HÉMERY-HERVAIS SIMA EYI

# LECTURE SOCIOCRITIQUE DU ROMAN GABONAIS

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

AVRIL 1997

© Hémery-Hervais Sima Eyi, 1997

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Acquisitions and Bibliographic Services
Acquisitions et services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-25458-5

Canada

## RÉSUMÉ

Dans cette thèse, nous distinguons la sociocritique des sociologies de la littérature et de celles des institutions littéraires pour la définir comme une sociologie du texte. Elle n'a nul autre but que la recherche d'une *socialité* du texte, son objet est le texte. La sociocritique apparaît comme la science qui cerne le mieux la question du *social* dans le texte littéraire : parce que plus élaborée et plus formalisée. Grâce à elle, l'analyse du social n'apparaît plus simplement comme une des façons multiples d'aborder le texte ; mais surtout comme objet d'étude qui sait tenir compte, dans son analyse, des possibilités offertes par d'autres disciplines en les intégrant plus spécifiquement dans le moule sociocritique. L'analyse de *l'oralité*, ignorée jusque-là dans le discours sociocritique, constitue, dans cette thèse, un de ses moments forts et un enrichissement à la théorie de Claude Duchet.

# RÉSUMÉ

Intitulée *Lecture sociocritique du roman gabonais*, cette thèse s'appuie essentiellement sur la théorie sociocritique appliquée à six œuvres romanesques gabonaises : ***G'amàrakano (au carrefour)***, ***Fureurs et cris de femmes***, ***La mouche et la glu, Biboubouah : chroniques équatoriales***, ***Au bout du silence*** et ***Les matitis***. Elle propose une méthodologie qui tient compte des catégories sociocritiques définies par Claude Duchet et souligne l'apport fondamental des travaux de quelques autres théoriciens et praticiens de la même discipline. À partir des différentes approches sociocritiques qui ont pu retenir notre attention, cette thèse offre une vision sociocritique qui privilégie d'abord la méthode duchétienne. D'autres approches n'intègrent notre démarche méthodologique que pour palier les insuffisances de la méthode de Duchet qui ne propose pas une catégorie sociocritique capable d'analyser un autre type de *société du roman*, tel celui offert par le roman africain subsaharien francophone en général et le roman gabonais en particulier. Ce dernier comporte sa propre spécificité par rapport au roman occidental à la Balzac sur lequel la sociocritique a été jusque-là expérimentée.

Dans cette thèse, nous distinguons la sociocritique des sociologies de la littérature et de celles des institutions littéraires pour la définir comme une sociologie du texte. La sociocritique apparaît comme la science qui cerne le mieux la question du *social* dans le texte littéraire : parce que plus élaborée et plus formalisée. Grâce à elle, l'analyse du social n'apparaît plus simplement comme une des façons multiples d'aborder le texte ; mais surtout comme objet d'étude qui sait tenir compte, dans son analyse, des possibilités offertes par d'autres disciplines en les intégrant plus spécifiquement dans le moule sociocritique.

L'originalité de cette thèse, c'est qu'elle ouvre la voie à l'analyse d'une nouvelle marque du social dans le texte qu'elle a su identifier, *l'oralité*. Après l'avoir définie et située dans nos préoccupations scientifiques, nous l'étudions comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte, parce que nous ne considérons que l'oralité inscrite dans les textes. Cette nouvelle approche, que nous initions, pourra ainsi servir de modèle théorique, voire méthodologique pour les travaux sociocritiques à venir. L'analyse de l'oralité, ignorée jusque-là dans le discours sociocritique, constitue, dans cette thèse, un de ses moments forts et un enrichissement à la théorie de Duchet.

## AVANT-PROPOS

À Dieu Le Tout Puissant qui, par amour, m'a fait don de la vie.

Je dédie affectueusement cette thèse de doctorat à papa et à maman dont je suis les prolongements biologique, moral et intellectuel. Vous demeurez mes références à aucune autre comparables. Je vous aime. Si ce travail est arrivé à son terme, c'est parce que vous m'avez tout donné pour réussir. Vous m'avez montré la voie de Dieu et celle de l'école pour qu'elles me servent. Aujourd'hui, je peux dire avec assurance, fierté et amour : « Je suis ce que je suis, grâce à mes parents». Encore une fois, je vous aime.

Je témoigne ma plus haute reconnaissance à Monsieur Fernando Lambert, mon directeur de thèse, pour sa disponibilité et la qualité de son encadrement scientifique et la confiance qu'il a toujours placée en moi, à Claude Duchet, à Isabelle Tournier et à Jacques Neef de l'Université Paris VIII, qui ont accepté d'encadrer mon stage d'études doctorales à Paris Saint-Denis, à Ruth Amossy, à Marc Angenot et à Jòzef Kwaterko pour leurs suggestions essentielles, à Monsieur Alonzo Le Blanc qui m'a pris comme auxiliaire d'enseignement au séminaire de sociocritique et à Monsieur Aurélien Boivin qui a accepté le rôle de premier lecteur de cette thèse.

A ma sœur aînée, Amélie, à mes deux jeunes frères Patrick et Germain, à ma petite sœur Reine, à papa Samuel, à ma grand-mère Meyiè m'Obame Marie, à Nathalie, mon amour, à nos deux garçons chéris, Gabriel-Charles (papa) et Marc-Olivier (Marco) Clément, à tous ceux qui me sont affectueusement chers et à tous les lecteurs et chercheurs que ce travail intéressera. Je vous dédie cette thèse.

## Table des matières

page

Résumé court ..... i

Résumé long ..... ii

Avant-propos ..... iii

INTRODUCTION GÉNÉRALE ..... 1

Le fait français et l'idéologie coloniale à travers la langue d'écriture en Afrique subsaharienne francophone ..... 2

Du roman francophone de l'Afrique subsaharienne ..... 4

Les critiques et le roman africain subsaharien francophone ..... 5

Le roman gabonais et ses agents culturels ..... 8

La critique littéraire au Gabon ..... 10

CHAPITRE I : CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE ..... 12

1.1. Problématique générale et cadre théorique ..... 13

1.1.1. Objet et problématique ..... 13

1.1.1.1. Objet ..... 13

1.1.1.2. Problématique ..... 14

1.1.2. Définition du cadre théorique ..... 15

1.1.3. Choix du corpus ..... 19

1.2. L'oralité envisagée comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte dans le roman gabonais ..... 27

1.2.1. Exposé et réflexion ..... 27

1.2.2. Synthèse des écrits ..... 30

1.2.3. L'oralité comme sujet et comme objet du discours social ..... 31

1.2.3.1. L'oralité envisagée comme sujet ..... 32

1.2.3.2. L'oralité envisagée comme objet ..... 32

1.3. Cadre analytique et méthodologique ..... 33

1.3.1. Cadre d'analyse ..... 33

1.3.2. Exposé sur la méthode ..... 40

1.3.3. Présentation du modèle d'analyse ..... 45

1.3.3.1. De Lucien Goldmann au discours social ..... 51

1.3.3.2. Du discours social au *sociogramme* ..... 53
1.4. Cadre de réflexion ..... 55
1.4.1. Réflexion sur la méthode ..... 55
1.4.2. Réflexion sur la perspective sociocritique de Duchet ..... 55
1.4.2.1. Les catégories d'analyse sociocritique de Duchet et le roman gabonais ..... 56
1.4.2.2. Réflexion sur l'intérêt sociocritique de l'analyse de l'oralité ..... 58
1.5. Cadre opératoire ..... 60
1.5.1. Définitions et mode de fonctionnement des catégories d'analyse retenues ..... 60
1.5.1.1. Définitions ..... 60
1.5.1.2. Mode de fonctionnement ..... 69
1.5.1.2.1. Mode de fonctionnement de la *société du roman* ou *société textuelle*,
de la *société de référence*, du *hors-texte* ou *société historique* et de *l'idéologie* ..... 70
1.5.1.2.2. : Mode de fonctionnement et de construction du *sociogramme* ..... 71
1.5.2. Place et mode de fonctionnement de l'oralité à l'intérieur des schémas de Duchet ..... 74
1.5.2.1. Place et mode de fonctionnement de l'*oralité* à l'intérieur du schéma1 ..... 74
1.5.2.2. Place et mode de fonctionnement de l'*oralité* à l'intérieur du schéma
sur le mode de fonctionnement et de construction du *sociogramme* ..... 75
Conclusion ..... 79

CHAPITRE II : MODES D'INSCRIPTION DE LA SOCIALITÉ ..... 86
2.1. Définition ..... 87
2.2. La problématique de la femme ..... 87
2.2.1. Pour une analyse intertextuelle (roman et épopée)
sur la vision sociale de la femme ..... 87
2.2.2. La femme représentée comme objet dans le roman ..... 96
2.2.3. L'image de la femme dans le milieu traditionnel ..... 116
2.2.4. Le réveil des femmes ..... 129
2.3. L'image de la femme intellectuelle ..... 152
2.4. Femme et tenue vestimentaire ..... 158
2.5. Le symbole de la féminité dégradé ..... 161
Conclusion ..... 166

CHAPITRE III : RAPPORT ENTRE LE TEXTE NARRATIF ET L'IDÉOLOGIE ..... 167
3.1. Définition ..... 168
3.2. La représentation romanesque des idéologies institutionnelles ..... 169
3.2.1. L'école et son statut social ..... 169
3.2.1.1. L'école comme moyen d'ascension sociale pour
les jeunes de milieux pauvres ..... 171
3.2.1.2. La désillusion des jeunes des milieux pauvres ..... 172
3.2.2. L'idéologisation de la religion et ses implications sociales ..... 175
3.2.2.1. Les ordres confessionnels ..... 175
3.2.2.2. L'Islam ou la religion de l'autre ..... 175
3.2.2.3. Les inclinations religieuses des masses populaires et les nouvelles églises ..... 178
3.2.3.1. Remise en question de l'idéologie religieuse chrétienne
et l'image du chrétien dans le roman ..... 179
3.2.4. La politique, instrument de contrôle des masses populaires ..... 180
3.2.4.1. Une analyse du binôme Etat et Politique ..... 184
3.2.4.1.1. Modes d'inscription ..... 184
3.2.4.1.2. Relations ..... 186
3.3. L'Etat et ses citoyens ..... 186
3.4. Le sociogramme du *pays* ..... 194
3.4.1. Le pays perçu comme non-pays ..... 196
3.4.2. Le pays comme institution politique ..... 197
3.5. La classification sociale ..... 198
3.6. Les inégalités sociales et leurs conséquences ..... 203
3.7. L'alcoolisme et les pauvres ..... 205
Conclusion ..... 207

CHAPITRE IV : LE ROMAN GABONAIS ET SON RAPPORT AU FÉMINISME ..... 209
4.1. Définition ..... 210
4.2. Féminisme et roman gabonais ..... 210
4.2.1. Phénomène de classe ..... 228
4.2.2. Phénomène de génération ..... 230
Conclusion ..... 230

CHAPITRE V : SOCIOCRITIQUE ET ORALITÉ ..... 232
5.1. Une analyse des marques de l'oralité dans le texte ..... 233
5.1.1. L'espace imaginaire et l'idéologie dans ***Biboubouah*** et ***Les matitis***
vus comme une (ré)écriture du Mvett ..... 237
5.1.2. Langue du terroir et théâtralité dans le texte ..... 250
5.1.3. La symbolisation ..... 252
5.1.4. Les proverbes ..... 255
5.1.5. La chanson traditionnelle ..... 260
5.2. Analyses des formes du discours ..... 264
5.2.1. Une écriture du silence ..... 264
5.2.2. Langue et démystification sémantique
ou le discours social envisagé comme trope ..... 267
Conclusion ..... 281

CONCLUSION GÉNÉRALE ..... 282

ANNEXE ..... 291
Représentations figuratives de la société gabonaise
à travers les espaces sociotextuels ..... 292
1. Représentation globale des espaces sociotextuels ..... 292
2. Représentations par œuvre ..... 293
Événements politiques et culturels en Afrique subsaharienne
de 1881 à 1960 ..... 297
Repères historiques et culturels du Gabon de 1472 à 1910 ..... 299
Repères politiques et créations littéraires ..... 301

BIBLIOGRAPHIE ..... 307

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

## Le fait français et l'idéologie coloniale à travers la langue d'écriture en Afrique subsaharienne francophone

Comment rendre compte aujourd'hui et de façon objective d'une littérature dite nationale quand, pour s'accomplir, s'émanciper et manifester son identité, celle-ci a recours à son héritage colonial en empruntant la langue du colonisateur comme véhicule nécessaire pour son expression ? À peine prononcés, ces mots soulignent la voie dans laquelle s'inscrivent, depuis les débuts de la création littéraire écrite en Afrique, les littératures nationales des États de l'Afrique subsaharienne en général et, en même temps, permettent de situer les sphères idéologiques dans lesquelles ces différentes littératures sont orientées. Désigner toutes les créations littéraires écrites des régions africaines subsahariennes relevant de l'(ex)-autorité coloniale française comme des littératures africaines subsahariennes francophones, souligne l'orientation idéologique de ces littératures à travers la langue d'écriture. Celles-ci ne rendent plus compte uniquement du fait qu'elles sont la transcription de la partie onirique de la pensée des écrivains, mais également elles témoignent de la présence du fait français en Afrique.

La langue, et surtout la langue écrite, dans son utilisation de façon générale et particulièrement par les peuples colonisés dans le but de fixer par l'écriture leur imaginaire social, devient un enjeu politique, en raison de l'orientation et de l'usage pas nécessairement gratuit qu'en fait l'utilisateur. Fernando Lambert montre, dans une étude consacrée à **L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone**, la résurgence du fait français dans le continent africain, principalement chez les écrivains des pays de l'ancien empire colonial français :

> Pourquoi a-t-on pu pendant longtemps parler de la littérature négro-africaine, en considérant que cette production littéraire constituait un seul ensemble homogène ? En effet, comment regrouper sous ce chapeau des oeuvres aussi diverses que les recueils poétiques de Senghor, les contes de Birago Diop et de Bernard Dadié, les romans de Paul Hazoumé, d'Ousmane Socé, d'Abdoulaye Sadji, de Laye Camara, de Mongo Béti, de Ferdinand Oyono, de Cheikh Hamidou Kane, d'Olympe Bhély-Quénum, etc.? Qu'avaient en commun ces écrivains africains appartenant à des générations différentes et surtout à des pays différents, parlant dans des langues africaines diverses et issus de

> cultures régionales multiples ? Ils partageaient le fait d'être tous des « sujets » de l'empire colonial français. Ils avaient tous étudié à l'école coloniale, ils écrivaient en français[1].

Il faut surtout souligner que, en devenant un outil pédagogique permettant une certaine forme de lecture comme celle du social dans le texte, la langue écrite se met au service de l'idéologie et des agents culturels et institutionnels. Qu'il s'agisse de la littérature africaine d'expression française ou celles d'expressions anglaise, portugaise ou espagnole, le tribut colonial est toujours souligné par l'usage de la langue d'écriture. Ces littératures nationales montrent également une pesanteur héréditaire qui souligne toujours son attachement à la culture de l'ancien maître. Par l'écriture qui utilise la langue du colonisateur, il y a nécessairement résurgence d'un passé que l'on veut continuer à combattre et, en même temps, il y a l'abdication peut-être involontaire de la part de l'élite intellectuelle et politique de n'avoir pas su allier très tôt État et nation autour d'une valeur culturelle commune, la langue. En voulant combattre l'empire colonial, français ou autre, qui a su imposer sa langue aux peuples colonisés, leur lucidité permet plutôt de voir dans ce principe, bien qu'aliénant, un gage de réconciliation nationale autour d'une langue, étrangère à l'ensemble des ethnies qui forment les nations des nouveaux États. Quand on connaît le problème des langues au Gabon (diversité et incompréhension), le français apparaît comme élément fédérateur. C'est ce caractère qui contribue à donner à la langue française au Gabon un statut particulier en devenant la langue nationale et officielle. Contrairement à la langue parlée, qui a vite fait de devenir une nécessité pour l'ensemble de la société gabonaise, l'écriture, elle, ne joue pas encore le même rôle, comme élément fédérateur, dans ce pays.

Le passage à l'école moderne occidentale suscite la naissance d'une nouvelle classe, celle des lettré(e)s qui, plus tard, deviendra l'élite intellectuelle puis politique. Nombre d'Africaines et d'Africains, qui rentrent de leurs études à l'étranger, cherchent à rompre avec les masses populaires souvent illettrées. Désormais, le fait français devient plus présent et n'est plus la seule exclusivité de l'administration française avec ses agents (français et nationaux). La langue du colonisateur apparaît pour le colonisé comme le seul moyen

---

[1] Fernando Lambert, ***Études littéraires***, **L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone**, Université Laval, volume 24, n° 2, Automne 1991, p. 5.

possible d'avoir accès à une instruction qui puisse lui être vraiment utile pour son ascension et son épanouissement dans la nouvelle société organisée en État. Elle est aussi, d'une part, la seule voie par laquelle le colonisé doit passer pour exprimer sa connaissance et son savoir et, d'autre part, le véhicule idéologique par lequel la société blanche occidentale va reconnaître au colonisé une forme d'identité. Par l'institution scolaire qui prend naissance, la langue du colonisateur est appelée à devenir la langue de l'aliénation, destinée à faire nier au colonisé son passé et ses racines propres pour le faire héritier d'une culture et d'une histoire lointaines où le jeune Noir d'Afrique se reconnaissait, selon le discours politique et idéologique de l'époque, des ancêtres Gaulois.

Sur la dialectique du colonisateur et du colonisé qui se forge autour de la langue d'écriture naît alors une idée nouvelle, qui tient du partage en commun de la langue française entre ressortissants de différentes cultures et de différentes races : la francophonie. Sur le plan essentiellement continental africain, la création littéraire écrite d'expression française a toujours voulu, au-delà de l'utilisation de la langue, se donner comme lieu de convergence et d'appui la métropole française. Qu'en est-il du roman en tant que processus de rupture entre l'art et la tradition ?

## Du roman francophone de l'Afrique subsaharienne

Dans l'avènement des genres littéraires écrits en Afrique subsaharienne francophone, le roman apparaît comme un genre que l'on peut qualifier aujourd'hui d'ancien. En effet, dès 1920, Amadou Mapaté Diagne publie ***Les trois volontés de Malic***. D'autres romans suivront, comme ***Le réprouvé*** de Massyla Diop en 1925, ***Force-Bonté*** de Bakary Diallo en 1926 et ***L'esclave*** de Félix Couchoro en 1928, pour ne citer que ceux-là. La principale caractéristique du roman africain francophone subsaharien de cette période, c'est son inscription dans le contexte socio-politique du continent noir qui, après deux événements politiques majeurs, comme la conférence de Berlin de 1885 et la Première Guerre mondiale (1914-1918), venait de connaître un réaménagement de sa carte géographique à la suite de la défaite de l'Allemagne qui a conduit à la perte de ses colonies en Afrique subsaharienne.

À cette période, la thématique coloniale s'inscrivait comme la préoccupation majeure des romanciers.

Aux romans de la période coloniale ((1920)?-1950) succèdent ceux de la période de la contestation (1950-1967), qui naissent en 1953 avec ***Ville cruelle*** d'Eza Boto et qui soulignent l'arrimage de l'action pédagogique aux nécessités idéologiques chez les agents culturels. Au cours de ces deux périodes, l'écriture prend son essor en consacrant un des pendants majeurs de l'institution littéraire en Afrique subsaharienne, à savoir la place et la fonction sociale et politique accordées aux agents culturels. Le rapport roman et société, souvent perçu comme relation de fait, devient de plus en plus une situation de droit, sans toutefois qu'il y ait de plate-forme juridique, en raison du fait que le roman comme instrument véhiculant une idéologie devient porteur d'un projet social qui inscrit dans sa trame les préoccupations politiques à la fois des agents culturels, pour la plupart, aspirant au pouvoir politique et celles légitimes du peuple. À cet effet, Fernando Lambert souligne à juste titre au sujet des agents culturels du roman francophone d'Afrique au sud du Sahara : « Ils parlaient tous au nom de leurs peuples, dénonçant les méfaits de la colonisation, réclamant la dignité et la liberté pour l'homme noir. Voilà pourquoi sans doute on a considéré leurs œuvres comme constituant un même ensemble [2]».

## Les critiques et le roman africain subsaharien francophone

Avec la volonté manifeste marquée chez les écrivains et principalement chez les romanciers africains francophones de produire des œuvres littéraires propres à élargir l'horizon francophone dans le monde et à affirmer sa présence dans ce continent, la critique, au contraire, montre peu d'intérêt. En fait, malgré l'usage commun de la langue française comme langue d'écriture et véhicule idéologique chez les écrivains et critiques de la métropole et d'Outre-Mer, la production littéraire des écrivains francophones d'Afrique subsaharienne devra souffrir longtemps, de la part des critiques français, des présupposés idéologiques qui auront comme effet de ne pas lui accorder une grande importance. Quelques titres d'œuvres anthologiques assez révélateurs, comme ***Littérature nègre*** de

---

[2] *Loc. cit.*

Jacques Chevrier paru en 1974, ***Littérature d'Afrique noire de langue française*** (1976) de Robert Cornevin, ***Histoire de la littérature coloniale en France*** de Roland Lebel qui paraît en 1931, permettent de saisir la place que les critiques français accordent à la littérature africaine d'expression française. Le discours idéologique de l'époque consiste à montrer la spécificité noire, caractéristique des agents culturels de cette extension de la francophonie, comme un frein à la vision uniformisante de la francophonie. Les réticences et les méfiances des critiques français s'accentuant, la production littéraire africaine francophone dans sa globalité, le roman en particulier, devient « la Cendrillon » de la critique littéraire du monde francophone. Quelques lectures critiques ont pu être adaptées aux romans de la période coloniale et ceux de la période de la contestation, seulement elles ne se prévalent pas de la caractéristique des études critiques actuelles. C'est le cas de la célèbre anthologie de Lilyan Kesteloot : ***Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*** qui propose, depuis 1963, une vision intégrale de l'espace nègre (Afrique, Caraïbes, Antilles et l'Amérique noire).

Mohamadou Kane, dans son étude intitulée « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », démontre toutefois que

> Il est singulier que l'histoire littéraire africaine n'ait pas plus souvent retenu l'attention des critiques. Il ne suffit pas de prendre en considération le peu de cas fait à cette discipline par les structuralistes pour rendre compte de cette situation. Le mal a été consommé bien avant Barthes et ses émules. L'habitude s'est instaurée de considérer que l'histoire littéraire africaine devait aller de soi. [...] La démarche de nombre d'auteurs d'anthologies et de manuels reste exclusivement thématique. Cependant, dans leurs travaux, les thèmes sont insuffisamment situés, enracinés; les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres ne sont pas toujours explicités tant ils sont subrepticement abordés, tant la démarche comparatiste laisse à désirer[3].

La marginalisation du roman africain subsaharien francophone, au sein de l'élite critique française, se traduit chez les intellectuels africains par un désir de prendre en charge ce pendant de l'institution littéraire qui leur a souvent fait défaut. Plutôt que de rechercher la légitimation du roman africain subsaharien francophone auprès des critiques français et

---

3 Mohamadou Kane, « Sur l'histoire littéraire de l'Afrique subsaharienne francophone », dans ***Études littéraires***, **L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone**, *op.cit*, p. 9-10.

d'attendre leur réaction souvent tardive, tout comme celle du lectorat et des académies de France qui constituent des références importantes dans l'institution littéraire française, les intellectuels africains ont commencé à réagir eux-mêmes sur leurs propres œuvres en y inscrivant une autre vision plus objective. Celle-ci a su tenir compte au moins de la socialité africaine et n'a pas souffert de l'idéologie coloniale qui a longtemps primé chez les critiques africains. Aujourd'hui, abondent les études critiques sur le roman africain subsaharien francophone. Les auteurs de ces travaux ne sont pas tous africains ; on retrouve également quelques critiques européens et nord-américains que l'écriture africaine a séduits. Certaines de ces études, s'appliquent à une lecture critique d'une œuvre spécifique, comme les travaux de Mouralis sur les œuvres de Mongo Béti, tandis que d'autres, plus nombreuses, sont des anthologies. Parmi ces dernières, il y a ***Les littératures africaines de 1930 à nos jours*** de Pius Ngandu Nkashama, « Situation du roman africain et malgache d'expression française », dans ***Le roman contemporain d'expression française*** de Hassan el Nouty, « L'état présent du roman négro-africain et malgache d'expression française » dans ***Le roman contemporain d'expression française*** de Mbwil a Mpaang Ngal et celle d'Ambroise Kom directeur du ***Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*** qu'il consacre aux premiers écrivains africains francophones comme Bakary Diallo, auteur de ***Force-Bonté*** publié en 1926, et de bien d'autres peu connus comme Amadou Dugay Clétor Ndiaye et les métis de Saint-Louis du Sénégal jusqu'à ceux de 1978. De nombreuses thèses universitaires dont plusieurs sont publiées s'inscrivent dans la même perspective.

L'acquis premier de l'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone est d'avoir permis aux créations littéraires de bénéficier dans cet espace d'un appareil institutionnel qui comprend entre autres ses revues, ses maisons d'édition, ses propres agents culturels, dans les genres littéraires, et ses critiques. C'est grâce à cet appareil institutionnel que, parmi d'autres genres, le roman a su prendre de l'ampleur et susciter de l'intérêt dans le monde francophone en général et au sein d'autres espaces culturels grâce aux traductions.

## Le roman gabonais et ses agents culturels

L'histoire du roman gabonais s'ouvre en 1971 avec la publication d'une œuvre au titre révélateur, ***L'histoire d'un enfant trouvé*** de Robert Zotoumba, publiée aux Éditions CLE du Cameroun. Au moment où paraît ce roman, la tendance n'est plus sur le plan continental au panafricanisme dans la création littéraire, mais aux littératures nationales. C'est l'époque où le roman sénégalais, le roman guinéen, le roman ivoirien et le roman camerounais émergent et dominent dans tout l'espace francophone de l'Afrique subsaharienne. Sur le plan de la thématique, ces romans traduisent une nouvelle tendance. En 1967, le roman, ***Le fils d'Agatha Moudio*** du Camerounais Francis Bebey inaugure cette thématique nouvelle qui rompt avec la thématique de la colonisation française en Afrique subsaharienne francophone et prépare celle de l'indépendance que l'œuvre du romancier ivoirien Ahmadou Kourouma, ***Les soleils des indépendances***, thématise en 1968. Ainsi la naissance du roman gabonais coïncide avec l'émergence d'une vision nouvelle dans l'écriture romanesque en Afrique subsaharienne francophone qui s'inscrit dans un contexte politique nouveau, dominé par l'affranchissement des nouveaux États du joug colonial français.

Bien avant 1971, la littérature gabonaise en général et le roman en particulier n'apparaissent pas encore comme des enjeux prioritaires. La priorité est accordée plutôt à la création d'un pays moderne susceptible de jouer un rôle sur le plan continental et dans le monde. La littérature était à cette époque un enjeu secondaire. Le 12 mars 1968, le Gabon rentre dans l'ère du parti unique jusqu'en 1990. Certes, ce contexte domine sur tous les autres et fait écran parce qu'il s'agissait de montrer comment le peuple gabonais célèbre son chef et les vertus de son parti. C'est toutefois dans ce contexte que le roman naît véritablement. À partir de 1980, c'est l'éclosion avec ***Élonga*** d'Angèle Ntyugwetondo Rawiri, qui ouvre véritablement la voie à ce que l'on peut désigner comme l'éveil du roman gabonais; car, après ***L'histoire d'un enfant trouvé*** de Robert Zotoumba, près d'une décennie s'écoule avant de voir paraître en 1980 un autre roman gabonais. À la suite d'Angèle Ntyugwetondo Rawiri, vont apparaître de nouveaux romanciers, tels Maurice Okoumba-Nkoghé, Laurent Owondo, Ferdinand Allogho-Oké, Joseph Ondo Obiang Biyoa, Hubert Freddy Ndong Mbeng et Auguste Moussirou Mouyama.

La parution d'œuvres romanesques, après ***Élonga***, est devenue plus régulière et plus constante. Entre 1980 et 1992, il paraît en moyenne un roman par année ; depuis 1992 les parutions se font plus constantes et plus régulières encore. À l'instar des autres romans sénégalais, guinéen, camerounais et autres de l'Afrique subsaharienne francophone, le roman gabonais marque de plus en plus son identité et sa spécificité dans cet espace culturel.

La seule romancière gabonaise de l'heure, Angèle Rawiri, et les autres romanciers gabonais écrivent généralement par passion pour l'écriture. Ce sont des agents culturels qui, sur le plan national, commencent à avoir leur propre statut social. Le 29 avril 1987 l'Union des Écrivains Gabonais (UDEG), un outil institutionnel, selon l'un de ses promoteurs, Quentin Ben Mongaryas, « était devenue une nécessité, vu le nombre croissant des jeunes écrivains et l'urgence de promouvoir leur production[4] ». Dans sa promotion à la fois de la production et de l'écriture gabonaises, Mongaryas énonce, en effet, à propos de cette Union des Écrivains Gabonais, que :

> l'UDEG dès sa création, a procédé au lancement de deux concours littéraires : le Grand prix Omar-Bongo qui couronne le 30 décembre tous les trois ans un écrivain gabonais ou étranger d'expression française et dont la dotation numéraire est de 1 000 000 de F CFA ; et le prix Georges Damas-Aleka, qui offre l'occasion au lauréat de publier son oeuvre et de gagner une somme de 200 000 F CFA. Ce dernier prix est décerné le 18 novembre tous les deux ans.
> Le financement des projets de l'UDEG est assuré par l'État gabonais et par certaines institutions internationales dont l'Agence de Coopération culturelle et technique (A.C.C.T.)[5].

Cependant, le statut social des agents culturels gabonais ne se définit pas encore sous l'angle du professionnalisme. C'est, dans la plupart des cas, des fonctionnaires qui publient et qui vivent leur passion à travers l'écriture. Ils sont généralement issus des milieux de l'enseignement, comme Ferdinand Allogho-Oké. Dans cette même catégorie, on peut adjoindre la romancière Angèle Ntyugwetondo Rawiri, traductrice de formation. Ils sont aussi universitaires comme Laurent Owondo, Okoumba-Nkoghé et Auguste Moussirou Mouyama.

---

4 Quentin Ben Mongaryas, « L'Union des Écrivains gabonais (UDEG) », dans ***Notre librairie***, **Littérature gabonaise** (Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan indien), Paris, C.L.E.F., n° 105 (avril-juin 1991, p.144.
5 *Ibid.*, p.145.

Chez Angèle Rawiri se dessine une grande ambition professionnelle pour l'écriture. À la différence des autres écrivains-romanciers gabonais, elle fait une promotion spéciale pour ses œuvres en essayant de les ouvrir à d'autres horizons culturels non francophones, surtout en les rendant accessibles au public anglophone par le biais de la traduction.

## La critique littéraire au Gabon

La critique littéraire est l'enfant pauvre de l'institution littéraire au Gabon. En dehors du collectif de l'Institut pédagogique national qui a participé à l'**Anthologie de la littérature gabonaise**, c'est à l'œuvre de Roger Godard, **Pour une lecture du roman « *Au bout du silence* » de Laurent Owondo** que revient le mérite d'une œuvre critique remarquable au Gabon. L'**Anthologie de la littérature gabonaise** (1976), est l'œuvre de deux professeurs de français d'origine française, Yvonne Léyimangoye, mariée à l'écrivain gabonais Jean-Paul Léyimangoye, et Blaise Nicolas. Cette anthologie a bénéficié, lors de sa parution, de la collaboration active de l'institut pédagogique national. Selon Jean-Pierre Goursaud :

> Deux années de recherches dans les revues culturelles **Liaison**, **Message**, **Réalités gabonaises** (à cette époque, en effet, rares sont les œuvres éditées), de lecture de manuscrits qu'on venait leur soumettre.[...]
> Riche de 350 pages, cette anthologie opère un classement par genre : 1 - récits - nouvelles - romans (mais la seule oeuvre romanesque à l'époque est constituée de la soixantaine de pages de **« Histoire d'un enfant trouvé »**. 2 - Poésies - 3 - Littérature traditionnelle : contes - 5 - Littérature traditionnelle : légendes et épopées - 6 - Essais - 7 - Théâtre - Le chapitre 8, quant à lui, rassemble des « Écrits sur le Gabon »[6].

Quant à l'étude de Godard, **Pour une lecture du roman « *Au bout du silence* » de Laurent Owondo**, consacrée entièrement à une œuvre littéraire gabonaise, elle marque la naissance de la critique littéraire au Gabon et, en même temps, montre l'intérêt que suscite le jeune roman gabonais auprès d'un lectorat et des critiques étrangers. L'œuvre de Godard prouve encore l'implication active dans le champ institutionnel littéraire gabonais du Centre

---

[6] Jean-Pierre Goursaud, « Notes de lecture : *Anthologie de la littérature gabonaise* », dans ***Notre librairie***, Littérature gabonaise, *op.cit.*, p.165.

culturel français Saint-Exupéry de Libreville, car c'est grâce à Annie Merlet que Roger Godard publie son ouvrage pendant qu'il est en service au Centre.

Si nous avons consacré cette partie introductive de notre thèse à une présentation d'ensemble du fait français et de l'idéologie coloniale à travers la langue d'écriture en Afrique subsaharienne francophone, c'est parce que nous avons voulu souligner la caractéristique de l'écriture en général et celle du roman en particulier dans cette partie du continent africain. La présentation du roman francophone de l'Afrique subsaharienne et celle du roman gabonais et ses agents culturels permettent, sur le plan diachronique, de situer et de comprendre l'histoire et l'évolution de ce genre, à la fois sur le plan régional, l'Afrique subsaharienne francophone, et sur le plan local, le Gabon. La suite de notre thèse doit ouvrir sur une présentation méthodologique de la sociocritique qui sera suivie de son application au roman gabonais.

La thèse présentée ici est divisée en cinq chapitres. Le premier, «Cadre théorique et méthodologique», jette les bases de la théorie sociocritique en s'appuyant sur les travaux de Claude Duchet et de quelques autres théoriciens et praticiens de la même discipline. Ce chapitre ouvre sur l'oralité envisagée comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte dans le roman gabonais. Le deuxième, «Modes d'inscription de la socialité», introduit l'analyse de la problématique de la femme en considérant sa place et son rôle dans les deux espaces sociaux, le village et la ville. Ce chapitre permettra de saisir dans cette problématique les différentes images de la femme dans le roman gabonais allant de la villageoise à l'intellectuelle et soulignant le réveil de la femme dans les différents milieux où elle évolue. Dans le troisième chapitre, notre étude va porter sur l'analyse du texte narratif et l'idéologie, chapitre auquel nous adjoindrons l'analyse du sociogramme du pays. Le quatrième chapitre est consacré à l'analyse du «roman gabonais et à son rapport au féminisme» parce qu'intégrant la question de l'idéologie. Le dernier chapitre de notre thèse sera consacré à l'analyse sociocritique de l'oralité qui comprendra celle des formes des discours où intervient aussi l'analyse idéologique.

# CHAPITRE I

# CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

## 1.1. Problématique générale et cadre théorique

### 1.1.1. Objet et problématique

#### 1.1.1.1. Objet

L'objectif de cette thèse est de proposer une nouvelle perspective d'étude du roman africain subsaharien francophone en général, et du roman gabonais en particulier, favorisant l'analyse du *discours social*, de l'*idéologie* et du *sociogramme*, ainsi que, celle des formes des discours dans les textes mis à l'étude et de l'*oralité* comme objet du discours social et objet *sociotextuel*. Six œuvres composent notre corpus: ***G'amàrakano (au carrefour)***[1] et ***Fureurs et cris de femmes***[2] d'Angèle NTYUGWETONDO-RAWIRI, ***La mouche et la glu*** de Maurice OKOUMBA-NKOGHE[3], ***Biboubouah : chroniques équatoriales***, suivi de ***bourrasque sur Mitzic*** de Ferdinand ALLOGHO-OKE[4], ***Au bout du silence*** de Laurent OWONDO[5] et ***Les matitis*** de Hubert Freddy NDONG MBENG[6].

Pour reprendre une réflexion de Ruth Amossy, nous dirons que « [c]onsacrée au *roman gabonais*, cette étude joint l'analyse *sociocritique* à la réflexion théorique. [...] Dans la mesure où il *tentera* de dépasser les frontières d'un certain formalisme, le présent travail se doit d'ouvrir sur une analyse de type idéologique[7].»

---

[1] Angèle NTYUGWETONDO-RAWIRI, ***G'amàrakano (au carrefour)***, Paris, Éditions ABC, 1983, 199 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par G, suivi de la page. Cette œuvre apparaît aussi aux Éditions Silex de 1988 sous le titre ***G'amérakano***.

[2] Angèle RAWIRI, ***Fureurs et cris de femmes***, Paris, L'Harmattan/ Coll. Encres noires, 1989, 175 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par FCF, suivi de la page.

[3] Maurice OKOUMBA-NKOGHE, ***La mouche et la glu***, Paris, Présence africaine, 1984, 266 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par MG, suivi de la page.

[4] Ferdinand ALLOGHO-OKE, ***Biboubouah: chroniques équatoriales*** suivi de ***bourrasque sur Mitzic***, Paris, Éditions l'Harmattan, coll. Encres noires, 1985, 157 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par B, suivi de la page.

[5] Laurent OWONDO, ***Au bout du silence***, Hatier-Paris, coll. Monde noir poche, 1985, 127 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par ABS, suivi de la page.

[6] Hubert Freddy NDONG MBENG, ***Les matitis***, Saint Maur, Éditions Sépia, 1992, 128 p. Par la suite, les références à cette œuvre seront indiquées par M, suivi de la page.

[7] Ruth Amossy, **Les jeux de l'allusion littéraire dans « *Un beau ténébreux*» de *Julien Gracq***, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, Coll. « Langages», 1980, p. 1 et 185.

### 1.1.1.2. Problématique

À travers la lecture de quelques romans clefs de la production littéraire gabonaise (surtout ceux qui sont publiés après 1980), le questionnement des rapports entre le texte narratif et l'idéologie ainsi qu'une réflexion centrée sur les modes d'inscription du social (mimétique, ironique, parodique, allégorique, fantasmatique), cette thèse se propose d'interroger les marques de la *socialité* dans le texte romanesque gabonais à partir d'une démarche *sociocritique* qui observe l'inscription du *social* dans et par le texte.

Nous voulons d'abord distinguer deux méthodes d'analyse, qui sont, d'une part, l'analyse de la société qui intéresse les sociologues et les historiens et, d'autre part, l'analyse du *social* dans le texte. C'est cette dernière analyse, celle qui est consacrée à l'étude du social dans le texte littéraire, qui nous intéresse particulièrement.

En effet, analyse de la société et analyse du social dans le texte sont deux approches qui, sur les plans méthodologique, pratique et objectif, sont différentes.

L'analyse de la société a souvent occupé une place essentielle dans les études consacrées au roman gabonais. Plusieurs articles parus dans la revue ***Notre librairie*** consacrée à **la littérature gabonaise**, abordent en effet l'analyse de la société gabonaise dans une vision thématique et sociologique qui ne privilégie pas toujours le texte comme base d'analyse[8]. Certaines de ces études, comme celles de Magloire Ambourhouet-Bigmann, «Naissance d'une littérature» et «Une littérature du silence», soulignent déjà un intérêt pour l'analyse et la critique des œuvres littéraires du Gabon. Dans la première étude, une présentation est faite des premiers livres gabonais et surtout des travaux linguistiques réalisés

---

[8] Revue du livre ***Notre librairie*** , **Littérature gabonaise**, *op.cit.* Il s'agit plus spécifiquement des articles suivants:
« Donner à voir un monde par les mots », Laurent Owondo, p. 6-7.
« Au rythme des saisons », Pierre-Claver Nang Eyi Obiang, p. 28-34.
« Notre littérature est abondante », Tsira Ndong Ndoutoume, p. 35-36.
« Naissance d'une littérature », Magloire Ambourhouet-Bigmann, p. 37-39.
« De la société précoloniale à la société moderne », Nicolas Mba Nzuè, p. 40-45.
« Une littérature du silence », Magloire Ambourhouet-Bigmann, p. 45-46.
« Une littérature en quête d'identité », sous la direction de Nicolas Mba Nzuè, p. 48-49.

à partir des études sur les langues gabonaises par les premiers missionnaires européens[9]. La seconde, «Une littérature du silence», est surtout axée sur le roman mais s'étend aussi à d'autres genres littéraires. Seulement, dans celle-ci, l'auteur ne s'intéresse pas encore au texte à proprement parler, ce qui l'intéresse plutôt, c'est la récurrence du silence dans les titres d'ouvrages :

> [...] la part accordée au silence dans la littérature gabonaise! Sur ce plan au moins, les titres sont... éloquents. Tous les titres d'ouvrages gabonais qui ont quelque poids, à défaut d'une certaine notoriété, font référence plus ou moins directement au silence. ***« Élonga»*** (1980) -« la mort; le séjour des morts» dans le parler omyèné - fait référence au message d'individus dont la caractéristique première est de « n'être plus», est d'être silencieux. Pierre Edgard Moundjégou également, avec ***Ainsi parlaient les anciens*** (1988), nous met en présence de gens qui ne sont plus, qui sont silencieux. ***Le crépuscule des silences*** (1975) du même Moundjégou (utilisant un pseudonyme) et ***Au bout du silence*** (1985) d'Owondo ne recèlent aucune ambiguïté si l'on s'en tient aux titres. Enfin il n'est pas rare de retrouver un titre avec référence directe au silence, sur un manuscrit d'auteur qui cherche à être publié ![10]

L'étude, ***Pour une lecture du roman «Au bout du silence»*** **de Laurent Owondo**[11], publiée par Roger Godard en 1988, marque, avant les nombreux articles déjà mentionnés parus dans la revue ***Notre librairie***, consacrée à **la littérature gabonaise**, un intérêt pour le roman gabonais, en essayant d'analyser le rôle et la place que tient la société dans celui-ci.

Le travail d'analyse effectué par Roger Godard dans cet ouvrage, bien que reposant sur un texte littéraire, ne porte pas sur une méthode de lecture qui s'inscrit dans une démarche sociocritique comme nous voulons l'envisager dans cette thèse. Il s'agit, dans son approche, d'un essai d'analyse stylistique, psychanalytique et sociologique.

### 1.1.2. Définition du cadre théorique

La perspective retenue pour notre analyse des œuvres qui composent notre corpus est la sociocritique. Comme méthode d'analyse du texte littéraire, elle n'a que très peu servi à

---

[9] Magloire Ambourhouet-Bigmann, « Naissance d'une littérature », dans ***Notre librairie*, Littérature gabonaise**, *op.cit.*, p. 37-39.
[10] *Ibid.*, p. 45-46.

l'analyse du roman francophone d'Afrique subsaharienne. Dans nos recherches, nous nous sommes heurté à l'absence des travaux et essais sociocritiques sur ce roman. Cette absence est surtout tributaire d'une tradition instaurée par l'école coloniale française en Afrique noire francophone. Celle-ci a souvent préféré, dans le domaine des études littéraires, l'enseignement de l'histoire de la littérature à la manière de Gustave Lanson[12] aux véritables théories littéraires d'analyse des textes.

Pour Lanson, que la querelle à propos de la «méthode scientifique» en littérature, et particulièrement de la «méthode de l'histoire littéraire» a influencé, la méthode scientifique de l'histoire littéraire n'est pas celle de l'histoire en tant que discipline distincte. Il précise à ce propos, tout en prenant le soin de définir son objet dans ***Revue du mois*** :

> L'objet des historiens, c'est le passé, un passé dont il ne subsiste que des indices ou des débris à l'aide desquels on en reconstruit l'idée. Notre objet, c'est le passé aussi, mais un passé qui demeure[13]... Nous remuons sans doute, comme les historiens, une grande masse de documents manuscrits ou imprimés, mais ces documents nous servent à entourer, à éclairer les oeuvres qui sont notre objet propre et direct, les œuvres littéraires[14].

Ce point de vue qui touche l'institution littéraire, c'est-à-dire la médiation institutionnelle de l'activité littéraire, montre, dans le cas spécifiquement abordé ici, la médiation entre institution scolaire et études littéraires. Toutefois, bien que prenant ses distances par rapport à une approche purement sociologique de l'institution littéraire, notre étude souligne cependant sa reconnaissance à l'analyse de l'institution littéraire même si elle ne l'aborde pas principalement. C'est qu'une démarche sociocritique n'est pas toujours limitée au texte, elle peut parfois viser une perspective externe au texte. À ce propos, Lucie Robert, en parlant de «La littérature en tant qu'objet social», est d'avis que « le projet sociologique insiste sur le caractère immédiatement social de la littérature et s'inscrit en faux contre toute clôture qui isolerait le texte dans sa structure propre ou qui conserverait au travail d'écriture son caractère privé[15] »

---

11 Roger Godard, ***Pour une lecture du roman «Au bout du silence» de Laurent Owondo***, La Maison rhodanienne de Poésie, Ste-Geneviève-des-Bois, coll. «Rencontres artistiques et littéraires», 1988.

12 Au XIXe siècle, Gustave Lanson fonde l'école républicaine ; qui commence à penser le texte avec la légitimation de la prose d'idée venue s'ajouter aux genres classiques comme le théâtre, la poésie, le genre épique, etc.

13 Gustave Lanson, ***Revue du mois***, Paris, octobre 1910, page 387 [33]

14 *Ibid.*, page 388 [34]

15 Lucie Robert, « L'institution, c'est la littérature » (Recueil des textes provisoires),Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

*Nous* nous proposons dans la partie consacrée à la méthodologie de bien définir la démarche sociocritique telle que nous l'envisageons dans cette thèse.

Nous voulons, à partir du roman gabonais qui demeure un corpus littéraire sur lequel la sociocritique n'a pas encore été appliquée, nous inscrire, dans le cadre de cette étude, dans le projet sociocritique de Claude Duchet. Le but visé sera d'approfondir ses différentes catégories définies en intégrant à notre démarche d'autres outils analytiques complémentaires, tels les modes d'inscription et de représentation du social ne relevant pas des catégories définies par Duchet. Il s'agit du *carnavalesque*, du *grotesque* et du *ludique*. Il s'agira aussi d'intégrer à cette démarche analytique la question portant sur la transformation du discours social en texte que nous jugeons essentielle.

En effet, bien que Duchet soit le théoricien dont nous nous inspirons dans ce travail et auquel nous recourons pour l'outil méthodologique, nous aurons également à nous référer aux travaux d'autres théoriciens et praticiens de la même discipline tels : Pierre V. Zima, Henri Mitterand, Marc Angenot, Régine Robin, Isabelle Tournier, Józef Kwaterko, Ruth Amossy, Jacques Neefs, Philippe Hamon, Jacques Pelletier, Edmon Cros, Mikhaïl Bakhtine, Michel Biron, Marie-André Beaudet, Jacques Leenhart, Annie Becq, Robert Dion, Thomas Pavel, Elisheva Rosen, Georges Benrekassa et André Belleau, pour ne citer que ceux-là. Il s'agira, parce qu'il faut aller à l'essentiel, de dégager un corpus commun de règles et de principes qui sera toujours tributaire des recherches de Duchet, parce que notre travail tient à se circonscrire à l'intérieur des trois grands outils pédagogiques et analytiques duchetiens qui sont : la *société du roman*, l'*idéologie* et le *sociogramme*. Les principaux apports à la méthode duchetienne porteront essentiellement sur les modes de représentation du social à travers les discours des formes contenus dans les textes. C'est sur ce point précis que le questionnement des rapports entre le texte narratif et l'idéologie s'intégrera à notre travail.

Pour étoffer notre analyse des modes de représentation du social dans les textes mis à l'étude, la lecture de l'ouvrage de Ruth Amossy, ***Les jeux de l'allusion littéraire* dans *«Un beau ténébreux»* de Julien Gracq**[16] ; celui de Mikhaïl Bakhtine, ***L'œuvre de François***

---

[16] Ruth Amossy, ***Les jeux de l'allusion littéraire* dans *«Un beau ténébreux»* de Julien Graq**, *op.cit.*

***Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sur la Renaissance***[17] ; ainsi que les deux articles d'André Belleau parus dans ***Études françaises*** : « Carnavalisation et roman québécois: mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine[18] », et « Carnavalesque pas mort?[19] » nous ont paru nécessaires dès lors que ces études abordent la question. L'apport des travaux de Kwaterko, qui aborde aussi la même question dans son étude, nous sera utile[20]. Nous tenterons, dans la mise en application de ces différents outils d'analyse sociocritique sur notre corpus, de les adapter à la spécificité de celui-ci et de notre étude.

Compte tenu de la prédominance de *l'oralité* dans la société de référence du roman mis à l'étude, nous voulons dans cette thèse aborder cette question dans le cadre d'une analyse sociocritique qui considère l'oralité à la fois comme sujet et comme objet du discours social dans le roman gabonais.

La présence de l'oralité dans le texte écrit n'est pas seulement une spécificité du roman francophone d'Afrique noire, c'est surtout une marque du social dans le texte littéraire. Duchet relève à ce propos dans ***Poétique*** : « Pour une démarche sociocritique, il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes, mais d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman[21] ».

L'inscription du social dans le texte, nous permettra de saisir la trame sociale et de l'analyser à travers les catégories analytiques que définit Duchet, comme, d'une part, le *discours social* incluant la société textuelle, la *société de référence* et le *hors-texte* ; et, d'autre part, l'*idéologie* et le *sociogramme*.

En revanche, l'inscription du social par le texte qui apparaît dans notre étude comme un synopsis textuel à travers son fonctionnement, permettra l'analyse des formes de représentation de la société et leur transformation en discours textuel, en recherchant dans ce fonctionnement du texte, comment le social s'y inscrit.

---

17 Mikhaïl Bakhtine, ***L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sur la Renaissance***, Paris, Gallimard, 1990 [c1970].

18 André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois: mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », dans ***Études françaises***, vol. 19. n° 3, hiver 1983-1984.

19 André Belleau, « Carnavalesque pas mort ? », dans ***Études françaises***, vol. 20, n° 1, 1984.

20 Józef Kwaterko, ***Le roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire,*** Longueuil, Éditions du Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1989, p. 74.

### 1.1.3. Choix du corpus

Le rapport roman et société au Gabon sur les questions idéologiques, ethniques, identitaires, voire linguistiques, a été à la base du choix de notre corpus. Nous avons voulu privilégier aussi la diversité des auteurs.

Les romans gabonais non retenus dans cette étude comme ***Élonga***[22] d'Angèle Ntyugwetondo-Rawiri, ***Adia***[23] et ***Siana***[24] de Maurice Okoumba-Nkoghe, ***L'homme perdu***[25] de Joseph Ondo-Obiang-Biyoa et ***Histoire d'un enfant trouvé***[26] de Robert Zotoumba ne peuvent être considérés comme moins importants. Il nous ont paru d'un aussi grand intérêt scientifique et sociocritique ; seulement les limites de notre thèse ne nous ont pas permis de considérer la production romanesque gabonaise dans sa globalité. Ainsi notre choix, représentatif du genre romanesque au Gabon, est limité à six œuvres produites entre 1983 et 1992.

Toutefois, ces œuvres retenues s'inscrivent mieux dans les préoccupations théoriques de notre analyse, car elles permettent une pratique politique de la société gabonaise en plus d'être porteuses, comme c'est le cas pour la chanson, d'un projet de société qui s'exprime aussi dans un champ politique. Les textes à l'étude constituent un moyen d'établir la problématique des crises sociales et, surtout, de les représenter.

Les œuvres de notre corpus ont été choisies aussi pour leur façon de rendre compte de la représentation de l'espace social du Gabon. Dans cette représentation, une description de la société gabonaise est faite à la fois sur les plans diachronique et synchronique.

Sur le plan diachronique, le roman gabonais critique la réalité socio-historique et moderne du Gabon en même temps qu'il s' en inspire. Par cette construction, il marque une rupture avec les temps anciens.

---

21 Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique***, n° 16 : 1973, p. 448.
22 Angèle Ntyugwetondo-Rawiri, ***Élonga***, Paris, Éditions Éditaf, 1980, 260 p.
23 Maurice Okoumba-Nkoghe, ***Adia***, Paris, Akpagnon, 1985, 143 p.
24 Maurice Okoumba-Nkoghé, ***Siana***, Paris, Éditions ARCAM, 1981, rééd. SILEX,1986, 112 p.
25 Joseph Ondo-Obiang-Biyoa, ***L'homme perdu***, Paris, Les Éd. La Bruyère, 1983, 43 p.
26 Robert Zotoumba, ***Histoire d'un enfant trouvé***, Yaoundé, Éd. Clé, 1971, 58 p.

Sur le plan synchronique, il fait plutôt une représentation sociale des différentes aires culturelles du Gabon et rejoint le roman africain francophone subsaharien (surtout les romans publiés avant les indépendances) dans sa seconde spécificité ; c'est qu'on y trouve inscrite une préoccupation anthropologique. Est perceptible dans la plupart des romans gabonais un souci de se référer au terroir et parfois à le célébrer.

Dans sa grande diversité, le roman gabonais semble s'appuyer davantage sur le phénomène ethnique avec une description de l'arrière-pays qui révèle l'emprise de la culture traditionnelle sur les populations et le magnétisme de la fibre ethnique sur ces dernières. Magloire Ambourhouet-Bigmann, dans « Une écriture du silence », affirme à ce propos :

> La littérature gabonaise est presque exclusivement une littérature où l'individu est encore confondu, fait un avec le mini-terroir, la «grande famille», l'ethnie. Retenue, il est vrai dans sa seule composante «Tribalité», la composante positive. On y a donc surtout des locuteurs qui parlent d'eux... à eux-mêmes! Il n'y a pas véritablement de dialogue avec l'autre... du mini-terroir voisin, de «la grande famille» d'à côté[27].

À cause de ce rapport étroit avec le « mini-terroir », la « tribalité », le roman gabonais peut être qualifié de roman ethnique vu l'importance que le discours social attache à ce phénomène. La reconnaissance de l'écrivain, dans le champ socioculturel dont il est issu, trahit une certaine nostalgie du milieu d'appartenance ethnique. Dans ***Pour une sociologie du roman***, Lucien Goldmann montre que « [l]'écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer[28] ». À partir de sa conception de la littérature comme représentation dialectique de l'essence et de l'apparence du réel social, Georg Lukàcs veut montrer, dans ***Problèmes du réalisme***, la difficulté d'un auteur à reproduire la réalité de manière authentique ; partant, il cherche à combattre dans les œuvres les excès du réalisme socialiste. Selon lui, « [p]lus un poète comprend avec profondeur une époque et ses grands problèmes, et moins sa représentation peut rester au niveau du quotidien[29] ».

---

27 Magloire Ambourhouet-Bigmann, «Une littérature du silence», *op. cit.*, p. 45.
28 Lucien Goldmann, ***Pour une sociologie du roman***, Paris, Idées/Gallimard, 1964, p. 239.
29 Georg Lukàcs, « La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique », dans ***Problèmes du réalisme***, Paris, Éditions de l'Arche, 1975, p. 93.

En effet, le rapport entre l'appartenance ethnique de l'auteur et la société décrite dans l'oeuvre sur les questions socioculturelles et identitaires est très perceptible dans le roman gabonais. Toutefois, cette vision des choses dans les œuvres ne permet pas de dire d'emblée qu'il s'agit là du « roman ethnique » au sens dont parle Régine Robin dans « La notion de ‹littérature ethnique› : le roman juif ». À travers cette notion, Robin remarque :

> La notion de littérature ethnique est en train de remplacer ou de bouleverser la notion de « littérature nationale ». Comme si l'ensemble ainsi constitué ne suffisait plus, comme si les ensembles nationaux aujourd'hui, trop hétérogènes, trop pluriels, trop complexes, trop difficilement gérables, au tissu social en voie d'éclatement, comme si, donc, il fallait un polycentrisme institutionnel, et comme si la mémoire, l'imagination, les mythes et l'écriture nécessitaient des foyers distincts, relevant de traditions distinctes.[...]
>
> On est là dans un domaine relativement bien identifié, bien que nouveau, où l'accent est mis sur l'imagé, le narré, l'invention, que ce soit l'invention des traditions, la fabrique de l'authenticité, l'invention de l'identité et de l'ethnicité, une ethnicité fictive. Mais on se heurte bien vite à une difficulté majeure. En effet, le bricolage identitaire autour de cette ethnicité fictive est ambivalent. On a bien affaire à la constitution d'un espace où vont pouvoir se poser tous les jeux d'écriture autour de l'ethnicité fictive mais dans une limite extrêmement facile à franchir entre quelque chose d'essentialisme, quelque chose qui participe d'une réinscription essentialiste et qui prend la place de ce qui était précédemment assumé comme un jeu ouvert et expérimental sur le fictif de l'identité.[30]

Il convient tout autant de préciser que la notion de littérature ethnique, ou plus exactement de roman ethnique, renvoie chez Robin à une littérature ou, plutôt, aux écritures de l'exil. Les œuvres décrivant une réalité socioculturelle différente de celle dont est issu l'auteur sont très rares. Seule la représentation dans la société du roman des grandes agglomérations comme la ville, où l'on y trouve généralement des ressortissants des différentes communautés ethniques qui composent la nation gabonaise, permet de sortir le roman gabonais de son carcan ethnique de départ, de la tribalité.

La lecture extensive des œuvres retenues pour la présente étude donne des aperçus intéressants sur les rapports entre roman et société au Gabon.

Le roman ***Biboubouah : chroniques équatoriales*** renoue avec la tradition (le *topos*). Le texte est bâti sur la récurrence des valeurs traditionnelles. Il fait place à une grande

---

[30]Régine Robin « La notion de ‹littérature ethnique› : le roman juif », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1-3.

représentation de l'arrière-pays, c'est-à-dire le village. La ville y est représentée aussi. Le roman montre comment, par le biais de l'école Zang, le héros a réussi à quitter son village d'abord pour la capitale départementale qui est Bitam, ensuite pour la capitale provinciale Oyem, où il fait son collège avant de se rendre à la grande ville, Libreville, la capitale nationale, où il vit l'exil. La lecture sociocritique de ce roman permet l'étude du *carnavalesque*, du *grotesque* et du *ludique* (jeu avec la tradition). Il s'inspire dans son mode de construction de la réalité socioculturelle *fang*. À ce propos, Michel Voltz note :

> La langue du terroir donne à ces chroniques une saveur exquise : symboles, images et proverbes piquants jaillissent de la mémoire du narrateur, se bousculent sous la plume de l'auteur. Avec bonheur, l'auteur transpose en français les richesses de l'oralité fang; il reste fidèle à l'esprit de ses ancêtres conteurs, même lorsqu'il intègre les réalités modernes...[31]

Allogho-Oke semble trouver son inspiration dans le monde rural ; en même temps dans la ville. Dans une certaine mesure, ce roman valorise la tradition en montrant la ville comme un lieu de perdition, de perte de valeurs morales et traditionnelles. Ses personnages ont souvent des passions secrètes et souterraines. Il a une passion particulière pour l'homme du village, ainsi que pour le jeune face au défi de l'école. C'est grâce à l'école, en effet, que le jeune Zang, après son certificat d'étude à Bitam et son passage au collège d'Oyem comme collégien contestataire, se lance à la conquête de la grande ville, Libreville. On voit apparaître dans son roman les notables de village ainsi que les administrateurs de la ville. C'est une société hiérarchisée où l'on retrouve les administrateurs européens au sommet de l'administration urbaine, les autochtones lettrés aux côtés de ces derniers, les secondant, les notables de villages et les jeunes qui occupent la base de la hiérarchie. Le roman décrit cette dernière catégorie, surtout les jeunes, délaissant les habitudes de vie traditionnelles à cause du phénomène de l'école, responsable de ce bouleversement.

***Au bout du silence*** se situe parmi les œuvres romanesques gabonaises représentant l'arrière-pays et qui énoncent déjà les bouleversements sociaux qui touchent les campagnes au moment où la modernisation du pays atteint les zones rurales et transforme les habitudes des populations. Ce roman à forte consécration institutionnelle s'inspire des réalités socioculturelles Myènè de l'Ogooué maritime, évoquant la passion de l'amour chez ses personnages et le symbolisme culturel. La place qu'occupent l'ocre et le kaolin dans l'œuvre, signifiant deuil et

aurore, s'inscrit dans une démarche initiatique qui, comme le révèle Roger Godard, interpelle «chaque homme à la recherche d'une réconciliation[32]». Toujours, selon Godard :

> [C]ette histoire, comme toute histoire personnelle, dépend d'un contexte social, de situations affectives mais, quelle que soit la spécificité de ces situations, elles permettent de réfléchir sur ce qu'est le savoir aboutissant à l'harmonie, à l'accord avec soi-même[33].

Des six œuvres de notre corpus, ce roman offre la meilleure représentation anthropologique de la conception des liens entre les vivants et les morts. Tous les personnages ne sont pas des êtres vivants. Il y a le personnage de Ombre, la fille de l'au-delà, en quête d'un amant parmi les vivants. Un effet de symbiose entre les deux mondes (vivants et morts) est perceptible. L'espace diégétique dans ce roman (sa société du roman) englobe la description de l'espace socioculturel myènè et celui de la province mitoyenne de la Ngounié. L'œuvre souligne que les deux populations partagent certaines croyances ancestrales et des valeurs culturelles communes : elles se comprennent par la langue et pratiquent la même médecine traditionnelle.

***G'amàrakano (au carrefour)*** et ***La mouche et la glu*** s'intéressent davantage à une représentation de la ville secondaire, c'est-à-dire de l'espace urbain proche de la campagne et du village qui n'est pas la grande ville.

Dans ***G'amàrakano***, les personnages sont en action au début du texte. L'élément déclencheur est le départ d'Igewa de Toula pour la ville, où elle exerce un emploi de secrétaire de bureau. Ce voyage qu'elle effectue en moyenne deux fois par jour, place en effet Toula au centre de deux mondes et de deux civilisations antithétiques : le monde de misère, de pauvreté et de violence qu'est Igewa, et le monde de richesse, d'extravagance et d'immoralité qu'est la ville.

***Fureurs et cris de femmes*** nous sera sans doute d'un grand intérêt dans le cadre d'une analyse idéologique des questions portant sur la femme au Gabon et sur la représentation qu'en fait le roman. Oeuvre féministe, le roman d'Angèle Rawiri est une œuvre engagée qui plaide pour une modernité gabonaise, celle de l'entente et de l'acceptation entre les différentes

---

31 Michel Voltz, « Notes de lecture », dans ***Notre librairie*, Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 172.
32 Roger Godard, *op.cit.*, p. 101.
33 *Loc. cit.*

ethnies et que l'héroïne principale, Émilienne, énonce par la voix du « changement de mentalité ». L'auteure situe l'intrigue dans la ville de «Kampana». En effet, dans ce roman, tout comme dans le précédent de la même auteure, la question identitaire, celle particulièrement qui est liée au féminisme mais aussi aux genres, à l'ethnie et aux oppositions citoyenneté/nationalité et modernité/post-modernité, prend place dans le roman gabonais.

Singulièrement dans ***Fureurs et cris de femmes***, le discours nationaliste tenu par la femme innove dans la textualisation du discours social. Celui-ci permet de saisir l'élan et le rôle nouveaux donnés au personnage féminin qui se révèle soudain comme porteur du véritable discours idéologique de réconciliation nationale. Daniel Akendengué présente ainsi l'œuvre :

> ***Fureurs et cris de femmes***. Après avoir eu un premier enfant de Joseph Ezang son mari, Émilienne tente en vain d'en avoir un second. Parallèlement à cela, son mariage avec Joseph la place au centre d'un conflit inter-ethnique. Ronani, la mère d'Émilienne, n'accepte pas le mariage de sa fille Mièné avec un Fang. D'autre part, Eyang la mère de Joseph est, elle aussi, opposée à ce mariage. Elle use de tous les moyens pour mettre un terme à cette union. [...]
>
> ***Fureurs et cris de femme*** est un roman qui mérite d'être lu de par la pertinence des problèmes qui y sont soulevés, des thèmes de la vie quotidienne qui sont mis en exergue et par la finesse picturale et le dynamisme de l'écriture d'Angèle Rawiri. De plus, et surtout, ***Fureurs et cris de femmes*** se veut un roman féministe en ce sens qu'il pose le problème combien difficile à résoudre de la femme africaine prise entre les exigences du foyer et le vent de l'émancipation[34].

On y retrouve les questions identitaires liées à l'ethnie, c'est-à-dire aux origines socioculturelles des personnages, et la question actuelle de l'émancipation. C'est autour de deux conflits que le roman d'Angèle Ntyugwetondo-Rawiri se construit. D'abord au centre d'un conflit inter-ethnique en raison du refus de la mère de voir sa fille épouser un Fang, homme issu d'une autre ethnie. La précision de l'ethnie (Fang) permet de saisir dans le texte une manifestation d'animosité inter-ethnique que le *discours social* comporte déjà. L'autre conflit est celui de la femme africaine prise entre « les exigences du foyer et le vent de l'émancipation».

La question de l'émancipation de la femme, dans la société du roman, est toujours sujette à des conflits. D'une part, les hommes opposent un refus de voir les revendications des femmes nuire à leur rôle traditionnel de chef unique dans les foyers conjugaux et, d'autre part, apparaît

---

34 Daniel Akendengué, « Notes de lecture », dans ***Notre librairie***, **Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 173.

un discours des femmes conservatrices des valeurs traditionnelles, contraire à celui des femmes émancipées et qui juge les revendications de ces dernières très occidentalisées et non adaptées à leurs réalités quotidiennes.

Okoumba-Nkoghé montre, dans ***La mouche et la glu***, les liens entre ses personnages et surtout la force de l'amour entre jeunes de même condition. L'accent est mis sur les conflits des générations avec l'éveil des jeunes et surtout de la jeune fille qui s'oppose aux décisions du père. Le roman met aussi l'accent sur la mégalomanie des riches et la résistance que leur opposent les jeunes qui, matériellement, n'ont rien et qui rêvent de ressembler un jour aux riches de la ville par leur éventuelle réussite scolaire. Le texte décrit des personnages qui ont une passion, une flamme intérieure.

***Les matitis*** est un roman qui tourne autour du *chronotope* de la ville, de la grande ville, Libreville la capitale. La structure narrative se situe à un seul niveau, celui du récit narré par le narrateur hétérodiégétique. ***Les matitis***, c'est aussi une œuvre engagée qui, comme celle d'Angèle Rawiri, ***Fureurs et cris de femmes***, plaide pour la modernité. Seulement celle de Ndong Mbeng inscrit sa modernité dans le défi que se lancent les populations habitant les matitis à ressembler, sur le plan social, à leurs concitoyens de la haute classe sociale. C'est à ce niveau, celui du défi, qu'apparaît la gageure de vivre des populations pauvres des matitis dans la société moderne alors qu'elles traînent un lourd héritage traditionnel qui marque leur mode de vie en ville, une oxymore.

C'est une œuvre romanesque de pure dénonciation des inégalités sociales dans les grandes agglomérations urbaines où celles-là sont plus visibles. Elle souligne aussi la perspective du travail de mise en texte et surtout la fixation dans une forme littéraire d'un discours social que domine encore la langue populaire, le Français. On note un renouveau considérable dans l'œuvre de ce jeune écrivain. Chez lui, se dessine une activité critique, il est très renseigné sur ce qui se passe à l'intérieur des bidonvilles de la capitale. On y retrouve des personnages qui vivent dans l'anonymat, que rien ne distingue, des personnages neutres, tandis que d'autres, comme ceux des milieux aisés, sont typiques avec des traits de caractère. Il y a de l'humanisme chez lui, même si ses personnages sont aux prises avec la routine. Il y a aussi des instants qui révèlent chez eux une profondeur. Le destin des oubliés de la ville

représente, en fait, le destin de tous les oubliés du pays. Le discours politique et idéologique y tient une place primordiale.

Il s'agira, dans le cadre de l'analyse sociocritique de cette œuvre romanesque, de montrer comment ce roman est traversé à la fois par le discours social des années 1970 jusqu'à la fin de la décennie des années 1980 et par la problématique de l'injustice sociale. Ce roman tient un discours légitime qui valorise l'homme du bas peuple (des matitis), en même temps il dénonce le discours politique et les inégalités qu'il engendre. Les deux discours s'entrechoquent. Ce qui compte chez Ndong Mbeng, c'est de souligner, de saisir la vie intérieure de ses personnages dans un contexte idéologique d'exclusion sociale.

Le roman sur la ville est le seul qui échappe à la vision ethnique souvent très prononcée dans certaines œuvres où l'action se situe dans des aires culturelles spécifiques.

Somme toute, les œuvres retenues dans notre corpus nous permettent ainsi, dans le cadre de notre lecture sociocritique du roman gabonais, de scruter une représentation de la société gabonaise dans trois espaces sociotextuels bien définis, soit le village, la ville secondaire et la ville principale. Dans la mesure où les questions identitaires s'inscrivent dans nos préoccupations analytiques et singulièrement celle qui porte sur l'opposition modernité/tradition, la représentation dans la société du roman des différents espaces sociaux permet de saisir, au moins sur le plan spatial, la modernité et la tradition dans leurs véritables espaces d'expression. À cet effet le roman représente le village comme lieu ou espace de la tradition, tandis que la ville secondaire et la ville principale sont représentées comme les espaces de la modernité[35].

---

[35] Dans le roman, les deux espaces ne participent pas d'un même processus d'organisation sociale et ne jouent pas la même fonction nationale et politique. La ville principale, dans le roman, est Libreville. Elle est ainsi dénommée, dans les romans ***Les matitis*** et ***Biboubouah: chroniques équatoriales***. Elle est également désignée comme «Kampana» dans ***Fureurs et cris de femmes***, nom fictif de Libreville, puisqu'on y retrouve les noms des rues et des quartiers de Libreville, tels «Nomba (p. 51)», «Olamba (p. 56)» et le «Boulevard de l'indépendance (p. 84)». Libreville se distingue, dans le roman gabonais, des villes secondaires. Comme l'écrit Ndong Mbeng, dans ***Les matitis*** : «Plus que jamais, Libreville, la capitale gabonaise, mérite d'être appelée une ville moderne, splendide, superbe et même peut-être à la limite, paradisiaque (M., p. 6)», parce qu'à l'opposé la ville secondaire apparaît encore comme une sorte de trait d'union entre le monde rural qui gravite à sa périphérie et la ville principale. Sur le plan politique, Libreville est le siège des institutions républicaines et celui des trois pouvoirs fondamentaux : l'exécutif, le législatif et le judiciaire. Libreville est, par définition, la capitale politique du pays ; ce rôle la distingue des autres agglomérations urbaines de la république. Les villes secondaires se distinguent de la ville principale dans le

À propos de la modernité, nous dirons, d'une part, que l'évolution du jeune roman gabonais semble prendre appui dans la diversité des espaces sociotextuels représentés montrant l'avènement de la ville comme une inscription de la société gabonaise dans la modernité et le modernisme. Surtout, cette promiscuité est plus perceptible dans les œuvres représentant la ville. En fait, toutes les œuvres de notre corpus livrent une représentation de la ville. Elle peut être partielle, comme dans ***G'amàrakano***, ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah***, ou totale, comme dans ***Fureurs et cris de femmes*** et ***Les matitis***. Mais, la ville reste dans le roman gabonais cet espace sociotextuel où se situe généralement l'intrigue romanesque principale. Pour emprunter à Roger Chamberland sa formule, nous dirons en effet qu'on peut parler dans la forme d'écriture qu'adopte le roman gabonais dans sa représentation de la société gabonaise de « duplication du champ social sur le champ littéraire [36]». D'autre part, avec Roger Chamberland, dans : « La modernité et la crise du paradigme littéraire : *Écriture poétique et poétique de l'écriture* », il apparaît selon ce dernier que

> si l'on accepte que la modernité soit le caractère de tout ce qui est moderne, on peut en effet se demander ce que recouvre l'appellation « moderne ». Dans cette optique, être moderne voudrait tout simplement dire que l'on « tient compte de l'évolution récente, dans son domaine » ou « qui est de son temps ». C'est, en fin de compte, endosser la théorie de l'évolution et l'idéologie du progrès[37].

## 1.2. L'oralité comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte dans le roman gabonais

### 1.2.1. Exposé et réflexion

Dans le roman d'Afrique subsaharienne, l'oralité est, en général, omniprésente. C'est à la fois une occurrence figurative du récit, une marque du social dans le texte littéraire et un mode de représentation du social qui se manifeste dans le texte par l'intermédiaire des langages et

---

roman gabonais, en ce sens qu'elles sont nombreuses, il s'agit d'espaces pluriels, tandis que la ville principale est unique et singulière.

36 Roger Chamberland, « La modernité et la crise du paradigme littéraire : *Écriture poétique et poétique de l'écriture* », dans ***Tradition et Modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique***, Actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988 présenté par Maximilien Laroche, Collection « Essais » n° 5, GRELCA, 1988, p. 196.

37 *Ibid.*, p. 195.

des contextes dans lesquels se tiennent les discours, mais aussi par des marques qui se définissent comme marques de l'oralité dans le texte fonctionnant, selon une affirmation empruntée à Ruth Amossy dans ***Les jeux de l'allusion littéraire* dans *Un beau ténébreux* de Julien Graq**, « en tant que phénomène discursif distinct[38] ».

Pour bien spécifier de quelle oralité il s'agit, Jean Cauvin relève ce qui suit : « Il ne s'agit... pas d'une oralité limitée aux mille gestes de tous les jours, mais d'une *oralité fondatrice d'un type de société*[39] ». Selon l'auteur de ***La parole traditionnelle***, « l'oralité caractérise une situation sociale dans laquelle la communication orale est privilégiée[40] ». Prenant le cas de la poésie orale, Paul Zumthor la présente comme « une parole-force, réglée, porteuse de discours efficaces, à tout instant explosant en action, fût-ce un simple cri[41] ». À cette oralité, définie tour à tour par Jean Cauvin et Paul Zumthor, s'ajoute un autre phénomène très lié à la tradition et à la philosophie africaines. Celui-ci est corollaire au premier, c'est-à-dire à l'oralité, en ce sens qu'il peut se réclamer de l'oralité et en même temps, il comporte une caractéristique propre dans le roman africain subsaharien, c'est-à-dire qu'il est omniprésent. Ce phénomène se définit comme le *mysticisme*. Ce dernier apparaît à la fois comme une occurrence figurative du récit et comme une marque du social dans le texte littéraire.

Aujourd'hui, en abordant l'étude de l'oralité en tant que marque du social dans le texte littéraire produit en Afrique francophone subsaharienne, nous franchissons une étape importante de l'analyse sociocritique. Celle-ci, loin de paraître comme un fait mineur dans l'étude du social dans le texte, prend une forme figurative importante qui nécessite qu'on s'y intéresse comme manifestation particulière du social textuel.

L'analyse sociocritique de l'oralité ne se fera pas à partir d'une simple lecture, c'est-à-dire que les éléments textuels seuls ne pourront suffire à l'analyse de celle-ci. La compréhension de cette marque du social exige la manifestation de la compétence de lecture. Pour mieux cerner celle-ci dans le texte et envisager son inscription dans notre perspective analytique, nous aurons le plus souvent recours aux éléments du hors-texte et de la société de référence.

---

38 Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 7

39 Jean Cauvin, ***La parole traditionnelle***, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, Les classiques africains, 1980, p. 6.

40 *Ibid.*, p. 5.

L'étude qu'a menée Isaac Nguéma, ***Divinités gabonaises : droit et développement***[42], servira également à étayer certaines de nos analyses.

Parmi les œuvres qui composent notre corpus, ***Biboubouah*** répond le mieux à l'analyse de l'oralité. Dans ce roman, le village comme espace traditionnel structuré y est mieux représenté de même que son mode de fonctionnement. Ce qui justifie l'intérêt de cette analyse, c'est d'abord l'organisation sociale qui se donne à lire dans le texte, ensuite le discours social qui se trouve organisé autour des énigmes, des chansons populaires, des proverbes et d'autres formes de manifestations socioculturelles.

L'oralité comme marque du sociotexte est plus présente dans ***Biboubouah : chroniques équatoriales*** ; on peut aussi voir, dans ***La mouche et la glu***, une représentation de l'espace villageois qui, cependant, garde avec le monde urbain une complicité à cause de leur interdépendance, mais aussi dans ***Au bout du silence*** avec «Petite Venise» du temps où elle gardait encore sa structure originelle.

Toutefois, il faut préciser comme le montre Roger Chamberland dans «Oralité protéiforme», qu'il s'agit là d'une «nouvelle oralité tout à fait postmoderne qui, dans l'hybridation des genres, donne à la voix une fonction inédite[43]». Ceci à cause, d'une part, de la conversion du discours social en texte et, d'autre part, parce que la parole n'explose plus en action, elle se sert d'un nouveau médium, l'écriture, pour être exprimée, et celui-ci lui donne une nouvelle fonction dans le texte. Ainsi il appartient au lecteur de créer ou d'inventer la sonorité et la vocalité, en gros, l'oralité perdue. Cette nouvelle oralité, comme le croit Chamberland à propos de la poésie contemporaine, appartient «au registre de l'imprimé[44]».

Pour l'analyse de cette marque du social spécifique au roman d'Afrique noire, que les catégories analytiques de Duchet n'ont pas prévue, nous aurons à procéder à une analyse

---

41 Paul Zumthor, « Sonorité, oralité, vocalité», dans ***ORALITÉS-POLYPHONIX 16, "La pensée se fait dans la bouche"***, Université Laval, CRELIQ, Les Éditions Intervention, octobre 1992, p. 18.

42 Isaac Nguéma, ***Divinités gabonaises : droit et développement***, Communication au XVIe congrès de l'Institut international de droit d'expression française (Rabat 20-27-11-83), *Religion*, *Philosophie* et *Droit*. Adiena, 17, rue Thiers, 78110 Le Vésinet, Extrait de la ***Revue juridique et politique Indépendance et Coopération*** n° 2 (1984).

43 Roger Chamberland, « Oralité protéiforme », dans ***ORALITÉS-POLYPHONIX 16***, *op. cit.*, p. 9.

44 *Loc. cit.*

spécifique et adaptée qui tienne compte d'une méthodologie qui observe l'inscription du social dans et par le texte. Ainsi une problématique différente des études antérieures sur cette marque du social va se manifester, celle qui pensera l'oralité, non seulement comme une marque spécifique au roman produit en Afrique noire, mais surtout comme marque du social s'inscrivant dans le texte littéraire.

### 1.2.2. Synthèse des écrits

L'oralité en tant que sujet ou objet d'étude a souvent préoccupé nombre d'auteurs et de chercheurs. Les écrits produits sur l'oralité se regroupent généralement autour de deux thèmes: l'oralité comme fait et événement et l'oralité comme concept.

Dans l'oralité envisagée comme fait et événement, la tendance chez les auteurs consiste à explorer puis à expliquer ce phénomène souvent de manière quantitative. C'est cette tendance qui a longtemps perduré dans les écrits sur l'oralité[45]. Tsira Ndong Ndoutoume, un oraliste gabonais de renom, souligne dans «Notre littérature est abondante», la grande richesse de l'oralité qu'il désigne par la littérature orale. En effet, selon ce dernier :

---

[45] F. Agblemagnon, ***Sociologie des sociétés orales d'Afrique noire: les eve du sud Togo***, Paris-La Haye, Mouton, 1969.
Amadou Hampaté Ba, **"Les traditions africaines gages du progrès. Comptes rendus de la Rencontre Internationale de Bouaké. Tradition et modernisme en Afrique noire"**, 1965, p. 31-37.
Johannes Beumer, *La tradition orale*, Paris, Éditions du Cerf, 1967.
Jean-Claude Bouvier, *Tradition orale et identité culturelle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.
Louis-Jean Calvet, *La tradition orale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
Jean Cauvin, *Comprendre les contes*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, les Classiques africains, n° 883, 1980.
——————, *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, les Classiques africains, 1980.
——————, *Comprendre les proverbes*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, les Classiques africains, n° 884, 1981.
J. Dérive, *Collecte et traduction des littératures orales*, Paris, Selaf, 1975.
Samuel Eno Belinga, *La littérature orale africaine*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, les Classiques africains, 1978.
G. Calame-Griaule, *Ethnologie et langage. La Parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, coll. «Sciences humaines», 1965.
M. Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1971.
Werner Kelber, *Tradition orale et écriture*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
Kostas Nassika, *Oralité et violence: du cannibalisme aux grèves de la faim*, Paris, l'Harmattan, 1989.
Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

> Avant la colonisation, notre littérature était abondante. Elle est d'ailleurs très abondante, mais c'est une littérature traditionnelle, une littérature orale. Je dis qu'elle est abondante et complète. Elle renferme la pédagogie, la psychologie, la sociologie, la philosophie, la religion, la spiritualité, la métaphysique, la politique, etc. Il n'est donc pas question de savoir si cette littérature est du folklore, comme on dit, c'est-à-dire quelque chose qui amuse, qui fait danser, qui fait rire. C'est une littérature profonde[46].

L'oralité envisagée comme concept : c'est la tendance scientifique actuelle, celle qui envisage l'oralité comme sujet et objet d'étude, et à l'occasion peut proposer une méthode d'analyse. Elle permet une approche qualitative du phénomène de l'oralité[47].

Dans cette partie de notre travail que nous voulons consacrer à l'analyse de l'oralité comme objet du discours social et objet sociotextuel, nous essayerons de considérer l'oralité en tant qu'expression du discours social qui intègre le texte en établissant un mouvement critique entre le texte et la société. Il s'agira de proposer une problématique capable de mieux comprendre la dynamique d'une lecture s'efforçant de transformer l'oralité en objet sociotextuellement analysable. Ainsi l'oralité souvent considérée comme un phénomène essentiellement social non-textuel, ayant intégré le texte par le jeu de l'écriture et de l'idéologie, prend dans ce texte la forme d'un discours social que la méthode sociocritique pourra analyser.

### 1.2.3. L'oralité comme sujet et comme objet du discours social

En empruntant à Marc Angenot sa définition du discours social, nous dirons avec Jacques Pelletier que sur le plan factuel, empirique, le discours social correspond à « tout ce qui se dit dans un état de société [...] tout ce qui se parle publiquement[48] ». La société de l'oralité ne

---

46 Tsira Ndong Ndoutoume, « Notre littérature est abondante », dans ***Notre librairie*** , **Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 35.

47 Amadou Hampaté Ba, **"Les traditions africaines gages du progrès. Comptes rendus de la Rencontre Internationale de Bouaké. Tradition et modernisme en Afrique noire"**, *op. cit.*
Jean Cauvin, *«Etudes de textes de la tradition orale»*, cours professé à l'I.C.A.O. 08 B.P. 22 Abidjan 08.
Albert Marinus, ***Essais sur la tradition***, Bruxelles, Librairie Moens, 1958.
N. Ossama, ***Herméneutique de la littérature orale***, Colloque de Yaoundé, Mvolye, 2-4 septembre 1975, Douala, Collège Libermann, 1976.

48 Marc Angenot, ***1889. Un état du discours social***, Montréal, Le Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1989. Cité par Jacques Pelletier, « La littérature comme objet social », Colloque international **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 2.

saurait s'écarter de cet ensemble global de discours de la société qui serait, comme le fait remarquer Duchet, «le discours que toute société tient sur elle-même[49]».

Associer la société de l'oralité et le discours social, comme la société du roman l'est aussi, au discours social, selon la définition de Duchet[50], ainsi qu'au sociotexte, ne fait que renforcer l'idée selon laquelle la société de l'oralité fait partie de l'ensemble global du discours de la société, et partant du sociotexte.

Comment envisager, dans le cadre de cette thèse, la distinction entre l'oralité perçue comme sujet du discours social et du sociotexte et l'oralité perçue comme objet du discours social et du sociotexte ? Nous allons tenter d'y répondre.

#### 1.2.3.1. L'oralité envisagée comme sujet

Pensée comme sujet, l'oralité peut être envisagée aussi comme sujet du discours social et du sociotexte.

Si l'on considère que le discours social révèle généralement un horizon idéologique extra-textuel, et que l'on suppose que c'est dans l'extra-texte que réside au départ l'oralité qui est un système global de création sociale, elle s'impose dans le discours social et le sociotexte comme animateur et créateur de ceux-ci. Assimilée au fait et à l'événement, l'oralité fonde, sur le plan comportemental, l'identité culturelle de l'acteur social, alors que la tradition orale est l'événement fondateur de la trame factuelle des choses.

#### 1.2.3.2. L'oralité envisagée comme objet

Envisager l'oralité comme objet à la fois du discours social et du sociotexte, c'est la reconnaître à l'intérieur de ces deux catégories comme un secteur du discours social global présent dans le texte.

---

49 Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op.cit.*, p. 453.
50 *Loc. cit.*

Ainsi l'approche objective que nous ferons de l'analyse de l'oralité dans le discours social et dans le sociotexte consistera à la percevoir dans le discours social global (englobant le sociotexte) comme un secteur discursif, un construit doté d'un statut particulier dans le texte. À cet effet, son rôle dans le texte sera l'expression d'un secteur discursif du texte que le discours social global investit.

## 1.3. Cadre analytique et méthodologique

### 1.3.1. Cadre d'analyse

L'essentiel de notre méthodologie vise à permettre à la lecture sociocritique du roman gabonais envisagée dans cette thèse de repérer tous les éléments et toutes les occurrences figuratives du récit (les micro-récits) dans le but de les interpréter et de les approfondir en essayant de compléter la démarche de Duchet en l'ouvrant à l'analyse d'une nouvelle marque du *social* dans le texte littéraire, *l'oralité*. L'application de la méthode sociocritique au roman gabonais va permettre de dégager de ces textes d'abord les micro-éléments qui dirigent la lecture et qui font partie de la fiction, tout en essayant de saisir ce qui, dans les textes, agit par l'intermédiaire des langages et des discours.

Notre travail d'analyse des œuvres consistera également à repérer les modes de représentation du *social* dans les textes. Cette représentation du *social* par le roman se fait par délégation, d'où le terme représentation, c'est-à-dire «rendre présent à nouveau». Déjà la notion même de représentation implique l'absence de la chose représentée : d'où toutes les équivalences du réalisme.

En effet, nous ne pourrons esquiver la question du réalisme dans les œuvres mises à l'étude, dès lors que nous parlerons du référent. Duchet pose comme suit le problème de l'équivoque réaliste : « voilà cependant très exactement l'équivoque réaliste : un référent posé comme extérieur au texte, alors qu'il reçoit de lui son existence[51] ».

---

[51] *Loc. cit.*

Il s'agira aussi de voir comment ce qui est discursif, c'est-à-dire circulant dans la société (y compris les différentes marques et manifestations de *l'oralité*), devient textuel, et comment le roman arrive à absorber le discours social. Dans l'analyse des textes romanesques, l'étude et l'interprétation du discours social contenu dans les œuvres constitueront un point essentiel.

Toutefois, bien que l'insuffisance, voire l'inexistence des travaux sur le roman francophone d'Afrique subsaharienne basés sur le modèle sociocritique apparaisse comme une évidence, nos recherches ont cependant révélé l'existence de certains travaux universitaires non publiés. Parmi ceux-ci figure une lecture sociocritique d'une œuvre romanesque négro-africaine, ***L'homme de la rue***[52] de l'écrivain camerounais Pabé Mongo par Andrzej Zakrzewski[53]. Il y a également le travail de Nargis Gulamali qui fait une analyse sociocritique de l'œuvre romanesque de l'écrivaine sénégalaise Mariama Bâ : **La figure de la femme dans l'œuvre romanesque de Mariama Bâ** [54]. Les autres travaux n'abordent que partiellement l'analyse sociocritique, ou bien celle-ci n'apparaît que de façon ponctuelle et parfois au terme d'un parcours interprétatif. Plusieurs de ces travaux sont en réalisation.

L'objet principal de notre thèse ne consistant pas à répertorier ou à recenser l'ensemble des travaux axés sur la lecture sociocritique des œuvres romanesques francophones d'Afrique subsaharienne, il nous a paru nécessaire, vu que notre perspective est également la sociocritique, de parler particulièrement de deux travaux universitaires à cause de leur intérêt pour cette méthode.

Parmi ces deux études universitaires, il y a le travail de maîtrise de Andrzej Zakrzewski qui porte sur une **Lecture sociocritique de *L'homme de la rue* de Pabé Mongo** .

Dans son étude, Zakrzewski aborde la sociocritique comme théorie d'analyse textuelle qu'il applique à son corpus, le roman de Pabé Mongo : ***L'homme de la rue***. Tout en utilisant les catégories de Duchet qui sont : la *société du roman* ou *société textuelle*, la *société de référence*, l'*idéologie* et le *hors-texte* ou société historique, Zakrzewski s'ouvre à d'autres

---

52 Pabé Mongo, ***L'homme de la rue***, Paris/Abidjan, Hatier/CEDA, Coll. Monde noir poche, 1987.
53 Andrzej Zakrzewski, **Lecture sociocritique de *L'homme de la rue* de Pabé Mongo**, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994.
54 Nargis Gulamali, **La figure de la femme dans l'œuvre romanesque de Mariama Bâ**, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1994.

catégories d'analyse textuelle et à d'autres approches pour compléter celles déjà connues de Duchet.

En effet, sa démarche analytique se rapproche de celle de Marc Angenot qui travaille généralement sur le discours contextuel en regard du texte, contrairement à Régine Robin dont l'approche sociocritique repose essentiellement sur le discours textuel.

Pour ce faire, il applique à son corpus la même démarche sociocritique que pratique Alain Viala quand il aborde l'analyse du social hors-texte[55] dans ***Racine : La tragédie du caméléon***[56]. Dans sa démarche, Viala ne définit pas explicitement sa méthode analytique. Toutefois, celle-ci est inspirée de Goldmann et de Duchet à cause de la place accordée au social dans l'analyse du texte. Seulement, ce qui démarque cette démarche sociocritique de celle de Duchet, malgré l'importance que les deux méthodes accordent au social, c'est le fait que chez ce dernier l'approche sociocritique considère tout autant le social que le texte des poéticiens. C'est d'ailleurs cet intérêt au texte des poéticiens qui a amené Duchet à définir sa théorie au départ comme une socio-poétique. L'approche sociocritique de Viala consiste plutôt en une analyse de la société française historique et extra-textuelle du XVII$^{e}$ siècle du temps de Jean Racine (1639-1699), en montrant sa présence et sa pénétration dans l'œuvre du dramaturge.

Dans sa lecture sociocritique de ***L'homme de la rue***, Zakrzewski étudie essentiellement le *discours social* textuel et le social hors-texte, mais fait peu de place à l'étude du *sociogramme*. Cette catégorie d'analyse nouvellement définie par Duchet, nous intéresse autant que les autres catégories. Selon Zakrzewski, la raison principale qui l'amène à se limiter essentiellement aux analyses du discours social textuel et hors-texte est liée au fait qu'il n'existe pas véritablement une définition canonique du *sociogramme* duchetien. Dans certaines études où elle est abordée, cette catégorie souffre encore de confusion et paraît floue. Ainsi, pour son étude, Zakrzewski a préféré accorder plus d'importance et porter plus d'intérêt aux analyses du discours social textuel et du social hors-texte qui, comme dans le cas de Viala,

---

55 Nous donnerons ultérieurement une meilleure définition du hors-texte ainsi que son importance dans le processus d'esthétisation du discours social et la mise en application des catégories sociocritiques.

56 Alain Viala, ***Racine: La tragédie du caméléon,*** Paris, Seghers, coll. Biographie, 1990.

l'amènent à mieux s'ouvrir à l'étude de la société hors-texte en utilisant d'autres approches analytiques qui ne le limitent pas essentiellement au texte.

Zakrzewski, en voulant intégrer l'analyse du social non textuel dans sa lecture sociocritique, s'ouvre sur les connexions avec d'autres approches permettant à ce dernier de mettre au point une théorie analytique qui serait plus adéquate à l'analyse de l'œuvre étudiée. Seulement la méthode définitive de Zakrzewski pour la lecture sociocritique de l'œuvre de Pabé Mongo n'est pas clairement définie.

En se donnant comme objectif principal, dans sa lecture sociocritique de ***L'homme de la rue***, l'analyse du *discours social* contenu dans l'œuvre étudiée et celle du *social* hors-texte, Zakrzewski fait porter son intérêt sociocritique sur le social intra et extra-textuel. Mais, dans son analyse, il se heurte aux résistances de la méthode duchetienne à s'ouvrir largement à l'analyse du social hors-texte. Soulignons toutefois que la flexibilité de la sociocritique permet, dans une démarche analytique, de viser la perspective externe ou interne du texte. C'est ce qui a amené Duchet, dans la construction de ses catégories d'analyse sociocritiques, à considérer aussi bien la dynamique interne du texte telle que la *société du roman* ou *société textuelle* que la dynamique externe que sont la *société de référence* et le *hors-texte*.

Dans la définition de sa démarche d'analyse sociocritique, Duchet pose explicitement celle-ci comme suit :

> Au sens restreint, rappelons-le, la sociocritique vise d'abord le *texte*. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire [...] Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'oeuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels[57].

Ne visant pas essentiellement l'analyse du discours social ni celle du sociotexte comme objet d'étude prioritaire dans son étude, la lecture sociocritique de l'œuvre de Pabé Mongo par Zakrzewski, s'écarte du projet sociocritique que propose Duchet. Selon le théoricien lui-même,

---

57 Claude Duchet ,***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979, p. 3-4.

la démarche sociocritique qu'il propose privilégie l'ouverture «du dedans» de l'oeuvre en faisant un travail d'investigation de l'organisation interne du texte avec ses réseaux de sens.

Le second travail universitaire auquel nous nous sommes intéressé est la thèse de doctorat de Josias Sémujanga, **Analyse interculturelle comparée du roman francophone : *Les têtes à Papineau* de J. Godbout et *L'écart* de V.Y. Mudimbe, essai de socio-sémiotique du lecteur (microforme)** [58]. Sémujanga fait une présentation de la sociocritique du texte : du contexte au texte[59] comme théorie textuelle. Dans son chapitre III où il étudie «***L'écart*** [60] ou la mise en fiction d'une altérité paradoxale », il analyse le discours littéraire dans ce roman d'abord comme transformation et transitivité[61], ensuite comme lieu intertextuel[62].

En effet, l'objet principal de la thèse de Sémujanga n'est pas la sociocritique. Il s'agit plutôt, d'un essai socio-sémiotique du lecteur à partir d'une analyse interculturelle comparée du roman francophone. Ainsi l'analyse sociocritique du roman africain subsaharien francophone, ***L'écart*** de V.Y. Mudimbe, abordée dans cette thèse, n'apparaît que de manière ponctuelle et non exhaustive.

La lecture sociocritique des deux œuvres romanesques africaines francophones subsahariennes, ***L'homme de la rue*** et ***L'écart***, telle qu'abordée dans ces deux études, n'applique l'approche duchetienne de la sociocritique que de manière partielle, pour deux raisons fondamentales :

*La première*, c'est qu'aucune thèse n'applique intégralement dans sa démarche toutes les catégories analytiques définies par Duchet. La lecture sociogrammatique n'est pas abordée.

*La seconde*, c'est que les catégories appliquées dans l'étude de Zakrzewski (le *discours social* intra-textuel et le *social* hors-texte) ne sont pas approfondies. L'auteur s'ouvre d'ailleurs

---

58 Josias Sémujanga, **Analyse interculturelle comparée du roman francophone: «*Les têtes à Papineau*» de J. Godbout et «*L'écart*» de V.Y. Mudimbe, essai de socio-sémiotique du lecteur (microforme),** Thèse (Ph.D.) Université Laval,1992.
59 *Ibid.*, p. 28-29.
60 Valentin-Yves Mudimbe, ***L'écart***, Paris, Présence Africaine,1979.
61 Josias Sémujanga, *op. cit.*, p. 124.
62 *Ibid.*, p. 125.

sur des connexions avec d'autres approches pour mieux étayer son analyse du social dans le texte et le hors-texte.

La spécificité de notre thèse, par rapport aux autres lectures sociocritiques consacrées aux œuvres romanesques africaines subsahariennes francophones et principalement celles qui sont citées ici, réside dans deux dimensions essentielles :

*La première*, que nous pouvons considérer comme un palliatif aux carences et aux insuffisances remarquées dans les travaux que nous avons mentionnés, consiste à considérer et à intégrer toutes les catégories d'analyse définies par Duchet dans notre lecture sociocritique et à leur donner une dimension esthétique en les approfondissant.

*La seconde*, considérant notre souci d'approfondir la méthode duchetienne, consiste à la compléter avec d'autres outils analytiques définis par d'autres théoriciens et praticiens de la sociocritique, tout en tenant compte de la spécificité socioculturelle de notre corpus. Notons déjà que l'intégration des modes d'inscription du social dans les textes, à travers les figures comme la *mimétique*, *l'ironie*, la *parodie*, *l'allégorie* et le *fantasmatique*, ainsi qu'à travers le *carnavalesque*, le *grotesque* et le *ludique*, qui ne sont pas les catégories définies par Duchet, mais que nous intégrons dans notre étude, constitue l'un des principaux apports à la méthode de Duchet. Cette méthode qui consiste, dans une démarche sociocritique, à adjoindre aux véritables catégories sociocritiques les modes d'inscription du social à travers des figures est déjà présente dans les nombreux travaux sociocritiques de Jòzef Kwaterko et singulièrement dans son ouvrage, ***Le roman québécois de 1960 à 1975, idéologies et représentation littéraire***, et dans ceux de Ruth Amossy comme, **Les jeux de l'allusion littéraire dans *Un beau ténébreux* de Julien Gracq** et ***Les discours du cliché*** de Ruth Amossy encore et Rosen Elisheva[63]. Seulement, ces études ne partent pas des catégories sociocritiques définies par Duchet, comme nous l'envisageons dans notre thèse.

En raison de la spécificité socioculturelle de notre corpus et de l'analyse de l'oralité qu'intègre notre travail, relevons que les catégories que définit Duchet sont établies à partir du modèle de fonctionnement du roman occidental, de type balzacien, sur lequel elles s'appliquent le mieux :

> [...] on rencontre presque toujours, pour le roman occidental, que son approche soit structurale, thématique ou historique, cette mise en perspective "balzacienne", à partir de quoi se distribuent formes, techniques et contenus romanesques[64].

Or, le fait que notre corpus romanesque ne fonctionne pas sur le modèle balzacien, qu'il intègre en outre une forme nouvelle d'inscription du social dans le texte qui est l'oralité[65], nous amène à considérer son caractère spécifique. Celui-ci sera pris en compte dans la lecture sociocritique appliquée aux œuvres retenues, tout comme les autres éléments relevant de l'esthétique textuelle.

Notre thèse innove en ce sens qu'elle permet à la sociocritique d'analyser un objet sociotextuel nouveau auquel sa méthode n'a pas encore été appliquée. Cet objet sociotextuel, l'*oralité*, ou plus exactement les marques de l'oralité dans le texte littéraire, apparaît dans les textes romanesques d'Afrique subsaharienne francophone comme une marque du discours social ou, pour reprendre Duchet, une écriture de la socialité. Celle-ci se manifeste dans les textes avec ses propres réseaux de sens.

En effet, parce qu'objet du discours social, l'oralité est pratique sociale et processus esthétique qui s'organise dans les textes avec ses propres discours. Nous la désignons et la considérons en même temps comme une écriture de la socialité qui se distingue bien entendu de la socialité du roman balzacien, parce qu'elle constitue aussi et avant tout un sociotexte.

En somme, la perspective méthodologique que nous voulons définir dans ce travail devrait réussir à intégrer deux niveaux de socialité dans *le discours social*, d'une part, une socialité qui intègre des éléments relevant de l'esthétique même du texte et, d'autre part, une socialité qui amènera notre démarche sociocritique à s'intéresser à une autre forme d'inscription du social dans le texte qu'est *l'oralité*.

---

63 Ruth Amossy et Rosen Elisheva, ***Les discours du cliché***, Paris, S.E.D.E.S., 1982.
64 Claude Duchet , « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique*** , n° 16, *op. cit.*, p. 447.
65 L'oralité est prise ici comme une forme spécifique d'écriture de la socialité.

Soulignons en effet que c'est la représentation que le roman fait de l'arrière-pays, du village et de la campagne, ainsi que des modes de vie qui s'y trouvent qui nous conduiront à l'analyse de l'oralité.

Les analyses sociocritiques de notre corpus porteront pour une grande partie sur la représentation de la ville. Celle-ci apparaît généralement dans les représentations des sociétés négro-africaines dans le roman comme le lieu par excellence de l'absorption de la modernité occidentale et, partant, du défi capitaliste actuel.

### 1.3.2. Exposé sur la méthode

Dans sa communication au colloque international portant sur **La littérature comme objet social**, Michel Biron intitulait ainsi sa présentation : « *La sociocritique : un projet inachevé* ». Ce titre assez révélateur montre en effet toute la difficulté scientifique à pouvoir saisir la sociocritique de manière univoque si l'on ne s'inscrit pas d'avance dans la perspective d'un théoricien. Selon Isabelle Tournier de l'Université de Paris VIII :

> L'extension internationale de la ou des sociocritique(s) rassemble sous ce terme plusieurs tendances ou écoles, les unes proches de la sociologie institutionnelle de la littérature (Jacques Dubois), d'autres issues de l'analyse des discours (Marc Angenot, Antonio Gómez-Moriana, Régine Robin), d'autres plus préoccupées des fondements d'une sociologie littéraire (Pierre Zima), d'autres encore plus attachées à l'étude linguistique des textes (Edmond Cros), ou des universaux du langage (Charles Grivel). Claude Duchet, pour sa part, s'est orienté dès le début vers une socio-poétique du texte et a exposé la progression de ses recherches dans plusieurs colloques internationaux (Neufchâtel, Rome, Montpellier pour ne citer que les plus récents) et dans les séminaires qu'il poursuit actuellement, tout en préparant un volume de synthèse.[66]

Ce que veut surtout montrer Michel Biron à partir de ce titre c'est que :

> La sociocritique a [...] pris l'habitude de lire la modernité littéraire à travers les notions, chères à l'École de Francfort, de négativité ou d'autonomie. La sociologie du champ littéraire a par ailleurs accrédité l'idée selon laquelle la littérature s'est historiquement constituée en un objet social relativement autonome. Qu'elle soit interne ou externe, la critique sociale du texte littéraire semble toujours se heurter au paradoxe d'Adorno, tantôt pour

---

[66] Isabelle Tournier,« Le sociogramme du hasard chez Balzac », dans ***Discours social***, *op. cit.*, p. 67.

> exiger une indépendance accrue du littéraire vis-à-vis des impératifs commerciaux et idéologiques, tantôt pour souhaiter, au contraire, une plus grande conscience historique et sociale. Contestant à la fois le formalisme de l'analyse immanente et le « contenutisme » de l'analyse marxiste, la sociocritique a voulu concilier les deux parties de ce paradoxe, qui est à la sociocritique ce que le cercle est à l'herméneutique[67].

Jacques Pelletier, dans « La littérature comme objet social. Enjeux disciplinaires », souligne dans la partie portant sur *La littérature comme production textuelle (la sociocritique contemporaine)* que « les sociocritiques, par-delà leurs divergences théoriques et méthodologiques, s'entendent unanimement pour soutenir haut et fort que l'objet premier et dernier de leurs analyses est le texte littéraire en tant que produit d'un travail d'écriture...[68]». Parlant des débuts de cette nouvelle approche de la littérature, Pelletier écrit :

> En 1971, déjà, Claude Duchet, dans un article à dimension programmatique, présente la socio-critique comme une «sociologie des textes, un mode de lecture du texte», comme un nouveau courant critique donc, appartenant aux études littéraires, y ouvrant un nouvel espace de recherche mais d'abord voué, comme tous les autres, à la connaissance de l'objet-texte; quelques années plus tard, dans un autre article célèbre, il précisera encore plus explicitement que cette critique est «lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaboré par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire»[69].

La sociocritique n'a nul autre but que la recherche d'une *socialité* du texte, son objet est le texte. Elle interroge le texte sur le «non-dit», le «pas encore dit», les «silences» etc. L'une des voies de son analyse consiste à se frayer un chemin du «non-dit» vers l'expression, rendant les silences apparents du texte, sonores. Il ne faut pas confondre ici le passage du non-dit vers l'expression avec la notion freudienne de pré-conscient verbal qui vise autre chose. La sociocritique aide ainsi à sortir toutes les marques textuelles ou sociotextuelles relèvant du non-dit, du pas encore dit, du silence etc. vers ce qu'ils veulent signifier et qui justifie leur présence dans le texte. Selon Duchet :

> La nature profonde du roman, ou sa vocation, serait ainsi de reproduire le réel ou de procurer son illusion; et son histoire se raconte dès lors sur le

---

67 Michel Biron, « La sociocritique: un projet inachevé », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1.

68 Jacques Pelletier, « La littérature comme objet social. Enjeux disciplinaires », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 15.

69 *Loc. cit.*

> mode du "pas encore", du «déjà» ou du «ne...plus», au point qu'il ne survivrait guère à l'épuisement de ses ressources représentatives[70].

Toutefois, selon Isabelle Tournier, « Le postulat de la sociocritique est que l'œuvre ne coïncide pas avec le monde (elle peut au mieux s'y substituer, comme y prétend ***La comédie humaine***). Elle n'appréhende le réel que par référence, c'est-à-dire en prélevant sur une réserve de références disponibles ou simplement possibles dont elle fait la substance, qu'elle incorpore pour opérer sa propre sémantisation, pour accéder à sa propre existence de texte[71]».

S'agissant donc de la présentation de la perspective sociocritique, nous dirons en effet, que c'est un mode de lecture du texte. Dans la démarche sociocritique, il s'agit de travailler le statut du social dans le texte (et non le statut social du texte qui peut relever d'une lecture autre que la sociocritique) de la socialité qui est inscrite dans le texte. La présentation faite de l'ouvrage ***La politique du texte*. Enjeux sociocritiques**[72] montre l'état actuel de l'avancée de la sociocritique.

Mieux que les ouvrages et articles publiés antérieurement et traitant de la méthode sociocritique, ***La politique du texte*** a le mérite aujourd'hui, en requestionnant la sociocritique, de mieux situer ses frontières par rapport aux autres théories littéraires et de bien cerner la question. Selon Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars qui présentent l'ouvrage :

> Offert à Claude Duchet, ce livre dessine les territoires et les frontières d'une discipline fertile depuis de nombreuses années, la sociocritique, qui a la particularité d'être disséminée dans de multiples recherches et domaines littéraires.
> L'ouvrage veut être fidèle à ce mouvement de démultiplication. Il explore successivement la constitution interne du champ sociocritique et les problèmes de voisinage avec d'autres démarches comme l'analyse institutionnelle ou l'étude thématique. Interrogeant la frontière entre textualité et socialité, il met en évidence les ressources internes et les ruptures potentielles d'une entreprise qui aborde l'existence sociale et historique des textes à travers leur puissance d'invention, donc leur aptitude à la séparation.
> [...] Innovateurs, les travaux de Claude Duchet nous ont inlassablement invités à comprendre comment les textes de la culture formulent les codes, les foyers d'unité et de dispersion, les conflits aussi d'une société. Par le

---

70 Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op. cit.*, p. 447.
71 Isabelle Tournier, *op. cit.*, p. 52.
72 (Textes réunis et présentés par) Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, ***La politique du texte*. Enjeux sociocritiques**, Presses universitaires de Lille, 1992.

> souci de penser «la socialité du texte» comme entrelacs profondément original des oeuvres, des discours et de l'histoire, Claude Duchet a proposé un champ de recherche dont la première partie du livre entreprend de repérer les composantes fondamentales et les lignes actuelles. Les reprises théoriques (Marc Angenot, Régine Robin) interrogent, au nom de la sociocritique, la pluralité des voix qui traversent un texte et l'imaginaire social qu'il est possible d'y construire. Applications plus qu'illustrations, les exemples présentés (Ruth Amossy, Jacques Leenhart, Elisheva Rosen, Robert Morrissey) témoignent de l'aptitude sociocritique à recomposer les terrains d'interférences entre discursivité et textualité[73].

La démarche sociocritique consiste aussi à repérer les interactions du social dans le circuit discursif, le mode de représentation de ce qui est discursif dans la société du texte, à définir le degré de vulnérabilité, de soumission du texte aux pressions sociales. Il ne s'agit pas seulement de voir le discours hégémonique, mais tous les discours périphériques au discours central et, partant, voir les foyers de diffusion de certains discours idéologiques.

Tout en essayant de saisir ce qui fait la médiation entre le discours social de la société réelle et sa transformation en discours textuel produisant ainsi « un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances[74] », la sociocritique tente de rechercher comment le texte rend fictif la réalité. Pour Edmond Cros, cette médiation repose sur une base nécessairement discursive, le discours n'étant pas nécessairement textuel pour lui. Le passage du discursif au textuel est un processus d'esthétisation du texte qui vise sa mise en valeur.

Dans « **Textualité, morale et socialité** », Philippe Hamon propose des points, décrivant les relations entre les œuvres et le réel, que nous voulons reprendre dans cet exposé pour participer du processus d'esthétisation du texte dans le passage du discursif au textuel. Selon lui :

1- La relation entre les oeuvres et le réel est une relation d'*interaction et* d'*élaboration* réciproque et permanente.

2- La relation entre les oeuvres (constructions sémiotiques) et la réalité (ensemble de données non exclusivement sémiotiques) est une relation elle-même *médiatisée* par diverses constructions sémiotiques, par des intertextes plus ou moins institutionnalisés ("genres" littéraires, "classiques", etc.)

3- Le réel est un carrefour et une hiérarchie, complexe et flottante, réajustable, de systèmes de différences (ou: de distinctions) produisant des *valeurs* et des *évaluations*

---

[73] Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, ***La politique du texte*, Enjeux sociocritiques**, *op. cit.*, p. 2 et 5.
[74] Claude Duchet, ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 4.

(jugements de conformité ou de non-conformité, de positivité ou de négativité, d'obligations ou d'interdictions etc. incarnés dans des règles, des normes, des étiquettes, des lois.)

4- Les œuvres, en tant que textes, sont des carrefours et des hiérarchies complexes et flottantes, réajustables, de systèmes de différences (linguistiques) produisant du sens et des évaluations (par exemple esthétiques)[75].

Certes, en empruntant à Philippe Hamon sa description des relations entre les œuvres et la réalité, nous n'avons pas l'intention d'expliciter la médiation entre le discours social de la société réelle et sa transformation en discours textuel, nous voulons plutôt placer cette question comme enjeu d'esthétisation du texte et montrer son mode de transformation.

Dans « Historicité et effet de texte : le discours de l'aliénation dans le roman québécois des années soixante », Kwaterko souligne, pour sa part, comment se mesure le travail de la fiction dans l'histoire en tant que textualisation :

> Lorsque Pierre Barbéris définit ce rapport par sa formule lapidaire - «L'Histoire écrit un déjà existé. Le littéraire écrit un nouvel existant.» - il est conscient d'un ensemble complexe de médiations entre le texte et le lecteur, entre le projet, la mise en texte de ce projet et sa résultante textuelle. Interroger ce rapport revient donc à mesurer le travail de la fiction dans l'Histoire en tant que textualisation, processus qui est tout aussi bien conservation et transformation des connaissances, transmission et esthétisation des savoirs, mais avant tout peut-être, élaboration d'une intervention «historiquement située et idéologiquement productive». [...]
>
> Du point de vue sociocritique, l'historicité ne se dégage ni des effets historiques du texte pas plus que d'une pure immanence textuelle. Elle résulte plutôt du travail du texte sur des représentations historiques qui traversent de façon plus ou moins articulée le discours social. Comme le souligne Régine Robin dans une étude récente, le principal objet qu'interroge cette approche, «c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, c'est le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte». L'analyse consiste ainsi à repérer les points, faire voir les moments du texte où les éléments de l'environnement discursif englobant, légitimés par un ordre des choses historiquement défini, se trouvent reversés dans des configurations sémantiques intra-textuelles engendrées par la fiction[76].

Il précise en outre que « cette historicité est corollaire de la socialité du texte (telle que définie par Claude Duchet) : elle ne recouvre pas les objets historiques absolus, mais relève de cadres axiologiques, de conjonctures idéologiques, de schèmes discursifs inscrits dans les réseaux

---

75 Philippe Hamon, «**Textualité, morale et socialité** », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1.

symboliques, bref de toute cette matière verbale hétérogène sur laquelle le texte est appelé à travailler[77]».

### 1.3.3. Présentation du modèle d'analyse

Comme perspective d'analyse du texte littéraire, la sociocritique[78] n'est pas une sociologie de la littérature, mais plutôt une sociologie du texte littéraire qui, selon les théoriciens, peut viser la perspective externe ou interne du texte.

La sociocritique, il faut le préciser, se distingue des sociologies littéraires de l'amont, celles qui privilégient les éléments de l'avant-texte, perspective abordée par Pierre Bourdieu dans sa sociologie ainsi que Jean-Charles Falardeau. La sociologie de Bourdieu conçoit la société comme composée de champs spécifiques : politique, idéologique, culturel, etc. Ces champs peuvent être antagonistes ou alliés dans leur interaction. Pour lui, le champ littéraire regroupe des acteurs « sociaux » qui sont concernés par l'écriture, c'est-à-dire par la reconnaissance, la sanction et la diffusion qui relèvent de l'institution. Le champ le plus vaste est l'*habitus* moderne de la société capitaliste qui détermine toutes ces institutions : « Habitus » est le second terme clé de cette sociologie. Il désigne l'ensemble des dispositions issues de l'héritage familial, de la formation scolaire ou d'un cheminement professionnel, qui détermine l'«ensemble des possibles» pour un individu donné et qui s'actualise dans une position déterminée du champ littéraire[79]. Selon Lucie Robert :

> Élaborée par Pierre Bourdieu, dans le cours de ses recherches sur les intellectuels, la sociologie du champ littéraire repose sur la reconnaissance d'un espace social relativement autonome. Elle marque donc un dépassement de la sociologie du livre et de la lecture en introduisant l'idée d'un univers cohérent qui opère certaines formes de régulation dans les pratiques sociales. [...]
>
> La sociologie du champ littéraire est ainsi fondée sur une lecture du social où les actions d'un individu sont déterminées par ce qui, dans son histoire personnelle, constitue un habitus, lequel s'incarne dans une

---

76 Jozef Kwaterko, « Historicité et effet de texte : le discours de l'aliénation dans le roman québécois des années soixante », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1-2.

77 *Ibid.*, p. 2.

78 Le préfixe "socio" vient rappeler qu'il ne s'agit pas du texte des poéticiens. En poétique l'accent est mis sur le message textuel pour son propre compte (*cf.* la fonction poétique), celui-ci n'ayant pas de pertinence pour la fonction référentielle.

79 Lucie Robert, « L'institution, c'est la littérature », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 8-9.

> position particulière. Elle donne ainsi naissance à une nouvelle forme d'études biographiques où la vie d'un écrivain est conçue comme une trajectoire individuelle, c'est-à-dire une suite de positions déterminées, dans l'ensemble du champ littéraire. De plus, cette sociologie considère l'écriture comme une intervention polémique et postule qu'il existe une correspondance entre la position sociale et la forme littéraire. L'«originalité » d'un texte est ainsi la marque d'un écart par rapport aux positions traditionnelles du champ et signale tant le besoin de nouveauté que la nécessité de se distinguer (et donc d'être, en retour, distingué parmi les autres)[80].

La sociocritique se distingue aussi des sociologies littéraires de l'aval comme la sociologie du livre avec Roger Chartier et celle de la lecture avec Jacques Leenhardt. À propos de la sociologie du livre et de la lecture, Lucie Robert fait remarquer que : « Les travaux de Robert Escarpit, en France, dans les années 1960, marquent en quelque sorte la date de naissance de la sociologie de la littérature. [...] Escarpit en est venu à mettre en cause le caractère universel de la littérature et à reprendre cette question simple, mais fondamentale, que Jean-Paul Sartre avait déjà posée dans un autre contexte : qu'est-ce que la littérature ? [...]. La sociologie du livre et de la lecture tend cependant à s'éloigner des problématiques plus spécifiquement littéraires. Elle rejoint ainsi de plus en plus souvent une sociologie de la culture et des communications ou ce que les Américains nomment les études culturelles (*cultural studies*)[81] ». À la sociocritique du livre nous pouvons aussi adjoindre la question du *sujet écrivant* qui, selon Jacques Dubois, « appartient davantage à la sociologie des œuvres[82] ».

La sociocritique n'est pas une sociologie des institutions de la littérature ; elle ne s'intéresse pas aux phénomènes inhérents à l'institution littéraire. Cette perspective, envisagée par Jacques Dubois dans son œuvre ***L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie***[83], ne s'intéresse pas véritablement au fait littéraire comme le texte. Selon Dubois, l'institution littéraire est « un corps d'actes, d'idées, de croyances qui, dans une société donnée, s'impose aux individus. Elle possède ses normes (techniques et artisanales), ses activités propres (programmes, oeuvres, manifestations), son personnel (de l'auteur au professeur de

---

80 *Loc. cit.*
81 *Ibid.*, p. 7-8.
82 (sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn), ***Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte***, Paris-Louvain-la-Neuve , Éditions DUCULOT, 1990.
83 Jacques Dubois, ***L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie***, Brussels , Fernand Nathan, Éditions Labor, 1978.

lettres), son appareil matériel, son appareil idéologique. Cette institution varie dans son contenu et dans ses structures selon les époques et selon les formations sociales[84]».

Par rapport au texte que la sociocritique considère comme base fondamentale, l'institution renvoie à une sorte de réalité sociale extra-textuelle. Dans ***L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie***, Dubois analyse avec beaucoup de rigueur tous les enjeux de la médiation institutionnelle de l'activité littéraire. L'institution vient donc en effet occuper «un lieu laissé vide par toute une tradition» dans l'analyse littéraire. Ce que vise Dubois dans l'étude de l'institution littéraire, c'est montrer comment fonctionnent les différents appareils de la littérature ainsi que le rapport existant entre les productions littéraires et l'idéologie. Kwaterko définit ainsi la configuration institutionnelle de Dubois :

> La première configuration institutionnelle est celle qui se manifeste explicitement. C'est tout ce que l'institution exhibe en tant qu'*instances* de production, de légitimation et de consécration littéraire reconnue. À ce niveau, l'interaction entre la «base» (les maisons d'édition, le réseau de librairies, de bibliothèques, d'archives et de centres de documentation) et les «mécanismes» (les stratégies de distribution, la publicité, l'enseignement, la critique de presse et universitaire, les concours et les prix littéraires) fait valoir et assure le fonctionnement de l'institution[85].

Dans « Du modèle institutionnel à l'explication de textes »[86], Dubois note que « La théorie institutionnelle de la littérature relève d'une sociologie plus historique que textuelle. Aussi rend-elle plus aisément compte des faits d'histoire... que des faits d'écriture eux-mêmes. Pourtant, loin de délaisser ces derniers, elle se réserve de les aborder au terme du parcours interprétatif[87] ». Lucie Robert relève en outre la distinction suivante entre l'idée d'«institution littéraire» et celle de «champ littéraire» :

> Telle que la pratique Jacques Dubois dans son livre, ***L'institution de la littérature*** (1978), l'analyse institutionnelle a souvent été confondue avec la sociologie du champ littéraire. Aux yeux de plusieurs, en effet, les concepts de « champ » et d'« institution » paraissent interchangeables et l'on trouve encore fréquemment l'expression « institution littéraire » pour désigner l'espace dans lequel sont réalisées les pratiques reliées à la littérature. Proches l'un de l'autre puisque nés du même univers conceptuel qui

---

84 ———, « Statut de l'écrivain et conditions de la production littéraire», dans ***Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire***, Paris, Colin, 1974, p. 106.
85 Józef Kwaterko, ***Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire***,*op. cit.*, p. 13.
86 Jacques Dubois, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », dans ***Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*** , *op. cit.*, p. 305.
87 *Loc. cit.*

> emprunte à la sociologie d'Emile Durkheim, l'institution, définie par Jacques Dubois, et le champ, conçu par Pierre Bourdieu, ont toutefois pris, à partir de leur point commun, des orientations divergentes. Si l'idée de « champ littéraire » insiste sur une lecture du social qui rende compte du tissu conflictuel et qui situe chaque position au coeur de l'ensemble de relations, l'idée d'« institution » désigne davantage la forme consensuelle qui émerge de ces conflits et le caractère contraignant de l'action qu'elle exerce sur l'ensemble du champ.
>
> C'est d'ailleurs ce caractère contraignant qui prime dans l'usage courant du mot « institution » lui-même. Utilisée ainsi à propos de littérature, l'institution désigne alors l'ensemble des positions qui exercent un pouvoir sur l'écriture : l'édition, l'enseignement, les jurys de prix et bourses et la critique. [...]
>
> Ainsi, d'une certaine manière, l'institution, c'est les autres. L'idée d'institution inscrit également l'idée d'un pouvoir, c'est-à-dire d'une relation non symétrique où l'une des parties exerce une contrainte sur l'autre et entraîne du même coup une action de résistance. Le pouvoir, on le rappellera, est généralement bien connu de ceux et de celles qui le subissent et nettement moins avoué par ceux et celles qui l'exercent. Dans le langage courant, l'institution désigne ainsi la fraction dominante du champ, mais seulement en autant qu'elle exerce sa domination par diverses opérations de sélection.
>
> De cette manière, l'idée d'institution opère une séparation entre, d'une part, les écrivains qui se désignent ainsi comme la fraction dominée et, d'autre part, les critiques, journalistes ou universitaires, qui sont présentés dans leur prétention au pouvoir. En ce sens, l'institution reproduit, à toutes fins pratiques, les contradictions de l'objet qu'elle est censé étudier, masquant du même coup les conflits réels qui traversent le social [88].

En dehors des sociologies de la littérature, d'autres champs théoriques s'imposent dans la description et l'inscription du texte littéraire. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer les principaux qui sont la poétique, la sémiotique, la stylistique et la narratologie. Louise Milot et Jaap Lintvelt, dans ***Le roman québécois depuis 1960***, relèvent d'autres méthodes d'analyse centrées sur le texte, tels la rhétorique, l'axiologie et le dialogisme[89]. Seulement leurs perspectives d'analyse du texte littéraire ne s'assimilent pas à la perspective sociocritique. En outre, la sociocritique ne s'intègre pas non plus aux approches théoriques qui abordent l'inscription du texte littéraire comme la psychocritique et la sémiologie de la lecture.

Par rapport à sa spécificité, la sociocritique s'inscrit dans les perspectives théoriques de la littérature qui s'occupent de l'inscription du texte littéraire. Mais à la différence des autres théories s'occupant également de l'inscription du texte, comme la psychocritique et la sémiologie de la lecture, son approche est plus foncièrement textuelle et plus strictement

---

[88] Lucie Robert , *op. cit.*, p. 10-11.

orientée vers l'analyse du sociotexte. En effet, par rapport à l'objet-texte et aux autres théories et méthodes d'analyse du texte littéraire, la sociocritique apparaît dans sa démarche analytique comme une socio-poétique qui considère à la fois la socialité ou son écriture dans le texte et le texte que les poéticiens considèrent. Sémujanga souligne, dans sa thèse, que la sociocritique « se situe entre le sociologisme qui s'oppose à l'autonomie du texte littéraire cherchant son sens dans le contexte social qui l'a produit et le formalisme qui fait du texte une entité autonome indépendante du contexte social[90] ».

Voilà qui est nécessaire pour démontrer que la sociocritique est un modèle analytique du texte littéraire à cheval entre l'autonomie du texte et le contexte social qui l'a produit. Au sujet du formalisme, Régine Robin dans «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», énonce que «Le formalisme, la découverte des formalistes russes et la mise en avant de la notion de «littérarité» postulaient une autonomie radicale du texte littéraire par rapport à l'ensemble de ses déterminations socio-historiques. Seule était intéressante la façon dont le texte était agencé, ses moyens d'écriture, ses formes stylistiques, le travail du signifiant[91] ».

En effet, c'est parce qu'influencée par le formalisme russe des cercles de Moscou et de Saint-Petersbourg, dans les années 1915 à 1930, que la notion d'*autonomie* du texte littéraire à laquelle fait allusion Sémujanga pour situer la sociocritique, intègre la poétique. Dans «**Origines, modèles, influences**» sur la poétique, Decreus montre que « le formalisme russe insiste doublement sur la notion d'*autonomie* : il postule tant l'autonomie de la science de la littérature (en tant qu'approche spécifique) que celle de l'oeuvre littéraire (en tant qu'objet de recherche spécifique)[92] ». Toujours selon Decreus, « les travaux des formalistes russes [...] tendaient à mettre en place un équilibre délicat entre, d'une part, la spécificité et l'autonomie d'une science de la littérature et, de l'autre, son ouverture sur les connexions avec d'autres domaines[93] ».

---

89 Louise Milot et Jaap Lintvelt, ***Le roman québécois depuis 1960.* Méthodes et analyses**, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, (quatrième de couverture).

90 Josias Sémujanga, *op. cit.*, p. 28.

91 Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans ***Discours social/Social Discourse***, *op. cit*, p. 7.

92 F. Decreus, « Origines, modèles, influences », dans ***Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte***, *op. cit.*, p. 12.

93. *Ibid.*, p. 14.

Par rapport aux différentes acceptions du terme *poétique* définissant de manière courante cette discipline comme étant une science normative[94], une nouvelle acception s'impose qui montre l'attachement de la poétique au formalisme russe parce que tournant essentiellement autour de la notion d'autonomie du texte. Cette dernière acception, issue des travaux de O. Ducrot et T. Todorov dans ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***, définit la poétique comme une science de la littérature conçue comme discipline qui se propose de développer une « théorie interne de la littérature[95] ».

En fait, la sociocritique, parce que ne considérant pas le texte à la manière des poéticiens, ni des formalistes russes, ne veut pas se limiter essentiellement à la dynamique interne du texte ou à son immanence, elle s'ouvre également à des connexions avec la dynamique externe tel que le contexte social[96]. C'est en considérant cette dynamique externe du texte que Duchet a su introduire les notions de *hors-texte* et de *société de référence* parmi ses catégories d'analyse sociocritique. Selon Mukarovsky[97], « l'oeuvre artistique (ou littéraire) devrait être examinée comme la résultante de deux forces: la dynamique interne de la structure et une intervention extérieure[98] ». Or en limitant l'œuvre à sa seule autonomie interne, comme elle est perçue chez les formalistes russes et en poétique, on la prive de la dynamique sociale extérieure qui concourt nécessairement à sa production. Dubois, dans « La sociologie de la littérature », donne le point de vue de la sociologie de la littérature sur le rapport d'interaction existant entre le *social* et le littéraire :

> La sociologie de la littérature, dans toute sa tradition, préfère un point de vue dialectique. Entendons par là que, pour elle, le social et le littéraire ne sont pas deux ordres entièrement distincts et qu'ils sont en rapport d'interaction dynamique. [...] Cette perspective dialectique, dont il faudrait décrire plus longuement les implications, a trouvé à se fixer et à s'exprimer dans la notion de *médiation* mise à l'honneur par Lucien Goldmann[99].

---

94 "Il existe différentes acceptions du terme poétique...ces principes peuvent être normatifs: la poétique désigne alors l'ensemble de règles construites par une école et qu'un écrivain donné respecte (ex. : la poétique romantique). *Ibid.*, p. 11.

95 O. Ducrot et T. Todorov, ***Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage***,Paris, Seuil, 1972, p. 106

96 Nous évoquions déjà, au sujet du projet sociocritique de Duchet, que dans la mise en place de ses catégories d'analyse sociocritiques, Duchet a mis au point une catégorie d'analyse interne du texte qui est la *société du roman* ou *société textuelle* et les catégories d'analyse qui considèrent le social non-textuel comme la *société de référence* et le *hors-texte*.

97 Cité par F. Decreus, «Origines, modèles, influences », dans ***Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte***, *op. cit.*, p. 14.

98 *Loc. cit.*

99 Jacques Dubois, « La sociologie de la littérature », dans ***Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte***, *op. cit.*, p. 290.

### 1.3.3.1. De Lucien Goldmann au discours social

Historiquement, la sociocritique se développe à partir des années 1960 avec une sociologie de la création, au même moment que la nouvelle critique. L'un de ses précurseurs, Lucien Goldmann (1955, 1964), initie une nouvelle méthodologie sociologique qui s'articule autour des notions de vision du monde et d'homologie structurale. La vision du monde va infirmer ou confirmer l'univers social et le rapport direct texte-société va permettre d'aboutir à des lectures transparentes. Claude Duchet relève d'ailleurs que la sociocritique « ne peut que souligner sa dette à l'égard des travaux de Lucien Goldmann sans lesquels elle n'aurait pu se définir[100] ». La nouvelle approche sociologique que Goldmann propose dans la manière d'aborder le texte littéraire se révèle plus cohérente et révolutionnaire à cause de l'introduction, dans sa méthode, de la notion de *structure*[101]. La sociologie goldmannienne est une sociologie du contenu. Elle paraît être un concept transhistorique et translittéraire. Pour les sociologues de la littérature, il faut établir des rapports entre les structures sociales et la société fictionnelle (société du roman de Claude Duchet).

En effet, dans la vision du sociologue, l'œuvre littéraire est par essence une structure, «c'est-à-dire que c'est un ensemble de signes linguistiques porteurs de faits sociaux et culturels issus de leur contexte de production, lequel détermine les conditions de réceptivité/lisibilité[102]». Goldmann montre, dans ***Structures mentales et création culturelle***[103], qu'il existe une homologie de structures entre une œuvre littéraire et la société de l'écrivain.

Dans son étude Goldmann énonce le principe directeur de la sociocritique qui, selon Claude Duchet, pourrait se formuler ainsi : «Le texte, rien que le texte mais tout le texte[104]». « Au niveau interprétatif et formel, il importe que le chercheur s'en tienne rigoureusement au texte écrit; qu'il ne lui ajoute rien; qu'il en tienne compte dans son intégralité...[105] »

---

100 Claude Duchet, ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 5.

101 Cette nouvelle méthode sociologique de Goldmann sera plus connue sous l'appellation de *structuralisme génétique*. À ce terme, Duchet a préféré celui de "sociologie dialectique de la littérature" qui, selon lui, «s'efforçait en effet de penser ensemble la relation de l'oeuvre avec des totalités englobant (explication) et les structures internes, les cohérences significatives d'un microcosme textuel (compréhension)» Claude Duchet, *op. cit.*, p. 9.

102 Josias Sémujanga, *op. cit.*, p. 24.

103 Lucien Goldmann, ***Structures mentales et création culturelle***, Paris, Éditions Anthropos, 1970.

104 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 5.

105 Lucien Goldmann, *op.cit.*,p. 468; cité par Claude Duchet, *op. cit.*, p. 5.

Nous constatons qu'avec la nouvelle méthodologie sociologique initiée par Goldmann s'articulant autour des notions de vision du monde et d'homologie structurale, le texte littéraire recouvre sa racine latine *textus* qui le définit comme «tissu, trame».

Le mérite de Goldmann, rompant avec la sociologie traditionnelle, c'est d'avoir su montrer, dans ***Le dieu caché***[106], que l'oeuvre littéraire n'est pas essentiellement le reflet de la société où elle est produite ni son équivalence. Pour la première fois, dans l'approche sociologique du texte littéraire, une importance est accordée à son contenu. Sa méthodologie révolutionne l'approche sociologique des oeuvres littéraires prenant de fait le contre-pied de la sociologie traditionnelle qui concevait la relation de l'oeuvre à la société sur le mode du reflet.

Dans «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», Régine Robin consacre plusieurs lignes à la sociocritique : ses origines et sa conception en tant que modèle théorique d'analyse du texte littéraire. Nous nous sommes intéressé à ce savant exposé qui, tant sur le plan historique que conceptuel de la sociocritique en tant que discipline, nous paraît d'un grand apport. Elle énonce ainsi les origines de la sociocritique :

> Disons pour faire court que la sociocritique commence à forger ses instruments d'analyse au lieu même où L. Goldmann suspend les siens. Abandon des macro-structures, des mises en rapport homologiques de l'espace du texte et de l'espace extra-textuel, abandon d'une sociologie du contenu, analyses en micro-structures (ce que Goldmann entreprend à la fin de sa vie). Claude Duchet le réaffirme très clairement en 1979 :
>
> l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en oeuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle "réalité". C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des oeuvres au monde qu'elle appelle leur socialité. Cela suppose également la réorientation de l'investigation socio-historique du dehors et le dedans, c'est-à-dire l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes (...) La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une

---

106 Lucien Goldmann, ***Le dieu caché***, Paris, Gallimard, 1976.

> poétique des restes qui décante le social, et d'une politique des contenus qui néglige la textualité»[107].

Partant ainsi du postulat commun à la sociologie goldmannienne et bourdieusienne que la littérature a une fonction sociale renvoyant à des mécanismes sociaux comme la lutte des classes[108], la sociocritique en fait une tout autre pratique. Elle essaie désormais de saisir ce qui dans le texte fait la médiation entre le *discours social* réel et le discours textuel comportant tout le contentieux conflictuel. Rappelons toutefois que la littérature est postérieure au discours social. Celui-ci a déjà été tenu ; par contre la littérature, à travers une méthode comme la sociocritique, vient interroger le «comment» de ce qui a été dit et de quelle manière il apparaît transcrit dans le texte.

### 1.3.3.2. Du discours social au sociogramme

Alors que la sociocritique a longtemps proposé comme objet d'étude la socialité du texte, s'intéressant parfois aux variables de texte tel que le co-texte, l'intérêt pour l'analyse du sociogramme permet de reconsidérer ces variables de texte. Certes, comme nous le soulignions déjà, à savoir qu'« une démarche sociocritique n'est pas toujours limitée au texte, elle peut parfois viser une perspective externe au texte », il faut cependant reconnaître que la méthode sociocritique définie par Duchet reste « davantage centrée sur la socialité du texte ». Ainsi, dans un article de Duchet, « **Sociogramme, histoire et socialité : pour une théorie du co-texte** », l'importance du co-texte en tant que variable de texte s'impose à l'analyse sociocritique comme recours nécessaire l'obligeant à « un paradoxal retour critique sur sa méthode de départ :

> Considérer la littérature comme objet social oblige la sociocritique à un paradoxal retour critique sur sa méthode de départ, davantage centrée sur la socialité du texte, c'est-à-dire la prégnance du social dans le texte que sur l'existence sociale de l'oeuvre littéraire, l'accent mis sur la production du sens a quelque peu relativisé l'ensemble des aspects contextuels et pragmatiques, et partant le rapport au socio-historique voire au discours social défini comme espace idéologique.

---

107 Claude Duchet, «Positions et perspectives», dans ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 4. cité par Régine Robin , « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans ***Discours social.* Le sociogramme en question**, *op. cit.*, p. 28.

108 Georg Lukàcs s'inscrit également dans ce déterminisme historique marxiste où la lutte des classes apparaît prédominante dans la vision sociologique.

> La sociocritique propose aujourd'hui une théorie du texte comme sociotexte. Considérer le sociotexte comme le résultat d'une activité esthétique, c'est incorporer au texte l'espace de médiations caractérisé par l'activité sociogrammatique, que nous proposons de nommer co-texte. Le co-texte est une variable de «texte» tributaire à la fois des conditions socio-historiques d'écriture et des actualisations du texte que chaque lecture, collective ou singulière, effectue. Dans cette perspective, le sociogramme est une opération de contextualisation en même temps qu'il participe à l'élaboration esthétique des textes. L'activité sociogrammatique, si elle ne rend pas compte de toute la socialité du texte, est en tout cas l'indice de leur socialisation[109].

Nous pouvons dire que la sociocritique est redevable, dans une certaine mesure, à la sociologie de la littérature dont la fonction sociale renvoie à des mécanismes sociaux comme l'antagonisme des classes, même si elle montre ses distances vis-à-vis d'elle et dans sa pratique. Cet antagonisme et l'idée du conflit sont repris par Pierre Bourdieu dans le fonctionnement de ses champs discursifs. Toutefois, il relève clairement que ces champs discursifs peuvent être aussi alliés dans leur interaction.

Cependant, Duchet, dans la construction du *sociogramme* comme catégorie d'analyse sociocritique, insiste sur le caractère conflictuel qui sous-tend cette dernière. Ainsi le sociogramme apparaît dans la sociocritique duchetienne comme l'*écho* ou la continuité logique d'une sociologie marxiste où le conflit est permanent. Seulement, il revêt un caractère conflictuel relevant essentiellement du texte. Ce conflit se repère et s'analyse à partir de la représentation que l'écriture fait de la société, donc du discours social.

Autant le projet sociocritique et son analyse du discours social reposent sur le texte, autant celui du sociogramme s'inscrit dans la même perspective immanentiste qui privilégie le texte comme base d'analyse. Il y a donc un lien étroit et une corrélation entre les deux projets : *sociocritique* (pour l'analyse du *discours social* textuel) et le *sociogramme* qui se construit à partir de l'identification d'un noyau conflictuel dans le texte.

---

109 Claude Duchet, « **Sociogramme, histoire et socialité: pour une théorie du co-texte.** », Colloque international, La **littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1.

## 1.4. Cadre de réflexion

### 1.4.1. Réflexion sur la méthode

C'est en tenant compte des ouvertures théoriques et méthodologiques nombreuses de nos jours dans une discipline spécifique telle que la sociocritique que nous nous sommes limité dans notre perspective analytique à la démarche sociocritique de Duchet. Celle-ci doit, en effet, constituer notre base de départ qui, grâce aux apports et innovations nouvelles que nous apporterons dans l'analyse de notre corpus, devra s'améliorer.

Le choix de cette démarche se justifie pour nous, parce que, d'une part, elle apparaît plus cohérente avec des catégories clairement définies, et que, d'autre part, elle permet de pénétrer le texte et de repérer les différents éléments de la société pour les interpréter dans un circuit discursif.

### 1.4.2. Réflexion sur la perspective sociocritique de Duchet

Prenons les trois premières catégories de Duchet soit *La société du roman* ou *société textuelle*, *la société de référence* et *le hors-texte* ou *société historique*. En réalité, seule la première constitue une véritable catégorie analytique, parce que, d'une part, elle est la seule analysable dans le texte et, d'autre part, parce qu'elle est la seule productrice d'un espace social dans le texte. En fait, quand Duchet parle de la socialité et de son écriture dans le texte, il veut parler de la société du roman. C'est en effet elle qui constitue le véritable sociotexte, c'est-à-dire la société construite par le texte, l'objet d'étude fondamental de la sociocritique. À ce sujet, il écrit : « Pour une démarche sociocritique, il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes, mais d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman[110] ».

La société historique et la société de référence aident à mieux comprendre la société du roman, parce qu'il y a des éléments textuels qui renvoient au hors-texte permettant des conditions de lisibilité du social dans le texte. Duchet voulait aboutir à la lisibilité du social dans le texte, quand il a introduit dans sa démarche sociocritique des catégories comme le hors-texte

et la société de référence qui reflètent une dynamique externe au texte. Pour rendre compréhensibles les éléments textuels à partir d'une lecture, il faut mettre ces derniers en interconnexion avec ceux du hors-texte. Sans l'interconnexion des éléments du texte avec ceux du hors-texte qui intègrent les idées et la vie pratique du peuple dont il est question dans l'œuvre, la réinterprétation à partir d'une lecture simple ne peut être exacte ni objective. Ainsi, lorsque l'on ne possède pas les éléments du hors-texte ou de la société de référence, on fait une lecture partielle : d'où l'importance de la compétence de lecture. Nous ne voulons pas aborder ici ce point qui renvoie à la problématique des compétences de lecture. Celui-ci a déjà été abordé par Sémujanga dans sa thèse. En effet, selon ce dernier : « Savoir lire et pouvoir lire constituent une manifestation de compétence quelle que soit la perspective sous laquelle on envisage la situation[111] ».

Le propre de la sociocritique, c'est de viser dans sa démarche analytique une perspective critique prenant en compte la valeur des éléments internes et externes du texte dès lors qu'ils appartiennent à la société de référence ou au hors-texte. Du point de vue des sociocritiques, le texte reste le matériau de base pour l'analyse du social ou du sociotexte, l'objet d'étude fondamental dans leur discipline. Ils se distinguent ainsi des sociologues de la littérature, qui font surtout de l'analyse de la société à partir d'une base non textuelle. Si le social est l'objet d'étude fondamental en sociocritique, il reste que c'est dans le texte qu'il faut le repérer.

#### 1.4.2.1. Les catégories d'analyse sociocritique de Duchet et le roman gabonais

Le roman gabonais, tout comme le roman africain subsaharien francophone en général, comporte ses particularités et ses modes de fonctionnement propres. Sans vouloir le comparer au roman occidental français de type réaliste sur lequel repose la théorie sociocritique de Duchet, nous pouvons dire à la lumière des investigations faites sur le roman gabonais que celui-ci offre une nouvelle perspective d'approche sociocritique avec la présence dans sa socialité de l'oralité. Cette dernière amène désormais à considérer la socialité comme intégrant un discours social puis une société du roman qui ne s'inscrivent pas et qui ne se présentent pas tout à fait comme dans le roman balzacien.

---

110 Claude Duchet, « Une écriture de là socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op. cit.*, p. 448.
111 Josias Sémujanga, *op. cit.*, p. 9.

En fait, la différence ne réside pas dans leur mode de construction dans les textes puisque par définition toute œuvre écrite, c'est-à-dire de fiction, comporte nécessairement ou fait intervenir un discours social et une société du roman. La distinction apparaît plutôt dans leur mode de fonctionnement dans les textes.

Dans le mode de représentation de la société gabonaise dans le roman, le critère culturel et ethnique, qui est la base première de toute inspiration créatrice, présente des diversités et des écarts que l'on retrouve mis en évidence dans le roman comme par exemple le mysticisme dont nous soulignons déjà l'omniprésence.

L'autre particularité dans le mode de fonctionnement du roman gabonais par rapport au roman occidental français de type réaliste est le mode d'inscription de l'ironie dans le texte. En effet, l'ironie française est généralement reliée à la raillerie et à la plaisanterie, or celle du roman gabonais semble quelque peu s'en détacher. Il s'agit bien sûr de sentiment d'adhésion et de distance au monde que l'ironie du roman gabonais reprend, seulement elle est souvent marquée par le *non-dit* et elle tient sa force quand elle est implicite. La difficulté, et c'est ce qui fait son originalité, c'est qu'elle ne se cantonne pas dans la rhétorique littéraire, elle est plutôt une présence quotidienne. Quand on ne connaît pas le système de valeurs de l'auteur, il est très difficile de pénétrer l'ironie dans son texte. Le *co-texte* ne suffit pas toujours à éclairer et à reconnaître l'ironie. Elle fait appel à un système de référence. L'analyse de l'ironie dans le roman gabonais permet d'illustrer parfois l'absurdité et la vraisemblance dans le fonctionnement de la société gabonaise dans le texte.

Rappelons toutefois, que le roman gabonais s'inspire avant tout de la culture et de la société d'où vient son auteur, surtout lorsqu'il s'agit de la représentation de la société villageoise et paysanne où la tradition joue un rôle encore important dans les habitudes des populations. Le principe que nous avons voulu arrêter dans le choix des œuvres de notre corpus consiste à considérer aussi les différences culturelles apparaissant dans les œuvres comme repères, pour mieux comprendre la non-univocité du discours social dans le roman gabonais. Normalement, ce discours social reflète et présente les différences culturelles des sociétés et cultures qu'il représente. Cependant, cette situation constitue une difficulté pour une approche univoque du discours social dans l'analyse du roman gabonais.

En effet, ce qui peut se concevoir comme *discours social* dans le roman de Laurent Owondo, qui est de culture myènè évoquant des noms de personnages comme Rèdiwa, Anka, Kota etc., ne l'est pas pour le roman de Allogo-Oke, qui parle, dans son œuvre, de la société fang. Seulement, lorsque les éléments de vie nationale se mêlent ou quand l'œuvre se construit sur un espace urbain, le discours social revêt alors une dimension purement nationale où toute la société semble se reconnaître.

La *société du roman*, dans son mode de fonctionnement, bien qu'intégrant les éléments de diversité culturelle et ethnique, répond beaucoup plus aux préoccupations esthétiques de construction d'une œuvre. Sa distinction ne repose pas sur la diversité culturelle des sociétés représentées dans les textes, mais plutôt sur son mode de construction dans les textes.

Le roman gabonais de manière générale se dit au temps imparfait et fonctionne sur le mode du conte avec un narrateur habituellement hétérodiégétique. Comme le souligne Michel Voltz, dans sa présentation d'Allogo-Oke, «... l'auteur transpose en français les richesses de l'oralité fang; il reste fidèle à l'esprit de ses ancêtres conteurs, même lorsqu'il intègre les réalités modernes...[112]». La société du roman qui s'offre donc au lecteur présente cette ambiguïté qu'elle ne s'impose pas d'emblée dans le texte ; il faut que le lecteur soit attentif au récit du narrateur pour mieux saisir la trame textuelle.

#### 1.4.2.2. Réflexion sur l'intérêt sociocritique de l'analyse de l'oralité

Le propre de l'oralité, c'est d'apparaître dans son mode de fonctionnement comme une forme d'antithèse à la littérature. D'un côté, l'oralité privilégie la parole ou la communication orale comme base essentielle et, de l'autre, la littérature ce sont les " textes " dans la mesure où ils portent une marque de préoccupation esthétique.

Le binôme *littérature-société* s'inscrivant de plus en plus dans les préoccupations d'analyse en sociologie de la littérature et en sociologie du texte, nous pouvons à cet effet dire de la littérature qu'elle est une forme de communication possible, visant la société dans laquelle

elle est produite. La littérature est aussi pratique politique de la société dans laquelle elle s'inscrit. Seulement, *littérature* et *société*, bien que souvent mises en relation et en situation de complémentarité, ne se confondent pas.

Nous voulons partir de ce fait remarqué dans les œuvres romanesques d'Afrique subsaharienne, c'est-à-dire que le roman produit en Afrique noire a réussi à intégrer les marques de l'oralité dans ses textes «écrits». La méthode d'analyse que nous voulons définir, afin de permettre une approche sociocritique de l'oralité intratextuelle, doit se préoccuper de la saisir à cette espèce de carrefour des influences externes liées à sa nature propre, parce que l'oralité est d'abord philosophie de vie communautaire. Elle constitue un système global qui renvoie à une culture et devient un lieu de création. Elle apparaît ensuite comme formes esthétiques dans les textes écrits. Ainsi, dans notre analyse de l'oralité comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte, nous appliquerons une méthode qui saura prendre en considération les formes esthétiques que le texte confère aux éléments de l'oralité en les intégrant, et ses influences externes du fait qu'elle n'est pas figée dans son vécu réel.

Le fait que l'oralité soit envisagée dans notre analyse, à la fois dans sa vision externe au texte et dans sa forme intégrée dans le texte par des marques spécifiques, doit-il nous imposer une méthode spécifique à son analyse dans le texte au risque de nous éloigner de la perspective sociocritique ?

Ce qui nous intéresse dans notre étude, et principalement celle qui concerne l'analyse des marques de l'oralité dans les textes, c'est de pouvoir prendre ces marques comme une des formes possibles des discours contenus dans les textes à l'étude. Ainsi, dans leur analyse, le souci de notre démarche consistera à repérer le social, tout en considérant sa spécificité.

Dans la même perspective d'analyse du social, cette fois dans les discours des formes contenus dans les textes, notre étude s'intéresse, sur le plan de l'écriture des textes, à la démythification de la logique française. Dans cette perspective, il va s'agir de voir comment la jouissance de la langue dans les textes transgresse les règles grammaticales et linguistiques de la langue d'écriture.

---

112 Michel Voltz, « Notes de lecture », dans ***Notre librairie*, Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 172.

Pour assurer une cohérence avec les autres formes d'analyses qui intégreront cette étude, nous nous garderons de trop élargir le champ externe au texte.

Ayant situé l'objet de notre travail, nous voulons maintenant poser les définitions et le mode de fonctionnement des différents concepts et catégories qui servent à notre analyse sociocritique.

## 1.5. Cadre opératoire

### 1.5.1. Définitions et mode de fonctionnement des catégories d'analyse retenues

#### 1.5.1.1. Définitions

Avant de définir et de montrer le mode de fonctionnement des catégories de Duchet, une réflexion sur sa perspective sociocritique nous paraît ici nécessaire. Celle-ci vise d'une part à souligner les limites de la théorie de Duchet et, d'autre part, à proposer d'autres modèles et théories complétant ceux de Duchet. Ceci dans le but de mieux mener notre analyse.

*La société du roman* : De prime abord, nous pouvons dire que c'est la société construite par le texte. Nous la désignons également comme étant le *sociotexte*. D'une manière beaucoup plus spécifique, l'objet de la sociocritique, c'est le *sociotexte* parce qu'il permet une lecture du social dans le texte. Nous définissons la catégorie *sociotexte* dans son étymologie, comme la société du texte. Elle est, sans être réellement, c'est-à-dire que c'est une société que le texte construit sans être plus que ce que les mots nomment ou décrivent dans le texte. En réalité, il ne s'agit pas d'une vraie société que les mots du texte désignent. C'est une société qui ne contient que « signe entier[113] ..., signifié probable sans signifiant..., et signifiant pur[114] ». Selon

---

113 *Cf.* L'impossibilité du signe à être la chose même, dont parle Claude Duchet dans ***Poétique***, n° 16, *op. cit.*, p. 450 et qui ne peut devenir la représentation vraisemblable de la chose qu'il désigne dans le texte.

114 *Loc. cit.*

Duchet, « l'existence (de la société du roman) est postulée par toute l'écriture qui obéit aux règles du vraisemblable[115] ».

À la *société du roman* est souvent associé le *discours social*. Celui-ci correspondrait, selon Duchet, «à une extension de champ, puisqu'il est le discours que toute société tient sur elle-même, et donc aussi la société du roman[116] ». Pour Angenot, le *discours social* est « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui se narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours[117] ». Il faut toutefois souligner qu'à la différence de Duchet, qui travaille sur le discours textuel, Angenot, lui, travaille sur le discours contextuel et sur le discours réel, perspective qu'adopte aussi Ruth Amossy.

En effet, dans l'appellation de *discours social*, on retrouve, d'une part, « une forme euphorique de jeu avec les mots et avec les agencements de phrases[118] » que désigne le *discours* et, d'autre part, « un dispositif multiforme (qui est le *social*) où le code idéologique y use de plusieurs points d'ancrages et de différentes facettes[119] ». Le social, c'est ce qui se déploie en fait dans le texte et y est inscrit. C'est ainsi que, de façon générale, le *discours social* révèle un horizon idéologique extra-textuel. C'est, en effet, à l'intérieur du discours social, contenu dans les œuvres, que s'inscrit le mieux l'idéologie. Ainsi l'analyse du discours social ne se distinguera pas de celle de l'idéologie dans notre travail.

Le processus de textualisation et d'esthétisation permettant la conversion du discursif (entendons par là le discours social) en textuel[120], a amené Duchet à dire du discours social qu'il «est le *on* du texte, et sa rumeur, le déjà-dit d'une évidence préexistante au roman et par lui rendue manifeste[121]». Pour Régine Robin, le discours social « est une rumeur globale non cohérente aux incohérences soudées, reliées, la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà-là, le

---

115 *Loc. cit.*
116 *Ibid.*, p. 453.
117 Marc Angenot. ***1889. un état du discours social***, *op.cit.*, p. 83.
118 Jean-Charles Falardeau, « Le roman et la société au Québec », dans ***Langue, littérature, culture au Canada français***, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'ottawa, 1977, p. 103.
119 Józef Kwaterko, ***Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire***,*op. cit.*,p. 8.
120 Phrase empruntée à Régine Robin, dans ***Discours social/Social Discourse***, *op. cit.*, p. 10.
121 Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op. cit.*, p. 453.

déjà-dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de présupposés, de préconstruits, de cristallisé, de figé, l'informe de l'habitude, le non-dit, l'impensé, ce qui bloque; une pluralité fragmentaire, le bruit du monde qui va devenir matière textuelle. Ce discours social est donc le co-texte [...][122] ».

S'agissant du co-texte, nous dirons en effet avec Régine Robin qu'il « est ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours auxquels il fait écho, tout ce qui est supposé par le texte et écrit par lui [...], le co-texte n'est jamais en dehors du texte [...] Le co-texte très chargé idéologiquement et culturellement est une matière première que travaille le texte[123] ».

*La société de référence* : Elle est avant tout ce que Duchet désigne par « la présence hors du roman d'une société de référence et, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui [...][124]». La mise en place de la société de référence passe nécessairement par un prisme qui est l'expérience personnelle de l'écrivain. La société de référence confère au texte romanesque un certain réalisme qui peut apparaître comme extérieur au texte en créant chez le lecteur une sorte d'illusion du réel. Cette présence dans le texte fait que le roman donne l'impression de reproduire le réel, mais cette illusion du réel demeure une fiction.

En d'autres termes, la société de référence est cet univers extra-diégétique qui, sans s'exclure ni apparaître comme une composante extra-textuelle, intègre le roman et le construit. Elle fait partie de la globalité du texte, ce que Duchet appelle «le désigné global» de la société du roman dont l'existence est postulée par toute l'écriture qui obéit aux règles du vraisemblable[125]. La société de référence apparaît aussi comme ce discours sur les usages et les codes sociaux que le texte inscrit en les travaillant sur le plan idéologique.

*Le hors-texte* : Il ne s'agit pas des éléments en périphérie du texte fondamental comme le titre, l'avant-propos, la dédicace, la préface ou la quatrième de couverture qui peuvent être désignés par le même terme. Le hors-texte constitue ici une catégorie du social dans le roman.

---

122 Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans ***Discours social***, *op. cit.*, p. 12.
123 *Ibid.*, p. 11.
124 Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op.cit.*, p. 449.

Dans la conception de Duchet, la *référence* suppose le *hors-texte*[126]. Cependant il faut reconnaître au hors-texte ses particularités essentielles qui le distinguent de la référence. Par ce terme, Duchet veut désigner cet univers proche du texte, c'est-à-dire cotextuel, qui est en fait l'univers des discours. Pour Régine Robin, c'est le foisonnement discursif et métaphorique autour d'un signifiant comme «bourgeois», une image que le texte inscrit en la travaillant. Le hors-texte est aussi un espace imaginaire, une zone poreuse où communiquent le système des référents textuels et les références co-textuelles, zone frontière, moment du texte où l'on n'est plus dans le texte, on n'est pas dans le co-texte, on passe de l'un à l'autre. Il s'agit d'une ombre du texte qui assure la cohérence du texte et sa lisibilité[127].

Pour Duchet, en effet, le hors-texte est ce qui rend possible ma lecture[128]. Il écrit : « Le hors-texte accompagne le récit tout au long; il détient la clef de ses codes. Il lui permet de s'écrire avec économie puisqu'il représente exactement tout ce qui n'a pas besoin d'être dit, l'interprétant du pseudo-référent[129] ». Ce qui illustre de manière objective que le hors-texte, comme la société de référence, obéit aux codes idéologiques et permet les conditions de lisibilité sociale dans le texte. Selon Kwaterko, dans : «**Historicité et effet de texte : le discours de l'aliénation dans le roman québécois des années 1960** », « entre le littéraire et son dehors, le texte se réapproprie spécifiquement l'Histoire, déleste le discours historique et historien de leur prétention à la vérité pour élaborer sa propre historicité [130]».

Quant à la transcription de l'oralité dans les textes que nous étudions, le hors-texte correspondrait aux discours proverbiaux et aux autres indications socioculturelles dont la présence dans le texte et le contexte n'est pas gratuite, et qui ont une charge métaphorique et idéologique. Nous considérons également comme marques du hors-texte, les discours imagés qui demandent des compétences de compréhension et de pénétration parce que renvoyant à la sagesse populaire, à la culture et à sa manifestation quotidienne, la mentalité, mais également aux formes esthétiques que le discours romanesque emprunte à l'oralité.

---

125 *Ibid.*, p. 450.

126" Référence et hors-texte sont indissociables et l'une renvoie à l'autre " Claude Duchet, « Une écriture de là socialité », dans ***Poétique***, n° 16,*op.cit.*, p. 451.

127 Régine Robin, *op. cit.*, p. 9-12.

128 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 451.

129 *Ibid.*, p. 452.

130 Józef Kwaterko, « **Historicité et effet de texte. Le discours de l'aliénation dans le roman québécois des années soixante** », Colloque international, ***La littérature comme objet social***, *op. cit.*, p. 1.

À propos de *l'idéologie*, Duchet énonce, dans « **Sociogramme, histoire et socialité : pour une théorie du co-texte** », que « l'accent mis sur la production du sens (alors que la méthode de départ de la sociocritique était davantage centrée sur la socialité du texte) a quelque peu relativisé l'ensemble des aspects contextuels et pragmatiques, et partant le rapport au socio-historique voire au discours social défini comme espace idéologique[131] ».

Pour parler d'une analyse de l'idéologie dans le roman gabonais depuis 1980, une définition pour mieux appréhender le concept et l'appliquer s'impose. Pour ce faire, nous nous référons aux résultats des travaux précédents d'analyse de l'idéologie sur le texte littéraire, comme ceux dont parle Józef Kwaterko :

> Les résultats des travaux de Louis Althusser et de Fernand Dumont sur l'idéologie nous paraissent plus pénétrants et surtout plus opératoires pour orienter une recherche en matière de littérature. Ainsi, Althusser conçoit l'idéologie comme «*une représentation* du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence». Fernand Dumont, pour sa part, postule que « les idéologies sont des procédures sociales. Elles posent la culture comme un horizon de certaines actions qui paraissent la concerner comme une totalité[132] ».

En effet, le premier concept d'idéologie apparaît d'abord avec Karl Marx. Selon l'auteur du ***Capital***, l'idéologie désignerait « les représentations fausses que les hommes se font d'eux-mêmes ». Cette première définition identifiait l'idéologie à une ascendance (morale) que la classe dominante exerce sur les autres, dans le contexte précis de lutte des classes.

L'idéologie perçue dans ce contexte est l'idéologie dominante qui s'impose à toutes les autres classes sociales : « Ce premier concept d'idéologie comme représentation engloberait la pensée politique, la pensée sociale et des phénomènes plus larges tels que la religion et même éventuellement la littérature ou la production littéraire[133] ».

---

131 Claude Duchet, « Sociogramme, histoire et socialité : pour une théorie du co-texte », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1.

132 Józef Kwaterko, ***Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*** , *op. cit.*, p. 16-17.
*Cf.* Louis Althusser, ***Positions (1964-1975)***, Paris, Éd. Sociales, 1976, p. 101.
Fernand Dumont, ***Les idéologies***, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 74.

133 Alonzo Le Blanc, « Notion d'idéologie », Actes du colloque **«Littérature et idéologie. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972»** Université Laval, 21, 22, 23 avril 1976, ***Cahiers de l'ISSH***, Université Laval, Québec, Août 1976, p. 49.

Marcel Fournier définit quant à lui la notion d'idéologie en ces termes :

> L'idéologie est en effet à la fois une théorie, mais particulière puisque sélective (donnant de la réalité une représentation fragmentée) et particularisée (propre à la classe socio-économique dominante ou d'une façon plus générale à tout groupe de dirigeants) et un instrument en tant que légitimation-mobilisation -intégration[134].

Cependant, se réclamant d'une lecture sociocritique des œuvres romanesques gabonaises, notre travail ne saurait intégrer toute la complexité de la notion d'idéologie. Nous disons à cet effet avec Régine Robin que :

> À l'affût du fonctionnement de l'interdiscursivité idéologique, la sociocritique a été soucieuse de ne pas se laisser enfermer dans des définitions closes de l'idéologique. Ce qu'elle a tenté de mettre à jour ce sont les écarts, les décrochements, les dysfonctionnements, les apories, contradictions insolubles, recouvrement d'un cadre axiologique par un autre, la façon dont le texte dévie, dérape, déplace les «ratés» du texte qui sont peut-être l'unique lieu de la littérature, sa façon de signifier l'impossibilité d'être soi, l'impossibilité de l'écriture et en même temps sa nécessité[135].

Par rapport aux quatre instances de l'idéologique qu'elle spécifie, à savoir: *Le projet idéologique*, *le cadre idéologique de départ*, *l'idéologie de référence* et *l'idéologie du texte*[136]; nous nous sommes intéressé aux deux dernières et plus particulièrement à l'idéologie du texte.

*L'idéologie de référence* : celle qui gouverne plus ou moins l'auteur, l'horizon idéologique dans lequel l'auteur écrit[137]. C'est du point de vue de la tradition républicaine que Malraux écrit, du point de vue de l'idéologie humaniste du Front Populaire, fasciné par le communisme mais tenant ses distances par rapport à lui.

*L'idéologie du texte* est issue du travail du texte, des processus de textualisation, d'esthétisation et d'idéologisation de l'écriture sur la matière verbale co-textuelle. Dans le cas de Malraux, le texte travaille une matière conflictuelle. Le projet idéologique s'inscrit et se lit

---

134 Marcel Fournier, « Idéologie et société technique », dans ***Anthropolitique***, vol. 1, n° 1, avril 1969, p. 91.
135 Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans ***Discours social*, Le sociogramme en question**, *op. cit.*, p. 21.
136 *Loc. cit.*

aisément dans le texte (roman à thèse, les Républicains valorisés, la thèse de l'armée disciplinée qui doit passer avant la Révolution) mais l'idéologie de référence se réinscrit en histoire épique qui fait appel au destin et au mythe. Le travail du texte écrit et désécrit ce que les autres instances idéologiques disent de façon univoque. Le texte ambiguïse, travaille sur une matière oxymorique, il fissure la cohérence et la cohésion du champ initial[138].

Quant à l'orientation que nous donnons à l'analyse idéologique dans notre thèse, nous disons au départ que cette notion apparaîtra dans la plupart des analyses figuratives sur le discours social à l'intérieur des textes, parce que tout le discours social est au départ saturé et structuré par une idéologie, et, plus précisément, par l'idéologie dominante.

L'analyse idéologique sera d'un grand intérêt dans l'analyse discursive de l'oralité en tant que marque du social spécifique au roman de l'Afrique subsaharienne. L'oralité contenue dans les textes sera perçue comme contenant une charge idéologique. Seulement celle-ci n'est pas assimilable à une lutte des classes. Ce qui caractérise, en effet, les sociétés noires africaines dans un contexte purement traditionnel, c'est leur homogénéité et leur attachement à la vie communautaire. L'idéologie dégagée par l'oralité sera plutôt une idéologie communautaire et collective, où l'imaginaire social semble être un instrument d'intégration et de mobilisation de la communauté.

Toutefois, en sortant du cadre de l'oralité, l'analyse de la notion d'idéologie comme lutte des classes sociales a sa place dans notre travail, surtout quand nous aborderons l'étude du

---

137 Régine Robin montre déjà dans la définition du *projet idéologique* que "Le projet idéologique de ***L'espoir*** de Malraux, c'est très clairement le soutien à l'Espagne républicaine et la priorité de faire passer la guerre et la victoire sur le franquisme avant la révolution".

138 Plusieurs travaux d'intérêt sociocritique ne manquent pas de souligner leur reconnaissance à l'idéologie. Parmi ceux-ci, il y a les travaux de Marc Angenot : ***Ce qu'on dit des Juifs en 1889***, « Fonctions narratives et maximes idéologiques », dans ***Orbis Litterarum***, « Hégémonie, dissidence et contre-discours », dans ***Études littéraires***, « Idéologie et présupposé : la critique littéraire d'Edmond Jaloux », dans ***Revue des langues vivantes***, celui de Georges Benrekassa, « Le parcours idéologique des lettres persanes. Figures de la socialité et discours politique », dans ***Europe***, les travaux de Jacques Dubois, « L'assommoir », dans ***Société, discours, idéologie*** et « Une écriture de la saturation, les présupposés idéologiques dans l'incipit du Nabab », dans ***Études littéraires***. D'autres travaux d'intérêt sociocritique montrent également leur préoccupation pour l'idéologie dans le texte. C'est le cas de Claude Duchet, « Idéologie de la mise en texte », dans ***La pensée***, de Henri Mitterand, « Germinal et les idéologies », dans ***Les Cahiers naturistes***, l'étude de Erik Neveu, ***L'idéologie dans le roman d'espionnage*** et celle de Yves Reuter, ***Texte / idéologie dans la «Chute» de Camus***, ainsi que les différents travaux de Jacques Dubois, « L'inscription idéologique », dans ***Littérature et société*** et de Philippe Hamon, « Texte et idéologie : pour une poétique

roman ***Les matitis***, l'œuvre de notre corpus qui présente le mieux l'idéologie en terme de lutte des classes, et où semble naître la prise de conscience d'une certaine frange de la population qui habite les matitis[139], du phénomène du chômage qui nuit à leur existence quotidienne et du désir d'en sortir en créant leur propre mode de vie en zone urbaine à leur convenance.

La vision de l'idéologie dans notre travail sera, en effet, à cheval d'une part sur sa considération première voulant que l'idéologie soit considérée comme l'ensemble de valeurs et de croyances collectives propres à un groupe, d'autre part, sur ce qui fait la spécificité de notre corpus, c'est-à-dire l'idéologie dans l'oralité inscrite dans les textes.

Il s'agira, dans l'étude de l'idéologie contenue dans les textes, de voir non pas nécessairement ce dont le texte parle, mais ce qui le rend parlant de ce dont il parle. L'idéologie sera considérée comme une série d'investissements réglés dans le texte[140] qui permettent son fonctionnement et sa compréhension dans un contexte donné.

C'est en effet l'idée de production d'un espace conflictuel, telle qu'énoncée par Duchet dans ***Sociocritique*** en parlant de la lecture sociocritique[141] et ses préoccupations du texte littéraire, que le même théoricien va poursuivre avec la conception du *sociogramme.*

L'analyse sociogrammatique à l'intérieur du corpus romanesque gabonais occupe une place essentielle dans notre thèse.

Alors que les bases fondamentales pouvant permettre une définition claire du sociogramme en tant que catégorie d'analyse du texte, dans une perspective sociocritique, demeurent encore en projet et non précises, l'idée de l'inclure dans notre travail nous a semblé intéressante. D'une part, inclure une analyse du sociogramme dans notre corpus, nous amène à pratiquer une approche nouvelle en sociocritique sur les textes romanesques produits en Afrique subsaharienne francophone, et principalement ceux qui sont produits au Gabon. D'autre

---

de la norme », dans ***Poétique***, et l'excellente étude de Edmond Cros et Antonio Gómez-Moriana, ***Lecture idéologique du Lazarillo de Tórmes***.

139 «Les matitis, ce sont ces agglomérats de planches et de tôles que les urbanistes qualifient d'habitat spontané». On les trouve dans toutes les métropoles d'Afrique, et même dans celles qui, comme Libreville, ont été marquées par le miracle économique." Yves de la Croix (quatrième de couverture, ***Les matitis***).

140 Tout en étant consommateur, le texte est lui-même aussi producteur d'idéologies.

141 Claude Duchet, ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 4.

part, cette perspective envisagée nous permet de participer au projet d'élaboration, de clarification et de mise en place définitive de cette catégorie, comme actuellement le font d'autres chercheurs.

Régine Robin et Isabelle Tournier, qui s'intéressent à la recherche en sociocritique, accordent un intérêt particulier à cette nouvelle catégorie d'analyse dans le texte : le *sociogramme*. Dans leurs articles, elles tentent de définir le sociogramme et de montrer son modèle de construction à l'intérieur du texte[142]. Cette démarche, entreprise par ces deux praticiennes de la sociocritique qui consiste à définir le sociogramme et à montrer son modèle de construction dans le texte littéraire, est inspirée à la base par les travaux de Duchet.

Dans le souci de mieux comprendre la nouvelle catégorie mise au point par Duchet, ainsi que son mode de construction et de fonctionnement qui va permettre sa mise en application dans notre travail, nous nous sommes rapproché du théoricien lui-même.

En effet, à la lecture de notre projet de thèse qui lui a été soumis au cours du sixième colloque international de sociocritique sur **Écrire la pauvreté**[143], Duchet a bien voulu dissiper la confusion autour de cette nouvelle catégorie sociocritique. Nous définissions le sociogramme en ce moment-là, faute d'éléments essentiels et de textes théoriques parlant explicitement du sociogramme, comme ce lieu où le discours du roman rejoint les autres discours de la société : politique, économique, culturel etc., qui ont été tenus dans le même lieu et dans une même époque. Duchet nous a plutôt orienté vers cette autre définition[144] qui est la définition de base actuellement sur le sociogramme :

---

142 Régine Robin « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte » (p. 1-5), « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social » (p. 7-32); et Isabelle Tournier « Le sociogramme du hasard chez Balzac » (p. 49-73), dans ***Discours social/ social Discourse***, *op. cit.* En plus des articles de Régine Robin et d'Isabelle Tournier parus dans le volume 5, n$^{os}$ 1-2: 1993, de ***Discours social/Social Discourse***; on peut consulter leurs travaux qui sont: R. Robin «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social» in ***La Politique du texte. Enjeux sociocritiques***, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121; et Isabelle Tournier, « ***Balzac, le hasard, le roman.*** » Thèse nouveau régime, soutenue à l'Université de Paris VIII en janvier 1992.

143 Organisé par le Centre interuniversitaire d'analyse du discours et de sociocritique des textes (CIADEST) et le Département d'études françaises de l'Université de Montréal du 29 septembre au 2 octobre 1993.

144 Cette définition est celle que Duchet donnait déjà du sociogramme au séminaire de sociocritique à Paris VIII (1990-1991), et qu'Isabelle Tournier reprend dans « Le sociogramme du hasard chez Balzac », ***Discours social***, **Le sociogramme en question**, *op. cit.*

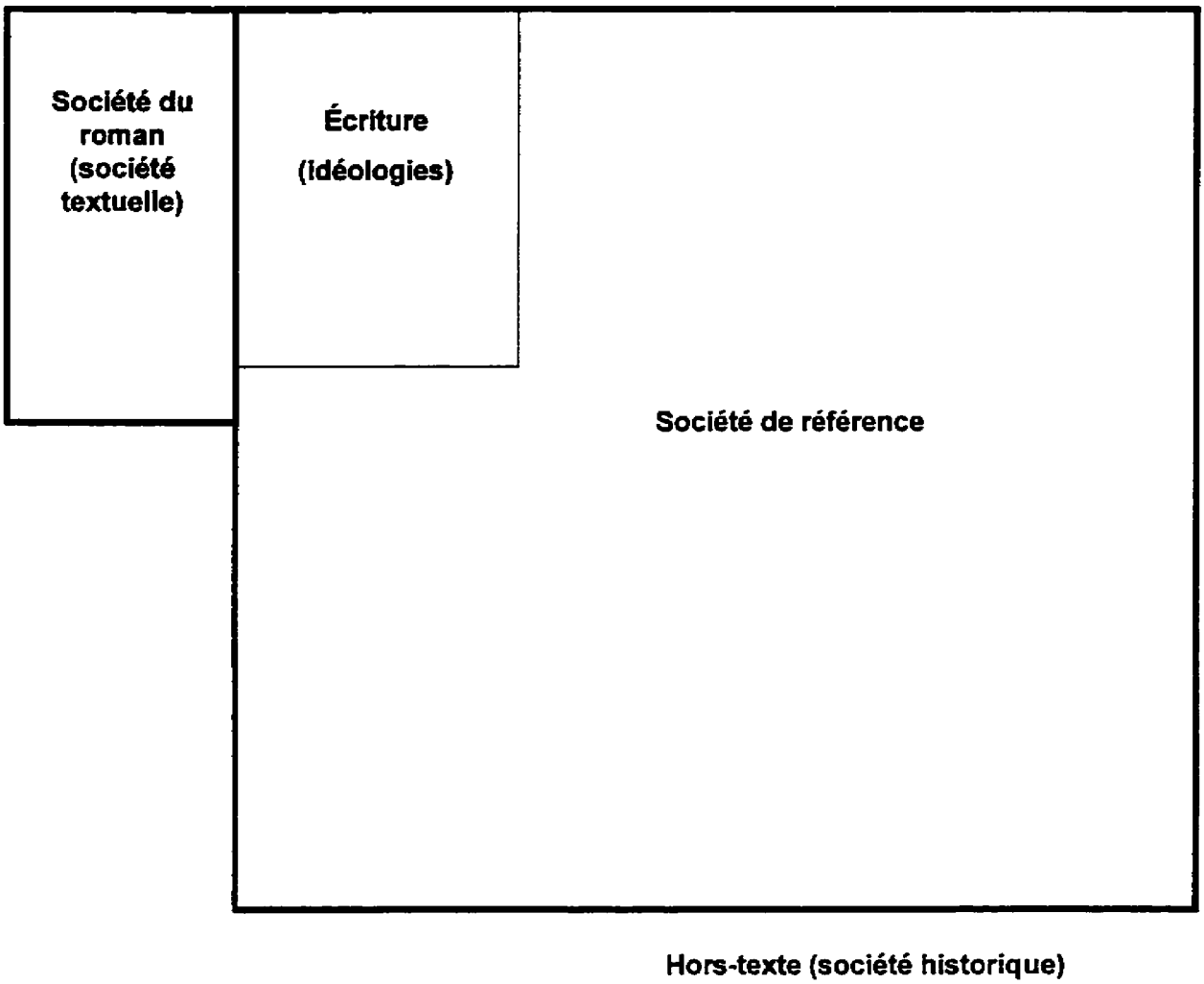
> Sociogramme : ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau, lui-même conflictuel.

C'est à partir de cette définition du sociogramme donnée par Duchet, que nous entendons nous inscrire dans son projet d'élaboration, de clarification et de mise en place de cette catégorie en intégrant des éléments nouveaux qui participeront à l'analyse sociogrammatique du texte romanesque gabonais.

### 1.5.1..2. Mode de fonctionnement

Pour montrer le mode de fonctionnement des catégories définies par Duchet, nous avons choisi deux schémas, pour l'illustrer :

**1.5.1..2.1. : mode de fonctionnement de la *société du roman* ou *société textuelle*, de la *société de référence*, du *hors-texte* ou *société historique* et de *l'idéologie*[145]**



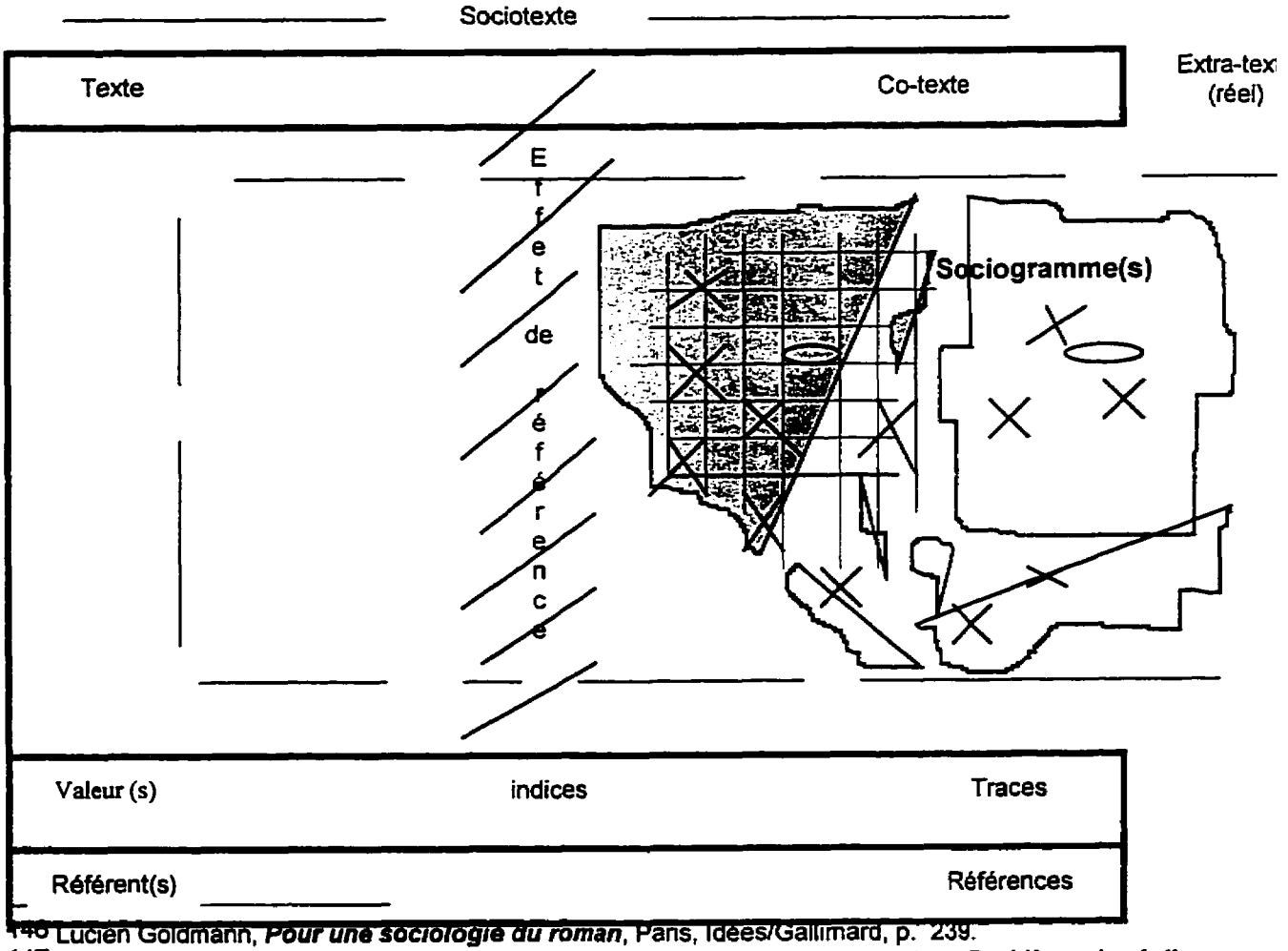

*La société du roman* renvoie à un ensemble plus grand qui est la société de référence, et qui, elle, renvoie au *hors-texte*. Dans l'activité de lecture, le lecteur lit toujours plus que ce qu'il lit. Dans l'activité d'écriture, l'auteur écrit toujours plus que ce qu'il écrit. C'est l'existence d'une société de référence et d'une société historique qui permet ce phénomène. L'écrivain, lui, vit dans une société historique, il a une vision de la société de référence, et c'est dans le lieu de l'écriture qu'interviennent les idéologies. Disons avec Lucien Goldmann, dans ***Pour une sociologie du roman***, que « [l]'écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une

145 Ce schéma, proposé par Le Professeur Fernando Lambert dans le cadre du cours FRN-10814 Le roman africain, hiver-1992, Université Laval, a été élaboré par le Professeur Claude Duchet.

réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer[146] ».

En effet, la difficulté d'un auteur à vouloir reproduire de manière authentique la réalité, a amené Georg Lukàcs à combattre dans les œuvres les excès du réalisme socialiste. Pour ce dernier : « Plus un poète comprend avec profondeur une époque et ses grands problèmes, et moins sa représentation peut rester au niveau du quotidien[147] ». Dans le cadre des analyses des idéologies représentées dans la société du roman, il s'agira de voir, à partir des modes d'inscription du social, comment l'idéologie transforme le texte et produit un type d'écriture, car, selon Duchet, « l'écriture est toujours une extériorité décorative, une possibilité dangereuse de non-vérité[148] ».

**1.5.1.2.2. : Mode de fonctionnement et de construction du *sociogramme*[149]**




146 Lucien Goldmann, ***Pour une sociologie du roman***, Paris, Idées/Gallimard, p. 239.

147 Georg Lukàcs, « La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique », dans ***Problème du réalisme***, Paris, Éditions de l'Arche, 1975, p. 93.

148 Duchet, « Une écriture de là socialité », dans ***Poétique***, n° 16, *op. cit.*, p. 446.

149 Ce schéma de lecture du sociogramme a été produit par Le Professeur Claude Duchet lors de sa conférence à l'université Laval au Québec le vendredi 18 février 1993.

Dans la conception de Duchet, le sociogramme se donne à lire avant tout comme objet pédagogique permettant la lecture historique, prenant en compte la lecture contextuelle et l'implicite personnel. Ce qui veut dire que la reconnaissance et l'analyse d'un sociogramme font intervenir la compétence de lecture.

Pour Duchet, il faut considérer l'avant-texte et l'après-texte dans la construction du sociogramme. Si le texte révèle un noyau conflictuel, c'est qu'il a été avant et qu'il est après. Il faut également considérer ce que le texte mobilise du co-texte pour s'écrire avec, pour que ses référents aient une référence.

Il apparaît selon le mode de fonctionnement du sociogramme défini par Duchet que :

Écrivain + public = univers des références.
Lecteur + auteur = co-texte.

Sociogramme : représentation partielle idéologie
zone conflictuelle.

Le sociogramme se construit avec le savoir culturel. Il travaille à cet effet à trois (3) niveaux.

1- La récurrence--mémoire culturelle.
2- Thématisation.
3- Fictionalisation.

Le *sociogramme* prend naissance dans l'univers des références, mais ne s'y conforme pas. Il permet de voir comment s'est fabriqué le sens et comment nous lisons avec nos sens. L'univers des références est une réserve sociogrammatique. Seulement, le sociogramme n'est pas un thème. Dire du thème qu'il est un sociogramme, c'est lui reconnaître un caractère conflictuel qu'il n'a pas toujours. À l'opposé du sociogramme, le thème n'intègre pas nécessairement un caractère conflictuel dans son mode de fonctionnement. À cause de la difficulté à considérer le thème comme équivalant au sociogramme, Isabelle Tournier utilise

dans son étude « Le sociogramme du hasard chez Balzac », le terme composé « mot-idée [150]» qui semble mieux s'adapter au sociogramme. Toujours, selon elle, dans sa présentation du sociogramme :

> le sociogramme se veut inscrit dans l'Histoire, et témoignant d'une sensibilité aux activités discursives dont il est l'effet ; pas encore ou plus de sociogrammes là où il n'y aurait pas de discours prenant appui sur un noyau autour duquel gravitent les éléments qui le constituent, et pas davantage si ces discours sont figés et se bornent à la répétition de significations acquises (la langue de bois ignore les sociogrammes - et réciproquement...). Deuxièmement, les représentations qu'il fait coexister dans un espace conflictuel sont essentiellement mobiles et ne sont pas toutes actualisées ; chaque discours recompose les sociogrammes qu'il traverse, et prélève en quelque sorte sur la réserve sociogrammatique ; il ajoute, soustrait, oblitère, censure, associe, oppose selon ses besoins ou ses finalités propres. Troisièmement, la contradiction originelle (le noyau conflictuel) qui lui donne son énergie signifiante se répercute dans l'ensemble de la configuration, qui résulte donc, constitutivement, de tensions entre des termes. [...]
>
> Le noyau de notre « ensemble flou » ne peut, nous l'avons dit, qu'être conflictuel, c'est-à-dire contenir en lui-même sa propre négation : c'est à ce prix qu'il engendre des parcours de sens et met sous tension tous les éléments (« les représentations partielles ») qu'il influence[151].

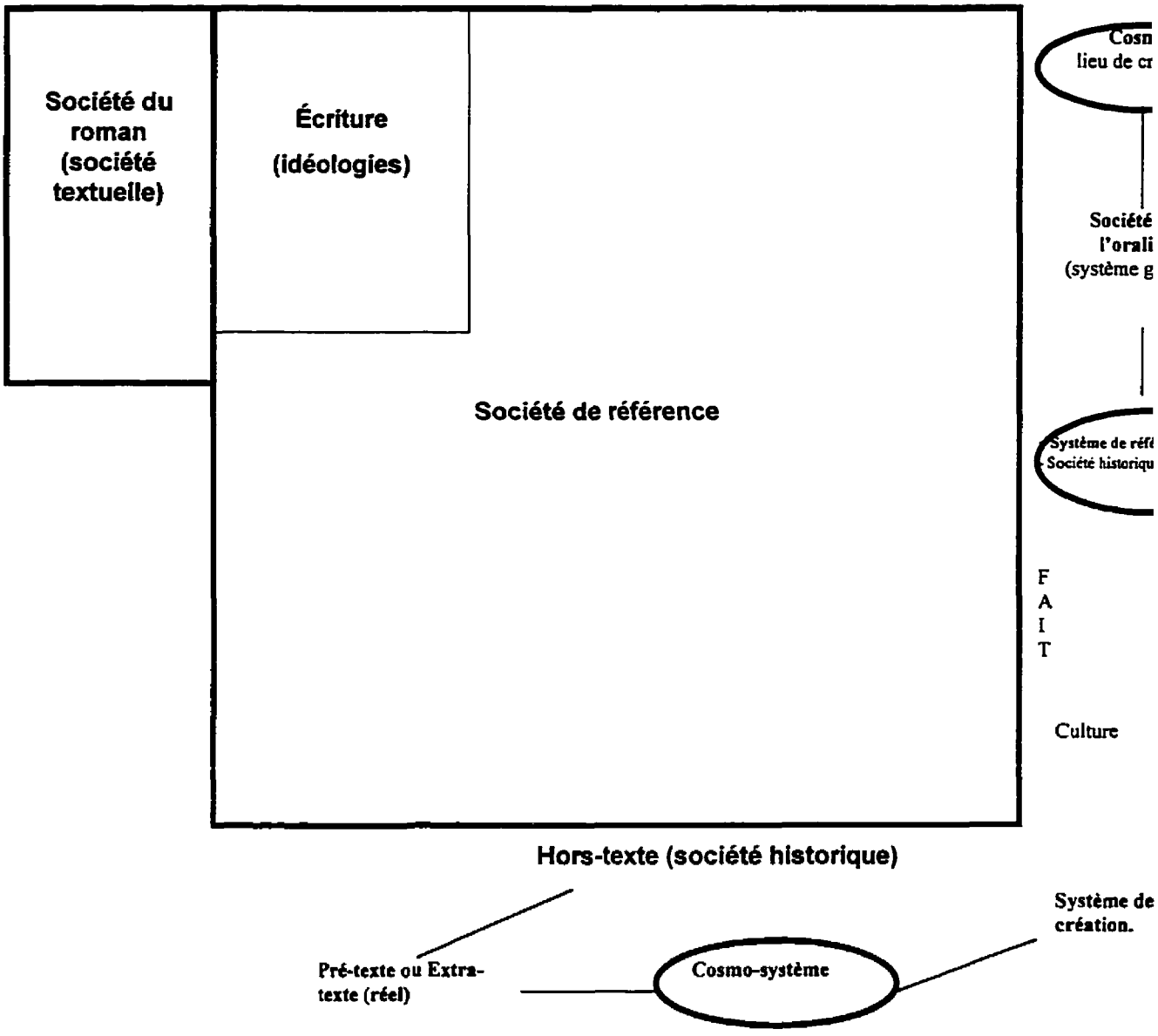
Toutefois, tout en considérant la définition actuelle de Duchet sur le sociogramme, l'orientation de l'analyse sociogrammatique dans notre travail sera de percevoir cette catégorie comme étant aussi une forme d'écriture de la société dans le texte (*socio* = société et *gramme* = écriture). Cette forme d'écriture de la société dans le texte prendra en effet, en compte, à la fois les éléments du sociotexte que l'écriture et les idéologies auront transformés, ainsi que la représentation des interactions dans le texte gravitant autour d'un noyau dit conflictuel.

---

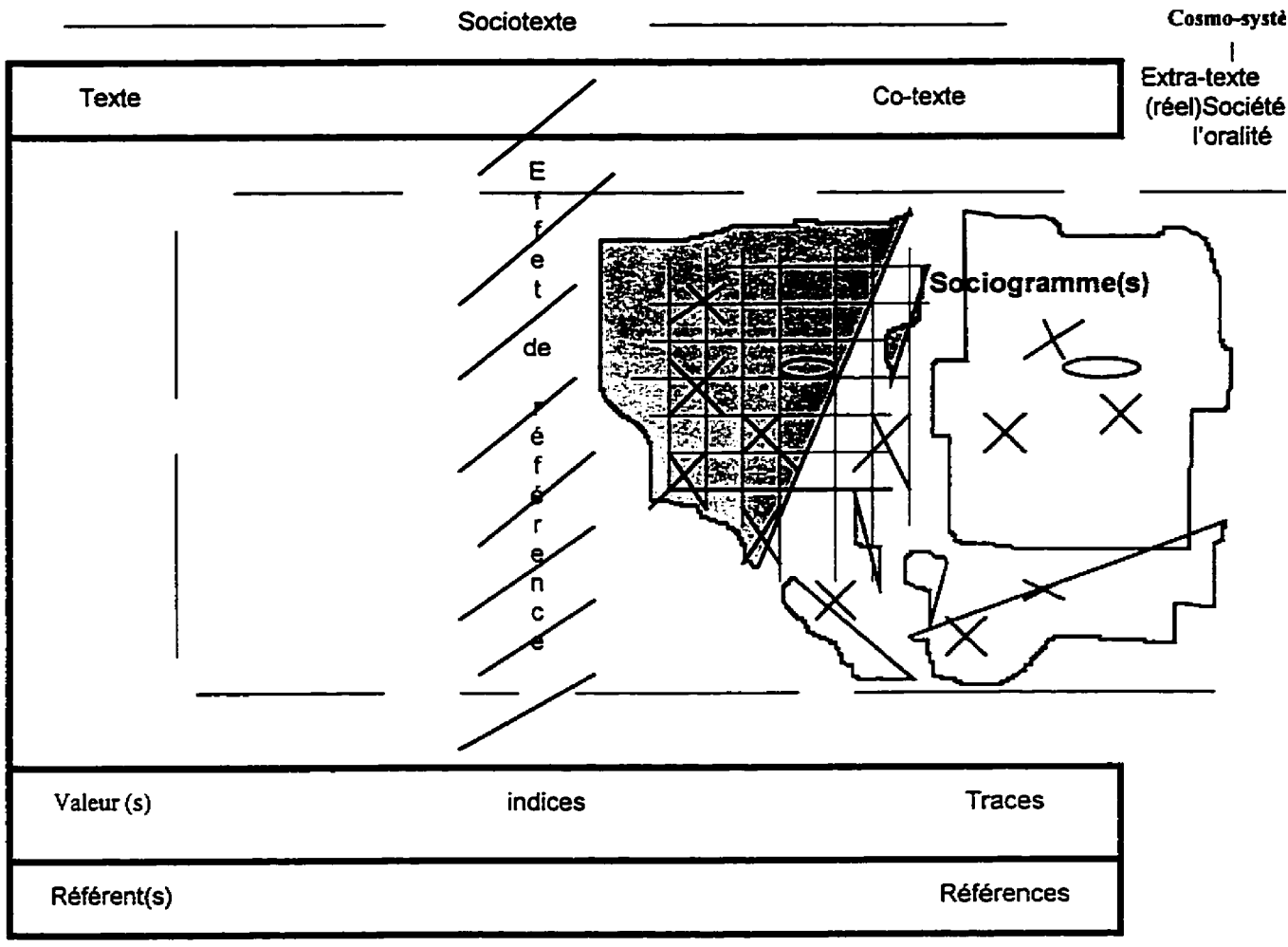
150 Isabelle Tournier, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », *op. cit.*, p. 51.
151 *Ibid.*, p. 62-63.

## 1.5.2. Place et mode de fonctionnement de l'oralité à l'intérieur des schémas de Duchet

### 1.5.2.1. Place et mode de fonctionnement de l'*oralité* à l'intérieur du schéma1



### 1.5.2.2. Place et mode de fonctionnement de l'*oralité* à l'intérieur du schéma sur le mode de fonctionnement et de construction du *sociogramme*




L'oralité (ou *la société de l'oralité*) constitue un système global renvoyant à une culture, elle est aussi un système de création. C'est le lieu par excellence où la société, prise dans sa globalité, exprime aisément son génie créateur.

L'oralité a souvent été perçue comme un extra-texte ayant son existence dans le hors-texte. C'est dans le hors-texte (catégorie sociocritique) qu'elle rejoint le point de départ de la démarche sociocritique de Duchet pour ensuite intégrer le sociotexte, c'est-à-dire la société du roman, tout en gardant son caractère spécifique de société de l'oralité. Dans le même temps et dans le même contexte l'oralité préserve son caractère de secteur discursif du discours social.

En tant qu'objet d'étude intégrant l'analyse sociocritique, l'oralité peut paraître un pré-texte en ce sens qu'elle se situe de prime abord comme un objet dont les critères essentiels ne se prêtent pas à une analyse sociocritique qui, comme le rappelle Duchet, «vise d'abord le texte[152]». Ce que l'on peut en effet dire, c'est que c'est un «pré-texte» qui, par le jeu de l'écriture et de l'idéologie renvoie à un texte second. Celui-ci apparaît comme ce réservoir où l'extra-texte côtoie le co-texte et prend forme dans le texte. Le texte est considéré en ce moment-là comme une totalité intègrant à la fois le «pré-texte» (par le jeu de l'écriture et de l'idéologie) et le texte.

En tant que système global, la société de l'oralité englobe son propre *système de référence* et sa société historique qui reposent non pas sur l'écriture et la lecture comme la société de référence et la société historique de Duchet, mais sur la parole et la mémoire.

En effet, dans le contexte de la tradition orale, la connaissance et le savoir sont véhiculés essentiellement par la parole qui, au-delà des liens affectifs, culturels et sociaux qu'elle engendre entre locuteur et auditeur(s), prend un tout autre sens dans le vécu quotidien de la société, c'est-à-dire qu'elle devient synonyme de vie. C'est cette assimilation et le recours sans cesse à ses capacités créatrices qui font dire à d'aucuns que la parole est vie en Afrique. À partir de la parole, du souffle sonore qui se dégage de l'homme pour prendre un sens dans l'imaginaire social, une vision du monde et une manière de vie prennent forme et *s'ex-priment*, c'est-à-dire qu'elles sortent du caché, de l'anonymat pour devenir réelles.

Le *cosmosystème* est cet univers où règnent l'harmonie et la confusion. Il est le lieu de manifestation des équilibres naturels perturbés, composé de systèmes cosmiques en interaction et qui se transforment pour constituer un noyau principal. C'est de ce noyau principal, aussi un système global, qu'émane le réel, le cadre pré-textuel susceptible de se transformer en texte.

L'intérêt de l'*extra-texte*, c'est qu'en fait on peut postuler que c'est là où réside au départ l'oralité qui par la suite intègre le texte par le jeu de l'écriture.

---

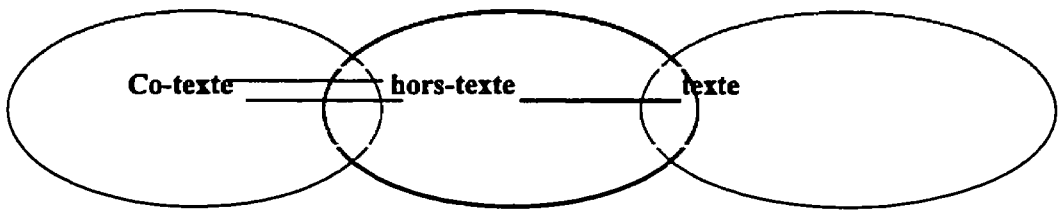
152 Claude Duchet, ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 3.

Pour mieux saisir le fonctionnement des différentes variables de texte, surtout celles apparaissant dans les schémas établis par Duchet, nous avons voulu les présenter dans un tableau. À partir de celui-ci, nous avons pu obtenir ce qui suit :

| Sociotexte | Texte | Co-texte | Extra-texte |
|---|---|---|---|
| « La sociocritique propose aujourd'hui une théorie du texte comme sociotexte. Considérer le sociotexte comme le résultat d'une activité esthétique, c'est incorporer au texte l'espace de médiations caractérisé par l'activité sociogrammatique [...][153]»<br>«Le sociotexte n'est rien d'autre que le texte; celui des narratologues, des thématiciens, de la pédagogie etc. Il a ceci de particulier qu'il ne désigne que la société du roman.»<br>«À la différence des méthodes existantes en sociologie de la littérature qui s'orientent vers des aspects thématiques ou «idéels» de «l'oeuvre», la sociologie du texte s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif.[154]»<br>N.B: Bien que Pierre V. Zima n'utilise pas ce terme, il nous semble cependant que ce qui est articulé (problèmes sociaux et intérêts de groupe) par le texte (plans sémantique, syntaxique et narratif) pourrait bien s'appeler un socio-texte[155]. | «Le texte ne doit pas être confondu avec l'oeuvre. Une oeuvre est un objet fini, computable, qui peut occuper un espace physique [...]; le texte est un champ méthodologique; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes; tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans telle ou telle oeuvre, il y a (ou il n'y a pas) du texte: «L'oeuvre se tient dans la main, le texte dans le langage.» On peut dire d'une autre façon que, si l'oeuvre peut être définie en termes hétérogènes au langage [...], le texte, lui, reste de part en part homogène au langage: il n'est que langage et ne peut exister qu'à travers un autre langage. Autrement dit, «le texte ne s'éprouve que dans un travail, une production»: par la signifiance [...][156]<br><br>«Le texte n'est pas un espace neutre où viennent s'assembler des sens inaltérables, c'est un milieu de transformation, une machine à changer les sens[157]».<br><br>«Par définition le texte (est) *un écrit qui se replie sur lui-même*, lieu de rencontre de deux opérations, écriture et lecture, qui le constituent conjointement. C'est un ensemble de signes qui ne renvoient qu'à eux-mêmes et à leur organisation *hic et nunc*[158] [...].» | «Le co-texte est une variable de «texte» tributaire à la fois des conditions socio-historiques d'écriture et des actualisations du texte que chaque lecture, collective ou singulière, effectue[159]»<br>«[...]*Le co-texte fonctionne comme une composante transformationnelle* qui change le sens fourni par l'input, le titre. À la fin du processus transformationnel que constitue la lecture du co-texte, elle produit l'output, le titre représentant la structure profonde du co-texte. Le titre est donc sujet à une modification provenant de la confrontation avec le co-texte qui transforme non seulement le titre mais aussi le co-texte [...] *Le double mouvement produit un double effet: transformation du titre et transformation du co-texte*[160]. [...]»<br><br>N.B. Le terme co-texte (indique) l'ensemble de phrases qui suivent ou qui devraient suivre le(s) titre(s) mentionné(s) à la page de titre. Le co-texte est ainsi l'équivalent du texte dépourvu de son titre [...][161]. | «[...] Il est tout à fait évident que la valeur artistique réelle des éléments textuels n'est compréhensible que par rapport aux extratextuels, une même quantité d'éléments textuels rapportée à différentes structures extratextuelles produit un effet artistique différent.<br>[...] Pour nous faire voir à quel point changent les oeuvres dont le texte invariant est «inséré» dans différentes constructions extratextuelles, il suffit de prendre connaissance des nombreuses données concernant la réinterprétation par un lecteur étranger, ignorant, complètement, ou en partie, la structure de conscience (les «idées») et la vie pratique d'un peuple pour lui fort lointain, lorsqu'il lit des traductions textuellement exactes.<br>[...] Sans liaisons extratextuelles le texte devient -esthétiquement parlant- *une oeuvre en langue étrangère*. [...] Pour que tel ou tel «procédé» puisse devenir littérairement expressif, il doit auparavant exister comme potentiel dans l'ensemble de possibilités, de tolérances et d'interdits dont, à la suite de l'acte créateur, se détachent le texte et la partie extratextuelle[162][...] » |

153 Claude Duchet, « Sociogramme, histoire et socialité : pour une théorie du co-texte », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 1.
154 Pierre V. Zima, ***Manuel de sociocritique***, Coll. «Connaissance des langues», Paris, Picard, 1985, p. 9.
155 Dans «Le tour du texte», ***Urgences***, n° 19, janvier 1988, p. 66.
156 Roland Barthes, «Texte (théorie du)» (texte écrit en 1973), ***Encyclopaedia Universalis***, Paris, 1980, p. 1015.

Partant de la notion de texte, Duchet souligne en effet qu'un texte n'est jamais une entité fermée entre son incipit et son explicite, c'est-à-dire entre les frontières graphiques du texte. D'une part, dit-il, le texte avait déjà commencé plutôt et, d'autre part, le texte n'est pas essentiellement composé des choses dites (ou sonores), il y a aussi des silences, des non-dits etc. C'est pourquoi il ajoute à la notion de texte celle de hors-texte qui, selon Régine Robin, contient en soi une face co-texte et hors-texte. Le hors-texte apparaît ainsi comme un univers de référence que le texte actualise.




En effet, le hors-texte est ce moment du texte où on est à la fois dans le texte et dans le co-texte sans pour autant sortir du hors-texte. C'est à l'intérieur de celui-ci que l'on décèle réellement les discours implicites et les non-dits. En réalité, le hors-texte est le présupposé du texte. À cause de ce fait, il démontre de manière évidente que la sociocritique n'est pas essentiellement fermée au texte. Elle est lecture immanente, centrée sur la socialité du texte, en rapport au socio-historique, c'est-à-dire au discours social défini comme espace idéologique. C'est par le hors-texte en tant que présupposé du texte que le sociogramme et le cosmo-système investissent la société du roman, parce que leurs analyses dans le discours social tiennent compte du contexte co-textuel entourant le texte, du non-dit et des silences du texte. Le hors-texte est aussi un moment de lecture dans le texte où le texte attaque le co-texte ; c'est un élément de connivence entre le savoir et le non-savoir.

---

157 Jean Ricardou, «Fonction critique», dans Tel Quel (sous la direction de): ***Théorie d'ensemble***, Coll. «Tel Quel», Paris, Seuil, 1968, p. 261.

158 Jean Bellemin-Noël, ***Le texte et l'avant-texte***. Coll. «L», Paris, Larousse, 1972, p.17.

159 Claude Duchet (1994), p. 1.

160 Leo H. Hoek, ***La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle***. La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981, p. 180.

161 *Ibid.*, p. 17.

162 Louri Lotman, «Le hors-texte». «Les liaisons extratextuelles de l'oeuvre poétique» (extrait d'un livre publié en langue russe en 1964), ***Change***, Paris, n° 6, 3e trimestre 1970, p. 68-70.

Le co-texte, c'est tous les discours que le hors-texte sémiotise et que le texte absorbe. C'est par le hors-texte que le co-texte est filtré.

**Sociotexte = co-texte hors-texte ——texte.**

Du point de vue textuel le co-texte, c'est le discours social. Pour Duchet, le discours social est virtuellement dans le texte ; la démarche sociocritique consiste à l'identifier. Duchet insiste sur la perméabilité du discours social. Celui-ci n'est jamais reproduit tel qu'il est dit dans la société réelle. Il s'agit de voir comment le discours social prend forme dans le texte, de cette absorption comme travail du texte sur le hors-texte qui est, selon Duchet, à la fois dehors et dedans.

Les référents textuels sont déjà médiatisés par un système de référence. Ces référents du texte ne renvoient jamais à des objets historiques, sociaux contextuels ou extra-textuels. Selon Régine Robin, le co-texte est très chargé idéologiquement ; c'est l'espace de médiation fourni par l'environnement discursif.

## Conclusion

En tant que théoricien de la sociocritique, Duchet permet, à partir de sa méthode sociocritique et des catégories d'analyse qu'il établit et définit, de saisir la distinction entre les sociologies de la littérature et la sociologie des textes. Chez lui, les deux sociologies ne se confondent pas. Toutefois, il est vrai que, dans ses travaux, il ne fait pas de comparaison entre sociologies de la littérature et sociologie des textes. Cependant, en faisant du texte la préoccupation majeure et essentielle de la sociocritique, il justifie la distinction fondamentale établie avec les sociologies de la littérature.

Il apparaît donc, à la suite de ces distinctions faites que les sociologies de la littérature introduisent des préoccupations extra-textuelles. Ces dernières peuvent paraître fondamentales, comme dans certaines études de Jacques Dubois, en l'occurrence : « Code, texte, métatexte », dans ***Littérature***, « Le roman médical », dans ***Revue nouvelle*** et ***Le roman policier, ou : La modernité***, dans celles de Roger Chartier : ***Livre et révolution*** avec Daniel Roche, ***L'ordre des livres***, ***Pratiques de la lecture***, avec Alain Paire, ***Histoire de l'édition***

***française*** avec Henri-jean Martin, ***Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*** , « Les imaginaires de la lecture », dans ***Histoire de l'édition française*** avec Jean Hébrard et ***Les usagers de l'imprimé : XVe-XIXe siècles***. On retrouve quelque peu les mêmes préoccupations chez Paul Aron dans ***Les écrivains belges et le socialisme***, chez Martine Astier-Loutfi dans ***Littérature et colonialisme : l'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française, 1871-1914***, et chez Pierre Barbéris dans ***Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*** et dans ***Lectures du réel***.

En effet, les études sociologiques de la littérature montrant des marques de préoccupations extra-textuelles peuvent toutefois se situer en amont, comme le privilège accordé aux éléments de l'avant-texte dans les excellents travaux de Pierre Bourdieu comme, ***Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire***, et « Disposition esthétique et compétence artistique », dans ***Temps modernes***, et ceux de Jean-Charles Falardeau : ***Notre société et son roman*** et ***Imaginaire social et littérature***. Ces mêmes marques de préoccupations extra-textuelles paraissent aussi en aval du texte comme chez Roger Chartier dans ses travaux portant sur la sociologie du livre et ceux sur la sociologie de la lecture, et chez Jacques Leenhardt dans « Lecture critique de la théorie goldmanienne du roman. ***Pour une sociologie du roman de Lucien Goldmann*** », dans ***Sociocritique***, ***Lecture politique du roman : « La jalousie » d'Alain Robbe-Grillet***, « Les procédures critiques de la sociologie de la littérature », dans ***Degrés*** et ***Lire la lecture***, avec P. Jòzsa.

Il faut souligner à propos des deux grands tenants de cette sociologie, en l'occurrence Jacques Dubois et Jean-Charles Falardeau, que le premier adopte un peu la même démarche que le second. En effet, comme Falardeau, Dubois part aussi de Goldmann en conservant les notions de vision du monde, d'homologie structurale, de structure génétique. Toutefois, d'après Dubois, Goldmann a ignoré le problème de l'institution, ce qu'il a considéré comme une lacune et une insuffisance à pallier. Selon lui, la sphère littéraire ou l'institution est sacralisée par ceux qui font partie (les agents culturels, les maisons d'édition etc.) et ceux qui en sont écartés comme, par exemple, les lecteurs.

Or, dans la sociologie du texte comme la sociocritique, on trouve inscrite dans la démarche et les modèles d'analyse qu'elle propose une priorité accordée au texte. En réalité, la sociocritique opère dans un tout, en privilégiant le texte comme base première. Toutefois, la

perspective sociocritique reste libre, selon le théoricien, d'envisager la perspective externe ou interne du texte.

Pierre V. Zima dans deux de ses travaux, ***Goldmann, dialectique de l'immanence*** et ***Pour une sociologie du texte littéraire***, souligne l'intérêt de l'analyse du discours de l'immanence qui, selon lui, est le fondement même d'une sociologie du texte littéraire. La question de l'immanence reste toutefois une question essentielle chez les formalistes et dans les préoccupations de la sociologie du texte littéraire vue dans la perspective de Zima à cause du privilège accordé à la notion d'autonomie du texte. Chez Duchet, le texte est fondamental et il reste le matériau de base d'une analyse sociocritique. Seulement la priorité du texte n'est pas chez Duchet celle des poéticiens et des formalistes. Le texte ne devient essentiel chez ce dernier que dans la mesure où il est porteur de projet ou d'idéologie sociale. La vision du texte comme lieu où viennent s'inscrire les discours sociaux, les idéologies et la société elle-même, fait en sorte que le texte finit par engendrer sa propre politique, c'est-à-dire sa propre organisation. Dans la sociocritique duchetienne, la place accordée à l'analyse de l'inscription du social dans le texte littéraire que ce dernier désigne par l'écriture de la socialité, et la manière dont Duchet dans sa démonstration théorique schématisée souligne le fonctionnement des catégories tels que le *hors-texte* ou société historique, la *société de référence* et le lieu d'écriture où s'inscrivent les *idéologies*, donne au texte une dimension autre que l'on ne retrouve pas nécessairement dans le texte des poéticiens. Pour justement marquer cette distinction avec le texte des poéticiens, Duchet, sans le nier, le reconnaît toutefois dans sa sociologie des textes en lui accordant un legs fondamental auquel il vient ajouter la dimension du social qui a permis à ce dernier de désigner au départ sa sociologie des textes, la *socio-poétique*. Pour bien caractériser la dimension du social lié à son mode de lecture du texte, Duchet souligne de manière évidente les deux composantes de sa sociologie des textes qu'il présente comme la *socio-critique* (Jacques Pelletier 1994 : 15). Plus tard, alors que le statut de cette sociologie des textes a été suffisamment élaboré comme théorie d'analyse des textes littéraires, la socio-critique de Duchet est finalement devenue *sociocritique*.

La notion d'idéologie vient donner à la vision classique de la sociocritique une dimension spatiale au discours social en soulignant le rapport à ce que Duchet désigne par le socio-historique. Il s'agit en fait pour Duchet de montrer l'importance de la société historique et sa place essentielle dans l'analyse du concept de l'idéologie dans le texte. Aussi, la question

idéologique ou le concept d'idéologie permet en sociocritique d'aborder et surtout d'intégrer les différentes pensées qui dominent dans la société du texte. Celles-ci peuvent être comme la politique, la religion et les différentes institutions, c'est-à-dire des courants de pensée ou des discours, au départ, porteurs d'un projet idéologique spécifique. Elle peut aussi, comme le démontre Alonzo Le Blanc (1976 : 49), englober des phénomènes plus larges où la littérature elle-même tiendrait sa place.

L'idéologie est chez Duchet une notion essentielle. D'une part, elle permet de produire un type spécifique d'écriture en transformant le texte (selon le tableau de Duchet) et, d'autre part, pour justifier ce rôle de l'idéologie dans le texte. Duchet (1973 : 446) énonce que l'écriture est toujours une extériorité décorative, une possibilité dangereuse de non-vérité. En définitive, écriture et idéologie semblent être les voies d'accès à la société du texte permettant d'interroger celui-ci sur les marques où se trouvent inscrites les résurgences de la société historique et qui peuvent justifier la présence dans le texte des éléments du hors-texte. Par idéologie, la sociocritique cherche aussi à valoriser l'idée ou les idées dominantes dans le texte ainsi que les fondements institutionnels.

Sans s'écarter de la vision de l'analyse de l'idéologie envisagée par Duchet, Kwaterko inscrit à la suite de celle-ci sa notion d'*idéologème* dont il énonce les bases et les fondements dans ***Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire***. Les idéologèmes peuvent par exemple prendre dans les différents types d'espaces et sphères publics définis par Habermas l'empreinte de valeurs morales comme la gloire, l'honneur, la grandeur, la foi, l'honnêteté, le prestige et l'adoration, et de valeurs sociales comme l'égalité sociale ou l'égalitarisme, le droit à la critique, la raison, la subjectivité, l'intimité, la sensibilité, l'éducation et l'inversion des rapports hiérarchiques. Dans l'ensemble des différentes orientations que peut prendre une analyse sociocritique intégrant les apports à la sociocritique de Duchet et l'étude du *sociogramme*, la question de l'idéologie demeure au centre de toutes les préoccupations sociocritiques. L'approche idéologique est aussi porteuse d'un sens anthropologique dans l'analyse du texte. Celle-ci se dessine dans les différentes manières de comportements sociaux communs comme se vêtir, manger etc., également dans l'architecture et l'artisanat. L'idéologie est en quelque sorte le lieu où se perçoivent les valeurs sociales du texte.

La sociocritique a su introduire dans son objet d'étude, par l'application de sa méthode, l'analyse non seulement du *sociotexte*, mais aussi le passage ou la transformation du discours social en texte ; ce que Marc Angenot et Régine Robin ont défini par « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans ***Sociocriticism***. Cette nouvelle approche du texte, voire du sociotexte, à savoir celle qui permet de comprendre la transformation du discours social en discours textuel est l'un des apports majeurs de Marc Angenot, Henri Mitterand, Régine Robin, Ruth Amossy et Jòzef Kwaterko à la sociocritique de Duchet qui avait plus tendance à l'analyse du *social* et de la société du texte qu'il désigne par *socialité*. Plusieurs titres d'ouvrages et articles de Duchet soulignent chez lui un attachement à l'analyse du social comme : « La mise en texte du social », dans ***La pensée, le réel et le texte*** et «Une écriture de la socialité», dans ***Poétique***. L'autre apport significatif de Duchet à la sociocritique est l'introduction dans sa perspective analytique des éléments de poétique, voire de sémiologie du texte, alors qu'au départ Duchet soulignait l'autonomie de la sociocritique par rapport au texte des poéticiens à partir de son préfixe "socio". Ceux-ci se rapportent plus aux discours des formes comme l'ironie, le grotesque, le carnavalesque, le fantasmatique, etc. Cet apport est l'œuvre des travaux de Roland Barthes, Mikhaïl Bakhtine, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Gérard Genette et Tzvetan Todorov sur les questions de sémiologie. Quant aux études portant sur l'esthétique du texte, celles-ci portent la marque d'André Belleau, Ruth Amossy et Jòzef Kwaterko qui ont tôt fait d'introduire les questions d'esthétique du texte dans leurs travaux. La question de l'intertextualité et de l'interdiscursivité, comme dans cette étude de Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », dans ***Texte***, fait désormais partie des préoccupations sociocritiques. Cette nouvelle orientation permet de saisir comment un texte est fait et traversé des fragments d'autres textes et de discours.

Les visions et les approches différentes sur la méthode sociocritique et particulièrement dans la distinction fondamentale à laquelle ce travail nous a permis d'aboutir entre les sociologies de la littérature et la sociologie du texte correspondent à la différence établie entre théoriciens et praticiens.

Comme théoricien de la sociocritique, Duchet propose des catégories d'analyse et une méthodologie bien définie. On relève également dans certains travaux de Edmond Cros une tendance à la théorisation de la sociocritique comme « Sociocritique et génétique textuelle », dans ***Degrés*** et ***Théorie et pratique sociocritiques***. En revanche, les travaux fort importants

et intéressants de Marc Angenot, Régine Robin, Marie-André Beaudet, Henri Mitterand, Jòzef Kwaterko, Ruth Amossy, Jacques Neefs, Elisheva Rosen, Georges Benrekassa, Annie Becq, Robert Dion, Thomas Pavel, Philippe Hamon, Jacques Pelletier, Edmon Cros, Mikhaïl Bakhtine, Pierre V. Zima, Isabelle Tournier, Alain Viala et André Belleau apportent une contribution à la sociocritique et sont davantage considérés comme des approches pratiques de la sociocritique. Dans les sociologies de la littérature, Lucien Goldmann, dans ***Pour une sociologie du roman***, Georg Lukàcs, dans ***Problèmes du réalisme***, et Jacques Dubois, qui s'intéresse à la question de l'institution littéraire dans ses articles, « Champ, appareil ou institution ? », dans ***Sociocriticism***, « Statut de l'écrivain et conditions de la production littéraire », dans ***Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire***, « Sociologie de la lecture et concept de lisibilité », dans ***Marche romane***, et dans son étude ***L'institution de la littérature***, apparaissent comme les véritables théoriciens de la sociologie de la littérature, même si ce domaine de la littérature ne se confond pas avec les sociologies, comme celle des textes où les analyses et la méthode sont de mise. On reconnaît toutefois dans leurs démarches une méthode et des approches pour aborder les questions inhérentes aux sociologies de la littérature. Soulignons toutefois que Jacques Dubois s'est également intéressé à la sociologie des textes en publiant, en 1980, « Sociologie des textes littéraires », dans ***La Pensée***, et Robert Escarpit que l'on peut considérer comme l'initiateur de la sociologie de la littérature. D'autres noms marquent également la sociologie de la littérature tels que Pierre Bourdieu, Emile Durkheim, André Falardeau, Lucie Robert, Roger Chartier, Daniel Roche, Alain Paire, Henri-Jean Martin, Jean Hébrad, Jacques Leenhardt et d'autres qui font figure de praticiens. Il y en a aussi, comme le montrent Louise Milot et Jaap Lintvelt, dans ***Le roman québécois depuis 1960***, qui, « pressés de saisir le sens des textes, proposent des interprétations sans toutefois expliciter leur démarche méthodologique ». C'est le cas par exemple de l'étude d'Alain Viala, ***Racine : La tragédie du caméléon***, dont la démarche méthodologique n'est pas explicitée, alors que l'orientation donnée à celle-ci apparaît être de la sociocritique inspirée de Goldmann et Duchet. Viala aborde son analyse de la société historique française du XVII$^{e}$ siècle en travaillant le discours contextuel, en regard du texte, comme le fait Marc Angenot dans son analyse du discours.

En rapport avec notre objet de départ qui consiste à proposer une nouvelle perspective du roman africain subsaharien francophone en général, et du roman gabonais en particulier s'inscrivant dans une perspective sociocritique et qui intègre l'analyse de l'oralité, la dimension

nouvelle que nous explorons dans cette étude est l'oralité en tant que sujet et objet du discours social et du sociotexte.

L'objectif principal poursuivi est de pouvoir déterminer, à la suite de l'application des catégories sociocritiques de Duchet sur le roman gabonais, un cadre théorique et méthodologique relevant de la sociocritique qui intègre l'analyse de l'oralité inscrite dans les textes.

Notre étude tend à la fois à considérer l'oralité comme sujet et comme objet du discours social et du sociotexte. Comme l'oralité mise à l'étude dans notre thèse est celle qui est contenue dans les textes, nous la considérons avant tout comme phénomène du texte et la soumettons à l'analyse des catégories duchetiennes, d'où son étude comme sujet et objet du discours social et du sociotexte.

Après cette présentation de la méthodologie sociocritique, la suite de notre thèse sera consacrée à l'application de cette méthode d'analyse du texte littéraire au roman gabonais au cours des quatre chapitres suivants : «Modes d'inscription de la socialité», «Rapport entre le texte narratif et l'idéologie», «Le roman gabonais et son rapport au féminisme», et «Sociocritique et oralité».

# CHAPITRE II

# MODES D'INSCRIPTION ET ANALYSE DE LA SOCIALITÉ

### 2.1. Définition

Définissons d'abord la *socialité*. Pour reprendre Duchet dans **Une écriture de la socialité**, nous dirons avec ce dernier que :

> La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale: modes et rapports de production, différenciations et relations socio-hiérarchiques entre personnages, institutions et structures du pouvoir, êtres, positions et rapports de classes, normes de conduites, valeurs explicites et implicites, idéologies, cohésion des groupes sociaux, intégration des individus, phénomènes de déviance ou d'anomie, mobilité sociale, niveaux de vie, conditions d'habitat, moyens de diffusion, opinion publique, modes, rituels et coutumes, et bien sûrs manières de table...[1]

Ce chapitre étant consacré à la problématique de la femme gabonaise et aux différentes images qu'elle projette dans la *société du roman*, voyons, à partir d'une analyse sociocritique, comment nous pouvons mieux saisir ce personnage.

### 2.2. La problématique de la femme

#### 2.2.1. Pour une analyse intertextuelle (roman et épopée) sur la vision sociale de la femme

Dans l'ensemble de la production littéraire gabonaise, la femme tient une place essentielle. Comme personnage, la place qu'elle occupe dans le roman correspond à celle qu'elle occupe dans la société réelle (ou de référence), elle apparaît dans le roman généralement tributaire de sa place dans la société gabonaise prise dans sa réalité. L'inscription du personnage féminin dans et par le roman gabonais se fait en considérant son rôle et son statut dans la société historique.

Le roman est un moyen de représentation de la société par l'écriture et par l'imaginaire. Certains théoriciens, tels Lucien Goldmann, pensent que «l'écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la

---

1 Claude Duchet, «Une écriture de la socialité», dans ***Poétique***, n° 16, *op.cit.*, p. 451.

réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer[2]». Voilà qui précise le fonctionnement des catégories analytiques définies par Duchet sur le mode de fonctionnement de la société du roman ou société textuelle, de la société de référence, du hors-texte ou société historique et de l'idéologie. D'autres théoriciens, comme Pierre V. Zima, pensent que : «En tant que produit social, il [le texte littéraire] renvoie au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque...[3] ». En quelque sorte, même si l'on considère chez Goldmann les possibilités de création de l'écrivain qui crée une réalité imaginaire, il demeure, comme chez Zima, que le texte littéraire reste encore le reflet de sa société de référence.

Dans sa construction, le roman prend les objets du réel et essaie de les organiser dans un projet politique ou de société. C'est dans cette perspective que les œuvres romanesques gabonaises s'inscrivent en voulant le plus souvent rendre compte de l'image de ce que sont les rapports sociaux et le fonctionnement de la société. Dans la perspective analytique qui nous intéresse, le roman récupère l'image et le statut social de la femme pour en faire un personnage fantasmé et halluciné dans la problématique de l'affirmation en société de tradition sexiste où la quasi totalité des pouvoirs sociaux semble revenir de droit à l'homme.

L'interrogation sur la femme (ou le personnage féminin) et sur son mode d'inscription et de représentation dans le texte romanesque paraît essentiels dans cette étude. À la lumière des lectures faites, nous nous sommes d'abord intéressé à la représentation de la femme dans l'épopée gabonaise. Loin de transformer notre analyse sociocritique en étude sociologique, il s'agit de saisir l'image hors-roman de la femme à travers les deux genres épiques dominants du Gabon, que sont le Mvett et l'Olendé, dans le but d'abord de situer l'image hors-texte et non romanesque du personnage féminin, parce que le phénomène de la tribalité et de l'ethnicité domine encore le roman au Gabon[4].

En essayant de rendre compte de l'image de la femme, de son rôle dans la société, le roman gabonais semble coller beaucoup à la réalité sociale. Ainsi la lecture de ce genre dans une perspective sociocritique relève généralement une forte présence de l'ethnicité et de la

---

2 Lucien Goldmann, ***Pour une sociologie du roman***, Paris, Idées/Gallimard, 1964, p. 239.
3 Pierre V. Zima, ***Pour une sociologie du texte littéraire***, Paris, 10/18, UGE, 1978, p. 51.
4 *Cf.* Michel Voltz, « Notes de lecture », dans ***Notre librairie*. Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p.172.

tribalité qui marquent fortement son écriture. En dehors des deux œuvres dont l'espace diégétique semble dominé par les réalités modernes de la ville (surtout la ville principale Libreville), dans ***Fureurs et cris de femmes*** et ***Les matitis***, où la dose d'ethnicité et de tribalité est aussi marquante dans l'écriture, les autres œuvres s'inspirent en grande partie des réalités du terroir. C'est le cas de ***G'amàrakano***, de ***La mouche et la glu,*** de ***Au bout du silence*** et de ***Biboubouah.*** Cette dissemblance dans l'écriture et dans la représentation de la femme donne aussi une différence dans l'approche de la personnalité, voire de la mentalité de celle-ci, parce que la personnalité et la mentalité de la femme de la ville contrastent avec celles de la femme du village. Il sera plus aisé, dans le cadre de cette étude, d'analyser la question de l'émancipation de la femme dans les œuvres où l'espace urbain et ses modes de vie et de pensée sont dominants dans la société du roman, contrairement aux œuvres qui sont plus ancrées dans le terroir et où l'image de la femme se donne à lire différemment.

L'image hors-texte et surtout hors-roman de la femme permet de mieux saisir les degrés de vulnérabilité et d'inaptitude du texte romanesque qui veut rendre compte de certaines réalités sociales. Dans le cas de l'image de la femme dans ***G'amàrakano***, ***La mouche et la glu***, ***Au bout du silence*** et ***Biboubouah***, celle-ci intègre les phénomènes ethniques et tribaux rendant le personnage féminin proche du vécu réel de la femme. Cependant parce que l'écrivain, comme le suggère Goldmann dans ***Pour une sociologie du roman*** (1964 : 239), inscrit dans son œuvre des réalités imaginaires, capables de transformer l'image première de la femme, la représentation romanesque souligne une certaine résistance pour décrire exactement la femme telle qu'elle apparaît dans la réalité, au risque d'affecter les possibilités de création chez l'écrivain. Avant tout, le choix de l'épopée pour parler de la femme, de sa place et de son rôle dans la société gabonaise, est lié à son caractère fondamentalement oral, même si les sources que nous allons utiliser sont écrites[5] (il s'agit des traductions et adaptations des légendes populaires *Mvett* et *Olendé*).

L'épopée gabonaise apparaît comme le genre littéraire par excellence où la conscience populaire se trouve plus proche de la fiction. Hors de cette fiction, l'épopée se présente comme une manifestation socioculturelle symbolisant l'expression littéraire à travers laquelle la société

---

5 Jean-Paul Léyimangoye, ***Olendé ou le chant du monde*** (épopée), M.E.N./Beauchemin, Libreville/Montréal, 1976.
Tsira Ndong Ndoutoume, ***Le Mvett I*** (épopée), Paris, Présence Africaine, 1970 et 1983.

veut (se) représenter et célébrer sa puissance. Par rapport au rôle pédagogique indéniable qu'elle joue dans la société, l'épopée s'inscrit comme le fondement des valeurs sociales qui méritent d'être enseignées afin de permettre à la communauté de recouvrer chaque fois ses marques traditionnelles et ses repères initiaux.

L'autre raison qui justifie le choix de l'épopée parmi les autres genres littéraires du Gabon et dans l'ensemble des manifestations socioculturelles où la femme est représentée, c'est que celle-ci nous permettra, en raison de son rapport à la société d'où elle est issue et des valeurs sociales et culturelles qu'elle célèbre, de saisir la place et le rôle que les œuvres de fiction comme le roman offrent au personnage féminin.

Selon Bonaventure Mvé Ondo, auteur de l'étude « L'image de la femme dans l'épopée gabonaise[6]», qui circonscrit son étude aux récits épiques les plus célèbres et les plus transcrits que sont le *Mvett* des Fang et l'*Olendé* des Obamba, le *Mvett* donne «une image peu flatteuse»[7] de la femme, alors que, dans l'Olendé, la femme apparaît « l'égale de l'homme »[8]. Cette dichotomie autour de l'image de la femme montre que la femme n'est pas perçue de la même façon dans toutes les communautés ethniques gabonaises et, singulièrement, chez les Fang et les Obamba. Si son image diffère à travers les différentes communautés ethniques, son rôle aussi diverge.

Nous avons déjà souligné la forte influence de leur milieu culturel sur les auteurs romanesques gabonais, ce qui se reflète dans leurs œuvres. L'analyse de Michel Voltz du style de l'écriture de l'écrivain Ferdinand Allogho-Oké, dans ***Biboubouah***, est assez explicite sur cette question. La divergence constatée sur la représentation de la femme dans les épopées *Mvett* et *Olendé* permet aussi d'envisager une analyse intertextuelle sur la représentation de la femme dans l'épopée, ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah***, issues des mêmes aires culturelles, soit l'*Olendé*, pour ***La mouche et la glu***, et le *Mvett*, pour ***Biboubouah***. L'objectif visé est de mieux saisir les degrés de vulnérabilité et d'inaptitude du texte romanesque qui veut rendre compte de certaines réalités sociales.

---

Tsira Ndong Ndoutoume, ***Le Mvett II*** (épopée), Paris, Présence Africaine, 1975.

6 Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 70.

7 *Loc. cit.*

8 *Ibid.*, p. 72.

Pour parler plus spécifiquement de l'image de la femme dans l'épopée *Mvett*, Mvé Ondo cite quelques passages empruntés aux deux tomes sur *Le Mvett* de Tsira Ndong Ndoutoume. Il précise toutefois que « le souci de conférer à la femme une place secondaire dans la structure sociale n'a rien à voir avec l'être même de la femme, il est le reflet d'une idéologie traditionnelle particulière[9] ».

Par rapport à la condition que vit la femme moderne, du rôle qu'elle joue dans d'autres sociétés et communautés aujourd'hui et, surtout, de la place qu'elle entend occuper dans la grande civilisation universelle et dans les défis du monde moderne, et en regard de l'image de la femme donnée dans l'épopée *Mvett* et la société fang, nous pouvons en effet dire que l'image de la femme est « peu flatteuse ». Cette perception, même si elle semble correspondre à la réalité, ne reflète pas toujours ce que la femme elle-même pense de sa véritable condition dans cette société. Pour elle, sa condition n'est ni dégradante, ni même dévalorisante ; au contraire, la femme y trouve son plein épanouissement. La mère d'Ondo, Mama Tâmar, dans la suite du roman ***Biboubouah, Bourrasque sur Mitzic***, est l'exemple de ces femmes qui restent attachées à la terre, aux devoirs de la femme au village et pour qui cette condition n'est pas une dégradation. Dans la scène suivante, Mama Tâmar, prototype de la femme villageoise, confrontée aux réalités modernes, exprime dans son discours à la fois son impatience à regagner son village et son attachement à la terre : «Ondo, mon fils, fit Mama Tâmar, je ne mettrai pas du temps ici: les travaux de ma nouvelle plantation ne m'autorisent pas à faire un long séjour parmi vous» (B., p.145).

Devant cette situation, Ondo, son fils, lui répond : « Mère, je te comprends. Tu partiras demain après-midi» (B., p.145 ).

En cherchant à analyser la condition de la femme dans le milieu traditionnel, nous intégrons une variable qui n'existe pas dans cette société et dans son échelle de valeur, à savoir le jugement de la personne humaine. Toute analyse visant la personne humaine évoluant dans la société villageoise se fait sous le prisme de la vision occidentale où le jugement s'établit en comparaison avec l'image de la personne correspondante dans les sociétés modernes et

---

9 *Ibid.*, p. 70.

occidentales. Cette approche place idéologiquement l'Occidental(e) en situation de modèle et d'épanouissement de la personne humaine. Or l'Africain(e) apparaît, présentant des carences à combler en regard de l'Occidental(e). Ainsi il sera plus fréquent, dans le roman gabonais, de juger la femme et sa condition à partir du modèle de la femme occidentale. Toute spécificité propre à la femme gabonaise est perçue comme une déficience de la part de cette dernière. La femme gabonaise, dans certaines œuvres, comme celles d'Angèle Rawiri, ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, ne manque pas de montrer que sa logique d'évolution se situe dans l'imitation des modèles de la femme occidentale, ce qui pousse le personnage Tabassou, dans ***G'amàrakano***, à reconnaître que «L'évolution de la femme africaine est déroutante» (G., p. 121) et à s'interroger sur le fait que « Si encore elle n'identifiait pas ses désirs à ceux des Occidentales, ça irait » (G., p. 121).

Dans ***Biboubouah***, le discours sur la femme rejoint celui du *Mvett*. Selon ce discours, tenu dans le texte par les «mâles » de la société villageoise, l'image de la femme se lit comme suit :

> La femme est un vide... Tsira Allo'o Obono avait raison d'affirmer que Zâma, Dieu, ayant fabriqué le coeur des femmes, un chien l'emporta et que, ne voulant plus recommencer sa besogne à cause de sa fatigue, il mit un gros morceau de manioc à la place... Les femmes n'ont aucun coeur dans leur ventre... (B., p. 41).

En considérant deux des citations empruntées à Tsira Ndong Ndoutoume, dans *Le Mvett II*; par Mvé Ondo[10] : «Les petites filles viennent au monde pour apprendre, non à poser des questions, mais à obéir et à servir» (II, 81) et : «Toi aussi, tu épouseras autant de femmes que tu pourras; toi aussi on pourra t'appeler riche» (II, 102 et 103), nous pouvons voir que l'image donnée de la femme et qui est avant tout l'expression de la pensée populaire des hommes et de la culture, est celle d'un être victime de sexisme parce que la lecture de ces fragments de texte tirés de l'épopée souligne que la femme se confond aux acquis et biens qui font la richesse de l'homme. D'ailleurs ***Biboubouah*** l'illustre bien quand le sage Ella, le chef du village, dit avec vigueur à tous les autres villageois : « La femme ... c'est rien ! » (B., p. 11).

La société villageoise fang, dans ***Biboubouah***, montre, dans le discours que tient le sage

---

10 *Ibid.*, p. 72.

Ella aux autres villageois, le peu d'intérêt que cette société accorde à la femme. En fait, il s'agit d'un être sans droit, dont le destin est d'obéir et de faire la volonté de l'homme. Cette volonté impose à la femme soumission et obéissance.

L'image de la femme dans l'épopée *Olendé*, où elle apparaît l'égale de l'homme, selon Mvé Ondo, souligne aussi la complexité à bien saisir ce personnage et le rôle que lui confère la société obamba.

Dans cette épopée, *Agnassa*, la fantôme chasseresse, apparaît comme la grande figure féminine de ce récit épique traduit et adapté par Jean-Paul Léyimangoye. Dans ce texte, on peut en effet voir qu'Agnassa, la femme, s'impose comme véritable agent producteur et économique de sa communauté, défiant parfois les hommes. Dans une des scènes tirées de l'adaptation de Léyimangoye, Agnassa, la femme, dit à ses frères « dont la viande humaine constitue le plat de prédilection[11] » : «Obiélakulu [L'homme] a l'habitude de s'entêter: je suis allée à la chasse et en suis sortie bredouille[12]».

Dans ce discours généralement tenu par les hommes dans la société villageoise, Agnassa rompt avec le rôle social assigné à la femme dans ce milieu villageois. Dans la distribution des rôles et des tâches dans la société villageoise obamba représentée dans ***La mouche et la glu***, il est de notoriété que la chasse, est, par essence, un domaine réservé aux mâles, tout comme l'art culinaire est du domaine des femmes. Mais, en voyant Agnassa, la femme, rivaliser avec les hommes à la chasse et devenir en même temps un agent producteur de la société, il s'établit en ce moment-là des rapports d'égalité et de rivalité entre la femme et les hommes : le singulier «femme» s'oppose ainsi au pluriel «hommes» établissant une relation non symétrique et qui se détache de son statut social habituel. Elle se place désormais comme agent producteur parce que c'est de ces produits de chasse qu'elle nourrit ses frères ; en même temps elle rivalise de talent de chasseresse avec l'homme. Entre ses frères qu'elle nourrit et Obiélakulu qu'elle juge d'entêté, Agnassa ne semble établir aucun rapport d'égalité. Plutôt, elle se voit au-dessus des deux groupes.

***La mouche et la glu*** souligne aussi le caractère moteur de la femme dans cette société :

> Le regard d'Amando se posa sur Opagha, puis il se posa sur le vieux

---

11 *Loc. cit.*
12 *Loc. cit.*

> N'Dzayi. Le regard d'Amando se posa enfin sur le corps de la femme, suivit la courbe de ses reins brisés, vit ses doigts raidis, ses jambes lourdes le long du mortier. D'un travail à l'autre, d'un soir à l'autre, d'un réveil dans la nuit à une fin de soir à l'ouvrage, elle avait passé ses jours au service de son homme. Lui, mort, elle est restée pour servir ses petits et son père, uniques liens qui la rattachaient à cette terre de souffrance. Le poids d'une aussi grande responsabilité pesa sur la conscience du jeune homme (MG., p. 13-14).

Cependant, contrairement à la représentation romanesque de la femme, personnage toujours anthropomorphe et sujet social, l'épopée *Olendé*, pour montrer l'égalité de la femme et de l'homme, voire la supériorité de celle-ci par rapport à l'homme, introduit un personnage féminin qui n'est pas un sujet social ordinaire. Agnassa, selon le texte de Léyimangoye, est une « fantôme chasseresse », donc un être non ordinaire. Cette première approche qui permet de placer l'homme en rapport avec les esprits illustre déjà comment se dessine dans l'imaginaire social gabonais transposé dans le roman le parallèle entre l'homme et les divinités. Quand ***La mouche et la glu*** montre la femme de campagne comme la mère d'Amando et d'Opagha parfois assujettie aux lois de la société qui l'oppriment, il s'agit de la femme en tant que sujet social ordinaire. Il est vrai que celui-ci peut faire preuve de bravoure et d'autorité, il reste qu'il s'agit de la femme et non, comme dans l'*Olendé*, d'une «fantôme chasseresse».

L'autre image que l'*Olendé* tend à développer de la femme est celle d'une beauté qui attire et envoûte l'homme :

> Soumbou est plein d'envie, ses yeux brillent comme des éclairs. Il se précipite haletant sur cette belle personne qui le fascine et qui l'attire: [...] Mère et femme, tu es belle, tu es beauté [...]. Ma bien aimée, donne-moi un peu d'eau, si je bois l'eau de ta main, tu ne perdras rien de ta beauté et celle-ci ne sera jamais mienne[13].

La même image de beauté apparaît aussi dans ce discours que le jeune Opagha tient dans son for intérieur en contemplant la fiancée de son frère :

> Il vit aussi une paire de cuisses rondes se dessiner sous le pagne que portait la jeune personne. Son regard se posa ensuite sur le corsage de l'inconnue. Les reins... Le petit corsage les moulait. Il comprit qu'ils étaient de chair douce et pleine, bonne à toucher. [...] Cette fille est belle (MG., p.19).

---

13 *Loc. cit.*

Contrairement aux autres romans de notre corpus, ***Biboubouah*** et ***La mouche et la glu*** sont les œuvres qui célèbrent le plus la beauté de la femme. Le premier loue la beauté de la femme à travers le personnage Ada Marie qui devient l'épouse du héros, Zang Thomas : «Une belle créature. Une <mamy-wata>. [...] Ada Marie, belle et charmante comme l'avait écrit mon oncle, [...]» (B., p. 96-97). Le narrateur assimile la beauté de son épouse à celle d'une «mamy-wata», beauté mythique à la fois femme (personne) et poisson. Toutefois, dans le deuxième, ce thème est récurrent. La beauté de la femme et sa célébration par l'homme occupent une place de choix.

En guise de conclusion à cette étude consacrée à l'analyse intertextuelle (roman et épopée) sur la vision sociale de la femme, nous dirons du *Mvett* et de l'*Olendé* qu'ils ne s'accordent pas sur l'image de la femme. Toutefois, ils soulignent quand même leur l'intérêt à introduire dans leurs récits, dominés par la guerre et la suprématie de l'homme, une place et un rôle essentiels à la femme.

En comparant l'image de la femme à travers *Mvett* et *Olendé*, Mvé Ondo en arrive à cette conclusion :

> Ainsi, la femme, qu'elle soit inférieure, dominée ou égale à l'homme, telle qu'elle apparaît dans les récits épiques du Mvet et de l'Olendé, est un être complexe. Dans le Mvet, c'est à partir d'une relation de domination qu'est posée l'image de la femme-objet, de la femme inférieure par nature à l'homme et aussi de la femme, objet des désirs les plus fous de l'homme. Mais ici tout semble se passer comme si cette relation de domination révélait une incapacité notoire de l'homme à percer le mystère de la femme et à passer de l'amour-désir à l'amour-passion. Dans l'Olendé, au contraire, c'est la relation d'amour-passion qui prime parce qu'elle conduit, non pas à la domination, mais à la complémentarité, à la fusion entre l'homme et la femme. Mais il ne faut pas oublier que, si fortes soient-elles, ces images de l'autre sexe ne sont en fait que des représentations idéologiques que l'homme a forgées en réponse à sa difficile relation avec la femme[14].

Plus loin, il écrit :

> Si l'image de la femme dominée est particulièrement caractéristique du

---

14 *Loc. cit.*

> Mvet, on trouve néanmoins dans l'épopée obamba qu'est l'Olendé une situation bien différente. Ici, dès le départ, la femme, non seulement discute d'égal à égal avec l'homme, mais encore elle est par nature sa propre moitié...[15]

Cependant, le roman gabonais comme ***La mouche et la glu***, représentant les us et coutumes obamba, ne confirme pas toujours cette égalité entre l'homme et la femme. Or, entre l'épopée *Mvett* et le roman ***Biboubouah***, l'image de la femme se donne à lire de la même façon.

### 2.2.2. La femme représentée comme objet dans le roman

Pour permettre aux acteurs économiques dans les sociétés gabonaises anciennes et, particulièrement, dans la société fang, où la monnaie, comme moyen de change, n'existait pas, de prétendre au cumul de capitaux et de biens matériels, la femme devait se substituer à cette monnaie. Isaac Nguéma, dans «Rites traditionnelles et croyances ancestrales», écrit:

> [L]a femme pouvait autrefois, tout comme l'esclave d'ailleurs, d'une part, être donnée en gage pour garantir le paiement d'une dette, d'autre part, servir «comme d'une sorte de monnaie» à dédommager une famille dont un des membres a été tué à la suite d'une offense; la paix sociale était à ce prix.
> Dans les deux cas, l'esclave et la femme étaient des « biens » des éléments de fortune dont on se servait pour établir, sur un plan horizontal, des rapports de paix entre les éléments des différents groupes[16].

La logique socio-politique de cette étude axée sur la société fang apparaît également dans la société obamba représentée dans ***La mouche et la glu***, dans le discours de l'épouse de Mombo qui s'adresse au corps inerte de Nyota : « Depuis l'époque lointaine de nos mères, la femme a toujours vécu comme une esclave et l'homme ne l'a jamais considérée comme un être humain » (MG., p. 266).

Comme nous le verrons dans les analyses qui vont suivre, la société fang représentée dans ***Biboubouah***, montre la femme assujettie au pouvoir qu'exerce l'homme selon une classification qui repose sur une idéologie sexiste mâle, la représentation romanesque de cette

---

15 *Loc. cit.*
16 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 106.

société souligne également que tous les mâles ne sont pas égaux. Certains, comme les esclaves, selon Isaac Nguéma, sont assujettis aux autres mâles supérieurs et sont de ce fait confondus aux femmes. D'autres n'égalent pas les autres mâles supérieurs parce qu'ils sont «sans défense» , selon une expression du même auteur, c'est-à-dire sans vampire. En effet, dans cette société, le vampire, pouvoir surnaturel que détient l'homme, est généralement perçu négativement parce qu'il sert le plus souvent à faire du tort.

L'étude de Nguéma permet de voir que la notion de richesse se réduit souvent, dans cette société, à la maîtrise des capitaux humain, animal et végétal. Ceci veut dire que n'était considéré riche que l'homme (non la femme) qui pouvait posséder plusieurs femmes comme épouses dans son foyer, une longue progéniture et dans laquelle on peut dénombrer un grand nombre de filles, un gros troupeau d'animaux ainsi que plusieurs plantations entretenues grâce à une main-d'oeuvre gratuite constituée de ses femmes et de ses enfants. La polygamie est, dans cette société, à la fois un signe d'opulence, de puissance, mais aussi de richesse. D'ailleurs Nguéma écrit à ce propos que « [p]lus un homme a d'épouses, plus il est <riche> »[17].

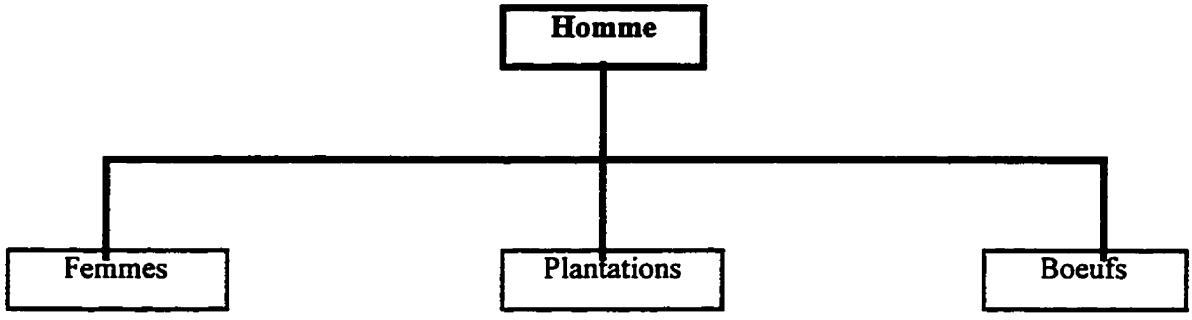
Les extraits de textes du *Mvett* de Tsira Ndong confirment dans ce vers cette vision plurielle de la richesse chez les fang : «Toi aussi, tu épouseras autant de femmes que tu pourras; toi aussi on pourra t'appeler riche» (II, 102 et 103). Le prouve encore un proverbe peulh africain : « N'est pas riche celui qui possède l'or, n'est pas riche celui qui a de l'argent, mais est riche seulement celui qui possède les hommes ». La richesse est liée à une question de représentativité humaine en situation de dépendance et de subordination vis-à-vis d'un seul homme. Mais elle se définit par la maîtrise des capitaux humain, animal et végétal, et n'est pas le seul apanage de la société fang représentée dans ***Biboubouah***. La société obamba, dans ***La mouche et la glu***, pratique aussi ce type de richesse : « Mon grand-père était esclave du chef de son village qui l'avait acheté à un village voisin. La richesse de cet homme-là se mesurait à ses douze épouses, à ses douze plantations, à son grand troupeau de boeufs, à son autorité dans le village et à ses ancêtres» (MG., p. 18).

Si la femme est considérée sur un même plan horizontal que l'esclave mâle, d'autres éléments relevant de l'exploitation de l'homme et de sa possession tels que les plantations et un troupeau de boeufs sont eux aussi mis sur le même plan horizontal. Ceci permet de

---

17 *Ibid.*, p. 105.

proposer le schéma représentatif suivant :




Chaque élément de ce schéma constitue en soi un pluriel: femmes (douze), plantations (douze) et les boeufs (en grand nombre). On peut dire que le singulier apparaît dans cette société comme un signe de pauvreté lorsqu'il désigne un acquis. Si, en effet, les acquis de cet homme se mesuraient en une seule femme, une plantation et un boeuf, probablement qu'il ne serait pas appelé riche et son aura sociale ne lui conférerait pas dans le village une autorité qu'il tiendrait de ses ancêtres.

La présence des bœufs signifie qu'on est en présence d'une civilisation agro-pastorale. Or, la société obamba prise dans sa réalité n'est pas de tradition agraire. Le roman intègre un fait social étranger aux habitudes de cette société. Quant à l'écriture, elle prouve ainsi sa capacité à démystifier et à transformer la réalité sociale, créant de ce fait sa propre société du texte.

Dans ***Biboubouah***, le héros, Zang, naît dans un foyer polygame, sa mère étant la huitième épouse de son défunt père Ella (B., p. 28). Souvent, les personnages considérés riches et mariés à plusieurs épouses, sont, comme Ella, des hommes forts et travailleurs :

> Mon père [...] était un homme de taille moyenne, vif, travailleur, assez timoré. Il adorait chasse et pêche. Il n'admettait jamais que sa progéniture errât dans le village car, disait-il, des sorciers avides de boire du sang juvénile étaient toujours prêts à nous jeter des mauvais sorts. Notre maison était juchée sur un tertre bedonnant à l'entrée du village (B., p. 31).

À l'opposé des sociétés obamba et fang représentées dans ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah*** où la polygamie apparaît comme un des signes de richesse et de pouvoir, la société myènè, représentée dans les deux œuvres d'Angèle Rawiri, ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, ainsi que dans ***Au bout du silence*** d'Owondo, ne comporte pas cet aspect. C'est que celle-ci apparaît, dans le roman, comme une société qui a vite fait d'intégrer les modes de vie occidentale et de chercher à s'assimiler à elle ; aussi la présente-t-on dans ***Les matitis*** comme « une ethnie du pays qui se postule confortablement dans la sécrétion des hybrides (c'est-à-dire des métisses) » (M., p. 84). La société myènè, dans la société du roman, n'établit pas le même rapport entre la richesse et le pouvoir. Dans celle-ci, les deux sont distincts. N'a pas nécessairement le pouvoir dans cette société celui qui a une forte représentativité de personnes en situation de dépendance. À l'image de Rèdiwa, dans ***Au bout du silence***, le pouvoir venant des ancêtres peut être confié à un homme modeste et veuf tant que ce dernier présente aux yeux des ancêtres des aptitudes correspondant à celles d'un bon chef.

Nguéma fait une présentation de la considération de la femme à travers les croyances ancestrales fang : «Les femmes sont considérées en effet comme des éléments de prestige ou de <fortune>, ou pour ainsi dire des objets ayant une valeur patrimoniale[18]».

Le roman récupère cette image de la femme «objet» et «moyen d'échange», dans ***Biboubouah*** et ***La mouche et la glu***, pour, à son tour, placer la femme au centre des enjeux de société où les hommes, par le truchement des lois sociales les avantageant par rapport aux femmes, se servent d'elles pour leurs propres intérêts.

Ce qui se dégage de la représentation faite par Nguéma sur la considération de la femme à travers les croyances ancestrales fang, c'est la primauté accordée à la dot et l'équivalence qui s'établit entre cette dernière et la personne humaine, en l'occurrence la femme. Il y a aussi, même si le texte ne le souligne pas, cet attachement qui crée cette résistance qu'opposent les populations villageoises aux lois modernes, leur préférant la pratique des règles et coutumes traditionnelles, parce que la dot s'impose comme fondamentale pour épouser une femme. C'est ce qui apparaît en effet dans ***Biboubouah*** au sujet de l'affaire d'adultère opposant deux frères

---

18 *Loc. cit.*

d'un même village : Ekomo et Toung, le mari cocu. Au lieu de porter l'affaire devant les tribunaux modernes, le conseil villageois préfère siéger lui-même et trouver une solution.

Parce que les besoins de notre analyse l'impose, il nous faut aborder la question des structures socio-politiques des sociétés où la femme apparaît, dans le roman, représentée en effet comme objet.

Le refus de se soumettre aux lois modernes apparaît comme un des traits des populations villageoises dans le roman sur la question de la dot. D'un côté, la loi républicaine l'interdit, de l'autre, les populations refusent de s'y soumettre, préférant appliquer le droit coutumier traditionnel. Nguéma précise toutefois que,

> dans certains pays, certaines lois restent lettre morte. En particulier, au Gabon, la loi sur la dot qui date de 1963 et qui avait supprimé la dot, ne reçoit pas application aujourd'hui. Dans la loi gabonaise du 29 juillet 1972, il était ordonné aux époux monogames d'avoir à choisir entre le régime monogamique et le régime polygamique dans le délai d'un an. La déclaration devait être faite auprès des greffiers en chef des tribunaux. À l'issue de cette année, aucun registre n'avait été ouvert pour recevoir cette déclaration. Donc, un nombre assez important de lois sont inadaptées. Les raisons de cet échec tiennent à l'analphabétisme des populations, a-t-on dit, mais les greffiers mentionnés ci-dessus sont des personnes lettrées ! [19]

En effet, à mesure que les protagonistes évoluent dans un espace social, traditionnel ou urbain, dans une œuvre romanesque, et leurs mœurs et leurs conduites sont codifiées par la loi en vigueur dans la société où ils sont reconnus comme sujets. C'est pourquoi la représentation de l'espace villageois, dans ***Biboubouah***, est marquée par l'application de la loi traditionnelle ancestrale, tandis que celle de l'espace urbain, dans ***Fureurs et cris de femmes***, marque son lien avec les lois modernes.

Nguéma s'intéresse au fonctionnement du système de gouvernement de la «famille» chez les Fang :

> Nous ne retiendrons que la manière dont cette cellule de base est gouvernée dans la tradition, cellule de base qui est représentée par celle que dirige le «chef» de famille qui est généralement aussi le «chef» de village.

---

19 *Ibid.*, p. 132.

> Disons tout de suite que cette cellule familiale est par essence une famille polygamique, «l'homme accompli» ayant par définition de nombreuses épouses, de nombreux enfants, une basse-cour des plus animées ainsi que de nombreux animaux domestiques.[20]

Malgré l'ordre nouveau défini par l'État naissant avec ses institutions nouvelles censées gouverner l'ensemble du territoire national gabonais de manière uniforme en essayant de mettre en pratique des lois qui puissent être respectées par tous, la considération ancienne de la femme semble encore trouver auprès de certaines populations villageoises sa raison d'être. On peut remarquer auprès de ces dernières un grand conservatisme, également évident dans certaines familles les plus démunies dans les villes où les règles et modes de vie sont toujours inspirés par la tradition. À cet effet, Isaac Nguéma relève que :

> On peut à cet égard mettre l'accent sur le fait que la majorité des populations concernées sont analphabètes, ne sachant ni lire ni écrire, alors que les lois sont rédigées, au surplus, dans une «langue seconde», devenue par la force des choses, langue de communication, la langue française, notre langue officielle[21].

En effet, sous prétexte d'appliquer la coutume qui veut que l'on demande une dot pour chaque enfant allant en mariage, alors que la dot a été officiellement supprimée par une loi du 31 mai 1963, certaines populations villageoises et celles qui résident dans les agglomérations ceinturant les centres urbains ont tendance à monnayer leurs filles au plus offrant. Le discours social ou la doxa qui prévaut dans ces sociétés prolétaires consiste à dire que ces dernières, par cet acte contraire à la loi, visent à récupérer à leur manière l'argent que l'État refuse de leur donner en tant que citoyens. Le narrateur de ***Les matitis***, se confiant à des personnages démunis vivant dans les matitis de la capitale, fait remarquer que ceux-ci sont «[s]ans aucune assistance sociale quelconque» (M., p. 96). Le discours de Toung, dans ***Biboubouah***, permet de saisir le statut que la société fang octroie à la femme dans le contrat de mariage depuis l'introduction de la monnaie : «Si certains convertissent leurs femmes légitimes en sources de revenus, moi, Toung, je ne suis pas une banane de ce régime» (B., p.11).

Ce statut confère une source de revenu pour l'homme, qu'il soit le père ou le mari, comme dans le cas de Toung qui doit demander réparation à l'amant de sa femme. Le dialogue

---

20 *Ibid.*, p. 118.
21 *Ibid.*, p. 96.

entre les personnages N'Gombi et N'Kima, dans ***La mouche et la glu***, conduit à la même évidence :

> - Vois-tu, ami N'Gombi, il est utile d'avoir une fille!
> - Comme tu parles bien, ami N'Kima! Une fille est un trésor; la mienne me remboursera ainsi tout ce que j'ai perdu pour elle. C'est drôle que je n'y ai pas pensé très tôt!
> - Mieux vaut tard que jamais! Si je fais de l'argent actuellement, c'est bien grâce à ma fille. [...]
> - Tu as bien fait, ami! Une fille doit se soumettre à son père comme une femme à son mari; un point, c'est tout ! (MG., p. 42).

Sans exclure l'argent, la société obamba, dans ***La mouche et la glu***, présente la femme au centre des échanges sociaux visant l'enrichissement de l'homme, comme en témoignent les deux discours suivants ; le premier tenu par N'Kima, l'homme : « Si je fais de l'argent actuellement, c'est bien grâce à ma fille» (MG., p. 42), et le second par N'doulou, la femme : «Il vient de te vendre comme jadis mon père m'a vendue à lui» (MG., p. 55).

La société traditionnelle obamba représentée dans le roman indique que c'est aux parents qu'incombait le droit de choisir un conjoint à leur fille :

> Hier la jeune fille n'avait pas le droit de se choisir un homme. Ses parents le choisissaient pour elle. Etait un vrai homme celui qui était un guerrier de grand renom, ou un maître-de-la-parole, ou un possesseur de nombreuses richesses. Les parents choisissaient parmi ceux-là le fiancé de leur fille. C'était bien tout ça, et la fille devait se plier à la volonté parentale. Or les temps ont changé, les générations aussi; et je me demande si ce qui a été valable hier l'est encore aujourd'hui. Je crois que non (MG., p. 71).

Ces paroles du vieux sage N'Dzayi prononcées au crépuscule de sa vie et qu'il adresse à ses petits-enfants expriment le déphasage de la société villageoise qui, impuissante, vit la fin d'une époque que les sages évoquent avec nostalgie et le début d'une autre époque avec la remise en question des valeurs anciennes par les jeunes de la nouvelle génération.

Comme dans les sociétés traditionnelles gabonaises, représentées particulièrement dans les romans ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah***, le destin de la jeune fille est celui d'aller en mariage afin d'enrichir matériellement sa famille, les lois sociales traditionnelles sont faites pour lui attribuer le statut de valeur de prestige qui s'échangeait à prix élevé avec la dot. Isaac Nguéma écrit que, «plus la femme a de la valeur, soit en raison de ses diplômes, soit en raison

de sa situation sociale, soit en raison de ses origines familiales, plus le montant de la <dot> versée à l'occasion de son mariage est élevé[22]».

Dans ***La mouche et la glu***, N'Gombi, en raison de sa cupidité, estime très grand la dot que pourra lui verser M'Poyo, le prétendant de sa fille : «Une fille est un trésor; la mienne me remboursera ainsi tout ce que j'ai perdu pour elle.», «Je sens que la misère se détache de moi, je la vois s'en aller, s'éloigner...» (MG., p. 42 et 50). Sans consulter sa fille, il s'engage à la donner comme épouse à son prétendant et ne fait qu'informer Ndoulou, son épouse, après avoir pris la décision : «[J']ai décidé de marier Nyota à M'Poyo; cet argent que tu vois est l'avance de sa dot. Dans trois semaines, il enverra son chauffeur chercher sa femme. Alors, es-tu contente? Nous voilà riches». (MG., p. 51).

La dot, comme la présente ***Biboubouah***, n'est pas essentiellement évaluée en argent dans la société fang. D'autres éléments de prestige entrent en ligne de compte :

> Lorsque j'avais épousé cette femme, j'avais construit une cuisine à sa mère; le 6 mars 1940 j'avais donné un paquet de biscuits à mon petit beau-frère Ndong; le 20 juin 1948, ma belle-mère est venue me voir; je lui ai égorgé un canard de quatre ans et, le jour de son départ, j'avais envoyé deux rats fouisseurs à mon beau-père (B., p. 108-109).

Dans la société myènè représentée dans ***G'amàrakano***, l'axiologie du mariage comprend, comme valeur centrale, l'argent que l'on désigne par la dot, même si d'autres objets font partie des biens offerts à la belle-famille :

> Ozavino soulève chaque objet quand sa grand-mère en prononce le nom.
> - Nous vous remettons aussi une machette, une tête de tabac, un baril de pétrole, une moustiquaire, un savon de Marseille, un couteau, une cuillère, une fourchette, une assiette et un verre. Fixez-nous la dot.
> [...]. Edouka prend la parole.
> - En dehors des neuf bouteilles de liqueur, tout ce qui a été donné ici revient à la mère de Yèyou. Ce sont les premiers objets qu'elle a utilisés pour élever sa fille. Pour ce qui est de la dot, je me contenterai de cinquante mille francs (G., p. 52-53).

Sur le plan social, la jeune fille a surtout une valeur économique. La polygamie, comme nous

---

22 *Ibid.*, p. 105.

l'avons mentionné antérieurement, apparaît souvent dans le roman comme un signe de richesse et de puissance. Or, la femme, qu'elle soit jeune fille ou adulte, apparaît dans les sociétés fang et obamba comme symbole de la richesse accumulée.

Dans sa présentation du statut du père de famille, Isaac Nguéma montre à suffisance l'importance de la femme mariée. Selon lui :

> <L'époux> est en réalité le <fils>, le <frère>, le <père> de ses épouses, etc. Mais c'est par rapport au statut des épouses que celui du mari apparaît avec plus de netteté encore. [...] Vis-à-vis de son mari, la femme mariée peut avoir notamment le statut <d'épouses-mère>, de <favorite>, <d'épouses-enfant> ou <d'épouse-éteinte>[23].

Pour comprendre le statut spécial de la jeune fille par rapport à celui du jeune garçon dans cette société, nous nous sommes intéressé aux études menées, d'une part, par Isaac Nguéma sur «Le statut des enfants», et, d'autre part, par Maurice Godelier, ***La production des grands hommes***, citée par Elisabeth Badinter (1986 : 133) sur les rites initiatiques chez les Baruya de Nouvelle-Guinée. Pour Isaac Nguéma,

> [a]u regard du sexe, la considération sociale dont bénéficient les enfants «mâles» est beaucoup plus grande s'agissant notamment des familles relevant du système de type patrilinéaire; ce sont ces «mâles» qui sont appelés à perpétuer le lignage, les enfants de sexe «femelle» étant appelés à s'en aller en mariage dans d'autres clans et à y fonder des familles distinctes[24].

Dans son étude, Maurice Godelier souligne en effet que, «[p]our les Baruya, un enfant est avant tout le produit du sperme de l'homme. Mais une fois enfermé dans la femme, le sperme se trouve mêlé à ses liquides à elle. Si le sperme de l'homme l'emporte sur l'eau de la femme, l'enfant sera un garçon, sinon ce sera une fille[25]».

Cette dernière étude précise la valeur et l'importance que la société patriarcale accorde à l'enfant selon son sexe. C'est aussi l'expression d'une préférence culturelle pour le garçon,

---

23 *Ibid.*, p. 119.
24 *Ibid.*, p. 121.
25 Elisabeth Badinter, ***L'un est l'autre***, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986, p. 133.

tandis que la fille est considérée pour ce qu'elle représente économiquement sur le plan des échanges sociaux. Contrairement à la fille, le garçon est plus considéré comme une victoire du «sperme de l'homme» sur « les liquides (l'eau) de la femme ». Ainsi la fille n'est utile que parce qu'elle représente une valeur économique qui doit enrichir le père, tandis que le garçon a une double valeur biologique et traditionnelle parce qu'il doit perpétuer le lignage et la renommée clanique, tribale et familiale.

La vision de la société traditionnelle gabonaise dans le roman n'est pas très différente de celle des Baruya rapportée par l'étude de Maurice Godelier. Cependant, celle-ci comporte des différences assez significatives. Par exemple la conception de l'enfant n'est pas perçue de la même façon chez les Fang et les Myènè, dont nous étudions les modes de représentation et d'inscription du social dans le roman, que chez les Baruya. Dans la société fang, représentée dans ***Biboubouah***, la stérilité n'est pas masculine mais féminine, et dans la société myènè d'***Au bout du silence***, la conception de l'enfant relève d'un don divin et des ancêtres.

Parce que très proche et inspiré par la réalité du terroir, le roman gabonais semble refléter la vision de la tradition au point de reproduire et de fictionnaliser ses schèmes conducteurs. Il apparaît aussi comme un processus de rupture entre la (dé)construction des modèles de (ré)écriture romanesque et la tradition. C'est donc dire que ce roman, en fictionnalisant la société traditionnelle, ne se veut pas un roman réaliste. À travers l'écriture romanesque, on retrouve la primauté donnée à l'enfant de sexe masculin telle qu'affichée par les règles coutumières. Au demeurant, la jeune fille n'est même pas mentionnée quand il s'agit, dans le roman, de promouvoir la pérennité du pouvoir traditionnel, ou même, dans l'évocation des liens mystiques unissant les ancêtres morts et leurs progénitures. Cette vision offre ainsi un caractère mystique et très spirituel à la conception de l'enfant de sexe mâle qui n'est plus, comme chez les Baruya, une situation de rencontre du «sperme» mâle avec les «liquides» de la femme. La naissance d'un enfant mâle s'apparente plutôt, dans les deux sociétés gabonaises (fang et myènè) décrites dans ***Biboubouah*** et ***Au bout du silence***, où il est beaucoup plus question de legs de pouvoir au petit-fils, à une régénérescence des garants de la tradition dans de nouveaux corps ; en même temps, cette situation se lit comme un refus du pouvoir traditionnel de disparaître, c'est pourquoi il se choisit ses héritiers.

La similarité entre les deux visions, celle des Baruya selon l'étude de Godelier, et celle des deux sociétés gabonaises fang et myènè représentées dans ***Biboubouah*** et ***Au bout du silence***, réside essentiellement dans la primauté que les deux sociétés accordent à l'enfant de sexe masculin par rapport à celui du sexe féminin. Cette primauté est perceptible encore dans l'éducation familiale qu'ils reçoivent. Ainsi, très tôt, le jeune homme prend de l'ascendance vis-à-vis de la jeune fille. C'est ce que l'on retrouve dans ***La mouche et la glu*** lorsque Nyota la fille triomphe de son fiancé Amando au cours d'une course dans les bois initiée par l'homme :

> - Je parie que tu ne peux arriver avant moi au bas de la montagne! Fille, acceptes-tu de relever le défi?
> - J'accepte le défi, mon petit homme! À condition, bien entendu, que tu ne triches plus comme d'habitude. [...]
> - J'ai gagné, dit-elle, la femme a triomphé de l'homme (MG., p. 153-154 et 155).

Ce dialogue entre les deux jeunes personnes révèle que, déjà dans son jeune âge, le jeune garçon sait qu'il doit triompher de la femme dans toute épreuve, et la jeune fille sait en retour que l'homme n'a toujours eu le dessus sur la femme que par des règles sociales qui l'avantageaient au détriment de la femme (la tricherie), mais que la femme aujourd'hui doit combattre. Son cri de victoire montre bien les désirs de ses congénères de renverser la pyramide sociale qui a toujours voulu l'homme au-dessus de la femme. Cette révolution engagée par les femmes est aussi en partie liée au désir de celles-ci de se dégager de l'éducation traditionnelle qu'elles ont toujours reçue, comme en témoigne cette citation empruntée à Tsira Ndong Ndoutoume dans *Le Mvett II*: «Les petites filles viennent au monde pour apprendre non à poser des questions, mais à obéir et à servir» (II, 81). L'une des figures emblématiques de la révolution engagée par les femmes vivant sous le joug des lois traditionnelles opprimant la femme et qui soulignent leur désir de sortir de l'assujettissement que leur impose l'homme est le personnage Nyota dans ***La mouche et la glu***. À cette dernière, ces mères rendent cet hommage à titre posthume :

> - Petite soeur, comme bon nombre de tes aînées, te voici victime de la lourde poigne de l'homme. [...]. Petite soeur, ton mérite est d'avoir osé détourner ce courant de nos traditions.[...]
> - Fille, par ta mort tu enseignes l'espoir à tes petites soeurs, tu leur dédies l'espérance ; la lointaine époque de nos pères, une fille n'avait jamais combattu et vaincu la volonté d'un père ; tu viens de le faire, tu viens de renverser plusieurs saisons de dépendance ; tu viens de nous apprendre ce que nous aurions pu faire depuis longtemps, quand nous

> étions jeunes femmes. Rien n'est perdu, tes cadettes désemparées et assoiffées de liberté et d'amour résisteront, et ton nom leur sera signe de ralliement (MG., p. 266-267).

Dans la représentation de la femme dans la société fang d'Allogho-Oké, celle-ci est contrainte au silence parce que la tradition ne lui permet pas de prendre la parole parmi les hommes, son rôle est d'exécuter les décisions que la coutume et la tradition lui imposent. Durant tout le procès qui oppose Ekomo à Toung, dans ***Biboubouah***, Mekoulada, la femme adultère, assiste impuissante aux discussions des hommes alors qu'elle devra assumer les décisions qui y seront prises. Toutefois, si son aveu ne lui est pas demandé selon la coutume : «Est-ce que l'on demande l'aveu d'une femme dans une affaire d'adultère ?» (B., p. 11), son avis, cependant, est quand même demandé par le chef du village au début du procès :

> - Mekoulada, reprit le chef, ton mari vient de nous mettre au courant des relations buissonnières que tu entretiens avec Ekomo ici présent. Qu'en penses-tu? [...]
> - Réponds Mekoulada! insista le chef du village (B., p. 10).

***La mouche et la glu*** se distance quelques fois d'une certaine image de la femme, celle de l'épopée *Olendé*, pour rejoindre celle de ***Biboubouah***, assez dure envers la gente féminine comme en témoigne le discours suivant de la mère de Nyota qui s'adresse au fiancé de sa fille, Opagha : «Fils, une fois que la dot est passée chez les parents de la femme, celle-ci ne représente plus rien devant son mari. Aux yeux de mon homme, j'étais, je suis un objet, une plantation d'enfants et de manioc, un simple élément de plaisirs» (MG., p. 83).

En soulignant que «la personne humaine n'est pas distincte d'un «bien[26]», faisant allusion à la femme, Isaac Nguéma, loin de rendre à celle-ci toute son humanité, oscille entre deux considérations anciennes de la femme dans les sociétés villageoises fang, à savoir la femme comme «valeur» et «élément de prestige», d'une part, et, d'autre part, la femme comme «gage».

Cette présentation de la femme dans la société gabonaise et singulièrement la société fang est celle que reprend le roman gabonais, et surtout ***Biboubouah*** et ***La mouche et la glu***. À travers Obono, dans ***Biboubouah***, il apparaît dans la manière dont la famille de son défunt

---

26 *Ibid.*, p. 105.

mari cherche à décider unilatéralement de son sort une fois restée veuve, que celle-ci semble avoir des droits sur la personne humaine, surtout la femme, tout simplement parce qu'elle a été dotée. Ainsi, à cause de la dot, elle doit subir toutes les décisions prises à son endroit par le conseil tribal. En mentionnant qu'«une fois que la dot est passée chez les parents de la femme, celle-ci ne représente plus rien devant son mari» (MG., p. 83), Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, permet de comprendre que, à l'instar de la société fang représentée dans ***Biboubouah***, la société obamba accorde également une grande importance à la dot et précise en même temps que les mâles s'octroient des pouvoirs suprêmes sur la femme une fois que cette dernière a été dotée. Cette présentation rejoint la vision de Claude Lévi-Strauss sur le statut des femmes dans la société patriarcale reprise par Elisabeth Badinter :

> Le vocabulaire économique utilisé par Cl. Lévi-Strauss pour évoquer le statut des femmes dans la société patriarcale est tout à fait révélateur. Elles sont appelées tour à tour <objet d'échange>, <prestation>, ou plus simplement <biens>. [...] L'échange qui fonde les rapports sociaux est un <phénomène total comprenant de la nourriture, des objets fabriqués et cette catégorie de biens les plus précieux, les femmes>. Ainsi, dans les sociétés primitives polynésiennes, un homme qui ne peut pas payer son canot donnera indifféremment au vendeur des femmes ou des terres[27].

Ceci ne veut pas dire que la femme est nécessairement chosifiée ni même qu'elle est déshumanisée. Elle reste un être social, mais les règles l'ont exclue de toute forme d'autorité. Celles-ci lui donnent une valeur d'«objet d'échange» tout en lui laissant son statut d'être humain.

En plus du traitement que les lois traditionnelles font subir à la femme, dans la société traditionnelle fang surtout, le roman gabonais illustre que, malgré tout l'amour témoigné à la femme par l'homme ou sa tribu, la femme reste toujours considérée dans cette société comme l'être d'ailleurs; c'est-à-dire une étrangère issue d'un autre village et d'une autre tribu. Son statut reste celui d'une personne qui, bien que mariée, a ses racines claniques et tribales ailleurs. Cette considération fait que la femme ne peut prétendre être assimilée par le village, la tribu, ni même la famille de son époux. Son rôle reste la procréation. Comme le souligne la mère de Nyota à Amando : « Aux yeux de mon homme, j'étais, je suis un objet, une plantation d'enfants et de manioc, un simple élément de plaisir » (MG., p. 83).

---

27 *Ibid.*, p. 137.

Dans le système d'organisation socio-politique fang, la famille, le clan, le village et la tribu ont toujours cultivé une forme d'étanchéité à l'égard de l'étranger, la personne venue d'ailleurs. Dans le cas de la société villageoise fang, l'étranger est par définition un individu venu d'ailleurs, qui appartient donc à une autre tribu, à un autre clan, à un autre village. Cette définition illustre la vision narcissique des sociétés villageoises qui considèrent leur espace territorial comme un pays en soi. L'analyse du sociogramme du pays dans cette étude, permettra, d'une part, de montrer son modèle de construction à l'intérieur du texte, à la suite de Régine Robin et d'Isabelle Tournier, tout en cherchant à relever dans le texte le noyau conflictuel et, d'autre part, de montrer comment le «mot-idée» de pays, pour emprunter le terme utilisé par Tournier (1993 : 51), est pris dans des contextes différents. Selon Isaac Nguéma : «Dans l'organisation du monde ancestral, la <tribu> se divise généralement à son tour en <clans> ; le <groupe clanique> est la pierre angulaire de la société ancestrale. Il regroupe, dit-on, des individus issus d'un même ancêtre mythique[28]».

***Biboubouah***, qui représente la société fang dans notre corpus, met l'accent sur les liens du «sang». Par exemple, en voulant manifester sa non-approbation du choix d'Obono qui a préféré aux cousins de son défunt mari un étranger, la société villageoise s'interroge : «Comment Obono pouvait-elle accepter qu'un étranger vînt s'engraisser sur les cuisses et la richesse laissées par notre cousin, notre sang ?» (B., p. 41).

Deux éléments s'associent dans ce discours social pour désigner la femme. Il y a, d'une part, «les cuisses» qui symbolisent la beauté et la féminité et, d'autre part, «la richesse» pour mieux illustrer le statut accordé à la femme qui, bien qu'étant un être humain comme l'homme, devient par le truchement de la dot une propriété et un acquis de ce dernier. Sur le plan social et par rapport à la femme, l'homme occupe ainsi une place ascendante et installe entre les deux genres une relation non symétrique où l'une des parties (l'homme), grâce au concours des formes pré-juridiques qui caractérisent les lois de cette société, comme la coutume, la tradition et la norme, «dont l'efficace vient davantage du contexte social que de l'effet contraignant de la loi», selon Lucie Robert (1994 : 13), accède au statut d'acquéreur de l'autre partie (la femme). Cette dernière, bien entendu, est faite objet par l'homme dans le jeu de ces

---

28 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 104.

formes pré-juridiques.

Zang fait également prévaloir ses liens du sang avec Ella Félicien, son cousin ingénieur marié à une Blanche. Cette scène se déroule à Libreville, un contexte différent du village où ce lien est fort sacré. Entre les deux protagonistes, l'un, Ella Félicien, est ingénieur, c'est-à-dire un citoyen ayant un statut social élevé, l'autre, Zang, n'est pas un modèle de réussite sociale dans le contexte moderne. Il vit en ville, certes, mais il traîne toujours avec lui un lourd héritage traditionnel. C'est le parfait symbole des victimes de la désillusion de l'exode rural. Aux prises avec les véritables forces du système qui organise la vie sociale dans la ville, Zang se voit rejeté et sa vie est ruinée parce qu'il est sans statut social et sans instruction.

Le mariage mixte (blanc/noir) apparaît, dans la société de référence et dans la société du roman, comme un signe de réussite sociale, mais aussi d'ascension et de succès. Comme le dit un adage populaire dans cette société : «N'épouse pas une blanche qui veut, mais qui peut». Le choix d'épouser une femme blanche est habituellement orienté. Il s'agit de se valoriser sur le plan social tout en marquant une rupture avec les normes de la société d'appartenance première. C'est ce désir de se rapprocher du statut du Blanc en général et de la Blanche en particulier qui, d'une part, donne aux métis ou mulâtres de Libreville, dans ***Les matitis***, l'illusion d'appartenir à une race supérieure et, d'autre part, amène les jeunes femmes, dans ***G'amàrakano, Biboubouah*** et ***Les matitis***, à vouloir ressembler à la Blanche en se blanchissant la peau ou, comme Émilienne dans ***Fureurs et cris de femmes***, à adopter ses manières de vivre. Car, être Blanche ou semblable à la Blanche est source de respect et de privilèges sociaux dans la société du roman. De même celles et ceux qui sont accepté(e)s dans les milieux et les cercles des Européens en tant qu'épouse d'un Blanc ou époux d'une Blanche bénéficient des mêmes privilèges par alliance.

Le fait d'évoquer les liens du sang avec Ella Félicien est, pour Zang, une façon de le ramener aux sources traditionnelles dont son mariage l'écarte, et à reconsidérer le sens de la famille, mais, au-delà de ceci, Zang manifeste une envie de prendre part au déjeuner alors qu'il n'y était pas convié : «Je m'impatientais. La dame venue d'Occident au lieu de me passer une bonne cuiller, me donna deux numéros de Bingo à lire! Instantanément, elle invita son mari, mon cousin, mon même-sang à manger ! [...] je me levai. Je me dirigeai vers la table à manger et je pris place, boudeur» (B., p. 90).

Ce sont ces individus de même «sang» qui se regroupent pour constituer le village. Seulement, toute la tribu, comme nous le mentionnions plutôt, n'est pas regroupée dans un même village. Les membres peuvent habiter plusieurs villages tout en se réclamant de la même tribu et du même ancêtre mythique. Avec l'introduction des frontières géopolitiques qui n'a pas su tenir compte de la réalité sociologique de ces sociétés, les membres se réclamant d'une même tribu se retrouvent dispersés à travers plusieurs États. Dans le cas de l'espace sociotextuel dans ***Biboubouah***, trois pays, c'est-à-dire le Gabon, la Guinée Équatoriale et le Cameroun, abritent les ressortissants ou les membres des tribus identiques qui demeurent respectueux de la logique politique traditionnelle, nonobstant leurs appartenances à des institutions politiques différentes qui viennent instituer la notion de nationalité politique. Cette dernière introduit à son tour et met en évidence son étanchéité vis-à-vis des ressortissants, même d'une tribu similaire, d'une autre institution politique. À ce propos, Nguéma écrit :

> «Dza» le «village», constitue l'unité résidentielle de base où la protection et la sécurité des membres sont assurées au niveau maximum.
>
> «Dza» regroupe les membres d'un même «mvog», «lignage villageois», groupe de parenté issu d'un même grand-père et perçu comme ensemble des branches rattachées au même arbre. Les membres du «dza» ont le statut de «mi-dza», pilier du village (littéralement «propriétaire» du village), par opposition d'une part à ceux des villages environnants qui ont le statut de «nneng» («étranger»)[29].

Selon l'illustration de Nguéma (p.104), le «groupe clanique» constitue «la pierre angulaire de la société ancestrale», celui-ci est vénéré par les populations villageoises s'étendant même au-delà des frontières des différents États. Mais avec l'introduction de l'État moderne, dans la réalité quotidienne des populations, même villageoises, le statut de «nneng» ou étranger ne sera plus attribué aux seuls ressortissants des villages environnants, mais aussi aux ressortissants d'un autre pays, fussent-ils de la même tribu.

Ce statut de «nneng» attribué aux ressortissants des «villages environnants», comme le souligne Isaac Nguéma, n'échappe pas à la femme. Venant toujours d'une autre tribu, et, partant, d'un autre village, celle-ci reste considérée comme une étrangère, selon la logique socio-politique établie dans cette société et tire son efficacité des formes pré-juridiques

---

29 *Ibid.*, p. 112.

susmentionnées qui font office de droit institué dans cette dernière. Ainsi, malgré les liens qui unissent un homme à une femme, comme le mariage, cette dernière garde jusqu'à la fin de ses jours ses attributs claniques d'origine ; elle reste une étrangère dans la tribu de son mari, ne porte pas le nom de celui-ci, garde son nom de jeune fille et ne s'intègre pas dans le lignage, ni dans la dynastie tribale de ce dernier alors que ses enfants y figureront.

En effet, l'organisation socio-politique fang considère la femme comme une propriété du clan et de la famille, mais ne l'intègre pas entièrement comme membre. En revanche, cette coutume donne à la femme une arme qui va s'avérer bénéfique dans son combat pour l'émancipation. Comme nous allons le voir avec Elisabeth Badinter, dans son combat pour l'émancipation, l'usage du nom de jeune fille pour la femme mariée dans les sociétés modernes occidentales, apparaît comme une victoire surtout s'il s'agit d'un acquis légal. Toutefois, la femme, une fois mariée, reste jusqu'à la fin de ses jours la propriété du clan et de la famille en raison du caractère sacré du mariage qui rend très difficile la rupture de ce lien. Certains liens ne relèvent pas toujours de la volonté des vivants. Par exemple, le mariage qui unit, dans ***Au bout du silence***, Anka à Ombre est la volonté du grand-père qui voulait par là voir son petit-fils poursuivre l'oeuvre qu'il avait commencée :

> Pour la première fois, Ombre voyait se fissurer le rempart derrière lequel se claquemurait un amant. L'errance, la fatigue, la faim, s'évanouissaient soudain de sa mémoire pour ne laisser place qu'à la certitude de l'étreinte. Au sein de ses aînées, elle se voyait déjà. C'est pourquoi, sans plus de crainte, elle s'avança et alla se carrer devant Rèdiwa dont elle teinta la vision d'ocre et de kaolin. Et l'aïeul, considérant l'ocre et le kaolin qui jonchaient ses yeux, sut qu'Ombre était là. Il se dit qu'elle arrivait à temps. Que les mânes soient loués ! (ABS., p. 31).

En maintenant la femme mariée dans le statut de personne étrangère vis-à-vis du clan de son mari, la coutume autorise celle-ci à conserver son nom de jeune fille. Or, Elisabeth Badinter montre que pour la femme mariée des sociétés modernes le maintien du nom de jeune fille est plutôt un acquis mérité après des luttes devant des juridictions :

> La loi permet à chacun des conjoints de conserver l'usage de son nom, et les femmes ne se battent plus pour porter celui de leur mari. Dans la mesure où le nom fait partie intégrante de la personnalité d'un individu, son changement est vécu comme une aliénation, une perte d'identité. Il signifie le désengagement, la séparation de sa famille originelle;

> l'adoption d'un nouveau patronyme manifeste symboliquement que les femmes changent de famille, qu'elles «appartiennent» à un autre père, autrement dit qu'elles sont bien les «objets» décrits par Lévi-Strauss. Condition récusée par les générations actuelles[30].

La femme mariée assume, dans le contexte traditionnel, une fonction sociale bien définie. De sa venue dans la nouvelle famille comme objet de l'échange dont parle, d'une part, Isaac Nguéma et, d'autre part, Claude Lévi-Strauss[31], la femme entre en possession de son nouveau statut et assume les tâches qui lui sont dévolues : elle assume la maternité et devient actrice économique sur le plan agricole. À propos de la procréation et de l'importance que lui donne la société traditionnelle, Émilienne qui apparaît le personnage emblématique dans, ***Fureurs et cris de femmes***, et dont la vision sociale est celle d'une femme moderne et instruite, ne manque pas d'en arriver à cette conclusion : «Je crois comprendre qu'une femme est contrainte de procréer sous peine de perdre son identité sociale et familiale» (FCF., p. 91). En regard du traitement dont elle fait l'objet de la part de son mari, Ndoulou ne manque pas de souligner avec amertume, dans ***La mouche et la glu***, le fait qu'elle soit devenue un objet aux yeux de son mari et un «simple élément de plaisirs». Ainsi, selon Lévi-Strauss :

> La relation globale d'échange qui constitue le mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme qui chacun doit et chacun reçoit quelque chose: elle s'établit entre deux groupes d'hommes, et la femme y figure comme un des objets de l'échange, et non comme un des partenaires entre lesquels il y a lien. Cela est vrai, même lorsque les sentiments de la jeune fille sont pris en considération... En acquiesçant à l'union proposée, elle précipite ou permet l'opération d'échange; elle ne peut en modifier la nature... Le lien de réciprocité qui fonde le mariage n'est pas établi entre des hommes et des femmes, mais entre des hommes au moyen des femmes, qui en sont seulement la principale occasion[32].

Parlant des conséquences du mariage, tout en montrant que cette institution «commandée par la loi d'exogamie et la prohibition de l'inceste, est à la source de cette domination[33]», Elisabeth Badinter note :

> [...] : c'est lui (le mariage) qui donne à la femme un double statut d'objet. Elle est objet pour le père qui l'échange. Elle reste un objet pour le mari qui l'obtient.
> [...] Aux yeux de son époux, la femme a triplement le statut d'objet. Elle est à la fois un instrument de promotion sociale, éventuellement un objet

---

30 Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 236.
31 Claude Lévi-Strauss, ***Les structures élémentaires de la parenté***, Mouton,1973.
32 *Ibid.*, p. 135.
33 Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 136.

de distraction, et un ventre dont on prend possession[34].

Cependant, Badinter (1986 : p.139-140) souligne que «les femmes n'ont pas seulement une valeur économique pour les hommes qui les échangent. Elles ont d'abord valeur de paix et d'alliances [...]. Le propre des femmes est d'instaurer la paix parmi les hommes, mais seulement à titre d'objets. En aucun cas, elles n'ont un statut de sujet actif».

En fait, si nous nous portons vers la société politisée dans le texte, il apparaît que les femmes sont échangées dans le but de rendre l'homme puissant, c'est-à-dire que ce sont elles qui ont le devoir social en réalité d'élever le mâle au rang d'«homme». Comme nous le verrons plus loin, un jeune garçon ne fait pas partie de la catégorie des hommes. Il appartient plutôt au même groupe social qui compte les femmes, les jeunes filles, les esclaves ainsi que les autres éléments qui font la richesse de l'homme. Si le personnage Anka devient apte à succéder à son aïeul Rèdiwa à Petite Venise dans ***Au bout du silence***, c'est parce qu'il est jugé par ce dernier capable d'avoir une femme, donc de devenir un homme : «Regarde Ombre et tu te rappelleras. Embrasse-la, Anka. Fais-la tienne. Car à l'heure où le monde se fait ocre, heureux celui qui n'ignore pas la parure de la fille née des soupirs» (ABS., p. 35).

M'Poyo, dans ***La mouche et la glu***, devant la résistance et le refus que lui oppose Nyota, ne manque pas de dire : « Si je n'arrive pas à faire de Nyota ma femme, mes amis se moqueront de moi ; je ne serai plus un homme à leurs yeux » (MG., p. 169).

Le roman gabonais représente la femme objet, pour souligner son assujettissement au mâle. Partant, l'homme a droit de vie et de mort sur la femme, son épouse. Eyang, la mère de Joseph Ezang, dans ***Fureurs et cris de femmes***, permet, par sa révolte envers les hommes, de comprendre la dure réalité de l'épouse dans le milieu villageois. Le narrateur énonce, à travers le souvenir de ce personnage, les souffrances que son père a fait subir à son épouse au point qu'elle en est morte :

> Ce malaise, qu'elle connaît parfaitement et qui surgit de temps en temps, vient de son enfance, du souvenir qu'elle garde de sa pauvre mère. Une femme aimable, douce, mais terrifiée par son mari qui la rouait de coups de bâton au moins deux fois par semaine. Toute sa vie

---

34 *Ibid*, p. 136 et 142.

> elle eut des blessures et des protubérances sur son corps. Avant de mourir prématurément, son mari avait réussi à la rendre borgne et à lui casser les cinq doigts de la main droite devenue inutilisable, jusqu'au jour où elle rendit l'âme. Eyang se fit la promesse de ne pas se laisser dominer par un homme (FCF., p. 78).

Si, dans ce roman, l'image de la femme gabonaise, surtout celle qui est liée à l'homme par le mariage, est celle d'un être échangé contre la dot et fait «objet», la femme blanche, représentée aussi comme personnage dans la même société du texte et particulièrement dans ***Biboubouah***, ne s'assimile pas à cette image. Même fictionnalisée par l'écriture dans une société textuelle qui représente une autre civilisation et une autre culture, son image reste intègre, c'est-à-dire que sa manière de vivre ne varie pas du fait qu'elle évolue dans un autre contexte. Elle reste fidèle à ses propres valeurs et demeure étrangère à la notion purement africaine de la famille où la parenté est très large. Pour elle, être mariée à un homme du milieu ne lui permet pas d'adopter les valeurs de ce dernier. Ainsi, ses devoirs familiaux ne profitent qu'à son mari. Zang peut bien s'en rendre compte en allant chez son cousin Ella Félicien marié à une Blanche :

> La semaine écoulée, j'avais rendu visite à mon cousin Ella Félicien, ingénieur récemment rentré du pays des Blancs. J'avais bien visé le moment de ma visite: midi net, heure des repas. La table était déjà mise. Deux plats. Sa femme blanche transportait gaiement des assiettes de viande au fumet provocateur. Bien enfoui dans un gros fauteuil rembourré, j'avais déjà le ferme espoir de prendre part à ce repas d'hommes huppés. Je m'impatientais. La dame venue d'Occident au lieu de me passer une bonne cuiller, me donna deux numéros de Bingo à lire! Instantanément, elle invita son mari, mon cousin, mon même-sang à manger! La colère et la honte bouillonnaient en moi. Je voulus me lever mais je me retins... Je ne voulais plus regarder le journal car les yeux d'une personne affamée ne lisent rien. Je me mis à tousser pour resignaier ma présence chez eux. Ils étaient toujours plongés dans leurs repas. je me levai. Je me dirigeai vers la table à manger et je pris place, boudeur. Du coin de l'oeil je reluquais Madame. Je la vis rougir... (B., p. 89-90).

Comme dans la plupart des sociétés d'Afrique subsaharienne, la société gabonaise, représentée dans le roman, est partagée en deux groupes : «hommes adultes, d'une part, femmes et enfants de l'autre». Cette construction sociale ne permet pas d'établir des liens horizontaux entre les deux groupes, parce que, tenant de la tradition, celle-ci profite plutôt aux mâles qui, de ce fait, ont une ascendance morale et entretiennent des rapports verticaux avec l'autre groupe. Ainsi femmes et progénitures dans cette société sont la propriété de l'homme.

D'ailleurs, en tant que groupe distinct des hommes adultes, femmes et enfants ont tendance à se confondre dans les biens et richesses de l'homme. Isaac Nguéma relève ici la dépendance des femmes et des enfants vis-à-vis de l'homme :

> Une abondante littérature juridique d'inspiration occidentale présente ce personnage comme étant le «chef» de famille si ce n'est le «seigneur» ou le «maître» ses compagnes et ses enfants étant assimilés à des «esclaves» ou à des «choses» que l'on partage à son décès, à des bêtes de somme dont le rendement doit être élevé, ou à des instruments de satisfaction des besoins physiologiques utilisés dans le cadre des règles de l'hospitalité traditionnelle[35].

### 2.2.3. L'image de la femme dans le milieu traditionnel

De prime abord, nous pouvons présenter le milieu traditionnel dont il est question ici comme l'espace social qui, dans le roman gabonais, rappelle le village et la société classique où, à l'opposé de la ville, les mœurs sont en grande partie codifiées par le droit coutumier. Ce droit, contrairement à la loi moderne qui se veut laïque, intègre des dispositions à connotation religieuse comme les interdits et les tabous. Le fait de ne point demander à la femme son point de vue dans une affaire la concernant, selon le consentement de tous, y compris celui de la femme, tel que représenté dans ***Biboubouah***, est la preuve que l'on n'est pas dans un droit laïc. La femme, dans la société villageoise, ne vit que par rapport à l'homme et ne jouit pas toujours de son identité propre. Il s'agit de voir, dans l'image de la femme dans le milieu traditionnel, l'impact de ce droit coutumier qui n'offre pas souvent droit au chapitre pour la femme sur son vécu dans le roman, et comment cette dernière lutte pour son affirmation dans cette société.

L'image de la femme sous l'emprise du régime coutumier traditionnel, ou la femme non émancipée, se donne ou se saisit mieux dans ***Biboubouah*** et ***La mouche et la glu***. Dans le premier roman, le poids de la tradition et son impact sur la population villageoise de même que la difficulté pour la femme de s'exprimer sont très perceptibles, tandis que, dans le second roman, l'amour qui la lie à son défunt mari la place en situation de moteur et d'agent producteur principal de sa maison. En tenant compte de la division sexuelle du travail, l'œuvre d'Okoumba-Nkoghé montre que la femme multiplie ses efforts dans ses tâches sociales afin que le produit

---

35 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 119.

de son travail puisse compenser le manque de celui qu'aurait fourni le mari s'il était vivant.

À la différence de la société fang, dans ***Biboubouah***, où les règles la régissant n'autorisent pas une femme, surtout celle en âge d'avoir un mari, de rester une veuve célibataire, comme c'est le cas d'Obono avec les cousins de son défunt mari, prétendants à sa succession, la société obamba, dans ***La mouche et la glu***, l'autorise avec la mère d'Opagha et d'Amando. Dans cette société représentée par le roman, la femme est comme l'épouse d'un seul individu et non l'épouse du clan ou de la famille. À la différence d'Obono, qui se trouve un nouveau mari, Ogoum Gamy, la mère d'Opagha et d'Amando, qui a pourtant aussi des enfants relativement jeunes comme Obono, vit sans mari. Elle a la responsabilité d'une famille monoparentale comptant parmi ses membres le père de son défunt mari.

La ressemblance entre les deux sociétés, quant à la place réservée à la veuve, réside dans le fait que cette dernière reste attachée à la terre de son mari décédé en raison du respect des liens sacrés du mariage. La veuve dans le roman d'Allogho-Oké est perçue comme une «richesse laissée», selon la définition donnée à la veuve par les mâles de la société fang. Elle fait partie des acquis de l'homme, surtout si elle est mariée. Pour Isaac Nguéma, «l'esclave et la femme étaient des <biens>, des éléments de fortune [36]».

C'est à travers le discours des hommes que l'on peut saisir la place que la société accorde vraiment à la femme dans les textes. Comme dans la société de référence où la femme est, par définition, l'être de silence et d'exécution dans l'obéissance, le roman décrit habituellement la femme à travers le prisme de la vision et du jugement du mâle, souvent porteurs de relents de paternalisme et d'oppression sexuelle, comme dans ce discours tenu sur la femme par le vieux au béret espagnol dans ***Biboubouah*** : «La femme... c'est rien ! La femme... même si tu la surprends avec un homme enfouis dans une couverture déjà mouvementée, te dira toujours qu'ils n'avaient pas encore débuté leurs ébats» (B., p. 11).

Expression d'un système politique fondé sur le pouvoir des hommes exercé sur la femme, ce paternalisme se présente, dans le roman d'Okoumba-Nkoghé, sous forme de sagesse populaire exprimant l'attention que les hommes portent aux femmes : «Les vieux disent que si

---

36 *Ibid.*, p. 106.

la femme suce trop de canne à sucre, il se forme beaucoup d'eau au plus profond d'elle, et elle perd toutes ses qualités de femme» (MG., p. 144-145).

En même temps, l'œuvre d'Allogho-Oké rend compte de la vulnérabilité féminine à la parole masculine. Certes, les sociétés noires africaines en général, et gabonaises en particulier, sont respectueuses de la parole, fondatrice, porteuse de vérité et don de pouvoir. Seulement, à l'égard de la femme, cette parole doit perdre ses caractéristiques essentielles pour devenir porteuse de contrevérité afin de plaire à la femme qui doit être soumise à l'homme: «[L]'argent et le titre, ce n'est pas suffisant! Il faut leur joindre la parole, le mensonge; les femmes aiment qu'on leur mente, qu'on leur raconte des histoires» (MG., p. 120).

Comme l'écrit Bruno Bettelheim, cité par Elisabeth Badinter (1986:133), «l'essentiel est le désir de berner les femmes et le pacte secret conclu entre hommes pour ne jamais leur révéler la vérité». Cette autre vision de la femme que le roman présente comme un être vulnérable et manipulable par la parole devenue «mensonge», traduit, dans sa portée idéologique, à la fois la ruse et la perfidie de l'homme vis-à-vis de la femme, d'une part, et, d'autre part, son ascendant moral sur elle.

Dans ***Biboubouah***, il y a une description d'une scène villageoise à propos d'une affaire d'adultère opposant deux frères du même village, Ekomo et Toung, le mari cocu. La scène décrite porte en effet sur les résistances de la société villageoise à accorder les mêmes droits à l'homme et à la femme. La femme adultère ne peut se défendre et ne peut émettre son point de vue pour soutenir sa propre cause. C'est dans le silence et l'impossibilité du droit à la parole qu'elle attend la sentence du tribunal. En outre, elle n'est même pas autorisée à pénétrer dans le lieu où se déroule le conseil, soit la case de garde, ou la maison des hommes. La scène décrite illustre aussi la manière dont les sages, en l'occurrence, le vieux au béret espagnol, investi des pouvoirs coutumier et clanique, introduit au début du débat le respect des principes coutumiers : « Est-ce que l'on demande l'aveu d'une femme dans une affaire d'adultère ?» (B., p. 11).

Dans ***L'un est l'autre***, Élisabeth Badinter précise que, « dans ce monde masculin où seuls les mâles comptent, la place de l'épouse reste marginale. Elle n'a même pas le droit à la

parole[37]».

Dans cette case de garde où siègent les notables et les anciens pour se prononcer sur une affaire d'adultère entre deux frères d'un même village, s'opposent le pouvoir réellement coutumier incarné par le vieux au béret espagnol, et le pouvoir politique moderne incarné par le vieux Ella, le chef du village. Toutefois, la priorité à la parole semble revenir de droit au vieux au béret espagnol, car c'est lui qui invite le malheureux mari cocu, Toung, à évaluer la somme qu'il demande pour réparation : «Toung coupe» (B., p. 11), lui dit-il. Au cours de toute cette affaire, la voix d'Ella ne se fait pas entendre, ce qui tend à illustrer que la société villageoise accorde une plus grande importance à ses règles de fonctionnement propres qu'aux nouvelles règles qui, transposées dans cet espace social, n'ont qu'une valeur symbolique. C'est dans cet espace social traditionnel que le roman veut souligner la place qu'occupe la femme.

Contrairement à la société blanche occidentale, dans laquelle le droit à la parole est un droit fondamental, la société traditionnelle noire africaine associe droit à la parole et pouvoir, d'où «le reflet d'une idéologie traditionnelle particulière», dont parle Mvé Ondo[38], qui confère «à la femme une place secondaire dans la structure sociale»[39]. La raison sociale et idéologique est souvent évoquée, parce que, dans cette société, la femme n'a pas droit au pouvoir, qui appartient aux hommes seuls et, partant, elle n'a pas droit à la parole, car parole et pouvoir sont traditionnellement liés.

Le respect de la tradition, dans cette société qui veut que le sujet social soit toujours assujetti aux lois et recommandations traditionnelles, traduit l'omnipotence du chef sur ses sujets, parce que c'est lui qui détient le pouvoir de la parole et son secret. La représentation, dans ***Biboubouah*** de cette crise sociale causée par une affaire d'adultère opposant deux frères d'un même village confirme en effet que, dans son organisation politique, cette société a recours à une institution juridique, le tribunal coutumier, que préside un chef traditionnel qui, dans le texte, est le vieux au béret espagnol appelé aussi «le grand-père» (B., p. 11). Ce tribunal, qui est le pouvoir judiciaire dans cette société, n'est pas une imitation ni même une transposition de l'institution judiciaire moderne. Il s'agit d'une structure qui a toujours existé et à

---

37 Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 143.
38 Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 72.
39 *Loc. cit.*

qui les villageois accordent une plus grande priorité par rapport aux pouvoirs conférés à l'institution judiciaire moderne qui n'existe que dans les villes.

Le tribunal coutumier ne vise pas, dans la pratique de sa justice, à exclure un membre malgré son tort, mais plutôt à rechercher d'une façon permanente une justice sociale parmi les membres qui composent la communauté tribale, axée sur la paix et la cohésion sociale afin d'assurer l'équilibre social. Il se veut aussi, par définition, un instrument démocratique, même si les femmes n'ont pas droit à la parole. Il fait prévaloir le droit à la parole chez les hommes seuls. La sentence suivant règlement au sein de cette institution est toujours prononcée par le chef et mise à exécution immédiatement. Le chef, malgré son omnipotence, ne décide pas toujours seul de la forme de réparation que doit mériter une partie. Dans le cas d'une affaire d'adultère, comme celle que rapporte le roman, ce qui est révélateur, c'est la sentence du vieux qui invite le mari cocu à évaluer en argent le dommage subi, celle-ci établit un rapport entre l'argent, de par son rôle, et l'adultère d'une femme : «Je pense que l'affaire est claire... Toung, <coupe> le montant d'argent que tu demandes à ton frère du village» (B., p. 11).

Par rapport au mode de fonctionnement habituel de cette société avant l'introduction de l'argent comme nouveau moyen d'échanges, la parole du vieux sage au béret espagnol adressée à Toung illustre à suffisance l'importance que prend désormais l'argent dans les habitudes villageoises. Si autrefois la femme jouait, dans cette société, le rôle de monnaie d'échange et de réparation de différends entre villages et tribus, l'introduction de l'argent et son importance constituent la nouvelle voie dans la recherche d'une paix entre parties antagonistes. N'étant pas au départ une émanation de la société traditionnelle, puis inégalement distribué et possédé, l'argent engendre un grand déséquilibre social, là où l'équilibre existait. La femme, même si elle cesse de servir de monnaie d'échange, demeure cependant échangeable avec la dot. C'est que l'argent a mis un frein à l'exploitation abusive de la femme dans cette société et a entraîné une révolution sociale et une cassure de l'équilibre jusque-là préservé. Désormais la femme ne pourra plus, selon Isaac Nguéma, d'une part, «être donnée en gage pour garantir le paiement d'une dette, d'autre part, servir <comme d'une sorte de monnaie> pour dédommager une famille dont un des membres a été tué à la suite d'une offense[40]».

---

40 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 106.

Toung, le mari cocu, qui n'est pas le type villageois traditionnel, s'oppose à la sentence prononcée, car celle-ci ne donne pas de dignité à la femme, fût-ce la sienne, et il commence par faire l'exclamation suivante : «Même pas un sou» (B., p. 11). Certes, pour légitimer cette sentence, le vieux sage au béret espagnol vient lui rappeler : «Fils nôtre, nous suivons tous la tradition» (B., p. 11). Convaincu par le vieux sage qu'il faut qu'il demande réparation en argent, Toung s'incline devant le pouvoir de la tradition et précise les détails de sa réparation : «Qu'il me donne cinquante mille, deux dames-jeannes de malamba (vin de canne à sucre fermenté avec du bois amer) et un gros canard» (B., p. 11).

Des trois éléments qu'énumère Toung pour exiger réparation, selon la décision du tribunal coutumier, seul y apparaît le «gros canard», élément à caractère symbolique, qui rappelle les symboles traditionnels utilisés autrefois dans ce genre de situation. Voilà qui prouve que la société villageoise décrite dans le roman gabonais de manière générale, et singulièrement dans ***Biboubouah***, n'est pas totalement fermée sur son mode de vie ancien. Elle essaie d'intégrer, à sa façon et selon ses nécessités, les apports de la société moderne. Quant aux premiers éléments énumérés, à savoir l'argent («cinquante mille») et l'alcool («deux dames-jeannes de malamba»), ils traduisent le passage du mode de vie villageois à celui des sociétés de consommation. C'est la preuve que les villages et leurs populations ne vivent pas totalement en marge de la modernité, et que la société villageoise typique ancrée dans la tradition et la coutume ancestrales des temps anciens n'est pas celle que le roman représente. C'est plutôt une société villageoise en pleine mutation, encline à une crise sociale profonde où l'ensemble des valeurs et règles qui ont longtemps gouverné cette dernière se trouvent désormais remises en question par la femme.

La sentence du tribunal coutumier sur l'affaire Ekomo et Toung, règle une crise sociale et familiale qui pouvait conduire à une mésentente totale ; de plus, elle permet à la femme de recouvrer sa dignité dans la famille, dans le clan et auprès de son mari. Comme l'indique le discours de la vieille femme au «nez troué» : «[...] une épouse n'est pas un bus qui embarque tout le monde... Elle rencontre Ndong : <viens monter!> ; elle rencontre Jean : <viens monter> ; elle rencontre Ovono : <viens monter !>», puis celui du vieux sage au béret espagnol qui vient conclure cette suite du débat où la primauté est donnée à l'enseignement et à la morale : «Kié ! la femme n'est pas un autocar qui ne refuse personne» (B., p. 12).

L'image d'un «bus» utilisée pour illustrer la pensée populaire exprime le refus, quant à la vision sociale de la femme, de considérer cette dernière comme un bien commun auquel tout le monde a accès. Même si elle exige qu'une femme veuve épouse le frère utérin ou le cousin du mari décédé, la société fang exige de la femme en général, et de la mariée en particulier, que la femme soit digne et l'épouse d'un seul homme. Dans cette société, elle reste une force et une richesse sociale auxquelles tiennent tous les membres de cette communauté. Il y a aussi derrière ce discours, surtout celui que tient le sage, un *non-dit* qui permet de saisir un refus de laisser la femme maîtresse de ses choix. La coutume veut surtout qu'elle obéisse et fasse ce qui plaît à l'homme ; l'équilibre social, force de cette société, est aussi à ce prix. Ces discours édictent des conseils propres à rappeler qu'une femme mariée doit remplir son devoir d'épouse avec son mari uniquement, ce qui démontre que la société villageoise s'oppose à toute entrave à la tradition, surtout de la part de la femme.

Voilà qui permet de comprendre pourquoi le tribunal coutumier ne pratique pas une justice d'exclusion sociale, comme c'est le cas dans les sociétés dites civilisées, et refuse le droit de parole à la femme. La pratique du droit, observé dans la société urbaine représentée dans ***Biboubouah***, soit Libreville, consiste, dans une situation de jugement ou parfois de confrontation d'idées, à retirer la liberté à celui qui est jugé coupable et à le mettre en prison, système inconnu dans la société villageoise. La pratique de la loi dans la ville se fait de manière arbitraire : le plus fort a naturellement raison du plus faible. C'est ce qui advient à Zang Thomas, dans ***Biboubouah***. Ayant brisé le pare-brise de la voiture de l'amant de son épouse qui venait la déposer près de son domicile, il est intercepté, la même nuit, par la police et emprisonné pendant quatre mois après avoir subi une dure flagellation au commissariat central:

> «Pourquoi m'arrête-t-on ? Qu'ai-je fait aux policiers ? Etaient-ils là quand j'ai surpris ce monsieur la main dans le soutien-gorge de ma femme ? Etaient-ils là quand mon oncle me l'avait choisie ?» Un grincement assourdissant me sortit de ma méditation. La porte métallique s'ouvrit. Trois policiers armés de sexes de boeufs séchés foncèrent sur moi. Les fouets sifflaient, sifflaient, sifflaient... Lorsqu'ils furent rassasiés, ils rebroussèrent chemin, satisfaits, alertes et ingambes comme une bande d'ouistitis dans un champ de maïs. [...] On t'arrache le coeur et on t'emprisonne ensuite [...]. J'ai passé quatre mois en prison (B., p. 106; 111 et 113).

Quant au refus du droit à la parole pratiqué contre la femme dans la société villageoise

fang, dans ***Biboubouah***, il apparaît, dans les diverses formes de manifestations socioculturelles, tels les contes, proverbes et chansons que le roman intègre dans sa socialité et où est présente l'image de la femme, que celui-ci veut par ce fait montrer une politique sociale basée sur le principe de la paix et de l'équilibre social à laquelle la femme ne participe pas.

À partir de ces proverbes et légendes sur la place qu'elle confère à la femme, la tradition fang veut montrer que ce n'est pas tant de vouloir la réduire à un être d'obéissance et de servitude. Elle veut avant tout rendre manifeste l'idée que la femme est un être exceptionnel qui, de droit, mérite la protection de l'homme. Isaac Nguéma énonce en effet que «les femmes sont considérées comme des éléments de prestige ou de fortune»[41], ce qui signifie que la femme est un être que la société fang protège jalousement.

C'est parce que la femme sait que l'homme a le devoir de la protéger qu'elle porte habituellement son choix sur celui qui a des qualités exceptionnelles : «La femme ne sourit qu'à celui qui lui a souvent assuré le meilleur sommeil» (B., p. 41), dit une sagesse populaire fang que rapporte ***Biboubouah***. Selon un proverbe fang que cite Tsira Ndong Ndoutoume, dans le tome II sur *Le Mvett*, «les femmes recherchent tout ce qui sort de l'ordinaire et, par voie de conséquence, aiment les hommes qui se distinguent par une action d'éclat. C'est pourquoi les poètes, les musiciens, les athlètes, les riches, [...] sont leurs favoris» (II, 61)[42]. Comme nous le soulignions à propos du choix d'Obono qui a préféré aux cousins de son défunt mari un étranger (Kaleba), ce choix est grandement lié à la réputation que se sont faite les Kaleba dans ces milieux du pays et à l'estime que leur portent généralement les femmes veuves : «Obono, en choisissant son Kaleba, nous a récusés, c'est une manière claire de signifier que tous les poulets sont sortis de nos paniers c'est-à-dire que nous sommes tous sexuellement impuissants...» (B., p. 41).

En effet, c'est parce que la femme a souvent été considérée comme une cause d'antagonisme entre les hommes et les peuples que, par prudence, les institutions lui accordent une place derrière l'homme. Or, dans son mode de fonctionnement, cette société réfute toute forme d'antagonisme qui puisse la conduire à l'éclatement et à la division. Ainsi, pour garantir

---

41 *Ibid.*, p. 105.

cette paix et cette cohésion sociales, les hommes préfèrent s'arroger le droit exclusif de conduire seuls les destinées de la société, car les hommes restent attachés à leur terroir, à leur clan et tribu, tandis que la femme est appelée à quitter définitivement son village natal pour aller s'installer dans celui de son mari.

Le fait qu'il s'agisse d'«une vieille femme au nez troué » qui parle est signe que, dans cette société, seules les femmes ayant atteint la ménopause peuvent s'asseoir à côté des hommes dans la case à palabres, où la présence féminine est strictement interdite par les lois traditionnelles, et parler quand il y a conseil du village ou du clan si nécessaire. Les deux voix qui se font entendre dans le règlement de cette affaire d'adultère sont justement celles du vieux sage au béret espagnol et de la vieille femme au nez troué. L'un et l'autre incarnent, dans le roman, la sagesse ancienne. Le signe corporel distinctif «nez troué», utilisé pour qualifier la vieille femme, est l'expression de la grande coquetterie d'autrefois, où les femmes de ce milieu, pour se montrer belles et admirables, portaient une boucle à travers les deux narines pendant que les deux autres boucles pendaient aux deux oreilles.

Pour souligner à quel point le geste que pose Ekomo sur la femme de Toung était sévèrement réprimé dans les sociétés villageoises d'autrefois, le vieux au béret espagnol vient évoquer avec nostalgie le sort que la tradition réservait à la femme adultère :

> De notre temps les choses étaient bien belles! Qu'il était séduisant de voir une femme adultère attachée en tenue d'Eve sur un arbre aux fourmis venimeuses... Les «bingokomes» sont des insectes très dangereux. Une seule piqûre de ces bestioles vous fait voir les fantômes... Ah! le bon vieux temps! Au moins de notre époque les femmes serraient un peu plus leurs cuisses (B., p. 11-12).

Alors que le masochisme de la société fang apparaît de manière évidente dans cette évocation du vieux sage, on peut voir que les lois de cette société sont faites en fonction de la suprématie de l'homme afin qu'il commande sur toutes les autres créatures, comme la femme, et qu'en retour il puisse protéger ces dernières. C'est une société où l'adage «qui aime bien châtie bien» s'applique bien à la femme.

---

42 Cité par Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 70.

Le fonctionnement de la société villageoise, dans le roman, s'illustre par les habitudes villageoises. Il y a rupture par rapport à l'ordre normal des choses. Quand il y a crise dans la société, comme l'affaire d'adultère, tout le village se réunit autour de celui à qui le clan et la tribu ont conféré tous les pouvoirs, en l'occurrence le vieux au béret espagnol, pour parler au nom de tous, afin de réparer le dommage et permettre à la société de retrouver son équilibre. La femme peut paraître ici comme obstacle, pour garder la paix et l'équilibre ; et comme le démontre, d'abord, cette sagesse qui hante la pensée de Zang, dans ***Biboubouah***, faisant penser à son oncle :

> Mon oncle feu Ndong Beh avait raison de dire que si Dieu ne s'était pas appliqué en fabriquant ce que les femmes ont dans la parenthèse de leurs jambes, tout eût marché à merveille dans le meilleur des mondes... La femme n'est-elle pas l'objet de bien des conflits sanglants? N'est-elle pas à l'origine de notre aliénation ? (B., p. 111).

puis, cette sagesse obamba tirée de ***La mouche et la glu*** : «les querelles détruisent l'harmonie entre l'être et l'être, entre la chose et la chose» (MG., p. 75).

La veuve apparaît, dans la représentation que le roman fait de la campagne et du village, comme un personnage qui fonctionne de manière autonome et dont les initiatives sont quelques fois révolutionnaires pour les sociétés dans lesquelles elle vit. À travers ses actes, on peut comprendre que la présence de l'homme aux côtés de la femme diminue les élans de cette dernière, parce que restée seule, elle devient, comme le mari, la garante de l'intégrité familiale, contredisant par ses actes le discours que les mâles peuvent tenir sur les êtres de son sexe. Le discours tenu par les hommes à propos de leur suprématie sur la femme, est désormais celui de la femme sur eux. Les hommes la désignent dans le *Mvett* comme «être faible»[43] et dans le roman d'Allogho-Oké comme «un vide» (B., p. 41). Désormais c'est la femme qui qualifie l'homme d'«être faible» et de «vide» parce qu'il se trouve, face à l'éveil de celle qu'il a toujours dominée, incapable d'empêcher l'affirmation sociale de celle-ci contre son gré. La femme agit désormais dans la société villageoise comme si l'homme n'existait plus.

Le fait qu'Obono, la veuve, dans ***Biboubouah*** choisisse, après la mort de son mari, de vivre avec un homme de son choix alors que ce dernier ne se réclame ni de la famille, ni du

---

43 *Ibid.*, p. 72.

clan, ni même du pays du défunt, exprime la perte des valeurs ancestrales dans les communautés villageoises qui souvent étaient à l'abri des grandes révolutions sociales constatées dans les villes. La représentation que l'oeuvre d'Allogho-Oké fait de cette société dans le texte, souligne à suffisance, dans les discours du narrateur, le caractère paradoxal du choix d'Obono, sa mère, contre les prévisions tribales et le droit traditionnel :

> Comme le dit si bien une sagesse populaire du pays Ntoumou, «si un baluchon tombe de la tête, les épaules sont toutes désignées pour le recevoir». Aussi, après la mort tragique de mon père, bon nombre de gens du village aspiraient à assumer la garde de ma mère veuve. Contrairement à leurs prévisions, il n'y eut aucun homme des «Yembong» qui l'intéressât. Question de goût. Elle porta paradoxalement son choix sur Ogoum-Gamy alias Mérengué, un sujet nigérian venu de Calabar (B., p. 40-41).

Le roman d'Allogho-Oké fait une critique de la société villageoise que l'on considérait moins vulnérable aux transformations éthiques. L'évocation d'un sujet étranger présent dans le village, où la communauté préfère généralement vivre en cercles familial, clanique et tribal fermés, justifie l'ouverture de ces communautés aux sujets étrangers, pas nécessairement issus d'un autre territoire national; il peut s'agir aussi d'un sujet d'un autre clan ou d'une autre tribu. On peut voir, à partir de ce fait, la désintégration des structures villageoises et la renonciation des autochtones à poursuivre dans les voies ancestrales. Car le choix de la femme triomphe sur le respect des lois tribales et ancestrales. Il est vrai, comme le souligne Badinter, qu' «à scruter la période proprement historique de nos sociétés, nous ne trouvons traces que d'un patriarcat qui a souvent pris la forme d'un pouvoir masculin absolu[44]». Plus loin, elle montre que «les premiers coups portés contre le patriarcat le furent par les hommes et non par les femmes[45]» et que :

> [l]a mort du patriarcat résulte d'un double bouleversement : le père a perdu son prestige et Ève a modifié la donne. Le XVIII$^{e}$ et le XIX$^{e}$ siècles avaient dépossédé le père de son parrainage divin, le XX$^{e}$ siècle achèvera de lui retirer son autorité morale et l'exclusivité du pouvoir économique. Si l'on a pu définir le patriarcat par le contrôle de la fécondité des femmes et la division sexuelle du travail, les vingt dernières années sont marquées par une double conquête féminine : la maîtrise de leur fécondité et le partage du monde économique avec les hommes. Depuis lors, elles ne sont plus des objets[46].

---

44 Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 12.
45 *Ibid.*, p. 191.
46 *Ibid.*, p. 215.

L'espace traditionnel et ses règles de fonctionnement décrites dans la société du roman ne constituent pas un obstacle pour les femmes à disposer d'elles-mêmes. Mais, à la différence de ces règles qui avantagent les femmes dans leur épanouissement, les hommes représentent encore le principal bastion contre la liberté de celles-ci. Cependant, selon ce que révèle le roman, les hommes ne constituent pas seuls cette opposition contre la liberté des femmes. ***Au bout du silence*** souligne l'indignation de Sitongui à voir sa belle-soeur, Nindia, donner naissance à un enfant illégitime, alors qu'elle a agi ainsi pour guérir sa stérilité secondaire après l'impuissance des plantes guérisseuses de Petite Venise :

> Elle qu'on disait grave, à cause de son malheur à nulle autre femme pareil d'un bout à l'autre de Petite Venise, se montrait au grand jour capable de rire aux éclats pour un rien. [...] Pour cela, elle voulait que son frère se montre digne. Lui qui avait épousé Nindia, [...] Son ventre jusque-là muet avait répondu aux interrogations d'un homme qui n'était pas Kota. Nindia faite chienne attendait un enfant (MG., p. 99-100).

En fait, pour Sitongui, il s'agit d'une question de dignité, de fierté et d'honneur pour la maison de son père. La société myènè, dans ***G'amàrakano***, ***Fureurs et cris de femmes*** et ***Au bout du silence***, apparaît comme une communauté qui tient beaucoup à sa dignité, à sa fierté, voire à la pureté de son sang selon le discours de Rondani, dans ***Fureurs et cris de femmes*** : «Ne me dis pas que tu veux te marier avec un étranger pour salir notre lignée» (FCF., p. 17). Ainsi, en condamnant le geste posé par sa belle-sœur Nindia, Sitongui refuse l'opprobre dans sa maison paternelle et surtout à l'endroit de son frère. La primauté accordée aux mâles dans l'organisation sociopolitique de la société fang, dans ***Biboubouah***, réside avant tout dans la place que les lois sociales accordent à l'homme, ce qui justifie le fait que la chefferie et tout le système politique dans cette société sont contrôlés par les mâles. À l'image du personnage Obono dans le roman, la femme n'est pas associée au processus décisionnel qui réunit essentiellement les notables du clan. Sa seule réaction reste le refus d'appliquer la décision prise sur elle en sa défaveur.

En effet, conformément au mode de fonctionnement de la société fang dans le roman, une veuve ne doit épouser qu'un membre de la lignée familiale ou clanique de son défunt mari. Comme le précise Isaac Nguéma : «Non seulement le défunt transmet aux membres de sa famille le statut d'époux qui était le sien, mais aussi celui de père (les femmes et les enfants

étant recueillis par les membres de la famille restant en vie[47]».

Or, Obono outrepasse cet interdit et choisit elle-même son homme qui n'est pas de la lignée de son défunt mari. Cependant, l'idéologie traditionnelle à laquelle fait allusion Mvé Ondo reconnaît celle-ci avant tout comme être humain ayant ses attributs particuliers dans la société. L'expression de cette idéologie traditionnelle codifiée par l'homme se traduit dans la société du roman par le rôle conféré à la femme dans des circonstances sociales particulières. On retrouvait dans le patriarcat villageois classique un contrôle par l'homme de la fécondité des femmes et la division sexuelle du travail avec l'attribution par ce dernier des rôles jugés indignes à la femme. Obono, dans ***Biboubouah***, et la mère d'Opagha et d'Amando, dans ***La mouche et la glu***, sont présentées comme deux humbles paysannes vivant des produits de leurs plantations. Ce rôle de paysan n'est attribué à aucun autre personnage masculin dans le roman gabonais.

Dans la société gabonaise en général et fang en particulier, le deuil apparaît comme un des moments ultimes où la famille, le clan et la tribu resserrent leurs liens autour de la maison endeuillée. ***Biboubouah*** décrit l'affluence des populations environnantes au décès du vieux Zang : «Des familles entières s'étaient déplacées depuis des marmots aux ventres bedonnants d'ascaris jusqu'aux vieillards à la mastication continuelle, en passant par les femmes» (B, p. 27).

Dans ce contexte, une certaine symétrie sociale s'impose, attribuant à chaque groupe d'âges et de personnes un rôle bien défini. Le roman, en représentant une scène de deuil villageoise, respecte la distribution des rôles que la société historique a toujours gardée et appliquée. Le rôle habituellement attribué à la femme est celui de pleureuse. La femme, dans la société fang, est toujours la première à vivre la venue du nouveau-né. C'est la vieille Karalina qui, la première, a annoncé au monde la naissance de celui qui devait porter le nom du défunt Zang Thomas ; c'est elle qui annonce aux hommes le sexe de l'enfant dans un langage de symboles ; c'est la femme aussi qui assiste au départ des êtres emportés par la mort. ***Biboubouah*** illustre de quelle manière les femmes venant d'assister au décès du vieux Zang, manifestent leur douleur et exécutent leur rôle pour la circonstance :

---

47 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 106.

> Mais, lorsque Mema Mbazo'o redirigea son regard sur le malade, tout était fini! Zang est mort! Zang est mort! C'est une bombe qui tombe dans le village. Des femmes nues comme des vers de terre, cheveux en hérisson, roulaient par terre, agitaient les bras, s'égosillaient, écartaient sans retenue leurs jambes aux cuisses ridées, sautaient, s'agenouillaient, se taisaient pour reprendre, roucoulaient, semblaient chanter, aboyaient, gesticulaient, s'arrachaient les tresses, présentaient sans pudeur leurs postérieurs développés par le port régulier des lourds paniers de tubercules, tournoyaient, balbutiaient, lançaient jurons et imprécations... Terrible. Fantasmagorie pure (B., p. 25-26).

***Au bout du silence*** présente l'attitude des femmes de la société myènè au décès d'un notable, en l'occurrence le sage Rèdiwa. On y trouve chez ces dernières plus de retenue et moins de débordement de la peine qu'elles ressentent. Fait à noter : le qualificatif de «pleureuses» que le roman attribue aux femmes en plus de mentionner qu'elles «chantaient» :

> Les femmes hochèrent gravement la tête. Certaines se tapaient doucement la poitrine comme si ce geste tassait un peu leur douleur qui autrement déborderait. Quand elles virent la porte s'entrouvrir et les hommes sortir l'un après l'autre, elles se ruèrent dans la case en terre battue, laissant libre cours à cette clameur qui mit longtemps à s'apaiser pour ne devenir qu'une mélopée ponctuée de soupirs. Les pleureuses chantaient et leurs accents obligèrent quelques hommes à s'essuyer les yeux (ABS., p. 43).

De manière générale et malgré une certaine fidélité de l'écriture romanesque à la réalité sociale au Gabon et particulièrement sur la représentation de la femme en milieu villageois, l'image classique de cette dernière cède peu à peu aux canons traditionnels pour montrer une femme résolument rebelle aux lois traditionnelles. Pour comprendre comment le roman passe de la représentation de la femme dans le milieu traditionnel, un milieu de soumission à la tradition, à celle de la femme qui va s'opposer à la tradition, nous allons nous attarder au réveil des femmes.

### 2.2.4. Le réveil des femmes

Comme nous l'avons vu avec l'attitude adoptée par Obono et Ndoulou envers les hommes et les lois de leurs sociétés, le réveil des femmes dans le roman gabonais s'inscrit avant tout dans une logique de rupture. Il s'agit pour la femme de rompre avec les tabous de la société traditionnelle et de devenir maîtresse d'elle-même. Ces deux personnages évoluant dans deux sociétés tribales distinctes inaugurent une voie nouvelle dans ces dernières. Elles

cessent en effet d'être la femme villageoise classique qui sait seulement obéir à l'homme. Ce réveil s'inscrit aussi, non pas dans le contexte de la société villageoise classique qui n'offrait aucune possibilité d'ouverture ni aucune velléité d'émancipation à la femme, dans le cas des personnages susmentionnés, mais dans la transformation de celle-ci. C'est dire que la société du village inscrite dans le roman gabonais et dans laquelle évoluent les personnages Obono et Ndoulou est une société qui, elle-même, est en pleine mutation. Il s'agit d'une société villageoise qui a perdu ses repères initiaux et qui n'a pas pu garder son étanchéité contre la vague de transformations qu'a entraînée la technologie moderne. C'est surtout une société où l'homme se trouve désormais dans l'impossibilité de faire triompher sa volonté sur la femme. La désillusion des hommes, confrontés à l'éveil des femmes (leurs épouses et leurs filles) qui refusent désormais de leur obéir, crée chez ces derniers un sentiment de défaitisme qu'ils attribuent au «Blanc et à ses lois».

Si, dans la société traditionnelle gabonaise ancienne représentée dans ***Biboubouah*** et ***La mouche et la glu***, le rôle joué par la femme semblait se limiter à la procréation et aux tâches domestiques, comme dans les cas d'Obono, dans ***Biboubouah***, et de Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, les changements que commence à connaître cette société dès le début du XV^e^ siècle, avec l'arrivée des premiers Européens, entraînent une rupture avec les coutumes anciennes qui régissaient cette dernière. Nous empruntons à l'historien Anges Ratanga-Atoz ce commentaire susceptible de mieux faire comprendre les premiers changements subis par la société gabonaise depuis le Moyen Âge :

> Le troc avec les populations du littoral fut d'abord l'apanage des Portugais. Mais la fin du XV^e^ siècle vit l'entrée dans l'arène commerciale des Espagnols, des Hollandais, des Anglais et des Français. Ces relations se développèrent pendant plus de trois siècles et furent marquées surtout par la traite négrière et l'exploitation des indigènes [...] Il faut attendre 1819 pour avoir en Europe des précisions sur l'arrière-pays, grâce au missionnaire anglais Edward Bowdich qui avait séjourné au Gabon, renseignements complétés par les commerçants et missionnaires anglais et américains installés sur le territoire[48].

***Biboubouah*** présente le mariage arrangé comme la cause de la venue dans la grande ville (Libreville), de la femme villageoise (B., p. 95-96).

---

48 Anges Ratanga-Atoz, «Des origines à l'indépendance», dans ***Notre librairie*, Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 13.

Mais, pour ce genre de femme, la venue en ville sous couvert d'un mariage arrangé est souvent l'occasion pour elle de rendre réel son rêve de devenir demoiselle et de transformer sa vie. La transformation de cette dernière commence par intriguer le mari : «Depuis deux semaines, mon épouse venue du village aussi émoussée qu'une machette de vieille femme est devenue aussi tranchante que les grandes demoiselles de la capitale» (B., p. 98).

Au fil du temps, elle devient une source d'ennuis et de déshonneur pour celui qu'elle est venue épouser en ville :

> Une grosse voiture stoppa de l'autre côté de la voie principale. À l'intérieur, deux silhouettes. Une portière s'ouvrit. Une femme en descendit: la mienne! (...) « Pourquoi m'arrête-t-on ? Qu'ai-je fait aux policiers? Etaient-ils là quand j'ai surpris ce monsieur la main dans le soutien-gorge de ma femme? Etaient-ils là quand mon oncle me l'avait choisie ? » (B., p. 103 et 106).

Le tempérament qu'adopte la fille venue du village à la ville est aussi le fait que les hommes qui leur sont imposés souvent à partir des ententes entre familles sans qu'elle soit consultée, ne correspondent pas, selon elles, à leur beauté pour qu'ils méritent d'être leurs époux. Ainsi le combat de leur émancipation commence par la renonciation à cette union. La première rencontre entre les deux époux a souvent constitué une désillusion et parfois un choc moral pour la femme lorsqu'elle découvre que son homme n'est pas toujours en réalité à l'image de la photographie qui lui a été présentée :

> Mon coeur alla à l'ex-épouse de Paul Didime. On la lui avait choisie à son insu. Seule la petite carte photo d'identité mettait la nouvelle mariée au courant du physique de son futur mari. Il y était beau, propre et fort élégant. Il arborait une cravate large comme une feuille de tabac et une paire de lunettes d'intellectuel. Quand le jour «j» arriva, celui de leur première rencontre, la femme refusa de saluer son mari et jura de ne pas ronfler sur le même oreiller que ce dernier... « Comment puis-je dormir avec un lépreux, un hansenien aux moignons de marteaux ? Je comprends pourquoi il ne m'avait envoyé qu'une courte petite carte photo... Je réalise pourquoi il y avait croisé les bras...», disait-elle le premier jour à l'aéroport de Libreville. Ce mariage n'aura duré qu'une minute (B., p. 85).

La photographie est un élément de la technologie moderne qui, s'intégrant au roman gabonais, joue un rôle dans les contacts interpersonnels. Cette invention est responsable de la

révolution de la société. Elle intervient essentiellement dans le roman pour donner aux personnages photographiés une image qui doit plaire. C'est grâce à la photographie que Paul Didime peut plaire à une femme et faire de cette dernière son épouse : «Seule la petite carte photo d'identité mettait la nouvelle mariée au courant du physique de son futur mari» (B., p. 96). L'accord d'Ada Marie d'épouser Zang Thomas qui travaille à Libreville se fait aussi par la présentation de la photographie que son oncle avait apportée pour montrer à la future épouse de son neveu : «Je sais seulement que mon oncle lui avait montré ma <carte photo>» (B, p. 96).

La photographie donne souvent une image qui contraste avec la réalité de l'homme. C'est en découvrant le véritable état physique de son mari que l'ex-épouse de Paul Didime se rend compte qu'elle a été trompée par la photographie : «Quand le jour <J> arriva, celui de leur première rencontre, la femme refusa de saluer son mari et jura de ne pas ronfler sur le même oreiller que ce dernier [...]» (B., p. 96).

Dans ***Biboubouah***, Zang use aussi de l'illusion de la photographie pour plaire à sa future épouse, Ada Marie. Il raconte dans l'oeuvre comment il s'était préparé :

> Je sais seulement que mon oncle lui avait montré ma «carte photo»... Oui celle que j'avais fait faire à Mont-Bouet. J'étais ce jour en blazer noir... Ah-Ah ! cette veste m'a coûté de l'or. Je sais qu'elle m'aimera. Ne suis-je pas un beau garçon ? (B., p. 96).

Dans ***La mouche et la glu***, la photographie sert elle aussi à rendre amoureux. En effet, au contact de la photographie de Nyota collée à son dossier scolaire, M'Poyo tombe amoureux et décide de l'épouser :

> - [...]. Quand j'ai vu la photo de la fille collée à son dossier, quand j'ai vu le nom de son père, alors j'ai compris.[...] Alors j'ai décidé de l'épouser, parce que je savais que tu me la donnerais volontiers si je te le demandais, n'est-ce pas ? (MG., p. 46).

L'émancipation pour le type de femme représenté dans ***Biboubouah***, habituellement sans instruction, c'est de pouvoir contrôler elle-même sa fécondité et d'être libre de sa sexualité. C'est généralement sur les hommes riches de la ville qu'elle jette son dévolu en se faisant, par ce lien, une source de revenu pour réaliser des projets personnels. L'époux de la belle et charmante Ada Marie qui vient d'arriver en ville, découvre, en lisant une lettre trouvée

dans le sac de son épouse, que cette dernière a une maison qui lui a été offerte par son amant:

> « Chère carotte
> Pour ta maison de Likouala, réfection achevée! Passe au bureau ce soir. Nous irons prendre un pot à l'hôtel Gamba. Je pense à tes seins et je frémis.
> Grosses bises.
> Ton futur mari» (B., p. 104).

Le roman d'Allogho-Oké décrit en effet la femme émancipée au centre de graves conflits sociaux opposant les riches aux pauvres : les premiers ont de l'argent et le pouvoir, un pouvoir qui leur donne aussi des droits sur leurs concitoyens de classe sociale inférieure, et ils sont sans moralité, tandis que les seconds, sans richesse apparente et peu rémunérés dans leurs emplois, épousent des belles femmes qui sont convoitées par les riches de la cité. Le mari d'Ada Marie ne manque-t-il pas de dire à l'amant de sa femme : «Si tu es grand par ta profession, pourquoi t'abaisses-tu à aimer la femme d'un mangeur de tendons ?» (B., p. 104).

Ne pouvant empêcher leurs épouses de devenir les amantes des riches, les pauvres, en vain, ont seulement recours à la violence contre les premiers. Ces derniers, par le pouvoir qu'ils détiennent, utilisent la violence policière pour se venger contre leurs agresseurs, comme en témoigne l'épisode vécue par le mari d'Ada Marie, qui a voulu s'en prendre à l'amant de sa femme (B., p. 106).

Comme que l'émancipation semble se nourrir chez la femme de l'idée de disposer d'elle-même de son propre contrôle, Ada Marie se met dans une situation d'exclusion, de marginalité, voire de hiérarchie dans laquelle sa dignité de femme cesse d'exister. Elle devient finalement ce «bus qui embarque tout le monde» (B., p. 12) dont parle la vieille au nez troué et que la tradition condamne. Surtout avec ses nouvelles allures en ville, la femme venue du village se transforme en une créature devant qui aucune autorité ne résiste : «Quel homme se dit encore homme, c'est-à-dire responsable, conscient de sa lettre sociale, autoritaire, discret, respecté dans les bras féminins? Devant ces créatures toutes nos vestes de responsabilité sont sous nos lits jusqu'à l'aurore» (B., p. 111).

M'Poyo, dans ***La mouche et la glu***, est la preuve de l'irrésistibilité des riches devant les belles créatures venues des milieux pauvres. En effet, ce mégalomane qui dirige une grande

société d'État et dont la «fonction de directeur était pour lui un moyen d'action sur tout le monde, sur les femmes comme sur les hommes» (MG., p. 47), est contraint à l'évidence que la dignité de la femme ne s'enlève pas par des artifices :

> «J'ai imposé ma volonté à beaucoup de femmes, et aucune d'elles ne m'a résisté; moi seul leur résistait. Me voici envoûté par cette Nyota que je ne connais pas et qui n'est rien d'autre qu'une fille de pauvre [...]».
>
> «La boule d'or suspendue à ce crayon est dérisoire comme l'a été ma vie. Cette fille qui tente de m'échapper me fait comprendre que je ne peux tout posséder [...]» (MG., p. 168).

Le refus de Nyota d'épouser M'Poyo et de résister à sa richesse, sa renommée et sa puissance font qu'elle commande le respect et se montre digne. Mombo, l'ami de son père, affirme devant l'attitude de Nyota : «M'Poyo, qui a toujours possédé toutes les filles du pays, est aujourd'hui possédé par une simple fille de pauvre. Je dis que cette fille a du caractère parce qu'elle conteste la renommée de M'Poyo» (MG., p. 188).

Le phénomène de l'imitation remarqué chez les femmes de milieux sociaux défavorisés qui prennent pour modèles les femmes de la haute classe et de la haute société est représenté dans le roman ***Les matitis*** :

> Des femmes sans mari, sans travail avec ou sans enfants qui décident de rester dans les matitis sans pratiquer la prostitution d'une façon officielle ou purement masquée. Et qui donc ont beaucoup de rêve dans la tête, [...], et rêve de pouvoir être un jour comme ces femmes véritablement émancipées et qui restent dans les beaux quartiers [...] (M., p. 79-80).

Grâce à Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, le roman gabonais atteste que la femme gabonaise de haute classe sociale et de haute société est très attirée par l'image de la femme blanche qu'elle considère comme le modèle à imiter. Dans les propos que tient sa belle-mère Eyang, nous pouvons voir le mode de vie que mène Émilienne :

> Au lieu de faire des enfants comme toutes les femmes, tu élèves des chiens et des chats. Dès qu'ils tombent malades, tu les portes dans la voiture et cours les faire examiner par un docteur, et quand ils meurent, tu en rachètes d'autres. Je ne parle pas des boîtes de nourriture que tu leur achètes, ni des vaccins que tu leur fais faire. Tu ferais mieux d'utiliser tout cet argent pour soigner ton ventre malade (FCF., p. 59).

Il s'agit ici de la rencontre de deux générations de femmes (une belle-mère et sa bru), de deux mentalités sociales et tribales aussi très différentes l'une de l'autre, de deux mondes distincts: celui de la tradition qu'incarne Eyang et celui de la modernité qu'incarne Émilienne. Ce choc de deux cultures qui se rencontrent entraîne à la fois des incompréhensions et de fausses interprétations, comme dans le cas d'Eyang qui voit dans l'attention et l'amour que sa belle-fille porte aux animaux une façon de poser et de vouloir vivre comme une blanche, alors que, pour Eyang, Émilienne est une femme noire, épouse de son fils, qui doit avant tout se préoccuper de ce qui fait la valeur d'une femme dans leur contexte social. Pour Eyang, Émilienne, sa bru, doit plutôt «soigner son ventre malade».

L'intégration des nouveaux outils, telles l'école et la transformation des villages et campagnes, sort peu à peu la femme du carcan traditionnel dans lequel elle avait toujours vécu. Au fil des ans, son importance s'est accrue pour devenir à partir des années d'après-guerre (au moment où l'instruction se vulgarise dans les anciennes colonies françaises et devient même obligatoire), un agent producteur qui participe pleinement à la vie sociale et économique ainsi qu'au processus de développement de la société gabonaise. C'est fort de ce rôle éminent joué par la femme dans la société gabonaise, rôle que le roman tente de représenter, que l'intérêt de l'étude de ce personnage se justifie dans notre analyse sociocritique du roman gabonais.

***La mouche et la glu*** souligne particulièrement l'éveil des femmes et leur désir de contrôler leur fécondité. Ce contrôle échappe déjà aux hommes et à l'organisation sociale de l'espace traditionnel : «femmes et filles de mon âge accourent de tous les coins reculés de nos forêts vers les villes, où elles étalent largement leurs charmes aux yeux des grands patrons» (MG., p. 34-35).

Considérant les propos d'Edgar Morin dans ***Le paradigme perdu***, à savoir que «la classe des hommes s'approprie le gouvernement et le contrôle de la société et *impose sur les femmes et sur les jeunes une domination politique qui n'a pas encore cessé* [49]», Elisabeth Badinter

---

49 Edgar Morin , ***Le paradigme perdu*: La nature humaine**, Paris, Le Seuil, 1973, cité par Elisabeth Badinter, ***L'un est l'autre***, p. 215.

souligne qu' «en cette fin du IIe millénaire, le propos n'est plus évident[50]» ; elle montre en effet que «le pouvoir paternel et martial est en voie de disparition. La puissance idéologique, sociale et politique de l'homme est sérieusement érodée[51]». C'est ce qu'on découvre dans le roman gabonais et chez les personnages comme Obono, dans ***Biboubouah***, et Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***.

De plus en plus, la femme s'impose alors que l'homme recule devant ses responsabilités. Dans la société fang que l'œuvre d'Allogho-Oké tente de représenter, la femme se reconnaissait par le regard de l'homme dans le cycle de la passivité et de la soumission ; d'où le grand étonnement des Yembong dans ***Biboubouah***, en voyant leur belle-soeur, Obono, transgresser la loi ancestrale du fait qu'elle choisit un homme qui n'appartient pas à la tribu de son défunt mari. En fait, le roman donne la parole à l'homme pour que l'image de la femme apparaisse dans celui-ci. Aujourd'hui la femme semble avoir renversé la donne et expérimente de plus en plus le cycle de l'activité du pouvoir et de la puissance. C'est ce que l'on découvre avec le dynamisme des femmes dans ***Les matitis*** qui occupent les hautes fonctions administratives et qui font de grands investissements immobiliers pendant que l'homme prend le cycle de la passivité et de la soumission. Dans ***Fureurs et cris de femmes***, Émilienne occupe un poste supérieur à celui de son mari Ezang, en plus, c'est dans sa maison de fonction que le couple et la famille du mari vivent : «Etait-il nécessaire que tu lui montres mon bulletin de salaire ! Ne t'est-il pas suffisant que toute la ville sache que ton entreprise me loge ?» (FCF., p. 70), hurle Joseph à son épouse Émilienne. ***Au bout du silence*** décrit Kota, impuissant devant le déshonneur que lui cause son épouse Nindia, en donnant naissance à un enfant dont il n'est pas le père légitime, se soumettant à la volonté de sa sœur aînée, Sitongui, décrite comme «cette sœur sentinelle qui veille sur l'héritage» (ABS., p. 100), ne voulant plus de Nindia pour belle-sœur.

La société myènè, dans ***Au bout du silence***, contraste avec la société fang, dans ***Biboubouah***, et la société obamba, dans ***La mouche et la glu***, où la femme n'hérite pas et ne joue aucun rôle dans la famille de son père quand elle est déjà mariée.

L'ascension sociale de la femme, telle que représentée dans le roman gabonais, a pour appui la complicité de cette dernière avec les enfants. Celle-ci s'illustre par son rôle dans

---

50 Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 215.

l'éducation des enfants, comme en témoigne Zang dans ***Biboubouah*** : «Ma mère, bien qu'elle n'eût aucune fille, ne se plaignait jamais de cette erreur divine : « Dieu m'a refusé des filles et m'a donné Zang, une addition de qualités, une mixture de dévouement...» avait-elle l'habitude de dire aux autres femmes» (B., p. 42).

À cause justement de sa responsabilité dans l'éducation des enfants, la femme a vite fait de s'imposer à ces derniers comme la moitié du père ; et quand celui-ci n'est pas là, comme c'est le cas dans ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah*** avec les deux veuves, la mère d'Opagha et d'Amando dans le premier et Obono dans le second, c'est la femme qui prend les commandes de la maison et pas de la famille.

L'idée de la famille dans sa conception sociale et contextuelle au Gabon n'est pas toujours la même que dans les sociétés occidentales où la cellule sociale de base requiert aisément cette définition. Dans le système politique fang et singulièrement ntoumou, «un village comprend plusieurs familles»[52], constituées chacune par l'ensemble de maisons, les cellules familiales de base. Les prétendants d'Obono, dans ***Biboubouah***, ne sont pas les frères utérins de son défunt mari, d'ailleurs le roman parle de «cousins» (terme qui n'existe pas dans le parler fang). Mais comme ils se réclament de la même famille, ils sont en droit de succéder à leur défunt cousin parce que la coutume ancestrale le permet. C'est en effet à l'intérieur des cellules familiales de base, désignées comme «maisons», que l'autorité du père et de la mère s'affirme. Quant à la famille, elle «vit sous la protection et la bénédiction du " père de famille "[53]». Par rapport au rôle du père de famille sur l'ensemble des maisons, Isaac Nguéma souligne en effet que «celui-ci est entouré de ses frères pour conduire et résoudre les questions qui assurent la cohésion de la <famille>, perçue comme issue de la même racine et de la même graine[54] ». Ceci illustre bien que l'ascension sociale de la femme, telle que représentée dans la société du roman, ne peut avoir d'impact immédiat que dans la maison et sur ses enfants. D'ailleurs Obono, dans ***Biboubouah***, ainsi que Ndoulou et la mère d'Opagha et Amando, dans ***La mouche et la glu*** sont la preuve que leur autorité se limite seulement à leurs propres enfants. Toute possibilité de s'imposer dans la famille leur est quasiment impossible à cause de l'organisation politique de ces sociétés que contrôlent encore les mâles.

---

51 *Loc. cit.*
52 Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 111.
53 *Loc. cit.*

Dans le roman gabonais en général, c'est la femme que l'on retrouve au centre de la nouvelle ouverture des communautés villageoises envers d'autres sujets. Comme le démontre le choix de la veuve Obono, préférant aux cousins de son défunt mari un ressortissant étranger. En se portant sur un sujet étranger venu du Nigeria, ce choix amène la communauté à s'interroger sur la raison d'être de cette union, alors que les frères de tribu du défunt époux qui, selon la coutume, devraient hériter de la veuve comme nouvelle épouse, sont vivants et ont manifesté le désir de succéder à leur défunt frère. Mais le texte démontre que l'assemblée villageoise ne manifeste pas pour autant son opposition de manière virulente comme l'imposent les lois de la coutume. Le choix de la femme est finalement accepté, et les «Yembong» doivent vivre avec la contrainte que leur impose cette femme qui, quelque part, est elle-même une étrangère parce que venue d'un autre village et issue d'une autre tribu.

C'est aussi la femme qui est au centre des révolutions que doit subir la société villageoise. Pour une fois, comme le démontre le roman, la femme met les hommes sur la défensive : «Cet aigre virement de situation porta un violent coup de massue sur la lisse et délicate surface de ses relations avec la population villageoise» (B., p. 41).

Désormais, dans cette société villageoise où elle n'avait pas droit à la parole, la femme peut exprimer son choix: «Obono, en choisissant son Kaleba (déformation de Calabar), nous a récusés» (B., p. 41), disent les hommes, impuissants devant ce choix.

Le premier réveil villageois est en effet incarné dans le roman par Obono qui agit contre les lois tribales ancestrales et ose braver les hommes de la tribu des «Yembong», ainsi que l'autorité d'un clan réputé phallocrate, alors qu'elle vit sur leurs terres. Le réveil des femmes dans les zones urbaines décrites dans les romans est causé par des lois régissant les nouvelles cités destinées à mettre l'homme et la femme sur le même pied d'égalité, ce qui est inexistant et impensable dans les villages, mais d'où émerge finalement une figure comme Obono.

Le principe de l'égalité de l'homme et la femme devant la loi, relevant fondamentalement

---

[54] *ibid.* p. 111-112.

d'une autre culture et d'une autre civilisation que celles où celle-ci doit s'exercer, rencontre dans ***La mouche et la glu***, l'opposition de l'homme, contrairement à la femme pour qui être l'égale de l'homme par le biais de la loi se vit aisément. N'Gombi fait l'expérience de cette société où la femme peut parler sans retenue à l'homme. Il s'agit plus spécifiquement d'une femme de la campagne qui, se rendant au marché de la ville vendre ses produits, fait une remarque à N'Gombi, qui la prend mal :

> Ce Blanc et ses lois sont venus gaspiller le pays! Une femme me parler sur ce ton... Une femme, un être sans vie réelle! Non, je n'admettrai pas cela! Aux temps de mon enfance, aux temps de mes pères, la femme baissait les yeux devant l'homme, son seigneur, qui avait sur elle droit de vie et de mort, comme sur ses enfants... Maintenant, avec ces lois venues d'ailleurs, plus moyen de continuer à entretenir sa coutume... (MG., p. 39).

L'intrusion de la pensée blanche occidentale dans les lois régissant la nouvelle société gabonaise, contraires à ses valeurs traditionnelles et ancestrales, est perçue par les hommes de cette société comme du «gaspillage». C'est à cette conclusion qu'en arrivent les deux protagonistes N'Gombi et N'Kima, dans ***La mouche et la glu***, pour comprendre l'attitude adoptée par leurs filles à leur égard. Ces dernières désormais ne veulent plus obéir naïvement à tous les ordres paternels, surtout dans le choix de leurs conjoints comme l'impose la coutume:

> - Certes elle a boudé; elle m'a même parlé comme si elle était le père et moi la fille. Tu vois ça ? Le pays est gâté ! Depuis quand les filles parlent-elles à leur père sans fermer les yeux ?
> - Ah ! mon ami ! c'est le Blanc qui est venu nous gaspiller le pays avec son école et ses idées. (MG., p. 102).

Les sociétés fang et obamba soulignent, dans le roman, une suprématie de l'homme sur la femme qui n'est pas évidente seulement dans l'espace social villageois, mais aussi dans l'espace urbain. Bien entendu, dans le cas de la société obamba, on est bien loin de l'égalité de l'homme et de la femme que montre l'épopée *Olendé*. Cependant, il en existe une dans le roman gabonais : dans la *société du roman* un type de femme refuse d'être assujettie à l'homme ; c'est le cas de Ndoulou et sa fille Nyota. La place de la ville et son organisation politique, dans le roman, rendent compte d'une révolution sociale qui avantage la femme pour son émancipation. Grâce au principe de l'égalité devant la loi, l'intérêt de l'analyse de la

problématique de la femme émancipée réside aussi dans sa faculté à se montrer capable de bien concurrencer l'homme et parfois de le dépasser. Si l'on cherche à comprendre le non-dit derrière cet extrait des ***Matitis*** : «Ces autres femmes [...] répondant à un très haut poste de responsabilité, à une très haute fonction» (M., p. 79-80), il y a en effet cette évidence que ces femmes, de par leurs fonctions, se situent au-dessus des hommes.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'image de la femme non émancipée dans le texte n'est pas toujours celle d'une femme essentiellement obéissante, soumise et serviable. Le roman souligne que, malgré le manque d'influence féminine des communautés villageoises par les artifices modernes et leur opposition parfois totale à toute forme de perméabilité aux idéologies sexistes modernes, comme les discours d'émancipation, elle change cette société phallocrate fermée en provoquant des ruptures sociales de grande envergure en regard des traditions ancestrales. La villageoise se situe à l'avant-garde du combat pour la libération de la femme du joug coutumier traditionnel. Ce mouvement naît dans ***Biboubouah*** avec une veuve qui sait s'imposer parmi les hommes, braver les règles sociales et occuper la place de son défunt mari dans ce village. L'œuvre souligne la manière dont elle s'y prend pour faire triompher son choix d'un homme alors qu'elle avait des prétendants dans la famille de son mari comme le demande la tradition. Ainsi, en modifiant la donne sociale, la femme met fin au patriarcat classique où l'homme disposait librement du contrôle de la fécondité des femmes et la division sexuelle du travail ; elle introduit une autre forme de gouvernement social où l'homme doit apprendre à considérer la femme comme son égale. Cette forme de gouvernement qu'elle introduit dans cette société après avoir annihilé le patriarcat, c'est la démocratie, laquelle se conçoit par le droit à l'égalité que la femme impose désormais aux hommes.

Même s'il est lourd de conséquences dans ses relations avec la population villageoise, l'acte sans parole que pose la veuve Obono traduit un désir d'émancipation de la femme dans cette société. Privée de tribune pour exprimer son discours de revendication égalitaire parmi les hommes, la femme choisit la voie du silence, mais un silence bruissant de paroles qui conduit toute la population non seulement à admirer son courage, mais aussi à s'interroger sur le sort réservé à la femme dans cette société. Celle-ci proclame par le choix d'un homme son droit à disposer elle-même des choix de sa vie, en même temps qu'elle exprime sa revendication identitaire.

À partir d'une revendication, la société du texte illustre une forme de féminisme naissant dans la société villageoise parmi les femmes. Ce féminisme est surtout un féminisme de l'égalité, car il s'énonce sans référence sexuelle et sans trop de virulence. Ce que recherche la femme villageoise en posant un acte contraire aux principes qui régissent la société dans laquelle elle vit, c'est de devenir l'égale de l'homme tout en demeurant sa femme. La veuve Obono, qui, dans le roman, est l'initiatrice de ce mouvement féministe où la femme villageoise longtemps brimée par les lois traditionnelles s'impose enfin parmi les hommes, amorce ce virage social dans le but de souligner que les femmes aussi sont capables d'opérer désormais leurs propres choix dans leur vie. Celui d'Obono, n'a pas été soumis aux hommes afin que ces derniers l'avalisent et puissent donner leur accord ; elle prend plutôt les hommes «Yembong» par surprise. Une fois son choix connu, elle ne le négocie pas, au contraire, elle le transforme en une arme d'affirmation et de vengeance contre l'arbitraire des lois traditionnelles et leur refus de vouloir reconnaître la femme et son droit à la différence.

***La mouche et la glu*** présente, à travers la mère d'Amando et Opagha, l'incarnation d'une grande force chez la femme qui commande le respect chez les hommes, donnant parfois l'image d'une martyre qui ne succombe pas au poids des douleurs et des responsabilités qui sont siennes, parce que, dit le vieux sage N'Dzayi, «Une vraie femme ne pleure pas» (MG., p. 148). Cette dernière, dans le roman, assume sa condition et ses épreuves avec dignité et bravoure : «D'un travail à l'autre, d'un soir à l'autre, d'un réveil dans la nuit à une fin de soir à l'ouvrage, elle avait passé ses jours au service de son homme. Lui, mort, elle est restée pour servir ses petits et son père, uniques liens qui la rattachaient à cette terre de souffrance» (MG., p. 13-14).

La mère de Toula, dans ***G'amàrakano***, veuve aussi, investit sa vie pour ses enfants. En plus de chercher à travailler pour que ses deux enfants aient de la nourriture, son souci est de leur offrir aussi la possibilité de s'instruire et d'être bien éduqués :

> Oh ! ma fille, dit Moussiliki en l'enlaçant, si nous avions la possibilité de jouir de la vie comme les autres, tu ne serais pas si malheureuse. Tout ce qui vous arrive est ma faute. C'est ma vie qui a rendu la vôtre insupportable. Je ne savais pas où j'allais. Et peut-être que je ne pensais pas, lorsque vous étiez encore enfants, ton frère et toi, à votre avenir. Oui, je crois que je ne voyais que le présent: vous nourrir en vendant du poisson. [...] Je vous ai envoyé à l'école protestante pas pour que vous soyez plus tard fonctionnaires, mais pour vous

différencier des autres enfants (MG., p. 74).

Encore une fois, il est question, dans ce discours, d'honneur et de grandeur sociale, caractéristiques de la communauté myènè dans le roman.

Ces trois figures féminines se rejoignent dans leur condition commune de veuves et dans leurs milieux de vie qui ne sont pas des milieux urbains : l'une, Obono, vit au village, dans ***Biboubouah*** ; les deux autres vivent à la campagne ou en périphérie de la ville secondaire, c'est le cas de la mère d'Amando et d'Opagha, dans ***La mouche et la glu***, et de la mère de Toula, dans ***G'amàrakano***.

En plus du courage et de la dignité qui caractérisent la femme, l'œuvre d'Okoumba-Nkoghé décrit celle-ci possédant des pouvoirs traditionnellement réservés aux hommes :

> Et elle, la paysanne, la gouvernante de la semence, posa sur la tête d'Amando ses mains pleines de vie. Elle forma dans sa bouche, avec sa langue, une boulette de crachat, qu'elle déposa sur cette tête de dix-neuf saisons sèches, en signe de bénédiction. [...] Je viens de vous bénir, mon rôle s'arrête là. Vous choisirez vous-mêmes vos armes et votre stratégie de lutte. Fassent les ancêtres-dieux que tout cela aboutisse à votre victoire et à la défaite de mon homme et de M'Poyo (MG., p. 82 et 85).

Le fait révélateur, comme le démontrent ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah***, c'est que la femme, contrairement à l'homme, agit toujours dans le silence et essaie en même temps de remporter ses victoires. L'acharnement des deux veuves à veiller jalousement sur leurs enfants le démontre bien. La première, Obono, choisit librement un homme fort et travailleur qui peut socialement l'aider à nourrir et à élever ses enfants afin de pallier l'absence du père mort. En réalité, cet homme occupe cette place, non pour asseoir l'autorité paternelle sur les enfants et dans la famille, mais pour prendre en charge les travaux domestiques qui requièrent nécessairement une force mâle, parce que les premiers enfants de cette dernière sont encore en bas âge et ne peuvent remplacer leur père dans certains domaines. De plus, cette société présente une division sexuelle du travail.

Le discours social des femmes sur la société villageoise a souvent consisté à qualifier les hommes d'êtres faibles, incapables de prouesses physiques, contrairement à leurs pères. La

consommation abusive des boissons alcoolisées est généralement présentée comme la cause principale justifiant cet état de fait. Dans les villages, tout est occasion pour boire, une joie ou un deuil : «Le décès dans un village Ntoumou n'est pas seulement un moment de compassion, de tristesse et d'abattement moral mais aussi et surtout, une opportunité dorée de boire et de manger des <choses>» (B., p. 27).

En faisant sa demande de réparation à Ékomo, Toung n'oublie surtout pas l'alcool : «Qu'il me donne [...], deux dames-jeannes de malamba (vin de canne à sucre fermenté avec du bois amer)» (B., p. 11). Le malamba est la boisson locale la plus consommée dans les villages fang. C'est pourquoi les femmes à la recherche d'un bon mari dans les villages, les veuves surtout, préfèrent aux hommes de leur terroir des ressortissants étrangers qui jouissent encore d'une bonne renommée d'hommes forts et travailleurs : «Ogoum Gamy, mon nouveau père, était un homme d'une robustesse d'éléphant. Musclé comme un tronc de noyer, il travaillait nuit et jour, sans répit» (B., p. 42).

Ce n'est pas Ogoum-Gamy, le nouveau mari de la veuve Obono, qui, dans le roman, choisit la future épouse du fils de cette dernière maintenant installé à Libreville où il travaille. Ce rôle, comme le veut la tradition, revient au frère du défunt : «Il [mon oncle] m'annonce la nouvelle de mon mariage. Pour épouse, il m'a choisi la fille de Mvé, notable du village voisin» (B., p. 96).

La seconde veuve, mère d'Opagha et d'Amando dans, ***La mouche et la glu***, est par définition l'élément moteur de sa famille, car elle est seule pour nourrir son beau-père et ses enfants, et pour élever ces derniers.

L'analyse de ce cas de figure sociale nous amène à ce constat : plus que l'homme, la femme, dans le roman, semble davantage préoccupée par l'équilibre familial, faisant tout son possible afin que les siens ne manquent de rien. La recherche permanente d'un équilibre familial et la solidité de la cellule sociale et tribale conduisent la femme à agir parfois de manière contraire aux règles sociales. Cette violation des règles révèle, dans le texte, un désir d'émancipation chez la femme villageoise. L'analyse montre également que, devant la perte de puissance des valeurs traditionnelles chez les nouvelles générations et en présence de l'homme de plus en plus en perte d'autorité et de force physique, la femme a tendance à

émerger dans cette société villageoise en s'imposant comme nouveau pilier. C'est sur elle désormais que repose l'avenir de cette société que l'homme lui-même n'arrive plus à contrôler ni à gouverner. Okassa, la grand-mère de Toula, dans ***G'amàrakano***, ne manque pas, dans son discours, de souligner le rôle que joue la veuve dans le contexte social villageois représenté dans le roman gabonais :

> Tout a changé. Les jeunes ne sont plus là. Il n'y a presque plus que des vieilles femmes. Leurs maris sont morts. Les herbes envahissent les plantations et les cours. Même le poisson refuse de se laisser prendre à l'hameçon. Personne ne va plus à la chasse. Ce sont les femmes qui nourrissent les quelques hommes qui vivent encore (G., p. 39).

Autrefois, c'étaient les êtres mâles et les vieillards vivants que l'on évoquait pour venir en aide à leurs fils ou petits-fils en difficulté ; dans ces évocations à caractère religieux, la femme était totalement exclue. Or, en raison de son affirmation dans la nouvelle société villageoise, la femme est désormais considérée pour venir en aide aussi aux vivants ; c'est ce que révèle ***Biboubouah***, dans lequel Obono symbolise le début de la croyance des vivants en l'âme des femmes déjà décédées, révolutionnant ainsi un ordre ancestral préétabli : «Kié ! ma mère ! toi qui m'aimais tant, si le royaume d'outre-tombe est bien celui des omniprésents, aide-moi, aide ton sang en difficultés» (B., p. 84-85).

Dans le roman d'Owondo, le silence longtemps gardé par la femme s'estompe pour devenir une vraie parole, ni futile ni gratuite, mais une parole réparatrice, gage de paix et de stabilité sociale. La parole féminine vient (ré)organiser la société et la famille en crise. Par sa parole, la femme joue socialement un rôle d'homme ou, du moins, un rôle que la société a toujours reconnu à l'homme seul, parce qu'elle vient imposer aux mâles la conduite à respecter dans la société et la famille afin que la paix et l'honneur soient sauvegardés. Sitongui est une femme mariée, mais, malgré ce lien, elle juge nécessaire de revenir à la maison du père parce que les circonstances l'exigent pour sauver l'honneur familial que son frère Kota est en train de ternir :

> Les nouvelles vont vite et loin, les mauvaises bien plus vite que les bonnes. Ce fut ainsi que le malheur qui habitait Kota finit par arriver, comme il se devait, jusqu'aux oreilles de sa soeur Sitongui mariée dans la lointaine région du grand fleuve. Elle fit le voyage. Et, avec quelques membres de la famille, débarqua à Petite Venise. [...]

> - De quel argile Dieu t'a-t-il pétri, fils de mon père ? Je ne suis pas femme à me taire quand tout indique que je dois parler. La vérité, c'est que ton attitude déshonore la maison de mon père dont tu es la poutre faite pour soutenir. Je te le dis encore, je ne suis pas femme qui s'arrête aux apparences (ABS., p. 73).

Pour souligner la grandeur d'esprit de Sitongui et son souci de voir grandir la maison de son défunt père dans l'honneur et le respect de tous, le narrateur affirme qu'«elle était de la race de sa mère qui voulait son frère conforme à celle du père» (ABS., p. 74).

Nindia, l'épouse de Kota, va même plus loin dans le désir d'affirmation de la femme en présence de l'homme. Elle se voit plus «homme» que son mari :

> - Regarde-moi, Kota, fit-elle sans balbutier. Autour de mon cou et de mes chevilles les bracelets que m'ont remis tes mères le jour où tu m'as faite épouse. Aujourd'hui comme alors, voici le seau, la houe, le balai et l'huile de l'amande des palmes à portée de ma main. [...]. Je te demande alors où est l'homme oint de l'huile de l'amande des palmes et qui devait soutenir mon toit ? [...]
> - Fais-moi taire si je mens, continua-t-elle. Fais-moi taire si je me trompe, car je dis que ce n'est pas toi l'homme. Ce n'est plus toi.[...]
> - Où est l'homme qui a épousé Nindia ? Je le cherche. Oui, je cherche le fils de Rèdiwa, car il me semble que je suis plus homme que celui qui est devant moi (ABS., p. 68-69).

Souvent dans le roman gabonais, la femme incarne la sagesse que l'homme a perdue et tente de le ramener à la raison, ce que fait, par exemple, Ndoulou, l'épouse de N'Gombi, dans ***La mouche et la glu***, qui voit que son homme est prêt à marier Nyota, leur fille, à M'Poyo le riche de la ville, sans demander son avis :

> - Homme, tu as perdu la tête ! Prends place ! [...]
> - Mais à quelle époque vis-tu donc ? Seule Nyota a le droit de se choisir un homme. Aucun de nous ne peut le faire à sa place, aucun de nous ne peut orienter sa vie dans la direction où elle-même n'a pas voulu poser ses pas. Elle n'épousera pas cet homme (MG., p. 51 et 52).

Cette résistance que la femme oppose ouvertement à l'homme et qui est contraire aux valeurs sociales traditionnelles, conduit l'homme, au risque de perdre définitivement la face devant sa femme, à la répudier en signe de vengeance : «Dans quelques matins, je vais répudier la vieille Ndoulou. Je ne lui demanderai pas de me rembourser la dot, puisqu'elle n'a plus un seul parent. Tout ce que je veux, c'est qu'elle quitte ma maison» (MG., p. 104).

La force de caractère rencontrée et chez la femme villageoise et chez la femme de la périphérie de la ville secondaire, habituellement considérées comme en marge des défis de la femme aujourd'hui, illustre la sagesse et le mérite qui font d'elles les précurseurs du combat de la libération de la femme dans la société gabonaise.

Dans une interview télévisée, Elisabeth Badinter prétend qu'«avec le changement de comportement paternel <et> la pression qui existe aujourd'hui sur les jeunes pour qu'ils soient de bons pères affectueux, attentifs[55]», cette pression «est très actuelle, très culturelle [et qu'] il n'y a rien d'inné là-dedans[56]». Venant donc aux «nouveaux hommes» dont elle parle dans le même entretien télévisé, elle part du principe fondamental, à la suite des changements de comportement paternel relevé plus haut, que les nouveaux hommes s'inscrivent dans la logique de «ceux qui prennent le cycle de la passivité maintenant». Les «nouveaux hommes», ou les «mous», selon une expression scandinave, sont «ceux qui ont succédé aux durs des durs, qui sont plus féminins que virils, qui rejettent le modèle paternel et viril traditionnel. Les hommes mous ont mieux intériorisé la féminité de leurs mères que la virilité de leurs pères qu'ils trouvent détestables ; ce sont des hommes féminins pas tout à fait adultes[57]». En revanche, la jeune fille se voit octroyer un rôle plus actif. Pour Badinter, la jeune fille présente de plus en plus des aptitudes et des qualités que l'on reconnaissait antérieurement à l'homme, comme le dynamisme et l'ambition, pendant que l'homme nouveau s'inscrit dans le cycle de la passivité.

Cette assertion de Badinter a un écho dans le roman gabonais avec l'éveil des femmes surtout dans le milieu urbain. ***Les matitis*** illustre les grands investissements dont sont capables les «femmes véritablement émancipées» qui «restent dans les beaux quartiers dans des maisons qu'elles ont construites elles-mêmes» (M., p. 80). Cependant, ***Biboubouah*** présente Pierre Ondo, «grand directeur à Libreville», qui, malgré son haut statut social, n'a pas pu investir comme les femmes de son rang décrites dans ***Les matitis*** :

> Ce dernier est mort à l'hôpital Claude-Bernard de Paris, sa dépouille devait être transférée et inhumée à Mikang, son village natal. Ce jour-là, les habitants de Mikang virent la Honte et le Déshonneur se promener à

---

55 Elisabeth Badinter (enregistrement vidéo). ***Relations entre hommes et femmes. Rôle selon le sexe. Féminité***. Réalisation, Stéphan Bureau, Bernard Labelle. Société de Radio-télévision du Québec. TV5 Québec-Canada, Paris, 1993.

56 *Loc. cit.*

57 *Loc. cit.*

> quatre pattes, royalement... Le défunt Monsieur le Directeur, de son vivant, n'avait planté le moindre piquet de la construction dans son village (B., p. 129).

En fait, le défunt Pierre Ondo, «Monsieur le Directeur», est de ceux-là dont parle le personnage Zang dans ***Biboubouah***, c'est-à-dire «ceux qui pensent toujours que les maisons de fonction qu'ils occupent restent les leurs» (B., p. 129). Le déshonneur est encore plus grand, et cette fois sur le plan traditionnel, parce qu'il n'a pas su appliquer l'adage qui dit : «Pour [...] hommes fang-afiri, une maison construite au village reste pendant longtemps le reflet d'une personnalité» (B., p. 129).

Ce renversement de la pyramide sociale dû à la transformation des valeurs traditionnelles explique sans doute le phénomène nouveau de l'émergence et l'ampleur que prend l'émancipation de la femme dans la société gabonaise à peine sortie d'une organisation sociale basée essentiellement sur les lois traditionnelles et tribales. L'éveil des femmes, dans la société gabonaise représentée dans le roman, naît en effet de leur prise de conscience de l'arbitraire des lois pré-juriques établies par l'homme pour gouverner la société villageoise. C'est par le discours de Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, que cette prise de conscience intervient et se traduit dans le roman. Elle tient ce discours à N'Gombi, son époux : «Vous les hommes, vous nous avez longtemps fait ramper comme des vers de terre, parce que vous aviez les lois de votre côté, vous étiez ces lois» (MG., p. 53). L'intériorisation de la féminité chez l'homme au détriment de la virilité constitue aussi un point d'appui au féminisme naissant, car, dans son combat pour l'égalité, la femme n'est pas opposée à son fils ni aux nouvelles structures sociales mises en place dans les espaces urbains, mais à son mari. Ce dernier apparaît encore dans le roman comme «le modèle paternel et viril traditionnel qui oppose une résistance farouche à toute forme de perméabilité aux modes de vie modernes». C'est la femme de la périphérie de la ville secondaire qui s'oppose à ce que les hommes de la ville reproduisent, dans leurs enfants, les valeurs coutumières qui, longtemps, ont lésé la femme, comme en témoigne, dans ***La mouche et la glu***, ce discours de la mère de Nyota à son mari :

> Mais à quelle époque vis-tu donc ? Seule Nyota a le droit de se choisir un homme. Aucun de nous ne peut le faire à sa place, aucun de nous ne peut orienter sa vie dans la direction où elle-même n'a pas voulu poser ses pas. Elle n'épousera pas cet homme. [...] Ce qui paraissait normal hier ne l'est plus aujourd'hui, et si tu es un homme du passé, Nyota n'est pas une femme du passé. C'est une fille qui vit avec son

> époque. Vous les hommes, vous nous avez longtemps fait ramper comme des vers de terre, parce que vous aviez les lois de votre côté, vous étiez ces lois. Mais maintenant, ces lois sont pour tout le monde; tu ne briseras pas la vie et les études de Nyota (MG., p. 52-53).

Cette scène illustre en effet l'attachement de l'homme de la ville aux valeurs traditionnelles et son désir de les perpétuer dans sa descendance qui ignore tout du contexte traditionnel dans lequel ont vécu les parents. Les hommes, comme le montre le roman gabonais, continuent à exercer un intégrisme culturel alors que la société dont ils rêvent encore a accédé à la *postmodernité*. D'où la désillusion de certains personnages comme on a pu le constater avec les habitants de la tribu des «Yembongs», dans ***Biboubouah***, assistant, impuissants, au choix d'Obono, leur belle-soeur (B., p. 41). C'est le cas aussi de N'Gombi, dans ***La mouche et la glu***, qui trouve que les lois modernes qu'a introduites le «Blanc» sont la cause des changements sociaux et de l'éveil des femmes qui, maintenant, refusent de se soumettre aux hommes fussent-ils leurs pères (MG., p. 39). La désillusion de N'Gombi est plus grande encore lorsque sa fille en vient à le sermonner sur la coutume à laquelle il est très attaché : «Tu fais usage de la coutume parce que cette coutume va dans le sens de tes intérêts; mais est-ce que je suis obligée de la suivre, cette coutume ?» (MG., p. 99).

Le cas des protagonistes Obono et Ndoulou est révélateur dans le roman gabonais. La première, Obono, dans ***Biboubouah***, reste très attachée à ses enfants pendant qu'elle s'oppose aux cousins de son défunt mari qui la veulent comme épouse. La seconde, Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, entretient une grande complicité avec sa fille Nyota ; elles s'opposent toutes les deux à N'Gombi, le mari et le père.

Dans leur effort de production et de contribution sociale, les femmes tiennent à se faire reconnaître et à faire reconnaître leurs droits. Dans le roman d'Okoumba-Nkoghé, les femmes de la périphérie de la ville, venues vendre aux citadins les produits de leurs efforts, refusent que cette société méconnaisse leur travail. Sans être constituées en syndicat, elles s'opposent au refus des administrateurs de la ville d'augmenter le prix de leurs produits :

> Les femmes qui les préparent boudent; on ne veut pas reconnaître leurs droits; on refuse d'augmenter le prix du manioc, alors que tout augmente dans la vie, le poisson, le boeuf, le savon, la nivaquine, et tout et tout ! [...] Que demandons-nous? Tout simplement qu'on augmente de cinq francs le prix du manioc. Ce n'est rien comparé à ce

> que vous, les hommes, gagnez à la fin du mois. Dans les plantations, nous travaillons plus que vous, que ce soit ceux d'entre vous qui sont dans les usines, au port ou au volant d'une voiture; bien sûr, sans parler de ceux qui sont dans les bureaux. Et, sais-tu combien gagnent les femmes qui travaillent à l'usine? Rien du tout, rien du tout! Mais enfin, est-ce que nous sommes vos esclaves ? (MG., p. 121-122).

Ce combat mené encore plus ouvertement dans les villes, favorisé par un contexte différent de celui du village où la classification sexiste définie par l'homme défavorise la femme, est généralement lié à deux types communs de femmes : dans les villages et la périphérie des villes secondaires, la veuve tient le devant de la scène ; dans la ville, il est davantage question de la jeune femme qui n'est pas mariée. Ce fait sert d'appui au problème de la présence de l'homme auprès de la femme, qui semble perçue ici comme une entrave à l'élan d'émancipation de la femme.

Puisque la femme commence à s'intéresser, sur le plan social, au cycle de l'activité, du pouvoir et de la puissance, elle réduit considérablement la place de l'homme et son action sociale. Cet engagement à vouloir récupérer ce qu'elle octroie à l'homme, sa puissance et son pouvoir mythique sur les autres créatures, change radicalement l'ordre qui se voulait jusque-là naturel où seul l'homme se caractérisait par l'activité, le pouvoir et la puissance. Ce dernier n'ayant plus de ressource pour conquérir ce qu'il a perdu au bénéfice de la femme, devenue sa rivale, l'homme perd ses armes essentielles ; désormais, le temps où le mâle était le chef suprême de la civilisation humaine est révolu. Le roman illustre bien la manière dont les aïeuls évoquent le passé avec nostalgie : c'est le cas du vieux Ella, dans ***Biboubouah*** : «De notre temps les choses étaient bien belles !» (B., p. 11) et celui du vieux sage N'Dzayi, dans ***La mouche et la glu***, lorsque, s'adressant à ses petits-enfants, il dit : «les temps ont changé, les générations aussi» (MG., p. 71).

En effet, l'on ne saurait considérer l'attitude d'Obono, dans ***Biboubouah***, et celle de Ndoulou et de la mère d'Opagha et d'Amando, dans ***La mouche et la glu***, ni même celle de Sitongui et de Nindia, dans ***Au bout du silence***, comme étant des manifestations et l'expression du féminisme au sens où nous voulons l'aborder dans notre étude. Ces personnages évoluent dans des espaces sociaux où prédomine la tradition, c'est-à-dire le village et les agglomérations ceinturant les villes secondaires. Leur combat et leur refus de se soumettre aux hommes et aux lois régissant leurs sociétés ne saurait être interprété comme un

véritable combat féministe. Il s'agit d'une révolte naturelle de la part de la femme confrontée à une situation oppressive. Certes, le mouvement féministe et le combat pour la libération de la femme dans le roman gabonais sont surtout un mouvement de rupture avec la tradition et son cortège de lois arbitraires qui oppriment la femme. C'est surtout un mouvement moderne qui véhicule, dans la société du roman, d'autres valeurs féminines que l'on ne retrouve pas chez le personnage féminin évoluant dans un espace traditionnel. Par Émilienne, un personnage emblématique de ***Fureurs et cris de femmes***, l'idéologie féministe ne se réfère plus essentiellement à la rupture avec la tradition, même si elle y prend appui. Celle-ci épouse dans le roman la forme d'un mouvement de pensée défendant une idéologie sexiste d'obédience féminine. Notre analyse du roman gabonais dans son rapport au féminisme considère plutôt un féminisme basé sur des idées et exploitant un discours égalitaire des genres. C'est celui qu'incarnent Onanga, dans ***G'amàrakano***, et Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***.

L'espace urbain et ses institutions deviennent, dans le roman gabonais, le théâtre ou le lieu de conflits entre deux modes de vie : la *modernité* et la *tradition*. La ville et ses institutions deviennent aussi des supports où la parole de la femme prend vie et devient une arme de combat. Elle peut désormais être libre de ses actes sans nécessairement consulter l'homme, et s'exprimer librement. On le découvre avec Ndoulou et Nyota, dans ***La mouche et la glu***, et avec Sitongui, dans ***G'amàrakano*** (G., p. 73). Ces conflits sont plus perceptibles, dans ***La mouche et la glu***, qui souligne le désarroi de N'Gombi, homme respectueux de la tradition, devant la résistance que lui oppose sa femme Ndoulou en prenant le parti de Nyota, leur fille, qui refuse de se soumettre aux principes anciens et qui préfère vivre son temps et son époque :

> Ce qui paraissait normal hier ne l'est plus aujourd'hui, et si tu es un homme du passé, Nyota n'est pas une femme du passé. C'est une fille qui vit avec son époque. Vous les hommes, vous nous avez longtemps fait ramper comme des vers de terre, parce que vous aviez les lois de votre côté, vous étiez ces lois. Mais maintenant, ces lois sont pour tout le monde ; tu ne briseras pas la vie et les études de Nyota (MG., p. 291).

La vie urbaine, dans le roman, place généralement le discours sur la femme au centre des phénomènes nouveaux liés au contexte des villes qui intrigue les populations résidentes souvent venues de l'arrière-pays. Dans ***Les matitis***, la femme qui quitte son village natal pour la ville retrouve quelque peu la transposition des modes de vie villageoise en milieu urbain :

«dans ces mêmes matitis, il y a des gens pour qui préparer au feu de bois comme au village et ce tous les jours est déjà devenu une habitude prise depuis très longtemps» (M., p. 105). Habituellement mariées à des ouvriers faiblement rémunérés, ces femmes ne diffèrent pas, dans leurs modes de vie, des villageoises ; elles sont femmes de foyer sans emploi. Dans un chapitre révélateur de la dure réalité à laquelle les femmes sont confrontées dans les matitis pour survivre : «Des femmes sans mari, sans travail et avec des enfants» (M., p. 71), Ndong Mbeng fait une bonne représentation du combat de la femme dans ce milieu, combat d'affirmation que mène quotidiennement la femme pour être à la hauteur de ses responsabilités. Le mouvement d'émancipation de la femme lié au milieu se donne à lire dans le texte comme essentiellement lié à la «femme sans mari» :

> «Femmes sans mari» et le mouvement d'émancipation de la femme auraient donc un rapport. Faudrait-il peut-être prophétiser qu'à l'avenir toutes les femmes risquent de se retrouver sans mari puisque l'émancipation continue son mouvement de mise à égalité et voire même, les femmes pourront dépasser un jour les hommes... (M., p. 73).

Dans certains discours, les hommes cherchent à ironiser sur la question de l'émancipation de la femme. Le narrateur lui-même énonce qu' «on avait quand même dit que c'est l'homme qui doit protéger la femme. Mais puisque celles-ci sont dans une émancipation qui a tendance à tout compromettre, aussi du côté des hommes les données changent, et ils ne veulent plus garder les femmes et les protéger, ils en font maintenant et tout simplement des bêtes à tout faire» (M., p. 76). Seulement, prenant conscience de l'ampleur du phénomène et de l'impossibilité de l'arrêter, les hommes, devant l'avenir, expriment plutôt une crainte, celle de se voir un jour «dépasser» par les femmes.

Le roman illustre que, dans les milieux des matitis, les femmes non seulement acceptent de vivre dans cet univers difficile mais encore que, dans la fierté, elles sont aussi hantées par de grandes ambitions et de grands défis. Elles pensent pouvoir, par elles-mêmes, transformer leur vie et leur univers :

> Des femmes sans mari, sans travail avec ou sans enfants qui décident de rester dans les matitis sans pratiquer la prostitution d'une façon officielle ou purement masquée. Et qui donc ont beaucoup de rêve dans la tête, rêve de pouvoir trouver un mari, un mari sérieux bien sûr, et rêve de pouvoir un jour comme ces autres femmes véritablement émancipées et qui restent dans les beaux quartiers dans des maisons

> qu'elles ont construites elles-mêmes parce que répondant à un très haut poste de responsabilité, à une très haute fonction (M., p. 79-80).

***Les matitis*** traduit aussi le combat quotidien de la femme pour être un des moteurs économiques de la cité, sans qu'elle ait recours à l'homme pour se réaliser : «La vieille femme, Mama Katherina qui revient du marché de Mont-Bouët où elle vend des tubercules qu'elle va chercher elle-même dans sa plantation qui se trouve au P.K. 29, y rentre et met en marche, allume la vieille lampe à pétrole de depuis» (M., p. 89).

### 2.3. L'image de la femme intellectuelle

Le concept d'intellectuel est généralement lié en Afrique à l'instruction. Les premières élites intellectuelles gabonaises émergent dans cette société alors que le pays est encore une colonie française et ses habitants, les sujets de l'empire colonial. En créant une élite composée d'autochtones, les colonisateurs veulent l'amener à servir une société non africaine pour lui permettre de perpétuer sa domination sur la population locale. En effet, la femme considérée sous l'angle d'une intellectuelle, c'est-à-dire appartenant à une élite, permet d'expliquer dans le roman certains faits sociaux et de voir les rapports que cette élite entretient avec les idées véhiculées au sein de la société gabonaise. Par rapport à la notion d'instruction, il faut toutefois reconnaître que les femmes y ont eu accès longtemps après les hommes. Dans son poème intitulé «Le retard de l'homme noir», Onanga, dans ***G'amàrakano***, fait justement remarquer ce qui suit:

> Quand sa compagne ne savait ni lire ni écrire
> Il se plaignait de ses lacunes intellectuelles
> Les indépendances la projetèrent sur les bancs de l'école
> Très vite elle s'affirma par son acharnement
> Et sa volonté d'assimiler des connaissances nouvelles
> Elle avança si rapidement si résolument
> Qu'elle se mit à raisonner et à oser désobéir
> À revendiquer elle aussi son droit de se faire plaisir (G., p. 121-122).

Comme le montre cet extrait, l'accès de la femme gabonaise à l'école se fait tardivement par rapport à celui de l'homme. À la fois pour des raisons culturelles et de mœurs locales, ce retard semblait trouver une justification dans cette société où, comme nous le mentionnions déjà, la femme était considérée comme un «objet» :

> Dans ma famille, c'est la misère de mère en fille. Mama Moussiliki a commencé la triste expérience qu'elle mène dès la naissance d'Ozavino. Abandonnée par une mère remariée à un homme qui ne voulait pas d'elle, elle a été élevée par une vieille tante qui n'avait d'autre souci que de retenir au foyer un jeune époux volage. En ce temps-là, la société ne demandait pas que les filles aient de l'instruction (G., p. 15).

Comme dans le cas de l'élan féministe dans le roman gabonais et, singulièrement, dans ***Fureurs et cris de femmes***, qui n'a pas que l'homme comme opposant, mais aussi la femme-mère, le retard quant à l'instruction de la jeune fille trouve également chez la femme-mère une complice, Yaya Okassa qui, dans ***G'amàrakano***, affirme : «Je me demande si c'est une bonne chose d'envoyer les filles à l'école» (G., p. 31). ***La mouche et la glu*** illustre chez l'homme le refus de voir la femme s'instruire, préférant plutôt faire d'elle un objet d'enrichissement :

> Si je fais de l'argent actuellement, c'est bien grâce à ma fille. Elle voulait continuer ses études, mais je lui ai dit : « C'est quoi, les études? Une femme n'est pas bonne pour les études; une femme est bonne pour la maison » [...].
> En effet, les femmes n'ont pas le droit de faire de longues études. Le niveau actuel de Nyota est excellent. Si je vais l'épouser, ce n'est pas seulement à cause de sa beauté, ce n'est pas seulement parce que son âge tendre contraste brutalement avec le mien, c'est aussi parce que son intelligence s'oppose à l'esprit vaseux de mes premières femmes, qui n'ont jamais été à l'école (MG., p. 42 ; 46-47).

C'est seulement au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, avec l'extension de l'instruction à toute la masse, que les écoles accueillent les premières élèves filles ; mais elles y sont peu nombreuses.

Il ne s'agit pas ici d'envisager l'évolution de la femme gabonaise dans le roman depuis la vulgarisation de l'instruction ou des indépendances, mais de saisir son rôle à partir de la société du texte à travers des personnages qui l'incarnent. La femme intellectuelle, dans le roman gabonais, semble mieux représentée par Onanga, dans ***G'amàrakano***, et Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***. C'est Émilienne qui va le plus retenir notre attention parce qu'elle est un personnage emblématique de l'intellectuelle gabonaise.

L'image de l'intellectuelle dans le roman rompt avec celle, traditionnelle, que le roman

classique négro-africain a souvent donnée de la femme, la transformant en une figure romanesque nouvelle. Le personnage féminin devient la nouvelle curiosité sociale que le roman décrit poursuivant un destin que la société ne lui reconnaissait pas, mais qui était seulement celui de l'homme. Comme le fait remarquer Toula à sa grand-mère Yaya Okassa :

> Yaya, tu arrives toujours à dire ce qu'il faut pour me consoler. Mais tu oublies souvent que j'évolue dans un univers nouveau. Je côtoie un monde qui n'a d'yeux que pour l'instruction, l'argent et même l'apparence. [...]. le monde se transforme. Les femmes ne sont plus les mêmes. Elles travaillent. Elles deviennent plus libres et cherchent à plaire aux hommes (G., p. 18).

Le roman gabonais présente la femme intellectuelle de la fin des années 1970 et la décade des années 1980. Dans cette période, alors que le Gabon est devenu indépendant depuis 1960 et que par le boum pétrolier de 1974 il fait l'envie des autres pays du continent comme pays riche, cette femme tient à s'affirmer et à servir de modèle de vie aux autres femmes.

Onanga, dans ***G'amàrakano***, apparaît comme la première figure intellectuelle féminine dans le roman gabonais ; contrairement aux autres personnages féminins sans instruction du même roman, elle «apprend à l'école normale» (G., p. 118). Une première révolution idéologique émanant d'une femme prend place dans le roman gabonais. Cette révolution est marquée de la notion du «droit», comme elle l'affirme elle-même : «nous ne revendiquons pas des caprices mais des droits» (G., p. 122). À partir d'Onanga, la notion de «raison» guide le combat de la femme dans le roman gabonais. Elle essaie d'introduire dans son combat des orientations nouvelles comme celles contre «le sous-développement, le racisme et les différentes formes d'impérialisme» (G., p. 121-122), qui la distinguent et la distancent d'autres personnages féminins. Aussi, Onanga, dans son discours sur l'«être» de la femme aujourd'hui, insiste fortement sur la nécessité de se cultiver, de s'ouvrir au monde et surtout de s'instruire. Selon elle «[i]l ne s'agit pas d'épater, mais de s'instruire» (G., p. 127). Tous ces éléments s'opposent à la dynamique première, soit celle de la femme villageoise, et permettent de comprendre la dynamique nouvelle dans laquelle s'inscrit actuellement la femme dans le roman gabonais, une dynamique de la raison, de la femme intellectuelle surtout.

Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, projette l'image de la femme intellectuelle à

multiples facettes. Elle est en effet une femme qui :

- *s'adonne au culte de la personnalité ;*
- *a du mépris pour la populace ;*
- *refuse l'échec ;*
- *aime le luxe, l'aisance et la stabilité sentimentale ;*
- *est passionnée de lecture et aime parler en utilisant un haut raisonnement ;*
- *sait allier modernité et tradition*[58] *;*
- *remet en cause la tradition ;*
- *se montre superstitieuse ;*
- *est engagée en politique ;*
- *cherche à redynamiser l'administration de la société qui l'emploie ;*
- *lutte contre les divisions ethniques (le tribalisme).*

Contrairement aux autres femmes dans la société du roman, elle ne lie pas avec la gente masculine des rapports de dépendance et de hiérarchie. Elle est plutôt une femme indépendante entretenant des rapports d'égalité avec les hommes, et parfois elle adopte des airs de supériorité ; ce que lui fait remarquer son mari Joseph Ezang : «Tes airs de supériorité me deviennent insupportables» (FCF., p. 70). Elle considère son mariage avec Joseph Ezang, malgré l'opposition des deux familles, comme la consécration du triomphe de ses idées, de son droit à disposer d'elle-même et, surtout, de sa liberté, car elle participe à sa réussite sociale. Son mode de vie n'est pas non plus celui des autres femmes dans le roman. Sa manière de vivre et de penser souligne, chez elle, une forte assimilation des modes de vie occidentale qui offusque sa belle-mère forcée de la voir mener une vie contraire à celle de la femme telle que voulue par la société : «Au lieu de faire des enfants comme toutes les femmes, tu élèves des

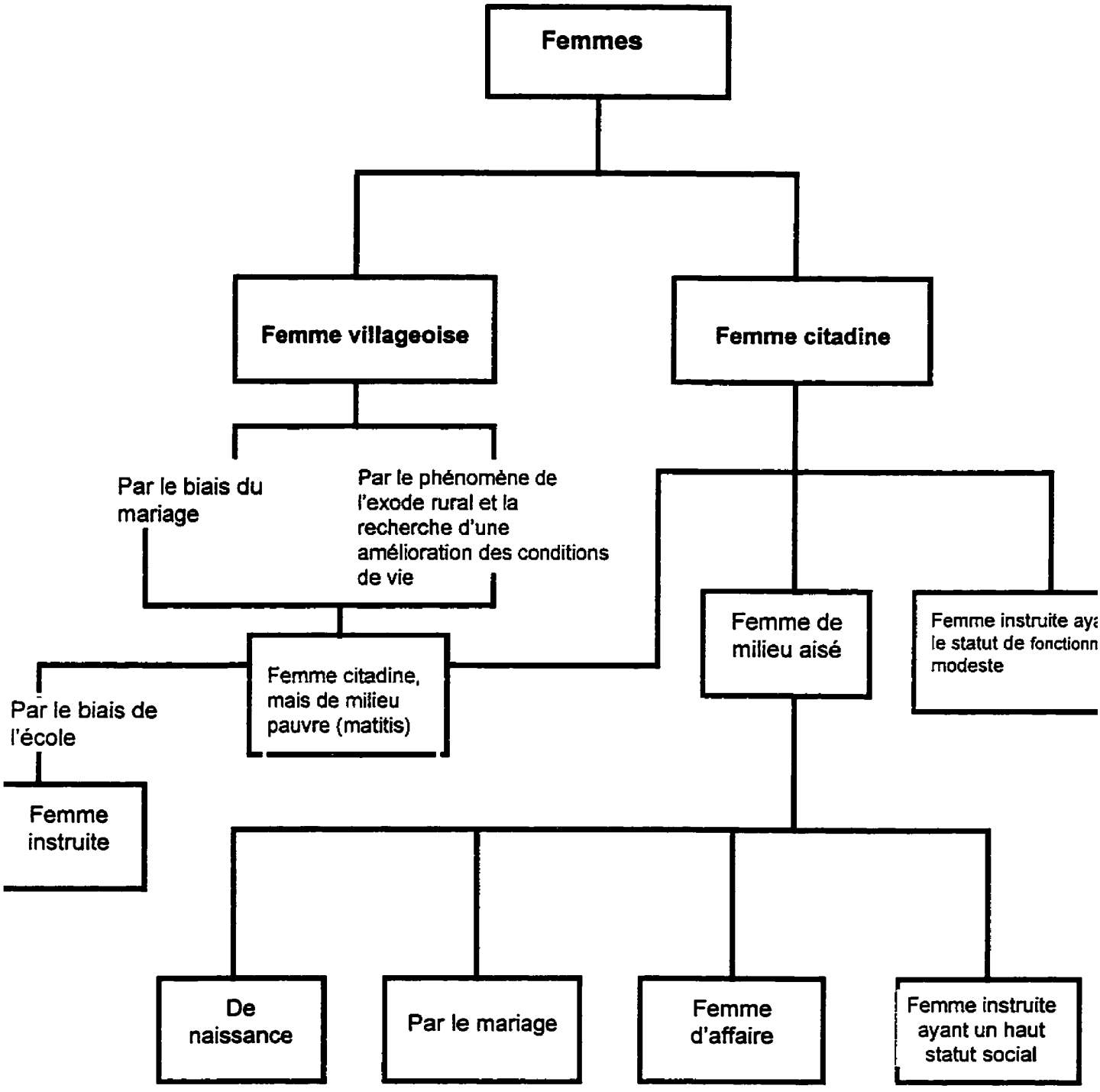
---

58 C'est quelque part la grande ambivalence constatée chez le personnage féminin intellectuel dans le roman gabonais. Mais cette caractéristique est plus présente chez l'intellectuelle Onanga, dans ***G'amàrakano***, qui se prononce ouvertement en faveur de la polygamie, parce que, dit-elle : « La polygamie est permise chez nous. Et, selon moi, c'est une bonne chose » (p. 147). Ekata ne manque de lui dire : « C'est bien la première fois qu'une intellectuelle se proclame ouvertement en faveur de la polygamie » (p. 148).

chiens et des chats» (FCF., p. 59).

Dans son langage et sa manière d'être, Émilienne dégage une forte assurance personnelle. Non seulement sa réussite sociale est chose acquise, mais encore elle fait une forte fixation sur sa propre personne.

**Tableau 1 représentant la femme dans le roman**



### 2.4. Femme et tenue vestimentaire

Dans une civilisation qui a perdu ses repères ancestraux et traditionnels, les nouvelles valeurs que la population considère apparaissent souvent comme des phénomènes de mode. La mode fait basculer les valeurs traditionnelles et instaure des vertus nouvelles qui n'obéissent pas toujours aux lois anciennes de cette société. Dans ***Au bout du silence***, la protagoniste Nindia, épouse de Kota, dans l'attente de son voyage prochain pour les lacs où elle doit consulter un guérisseur, adopte une tenue vestimentaire peu ordinaire chez les femmes pour signifier son insouciance des valeurs et règles traditionnelles :

> En effet, jamais personne ne lui avait connu ces yeux pétillants de malice, cette jovialité dans la voix, cette insouciance dans les attitudes. Il y avait même dans la manière dont elle nouait maintenant son foulard, une extravagance que plus d'une personne trouva indigne d'une femme faite épouse (ABS., p. 96).

La nouvelle image de la femme est de ce fait prise entre deux types de conceptions sociales : l'ancienne, où son image est sacrée, et la nouvelle qui souligne le refus de celle-ci, de se soumettre aux règles de la coutume. La tenue vestimentaire bouleverse ainsi l'image de la femme. Plutôt que de la protéger et la couvrir, elle dénude la femme et cesse d'être une nécessité pour devenir un luxe que l'on doit exhiber. Pour la femme, c'est une mise en valeur de sa personne. À partir de ce moment, une liberté vestimentaire se développe chez la femme qui incarne à sa peau le proverbe : « l'habit fait le moine». Même si la permissivité n'est pas générale, on note cependant une récupération des modes étrangères avec le triomphe de l'élégance féminine.

Selon une étude de Georges Matoré sur «Évolution du vêtement : Luxe et élégance[59]», le caractère idéologique de la mode vestimentaire apparaît dans les fonctions utilitaires assumées par le vêtement dans la société française du XVI$^{e}$ siècle :

> Bien que dans toutes les sociétés le vêtement assume d'abord des fonctions utilitaires [...]. En fait le vêtement n'est pas seulement une protection: il est aussi une manifestation de la psychologie collective. Suivre la «mode» adoptée dans le milieu où l'on vit, c'est s'agréger à ce

---

59 George Matoré, ***Le vocabulaire et la société du XVI$^{e}$ siècle***, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

> milieu, c'est refuser de se marginaliser par rapport à lui tout en marquant les distances qu'impose une hiérarchie sociale dont personne, autrefois, ne contestait la légitimité [...] à défaut d'être, on veut paraître...[60]

La vision idéologique de la mode vestimentaire chez la femme dans le roman gabonais se manifeste dans son désir de «paraître». Par l'élégance vestimentaire, la femme est à la recherche d'une métamorphose, le vêtement servant de paravent contre sa vraie nature. ***G'amàrakano*** illustre l'aspect idéologique du port vestimentaire chez la femme :

> Qui peut nier qu'une jolie robe ou une belle paire de chaussures contribuent à améliorer l'apparence d'une femme ? Ne dit-on pas qu'une femme est de prime abord jugée sur sa toilette ? Et pour qu'une femme mette en valeur son corps, il faut que tout en elle s'harmonise : mouvements, silhouette et vêtements. [...]
> Le vêtement créé par l'homme pour cacher la nudité apparaît aujourd'hui comme un moyen d'expression, de défoulement et d'attirance (G., p. 71-72).

Le vêtement permet en effet à la jeune femme issue du milieu modeste d'approcher les gens issus d'un milieu social élevé, tels les cadres d'entreprises, les fonctionnaires de l'État et même les femmes de haut statut social, comme en témoigne Toula, dans ***G'amàrakano*** : «J'aime ce café parce que c'est le lieu de rencontre des jeunes cadres. On ne sait jamais, je pourrai peut-être un jour rencontrer ici mon complément. [...]. Chaque fin de mois, mes amants me remettent une sorte de salaire, sans compter les cadeaux et mes besoins inopinés, tel l'achat de ces robes que je viens de choisir» (G., p. 46-47).

L'œuvre de Ntyugwetondo Rawiri représente le phénomène de la mode vestimentaire chez les jeunes femmes de milieu modeste et souligne l'attachement au paraître que manifestent ces dernières. Les jeunes femmes de condition moyenne utilisent la mode vestimentaire pour donner l'apparence de ce qu'elles ne sont pas en réalité. Cette vision socio-idéologique du port vestimentaire semble, dans le roman, s'ancrer dans les mentalités, ce qui donne dans la vision féminine du port vestimentaire une nouvelle culture sociale axée essentiellement sur le paraître. Celle-ci devient, dans le roman, une culture nationale qui n'est pas exclusive à la gente féminine : «Certains, vêtus avec recherche [...]. Le jour, ils vont à leur travail comme tout le monde habillés de vêtements propres et bien repassés comme le veut

---

60 *Ibid.*, p. 63.

leur standing social et, dès 22h30, ils mettent des habits qui leur permettent d'être eux-mêmes et sortent [...]. Cette beauté et ce charme qui te fascinent s'acquièrent par l'habillement et le maquillage en ce qui concerne les femmes» (G., p. 58-59 et 61).

Mais cette culture nationale du paraître marginalise toutes celles et tous ceux qui y opposent une résistance, en même temps qu'elle s'oppose à l'intégrité et au refus du paraître manifestés par certains personnages comme Toula qui veut demeurer elle-même sans donner une fausse apparence : «Ce matin, sa jupe et sa blouse lui paraissent ternes à côté des robes griffées de ses collègues [...]. Elle ne comprend pas comment des jeunes femmes, apparemment de condition moyenne, peuvent s'habiller avec autant d'élégance. Où trouvent-elles donc l'argent pour s'offrir des bijoux en or et en ivoire, des sacs et des chaussures en chevreau et en crocodile ?» (G., p. 12).

Devant le luxe vestimentaire qu'arborent ses collègues de travail, Toula oppose son intégrité et peut-être son éducation que le texte explicite par le discours de Moussiliki sa mère : «Je vous ai envoyé à l'école protestante [...] pour vous différencier des autres enfants» (G., p. 74). Comme nous le verrons plus loin, Toula découvre ce que ses collègues cachent derrière l'énigme de leur richesse apparente qui contraste, d'une part, avec leur condition sociale et, d'autre part, avec leur salaire : la prostitution. Elle ne manque pas de leur dire : «Vous ne valez pas plus que moi. Je suis peut-être ici grâce à la position de mon oncle, mais je ne me prostitue pas pour acheter des vêtements» (G., p. 13).

Certes, le texte oppose la bonne éducation qu'a reçue Toula et qui la distingue de ses collègues pratiquant la prostitution pour acquérir des biens matériels et avoir une apparence élégante, mais il montre encore comment Ekata, en voulant sortir Toula de la misère d'Igewa où elle habite avec sa famille, désaxe finalement celle-ci de ses valeurs fondamentales et l'intègre dans un système que son éducation n'autorise pas.

***G'amàrakano*** décrit aussi la femme aisée dans son port vestimentaire. Celle-ci se caractérise par l'extravagance et le désir de susciter la curiosité : «Une grande dame, qui s'habille chez Dior, s'assied à l'une des tables centrales. Elle lorgne discrètement toutes les autres tables. De grandes boucles d'oreilles en émeraude pendent sur ses épaules, mettant en valeur son long cou et son visage ovale. Huit de ses doigts sont ornés de bagues scintillantes»

(G., p. 47).

L'élégance dans le port vestimentaire chez la femme intellectuelle et aisée n'a pas, dans ***Fureurs et cris de femmes***, la même fonction socio-idéologique. L'une des caractéristiques propres à la femme intellectuelle gabonaise est, en effet, son goût pour le luxe. Chez Émilienne, le vêtement ne sert pas de paravent contre sa vraie nature. Au contraire, en s'habillant ainsi, elle cherche à s'affirmer socialement et à dégager par sa tenue vestimentaire soignée l'image de sa personnalité. Chez elle, la valeur des habits est liée au statut social et à ses fonctions. Pour elle qui a étudié en Europe, principalement en France, la valeur et la qualité de l'habit doivent aller de paire avec la situation et le statut de la personne qui les porte. Elle fait ainsi la remarque suivante à sa secrétaire : «Habillez-vous plus décemment dorénavant [...]. Nous ne sommes pas ici pour un défilé de mode» (G., p. 21). Toutefois, malgré la distinction qui s'opère dans la fonction idéologique attribuée au vêtement chez la femme entre Emilienne et Toula et ses collègues, le texte souligne l'ancrage, dans la mentalité féminine, du culte du paraître et sa fonction socio-idéologique.

### 2.5. Le symbole de la féminité dégradée

Au combat des femmes pour l'égalité des droits s'ajoute une revendication pour la liberté de leur corps. L'image de la femme se trouve bouleversée et dégradée aux yeux des hommes, dans le roman, à cause de la nouvelle image qu'elle projette et qui ne cadre plus avec son image traditionnelle où sa féminité est encore sacrée et entourée d'un mystère social.

À propos du concept «symbole» utilisé ici pour parler de la femme et de la dégradation de la féminité dans le roman gabonais, nous dirons d'abord que la femme, dans les sociétés noires africaines en général et gabonaises en particulier, constitue un symbole en soi. Elle symbolise la beauté, la maternité, le respect et toutes les formes de valeurs liées à la dignité.

La question du symbole de la féminité dégradée est liée, dans le roman, à la double problématique de l'absence des garants de l'équilibre social et du rôle de l'espace urbain, d'où émerge en même temps la question du contexte de société.

L'on peut dire de manière substantielle à propos de la femme, dans le contexte social où prédominent la ville et ses institutions, qu'elle apparaît affranchie du joug et de la suprématie de l'homme. Elle est un personnage libéré de cette domination ; d'ailleurs les analyses antérieures démontrent qu'elle a accédé au cycle du pouvoir et de l'action en même temps qu'elle a acquis le droit à la parole. Ainsi donc l'homme qui est toujours apparu en amont de la structure politique de la société n'existe plus. D'une certaine manière, la femme a su lui échapper. Mais, qu'advient-il de celle-ci maintenant qu'elle n'est plus sous le joug du mâle ?

Il se présente, et le roman le montre bien, que la non autorité de l'homme sur la femme exclut celui-ci du contrôle véritable de la structure sociale. À l'opposé de la société villageoise où les rapports hommes/femmes apparaissent plus de manière verticale favorisant l'équilibre social, la société moderne offre un rapport d'égalité des deux sexes garanti par la loi. Les deux genres, dans le contexte décrit par le roman, se trouvent en position de force l'un vis-à-vis de l'autre, l'homme possédant ce que désire la femme et vice versa. Mais dans ce jeu, la femme arbore une nouvelle nature qui doit plaire à l'homme pour obtenir de lui ce qu'elle n'a pas, comme en témoigne cet extrait de ***G'amàrakano*** : «Ce sont eux (les hommes) qui nous influencent. Les faits sont là. Lorsque tu es claire ou métisse, les hommes t'aperçoivent de loin et s'approchent pour mieux te voir. Si tu leur plais, ils s'arrêtent pour te parler. On vend des produits éclaircissants dans tous les marchés d'Izoua» (G., p. 63). Cette recherche, chez la femme, d'une image pour plaire à tout prix à l'homme, dégrade le symbole de sa féminité. Trois œuvres, soit ***G'amàrakano***, ***Biboubouah*** et ***Les matitis*** exploitent ce symbole de la féminité dégradée.

Dans ***G'amàrakano***, Toula représente deux images de la femme. La première apparaît au début alors qu'elle assume encore son rôle de secrétaire dactylo dans une administration publique. Elle est à l'opposé des modèles qu'incarnent ses collègues de travail les narguant à cause sa dignité : «je ne me prostitue pas pour acheter des vêtements» (G., p. 13). Mais le contexte social aidant, désormais pour s'affirmer et se faire respecter, elle doit suivre la mode. Cette dernière, comme nous le mentionnions déjà, établit dans le sociotexte une forme de loi du marché entre l'homme et la femme, ceci fait que la femme ne possédant que son charme mais manquant de moyens pour mieux se mettre en valeur, se prostitue finalement pour obtenir de l'homme, qui en possède, les moyens nécessaires à sa mise en valeur. Le personnage Ekata semble mieux marquer cette dépendance de la coquetterie de la femme, de l'argent de

l'homme : «je veux que ce soit Reteno qui me donne cet argent. C'est un égoïste. Il n'a pas encore compris qu'une femme ne peut pas être élégante sans argent. Lorsqu'il me sort dans un lieu public, il est le premier à vouloir que je porte des tenues extraordinaires. Eh bien, il faut qu'il paie !» (G., p. 46). Ce contexte est comme celui décrit par ***Les matitis*** où l'on peut lire : «on est dans un contexte où il a été dit qu'une femme ne pourra s'accomplir qu'aux côtés d'un homme» (M., p. 72). Conscients des difficultés que rencontre la femme de condition sociale modeste pour son autodétermination et sa mise en valeur, les hommes choisissent d'abuser du charme de la femme et d'en faire ce que l'œuvre de Ndong Mbeng désigne par : «Des femmes sans mari, sans travail et avec des enfants» (M., p. 71). L'argent, tel qu'illustré dans la société du roman, donne à l'homme un pouvoir considérable qui, quelque part, devient chez lui et dans ce nouveau contexte de vie sociale ce que les lois traditionnelles et leur enjeu idéologique ont longtemps représenté pour ce dernier dans la société villageoise. Autant le roman souligne l'arbitraire des lois établies par l'homme dans la société villageoise pour dominer comme seul maître, autant, dans la société moderne, il utilise le nouveau pouvoir, l'argent, pour à nouveau contrôler la société, comme en témoigne cet extrait de ***La mouche et la glu*** : «N'Gombi, enchaîné à la fortune sous prétexte de continuer à entretenir la coutume» (MG., p. 71).

Dans ce contexte, et malgré ses principes et ses valeurs morales, Toula, qui refusait de se prostituer comme ses collègues, accepte à la fin de mettre en pratique les conseils immoraux que lui prodigue son amie Ekata. On peut lire ce qui suit :

> Je cherche des pommades pour m'éclaircir la peau [...]. Elle vient de dépenser en une seule fois le quart de son salaire [...]. Celle-ci tient ferme et poursuit son régime d'amaigrissement [...].,Toula lit et relit la description précise des mouvements qu'exécute une jeune femme dans le magazine que lui a donné Ekata [...]. Sept mois se sont écoulés au cours desquels Toula a suivi stoïquement son régime amaigrissant [...]. Elle a perdu plus de dix kilos et veut encore en perdre pour faire bonne mesure [...]. Les victoires de Toula sur sa cellulite et sur sa noirceur sont aussi les siennes (G., p. 81-82, 85, 91et 92).

Dans ***G'amàrakano***, l'image nouvelle de la femme s'inscrit, dans le discours social féminin, comme une forme d'expression, voire d'expansion du mouvement féministe. Il faut toutefois préciser que ce rapport qui s'établit dans ce roman de Ntyugwetondo Rawiri entre le symbole de la féminité dégradée et le féminisme est un discours des femmes de condition sociale moyenne et qui appartiennent à une certaine génération de femmes, celle de la femme-

mère. Le dialogue entre Okassa, la grand-mère de Toula, et sa fille Moussiliki, permet d'étayer ces affirmations :

> - On reconnaît le bon maïs à son aspect. Ce garçon sait se tenir. Il a sûrement beaucoup de qualités cachées. Ta fille a besoin d'un homme sérieux et de bonne moralité. La route qu'elle est en train de suivre ne me dit rien de bon pour son avenir.
> - Je vois que tu ne me comprends pas. Heureusement que la personne concernée a compris. Plus elle connaîtra les hommes, mieux elle sera à même de faire le bon choix.
> - N'en a-t-elle pas connu assez , ici, à Igewa ? Je ne vous comprendrai jamais, s'indigne Okassa en faisant semblant de se lever. Je vois bien qu'au lieu de vous aider, je vous embête.
> - Que racontes-tu là ? J'essaie seulement de t'ouvrir les yeux. sais-tu que les hommes ne demandent plus seulement aux femmes de s'y connaître en cuisine et de faire des enfants ? Ils veulent autre chose.
> - Qu'est-ce que cela a à voir ici ? Où est la dignité de la femme? Tu me répètes sans cesse que les hommes cherchent ceci, qu'ils veulent cela... Que veulent donc les femmes alors ? Rien !
> - Il paraît que des mouvements féministes sont en train de se créer partout. Elles réclament bien quelque chose (G., p. 146).

L'image dénudée de la femme, dans ***G'amàrakano***, participe aussi à la promotion d'un élément jugé nuisible pour la société. Ce roman souligne en effet que le charme et la féminité de la femme sont utilisés pour faire la promotion du vin : «Un vieux tableau représentant une femme à la poitrine provocante vantant les bienfaits du vin de palme» (G., p. 14).

Dans ***Biboubouah***, le symbole de la féminité dégradée est perceptible dans des discours ironiques décrivant la femme comme objet de plaisir :

> Dans notre sale classe, les filles semblaient être les plus favorisées parmi les élèves. Dieu, créateur du ciel et de la terre, avait donné comme loi de l'humanité le travail et l'effort personnels et, parlant à l'homme il lui dit : «tu mangeras ta nourriture à la sueur de ton front» mais certains de nos professeurs eux, s'adressant aux filles, le transformèrent en «vous passerez en classe supérieure à la sueur de vos sexes !». [...]. Les femmes doivent vraiment se glorifier... Depuis que Dieu leur a donné ce qu'il leur a donné, toutes les portes s'ouvrent devant elles. [...]. La vie de Libreville est pleine d'embûches. Tout coûte cher, les habits, la nourriture, la boisson, les femmes.[...]. J'ai trouvé Monsieur Dubord étendu sur la moquette en plein péché avec sa secrétaire particulière ! Madame la secrétaire était d'une légèreté d'esprit sans pareil. Cette surprise vint étayer l'idée qu'on se fait toujours de ces dactylographes «Une secrétaire particulière étanche la soif de son patron aux heures de travail» (B., p. 77-78, 88 et 95).

L'œuvre de Ndong Mbeng décrit la femme sous la même facette que celle d'Allogho-Oké. On peut y lire :

> [C]es femmes qui se mettent à faire le métier dit de « plus vieux métier du monde » pensent que le fait de se mettre à vendre officiellement leurs charmes peut changer quelque chose [...]. Ce sont elles qui soudain, lorsque la nuit commence à prendre petit à petit la gare routière, apparaissent avec des accoutrements qui éprouvent énormément de mal à pouvoir couvrir et toutes leurs cuisses et toute leur poitrine [...]. La plus grande partie d'elles sont des « soeurs » venues « chercher la vie » au Gabon et qui apparemment semblent finalement venues «chercher la vie» en faisant exclusivement que de la prostitution [...] à Yogo Santé on boit, on danse et enfin on baise [...], on baise à Yogo Santé avec toutes ces femmes qui y exercent délibérément le vieux métier. Et lesquelles trouvent leur bonheur avec les 1.000, 1.500. 2.000 et jamais plus de 3.000 francs CFA [...]. il apparaît aussi clair que les « soeurs venues chercher la vie » semblent avoir quitté leur pays d'origine spécialement pour venir exercer là à Yogo santé, pour y pratiquer la prostitution qui, très vite, devient une forme d'enrichissement pour toutes les femmes de joie de Yogo Santé (M., p. 78 et 113).

En montrant que c'est par la femme étrangère que le métier de prostituée a été institutionnalisé et se pratique au Gabon, le roman préserve la citoyenne gabonaise d'une pratique moralement condamnable et, par ce fait, montre que la femme gabonaise incarne encore une certaine moralité.

Dans ***La mouche et la glu***, ressort l'image de la femme se donnant à l'homme comme objet de plaisir pour obtenir de lui l'argent qu'il possède : «Le sexe de Penda est pourtant comme celui des autres femmes que j'ai vaincues, et je me demande pourquoi elle a fait tant d'histoires autour de lui. Orgueil ? non ! Besoin d'argent !» MG., p. 123). Ce discours de Mombo illustre mieux sa fierté masculine à vaincre l'orgueil féminin à cause de sa faiblesse devant l'argent.

D'autres discours textuels décrivent la femme, à la recherche d'une image qui sache plaire aux hommes en s'éclaircissant la peau, victime d'une grave dégradation physique qui, comme dans le cas de Mikaéla dans ***Biboubouah***, conduit au suicide :

> Mikaéla, sujet de la Guinée Equatoriale. Ayant reçu de son autre « bon ami » trois petits flacons de ces « panachées-élixir-transformateurs-minute-des peaux », elle les avait abusivement utilisés, se passant du

> mode d'emploi écrit en anglais... Après un ou deux mois d'utilisation aveugle, sa figure et ses membres subirent une terrible desquamation. Véritable mue de varan. Quelques jours après, elle était restée si méconnaissable et si affreuse que son «bon ami» quitta précipitamment la capitale pour se réfugier à Moanda.
>
> Devenue une très mauvaise blanche, Mikaéla s'enferma dans sa maison et, contre toute attente, se suicida deux mois plus tard ! [...]. Comment une fille analphabète en anglais peut-elle aveuglément s'emparer des produits nocifs « made in England » ? (B., p. 114 et 115).

## Conclusion

Intitulé, «Modes d'inscription et analyse de la socialité», ce chapitre nous a permis d'intégrer dans notre étude, le rôle et la place de la femme gabonaise dans la *société du roman*. En situant l'évolution de la femme à partir de l'éveil de la villageoise, ou la paysanne, le roman montre que cette évolution est liée à la révolution sociale qu'opère ce personnage dans le milieu encore dominé par la coutume parce qu'il s'oppose désormais à l'arbitraire des lois traditionnelles. L'intellectuelle renforce cet éveil et surtout cette révolution dans la société moderne, en usant de son savoir, de sa culture aussi, qui l'emmènent à asseoir la lutte féminine sur une base légale. Toutefois, les luttes menées par la femme, dans le but de se dégager de la tutelle masculine, n'introduisent pas encore, dans cette étude, l'analyse du féminisme. Celle-ci sera mieux abordée dans le chapitre quatre, portant sur «Le roman gabonais et son rapport au féminisme», parce que la question du féminisme se situe, dans le roman gabonais, en rapport avec la notion d'idéologie que le chapitre suivant, «Rapport entre le texte narratif et l'idéologie», commence à étudier.

# CHAPITRE III

# RAPPORT ENTRE LE TEXTE NARRATIF ET L'IDÉOLOGIE

### 3.1. Définition

En abordant la question des rapports entre le texte narratif et l'idéologie, notre analyse sociocritique du roman gabonais souscrit à une analyse essentielle qui ne diminue toutefois pas l'apport des autres analyses. La question de l'idéologie, dans son rapport avec le texte narratif, prend toute son importance dans notre travail dont la démarche consiste avant tout à observer l'inscription du social dans et par le texte. À ce sujet, Louis Althusser dans ***Positions***, souligne que l'idéologie est en fait «*une représentation* du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence[1]». Cette position de l'idéologie rejoint, chez Duchet, la notion de «représentation» impliquant l'absence de la chose représentée. Sauf que, pour l'idéologie, il s'agit plus, comme le montre Althusser, «du rapport des individus à leurs conditions réelles d'existence».

En effet, selon l'analyse envisagée dans la question des rapports entre le texte narratif et l'idéologie, il sera question, à partir des éléments textuels, ou plutôt à partir de la *société du texte*, de voir comment se construit et se structure l'ensemble de représentations propres à un groupe (Séguy 1971 : 334). Cet ensemble peut apparaître comme un élément de la conscience collective, ou un système de croyances, d'idées ou de principes admis par un groupe (Mucchielli 1960 : 88).

Dans l'analyse des rapports entre le texte narratif et l'idéologie, il s'agira aussi de lire les différentes idéologies comme moyen consistant à marquer des distances entre différents groupes sociaux. C'est ainsi que la question liée à la représentation romanesque des idéologies institutionnelles telles que l'école, la religion et la politique et celle du sociogramme du *pays* seront abordées plus en profondeur et analysées dans cette partie.

---

[1] Louis Althusser, ***Positions (1964-1975)***, Paris, Éd. Sociales, 1976, p. 101.

## 3.2. La représentation romanesque des idéologies institutionnelles

### 3.2.1. L'école et son statut social

Aborder la question de l'école dans une perspective idéologique et institutionnelle, c'est la reconnaître, avant tout, comme une institution véhiculant une idéologie et qui fonctionne avec ses propres règles. L'école envisagée ici est essentiellement l'école laïque et moderne, c'est-à-dire celle qui a pour fonction d'éduquer et de former les citoyens. Contrairement au roman francophone d'Afrique occidentale subsaharienne où l'école traditionnelle coranique tient sa place, la société du texte du roman gabonais ne fait aucune mention de l'école traditionnelle ou d'une forme d'institution traditionnelle parallèle à l'école moderne.

L'école évoquée dans la société gabonaise et représentée dans le roman a été instituée non par les habitants autochtones du pays, mais par les Européens. Elle énonce la modernité, en tant que mode de penser, de production de la nouveauté, de l'originalité et de la vision révolutionnaire du monde, mais aussi de l'urbanité, de l'arrivée en ville, de la rupture avec la tradition et avec ce qui a toujours existé participant à l'organisation sociale. Elle est aussi la cassure avec le temps, mais une cassure qui s'inscrit dans une problématique d'évolution.

La création de l'école en tant qu'institution avec une mission idéologique bien définie au Gabon est généralement liée au fait missionnaire. Contrairement aux données historiques qui souvent placent la France comme première puissance européenne à s'être installée sur les rives des côtes gabonaises faisant de ce pays, selon le traité signé le 27 avril 1843, sa colonie jusqu'à son indépendance le 17 août 1960[2], ce ne sont pas les Français qui les premiers introduisent l'école au Gabon. Selon l'étude d'Ambourhouet-Bigmann, «Libreville ville de paradoxe» :

> En 1842, la première école du Gabon vit le jour à Baraka grâce à une mission protestante américaine dirigée par les Révérends J.-L. Wilson et B. Griswold. [...]. De nombreux ascendants d'actuels Librevillois parlaient et écrivaient la langue de Shakespeare[3].

---

[2] *cf.* L'étude de l'historien Anges Ratanga-Atoz, *op. cit.*, p. 13-16.

[3] Magloire Ambourhouet-Bigmann, «Libreville ville de paradoxe», dans ***Notre librairie*, Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 25.

Dans le roman gabonais, l'école s'inscrit comme un système de production et de reproduction de nouvelles classes sociales et de nouvelles valeurs de société. Elle participe d'un processus de construction et de reconstruction.

En tant que système de production, l'école est l'institution par excellence qui véhicule l'idéologie blanche occidentale. En ce sens, elle sert à marquer des distances entre différents groupes sociaux et à accentuer le phénomène de classes sociales. Comme le souligne avec fierté Émilienne, le modèle féminin par excellence de réussite scolaire et sociale : «Il fallait bien que je sois digne de mon rang social» (FCF., p. 61). Ce discours vient en effet confirmer ce que nous mentionnions à propos de la division sexuelle du travail dans la société du roman, à savoir que l'école apparaît dans le roman gabonais comme étant le biais par lequel la femme accède véritablement à un haut statut social. Sa principale production sera l'élite intellectuelle, qui, dans certains romans tel ***Fureurs et cris de femmes***, se transforme en une élite politique : «Depuis plusieurs semaines déjà, Émilienne rentre très tard à la maison. Lorsqu'elle ne tarde pas à son bureau, elle dirige des réunions de femmes du Parti unique» (FCF., p. 47).

Joseph Ezang et son épouse Émilienne sont les meilleurs modèles de réussite scolaire représentés dans le roman gabonais. Ils incarnent cette élite qui ne se définit pas tant par des acquis matériels permettant de mieux comprendre la classification sociale en trois classes (Pontes, Mamadous et Makayas), mais par des références académiques qui font qu'ils s'imposent dans la société comme acteurs indispensables. Si l'on peut dire, en tant que système de production, que c'est par l'école ou autour de son idéologie que se construisent la société moderne gabonaise et son système politique, il faut reconnaître que l'élite qu'elle produit seconde l'élite politique dans la gestion de l'État :

> Être dirigeant de la SNEBA, c'est avoir réussi sa vie professionnelle et sociale. Le directeur général est mieux payé qu'un secrétaire d'État. Comme dans toutes les sociétés d'Etat, on y entre par décret présidentiel et on en ressort par un autre décret pour être promu à une fonction plus élevée souvent politique ou pour devenir moins que rien (FCF., p. 19).

En tant que système de reproduction, l'école reproduit des schémas, vecteurs d'exclusion et surtout qui participent à une culture d'étanchéité des classes sociales. À l'exemple de Félicien Ella, dans ***Biboubouah***, le roman gabonais souligne comment la réussite scolaire est synonyme de réussite sociale et élève socialement et statutairement l'individu. En allant rendre

visite à son cousin Félicien Ella, Zang peut se rendre compte que, malgré la parenté qui les unit, son cousin appartient désormais à un autre univers social où il vit avec d'autres repères et d'autres modèles. De même, par Émilienne et son mari Joseph Ezang, dans ***Fureurs et cris de femmes***, l'école, ou plutôt la réussite scolaire, apparaît comme moyen d'ascension sociale et d'élévation statutaire. La culture de l'étanchéité qui s'impose à eux en raison de leur nouveau rang social ne se définit pas essentiellement par le culte de la personnalité comme le montre Émilienne. Elle apparaît dans l'occupation de l'espace social. Comme nous le verrons dans l'analyse de la classification sociale, dans le roman gabonais, la disposition des habitations et leur regroupement en quartiers répondent à une certaine volonté politique et idéologique qui veut garder une certaine étanchéité des classes. Ce phénomène est quelque part sous-tendu par l'école et son système sélectif.

#### 3.2.1.1. L'école comme moyen d'ascension sociale pour les jeunes de milieux pauvres

Définie ainsi, l'école se présente, dans le roman gabonais, comme une institution-tremplin permettant aux jeunes issus des milieux populaires et pauvres d'accéder à un haut rang social. Au-delà de son rôle premier, soit l'instruction, l'éducation et la formation des citoyens, elle concourt de plus en plus à une légitimation des classes sociales, renforçant leur rôle dans la société du roman en tant que phénomène urbain. L'avantage de la réussite scolaire, pour ces jeunes de milieux déshérités, est de devenir des citoyens semblables à ceux qui constituent leurs modèles, tels les pontes et les mamadous, tandis que ceux qui ne réussissent pas se retrouvent être des makayas, confondus à la masse d'illettrés et aux étrangers «venus chercher la vie au Gabon».

Le roman énonce à travers l'école la production de la nouveauté avec l'ascension sociale des personnages issus de milieux pauvres. Prenant les cas précis de Félicien Ella et de Joseph Ezang, il apparaît de manière évidente que, sans le concours de l'école et surtout de la réussite qui émane de sa fréquentation régulière, Ella n'occuperait pas le rang social, même si le roman ne le précise pas, auquel son diplôme d'ingénieur l'a porté, et surtout il ne serait pas marié à une Blanche. Ceci parce que, dans les sociétés africaines en général, les mariages mixtes sont identifiés et sont la preuve d'une réussite sociale. Sans cette réussite acquise à l'école, Ella serait à l'image de son cousin Zang, son antithèse, parce qu'il n'a pas réussi à l'école. Quant à

Ezang, il incarne, dans le roman d'Angèle Rawiri, le personnage emblématique d'une ascension sociale par le biais de l'école d'un jeune issu de milieu pauvre. Le narrateur énonce que, par sa réussite scolaire, Ezang n'appartient plus à l'univers de misère qui l'a vu naître, il est devenu, grâce à ses fonctions administratives, un personnage d'un autre statut social. D'ailleurs, le roman souligne de façon implicite que Joseph tient à sa réussite scolaire de laquelle doivent dépendre son ascension sociale et sa nouvelle vie, même si l'objectif principal est de faire plaisir à sa mère : «Joseph l'adorait, et si ses études marchaient bien, c'était en partie pour ne pas la décevoir» (FCF., p. 14).

Cependant, beaucoup de jeunes, dans ***Les matitis***, réalisent la perversité de l'école, leur seul moyen d'ascension sociale, qui participe, en tant qu'institution, à un système politique qui tend à exclure les pauvres.

### 3.2.1.2. La désillusion des jeunes des milieux pauvres

Le roman gabonais souligne que, non seulement l'école n'a pas empêché la philosophie de «cercle» dont parle le roman ***Les matitis***, à savoir que : «La loi des races à Libreville a toujours voulu privilégier les métis et d'ailleurs la ville elle-même reconnaît avoir eu, dans les époques où elle était encore dans le noir total, quelque chose qu'on appelait à cette époque <le cercle des métis>» (M., p. 82), mais qu'elle en a reproduit d'autres. Il ne s'agit peut-être pas de «cercles» raciaux, mais de classes, c'est-à-dire que la classification sociale voulue par une certaine classe qui a vite accédé aux responsabilités politiques prend désormais appui sur l'école pour pérenniser la loi des «cercles» afin de maintenir un déséquilibre social qui se veut vecteur d'un équilibre par eux déterminé. ***Les matitis*** présente ainsi, par rapport à l'école, les jeunes dits «sans avenir» :

> Le jour se lève dans les matitis. Les univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville. Un jour normal où chaque élève doit se rendre sur son lieu d'apprentissage respectif. Aussi, ceux des matitis également se lèvent, se préparent et se présentent sur les rues pour prendre taxi et bus scolaire qui doivent les accompagner dans les collèges, lycées, université, centre, école professionnelle, lorsqu'ils ne sont plus des autres, plus petits certainement et qui vont à la petite école du quartier.
>
> Ceux qui se sont rendus, chacun sur son lieu d'apprentissage respectif, et où ils préparent leur avenir sont des jeunes. Mais pourtant, d'autres jeunes aussi, eux, restent là dans les matitis. D'autres jeunes qui

> restent dans les matitis à longueur de journée pendant que les autres eux, vont préparer leur avenir assis sur des bancs d'école. C'est eux peut-être un peu trop tôt qu'on traite de jeunes sans avenir (M., p. 28).

Par les personnages Guy Mara, Mancipri, Mandez et Mantronic, le roman décrit le contexte social dans lequel ces jeunes entreprennent leurs études :

> Était alors arrivée l'année où Guy Mara, Mancipri, Mandez et Mantronic avaient finalement atteint l'âge de pouvoir commencer à partir à la petite école. Les choses se passèrent plutôt très bien pour eux. Les petits se firent inscrire à la petite école de Derrière l'École Normale Supérieure et commencèrent à y aller régulièrement, à tel point qu'année sur année, ils réussirent à temps à franchir toute la barre du primaire. Malgré les conditions de vie cruelles et bien sûr d'un élève de matiti : des matins auxquels on n'a pas du tout droit au petit déjeuner ; des midis à l'heure où les autres prennent leur déjeuner, c'est exactement à celle-là que la mère, elle, commence le leur. Et lorsqu'il n'y a plus de gaz, ce sont les petits qui doivent encore rôder autour des maisons du matiti afin de surprendre quelques fagots de bois pourris. En fin de compte, c'est le repas de midi qui sera pris le soir, alors qu'entre-temps, les petits, eux, ils sont retournés à l'école avec la faim de ce matin...
>
> Malgré donc tout ceci, Guy Mara, Mancipri, Mandez et Mantronic franchirent tout de même la barre du primaire (M., p. 32-33).

Il insiste sur les rêves de ces derniers, sur l'espoir qu'ils placent dans leurs études :

> Aussi un soir, ils se retrouvèrent tous les quatre sur cette épave de Renault 12 break blanche qui orne la troisième rue, bien sûr, comme d'habitude. Et c'est Guy Mara qui commença : il dit que lui plus tard il voudra être docteur comme un certain M. Eyou Bou, un homme qui, à l'époque, allait avec une femme de la troisième rue et où il venait avec une très belle voiture. Mancipri, lui, dit qu'il voudra devenir pilote d'avion. Et promit surtout aux autres qu'avec le Boeing 747 ou encore le Fokker 100 de la Compagnie nationale Air-Gabon, il viendra souvent survoler le matiti bien-aimé et bien sûr de la troisième rue, à très basse altitude. Au tour de Mandez : lui déjà depuis très longtemps il n'avait jamais cessé de dire qu'il fera tout et tout pour devenir instituteur, afin de venger ses innombrables bastonnades, parfois sans raison, reçues à l'école. Aussi reconfirma-t-il, ce même soir, qu'il voudra seulement être un instituteur, un maître d'école. Enfin, lorsque le tour de Mantronic arriva, c'est lui qui dit solennellement qu'il voudra être président du Gabon. Et là, Guy Mara avança : «Et moi, je serai ministre du budget et des finances». Mandez : «Moi, je serai ministre des Affaires Etrangères et j'appellerai tonton Richard qui est sergent à la police pour qu'il soit notre ministre de la Défense Nationale». (M., p. 33-34).

L'impossibilité, pour les jeunes des matitis, de réussir à l'école a conduit à une prise de conscience. Ils réalisent que leur condition de pauvres de matiti constitue un obstacle à leurs rêves. Car, dans ce pays, le citoyen modeste n'a pas toujours la chance d'aller plus loin comme

il le désire. Il finit par se rendre à l'évidence, comme les quatre jeunes, et comprendre que l'intelligence à l'école et la volonté ne suffisent pas seules pour réussir dans cette société :

> Au total, Guy Mara, Mancipri, Mandez et Mantronic se retrouvèrent tous les quatre à la troisième rue du matiti de derrière l'École normale, leur matiti natal. Mais cette fois-ci sans avenir. Ils se retrouvèrent à la troisième rue à longueur de journées et pendant que les autres, les autres jeunes comme eux vont préparer leur avenir assis sur des bancs d'école. Des bancs d'école que justement Guy Mara, Mancipri, Mandez et Mantronic se souviennent même avoir chauffé pendant plusieurs années où tout faisait juste semblant de bien marcher pour eux à tel point que l'un se crut obligé de dire qu'il sera docteur, l'autre pilote d'avion, l'autre encore instituteur et l'autre encore Président du Gabon. Des années qui faisaient juste semblant de bien marcher pour eux à l'école, pour que plus tard, Guy Mara abandonna l'école par manque de paire de chaussures, Mancipri et Mantronic parce qu'ils ne comprenaient plus grand chose et Mandez parce que plus de soutien. Ils revinrent à la troisième rue, leur matiti natal et se firent fixer l'étiquette, la terrible étiquette dans les matitis, de «jeunes sans avenir». Ou encore de «jeunes à l'avenir obscur» (M., p. 39).

En dehors des jeunes dont les difficultés sociales et matérielles ne favorisent pas une réussite scolaire, le roman de Ndong Mbeng illustre la difficulté des diplômés des matitis à trouver un premier emploi, alors que ceux qui sont issus des milieux aisés (pontes et mamadous) y ont accès aisément :

> Les chômeurs avec « tas de tonnes de diplômes » sont ceux-là qui ont appris et ils sont allés là-bas jusque dans « les pays des Blancs » d'où ils sont revenus bardés de nombreux diplômes. Eux, c'est une certaine saturation de l'administration qui les envoie au chômage dans les matitis. Tant bien même qu'ils s'étonnent soudain du fait que certaines personnes avec qui ils ont appris et qui n'ont pas toujours démontré qu'ils ont des quotients intellectuels supérieurs à la moyenne ou encore aux leurs, se retrouvent eux en train de répondre à des fonctions à hautes responsabilités. Pendant que eux qui valent beaucoup plus sont au chômage et qu'on continue toujours à leur parler de cette fameuse «saturation de l'administration» (M., p. 67).

Ces exemples soulignent que l'école, dans la société du roman, n'apparaît pas toujours le moyen d'ascension sociale pour tous les jeunes issus de milieux sociaux très modestes. Au contraire, par ses critères de sélection idéologiquement institués, elle aide à accentuer le phénomène des classes sociales.

### 3.2.2. L'idéologisation de la religion et ses implications sociales

Bien que reposant sur une société où la question de la spiritualité a souvent été associée à celle de l'art du sacré et partant, comme le souligne Stanislaw Swiderski dans ***La religion Bouiti***, à une «institution psycho-religieuse et socio-politique traditionnelle[4]» renvoyant à un culte tribal, l'analyse de la question de la religion dans une perspective sociocritique en tant qu'institution repose sur les religions dites révélées. Celles-ci, dans les ordres confessionnels au Gabon, apparaissent comme des institutions légales reconnues par l'État. Ces institutions religieuses représentées dans le roman font état d'une implication sociale qui a souvent pour but de participer selon l'idéologie véhiculée à une forme d'orientation, voire de réorientation des modes de vie des citoyens sur le plan moral. ***G'amàrakano*** l'illustre en effet dans ce discours d'Onanga : «Mes parents sont des gens simples et droits. C'est peut-être parce qu'ils ont été élevés chez les missionnaires» (G., p. 137), que l'idéologie que prône la religion qu'apportent les missionnaires européens est l'humilité et la droiture.

#### 3.2.2.1. Les ordres confessionnels

Deux ordres confessionnels dominent fondamentalement la question religieuse dans le roman gabonais :

1- L'Islam.
2- Le Christianisme.
- Catholicisme.
- Protestantisme.
- Pentecôtisme et nouvelles églises.

#### 3.2.2.2. L'Islam ou le religion de l'autre

Une étude de Joseph M. Cuoq sur ***Les Musulmans en Afrique***, souligne à propos du Gabon que :

---

[4] Stanislaw Swiderski, ***La religion Bouiti***, vol.1, Histoire 1 de1840 à 1948, Legas, New York, Ottawa, Toronto, 1990, p. 7.

> Grand comme la moitié de la France (268000 Km²), le Gabon n'est peuplé que de 485 000 habitants (1970) soit 1,8 hab. au Km². Les chrétiens y constituent presque la moitié de la population : les catholiques y sont 200 000, catéchumènes compris, soit 47% de la population et les protestants 38 600 soit 9% (chiffres de l'A.M.C. 1970-71).
>
> Les musulmans s'élèvent à 3 271 (A.M.C. 1970-71). Ce sont des immigrés ou descendants d'immigrés Hausa venant du Nord-Cameroun. D'après une information privée, ils étaient 800 en 1939. Généralement petits commerçants, ils sont très éparpillés dans le pays. On note cependant certaines concentrations à Libreville (1026), Port-Gentil (800), Oyem (400)[5].

Bien que datant de 1975, cette étude fait déjà mention d'une caractéristique de la religion musulmane au Gabon et que le roman reproduit, à savoir qu'elle n'est pas la religion des autochtones gabonais mais plutôt des immigrés. De manière générale, la question religieuse ne se pose pas dans la société gabonaise en terme de choix libre pour l'individu. Souvent celui-ci a tendance à adhérer à une pratique religieuse à laquelle appartiennent les parents et la famille. Certes, avec l'éclosion des nouvelles églises, les choix individuels et personnels s'opèrent de plus en plus et en grand nombre. Toutefois la question religieuse dans les sociétés africaines en général est étroitement liée à la question culturelle. On remarquera, en observant de près les cultures noires africaines, une implication et une présence plus grande d'une religion par rapport à une autre. Ainsi en Afrique occidentale par exemple, l'Islam apparaît la religion la plus répandue et la mieux implantée au point que, dans certaines sociétés, culture et Islam se confondent et ne font plus qu'un tout. C'est le cas avec les immigrés ou descendants des immigrés Hausa du Gabon dont parle l'étude de Cuoq.

Dans l'introduction à son ouvrage, ***La religion Bouiti***, Stanislaw Swiderski souligne en effet, par rapport à la société gabonaise, que certaines religions traditionnelles ou sectes, tel le Bouiti, ont vite fait, sans crainte de pervertir l'idéologie et les tabous religieux, de se mêler au christianisme. Selon l'auteur, « plusieurs de ces sectes possèdent déjà un début de théologie et de philosophie religieuse propres bien que sortant, toutes deux, du mélange de deux structures religieuses puissantes, l'animisme et le christianisme, et de deux structures socio-économiques, l'une traditionnelle, qui liait intimement l'Homme Noir à la nature, et l'autre,

---

[5] Joseph M. Cuoq, ***Les musulmans en Afrique***, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1975, p. 319.

récente, qui pousse l'Africain au contraire vers la production matérielle et vers la transformation de son milieu[6]». Dans une note, l'auteur énonce :

> J'ai commencé mes recherches sur le Bouiti par hasard. Envoyé au Gabon en 1963 par le Centre National de la Recherche Scientifique à Paris et par l'International African Institute à Londres, pour reconstituer l'histoire de la culture du peuple Apindji sur le fleuve Ngounié, j'ai été frappé par la force spirituelle de leur culte des ancêtres, le Bouiti. La curiosité m'a poussé à me pencher sur cette institution psycho-religieuse et socio-politique traditionnelle d'autant plus que, revenu aux alentours de Libreville, j'ai rencontré ce même Bouiti mais déjà "christianisé". Ma curiosité a augmenté.[7]

Toutefois, bien que les questions ayant trait aux religions traditionnelles ne rencontrent pas nos préoccupations d'analyse sociocritique du roman gabonais, nous empruntons à Swiderski cet exemple pour souligner que la question de la religion, telle que nous voulons l'aborder dans cette étude, est fondamentalement liée à la culture des Hommes. Ainsi la religion musulmane, qui n'est pas fondamentalement liée aux cultures gabonaises, mais plutôt aux sociétés africaines occidentales et hausa, devient dans le roman gabonais la religion de l'autre.

Pour prouver que la religion musulmane n'est pas la religion de l'autochtone gabonais, le roman ***Les matitis*** choisit le Malien, qui ne désigne pas seulement une citoyenneté mais aussi une profession. C'est cette profession commerciale que le roman oppose implicitement au Gabonais dont la profession libérale exercée dans la société du roman est celle de vendeur de bistrot. Cette distinction est fondamentale pour mieux situer le Musulman. Dans la représentation faite dans la société du roman, les professions libérales qu'exercent les personnages sont porteuses, elles aussi, de distinctions religieuses et confirment la vision sociotextuelle sur la question de l'Islam. Pour reprendre un extrait de l'œuvre de Ndong Mbeng: « jamais d'alcool parce que Omar, Cissé, Touré, Lamine et les autres sont des musulmans » (M., p. 17).

***Biboubouah*** décrit aussi le Musulman dans sa culture, pour mieux marquer la non-appartenance à la culture du terroir, et dans sa manière de faire la prière : « un Haoussa assis

---

[6] Stanislaw Swiderski, ***La religion Bouiti***, *op. cit.* p. 15.
[7] *Ibid.*, p. 7.

sur une natte déchirée, sa bouilloire et son baluchon à ses côtés, déployait de grands gestes de prières dans son boubou gonflé par la brise du soir » (B., p.83).

### 3.2.3. Les inclinations religieuses des masses populaires et les nouvelles églises

La pratique religieuse, celle du christianisme surtout se retrouve dans le roman gabonais comme une véritable soumission des personnages à un ordre institutionnel établi. ***La mouche et la glu*** décrit le phénomène religieux lié au catholicisme comme ayant favorisé l'émergence d'une nouvelle culture sociale, celle de l'obéissance à un dieu considéré encore comme appartenant à une croyance étrangère. Celle-ci, tout comme l'école dans notre analyse précédente, énonce la rupture avec la tradition : «Les cloches viennent de sonner, elles appellent les chrétiens. [...]. C'est l'église qui appelle les chrétiens pour une prière d'une autre forme, pour une prière qui rend le culte à un dieu venu d'ailleurs. [...], ils ont fini leur prière ! Nous, nous allons commencer la nôtre» (MG., p. 143, 146 et 161).

Dans ***G'amàrakano***, Dieu est le recours, voire l'espoir de l'homme en proie à une existence difficile. Généralement, c'est l'individu de condition sociale moyenne qui manifeste une plus grande inclination religieuse en évoquant le nom de Dieu à chaque circonstance particulière :

> Demande à Dieu de te donner la sagesse. [...]. Remercions le Créateur qui a voulu que nos liens n'empêchent pas ce mariage. [...]. Oui, Dieu est grand. Il a voulu que l'un de mes petits-enfants se marie avant que je disparaisse. [...]. Je ne suis pas contre le mariage traditionnel, reprend Toula, mais pourquoi n'avez-vous pas demandé à vous marier à l'église ? (G., p. 17, 37, 38 et 54).

Le roman ***Les matitis***, intégrant l'avènement des nouvelles églises chrétiennes dites réveillées, souscrit à la thèse que pauvreté et damnation sont synonymes. Abandonnés dans leur univers misérable par les autorités politiques qui ne leur apportent aucune aide et aucun soutien, les pauvres gens des matitis se retournent en masse vers la parole de Dieu pour y trouver au moins un réconfort moral :

> Les pauvres des matitis seront toujours et toujours abandonnés dans leurs univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville. Aussi,

> certains, pour ne pas dire tous, se sont résolument tournés depuis vers ces gens qui semblent plutôt les aimer. Et qui sont les frères et soeurs en Christ.
>
> Les Frères et Soeurs en Christ aiment vraiment les matitis, les univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville. Ils y circulent tous les jours, avec en main une bible et à la bouche des discours dignes des plus grands évangélisateurs et du type : «Chers Frères et Soeurs en Christ, l'amour de Dieu envers tous les hommes est si grand, c'est pourquoi il nous envoie parmi vous pour venir vous dire qu'avec lui vous n'aurez jamais soif, vous n'aurez jamais faim. À tout malade, il guérira. Chers Frères et Soeurs en Christ, Dieu envoya son fils unique afin que quiconque croit en lui ne périsse point mais qu'il ait la vie éternelle. Venez tous en Christ et vous serez tous sauvés. Amen !»
>
> Jésus-Christ est la superstar des matitis (M., p. 127).

Devant l'arbitraire des règles imposées par les nantis excluant les pauvres qui n'espèrent plus qu'en Dieu, la question religieuse vient à se poser dans le roman gabonais comme l'ultime recours vers lequel convergent en masse les parias de la société à la recherche d'une voie nouvelle qui puisse donner sens à leur vie. Cependant, pour une certaine catégorie de citoyen, en l'occurrence les intellectuels, l'Église est en porte-à-faux avec l'idéologie qu'elle prône.

### 3.2.3.1. Remise en question de l'idéologie religieuse chrétienne et image du chrétien dans le roman

Le regard porté sur Dieu, par l'Église catholique, est lié à l'aspect culturel et aux attentes sociales sur le comportement du chrétien. Le personnage Nyota juge cette institution à partir de l'image de son père qui se dit chrétien et se montre pratiquant régulier. Mais ne trouvant pas en son père les vertus que prône l'Église, Nyota n'hésite pas à établir un parallèle entre ce dernier et le discours que l'on tient sur l'institution et l'idéologie qui la caractérise. Se confiant à son ami Amando, elle lui dit :

> Tu sais, je ne crois plus du tout au dieu de l'église. [...], mon père a été élevé par les curés ; ce sont eux qui lui ont appris à lire et à écrire un peu ; en lui, il ne devrait donc y avoir que le Bien, lui qui fréquente l'église depuis son plus jeune âge. [...]. Crois-tu que celui qui a le Bien en lui peut tyranniser ainsi sa femme et sa fille ? [...] Il a fallu qu'il me vende pour que j'arrive enfin à comprendre qu'au lieu du Bien, on lui a donné le Mal (MG., p. 147).

Dans ***G'amàrakano***, l'intellectuel présente une image de révolté contre l'Église chrétienne. La remise en question de l'idéologie religieuse par celui-ci ne s'inscrit pas, dans

l'œuvre de Ntyugwetondo Rawiri, comme un manque de croyance en une valeur divine. Au contraire, l'intellectuel stigmatise, devant le représentant de l'institution, le rôle ambivalent de l'Église, de l'idéologie qu'elle prône et son silence, parfois consentant, devant les grandes injustices du monde :

> Ecoutez, pasteur, je n'ai pas besoin de votre sermon. L'amour, l'amour... Le monde a-t-il changé depuis le temps que vous prêchez l'amour ? Au contraire. Plus vous parlez, plus les hommes se déchaînent. Reagan cherche un bouc émissaire pour justifier une guerre qui lui permette de remplacer ses stocks d'armes qui commencent à se rouiller. À peine Brejnev vient-il d'attaquer l'Afghanistan qu'il se tourne vers la Pologne pour anéantir le peuple polonais qui veut être libre. Et l'Afrique du Sud attaque l'Angola pour asseoir sa suprématie en Afrique... Et vous osez me parler d'amour ! ce mot est à bannir du langage des hommes et même du vôtre, à vous autres, hommes de Dieu. Connaissez-vous dans le monde une action qui soit dictée de nos jours par l'amour ? On détrône un président ou un roi parce qu'on veut établir une base militaire et avoir la main sur une région soi-disant stratégique. On parle d'aide aux pays pauvres alors qu'on s'évertue à les maintenir dans l'ignorance et la dépendance. Et vous me parlez d'amour! (G., p. 43-44).

Au-delà de la critique formulée contre l'ambivalence de l'idéologie religieuse, la position de l'intellectuel, dans le roman, reste mitigée, car il ne propose pas d'alternative.

### 3.2.4. La politique, instrument de contrôle des masses populaires

La représentation de la question politique, dans le roman gabonais, s'inscrit dans trois moments de la vie politique de ce pays. Le premier, dans ***Biboubouah***, décrit le Gabon de l'époque coloniale avec son administration dirigée par les colons français. Bien entendu, cette administration ne prend pas, dans le texte, une envergure nationale, elle se circonscrit à une administration régionale, le Woleu-Ntem, dirigée par les Blancs ; les autochtones assument dans celle-ci un rôle secondaire. Dans l'organigramme de l'administration coloniale, il y avait au sommet de la hiérarchie un gouverneur général représenté dans chaque région administrative géographiquement délimitée par un lieutenant-gouverneur appelé gouverneur de région. Il faut dire que ces régions administratives sont nées en effet sous la politique de l'administration coloniale. Le Gabon, à cet effet, en compte neuf comme colonie française, et le nouveau pays indépendant hérite de ces découpages administratifs coloniaux qui seront appelés, plus d'une décennie après son indépendance, des provinces. Dans l'administration coloniale, les villes

principales comme Oyem, dans le roman d'Allogho-Oké, étaient des préfectures dirigées par des préfets, tandis que les autres villes ou villes secondaires comme Bitam, étaient des sous-préfectures dirigées par des sous-préfets. Ces titres coloniaux ont été remplacés par l'appellation moderne de maire : « À un détour de la route, déboucha une Land-Rover, drapeau au vent. C'est le maire. [...]. Je l'ai bien vu, Monsieur le Maire, avec ses petites lunettes de démagogue » (B., p. 59).

L'administration coloniale était généralement sous le contrôle des officiers militaires qui détenaient les postes de gouverneur général, gouverneur de région, préfet et sous-préfet. Le roman d'Allogho-Oké souligne qu'une administration militaire, dirigée par un commandant de brigade, à la fois autonome et distincte de l'administration coloniale, existe dans la société du texte : « le commandant de brigade, un Européen rond à la respiration sonore. Il sentait l'oignon » (B., p. 26). En dehors de l'armée, la politique de l'administration coloniale assure également sa présence dans d'autres institutions, tels le commerce : « M. Petit Pierre, représentant à Bitam de la SOTEM. Ce petit Européen avait passé une nuit à Mba-Ngôme et Oyono lui avait même offert dix oeufs» (B., p. 48-49), et l'institution scolaire :

> Aujourd'hui c'est la rentrée. Une foule d'élèves endimanchés se pressait devant le bureau du Principal : M. Guy Jilien. C'était un quadragénaire aux cheveux grisonnants, le nez droit comme un croûton de pain. Il roulait des « R » à faire rire douze veuves. [...].
> Monsieur The White : professeur d'anglais. [...]; il vient du Congo ex-Belge où il exerçait les hautes fonctions de gouverneur de province.
> André Pastel : Belge aussi, [...]. Professeur de sciences naturelles.
> Madame Bertrand : [...]. Professeur de français.
> Madame Ory : [...]. Professeur d'anglais.
> Monsieur Ory : géographe.
> Monsieur Mergel : [...]. Professeur de français.
> Madame Mergel : [...]. Professeur d'anglais.
> Monsieur Leconte : [...]. Professeur de français.
> Monsieur Gaulley : [...]. Professeur de maths.
> Monsieur Dubost Claude. [...]. Professeur de maths.
> Monsieur Lecelin. [...]. Professeur de gym.
> Monsieur Goedard : [...]. Professeur de maths et sciences.
> Monsieur Lebrun :[...]. Il enseigne les sciences (M., p. 75-76).

La politique coloniale, dans l'œuvre d'Allogho-Oké, n'intègre pas à proprement parler la question de la politique qui est dans cette étude envisagée comme instrument de contrôle des masses populaires. Les raisons sont sa dimension essentiellement administrative dans le roman et le qualificatif «coloniale» lié à son administration obligeant plutôt un autre type de

rapport avec les sujets colonisés. L'analyse de la politique doit considérer autant la question idéologique apparaissant certes avec l'administration coloniale, mais aussi son impact sur les populations. Seulement, le cadre de définition de cette politique doit être reconnu par le texte comme participant à un projet idéologique national et dont les principaux acteurs émergent de la société gabonaise textualisée.

Le deuxième moment, dans ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, est celui de la représentation de la société gabonaise dans un contexte politique de parti unique : le PDG (1968-1990). Ce parti politique, né le 12 mars 1968 dans le but de consolider l'unité nationale gabonaise, voit ses visées politiques et idéologiques devenir les repères du destin national et se confondre parfois avec l'institution politique qui est l'État sans toutefois l'être officiellement. Les romans d'Angèle Rawiri permettent surtout de saisir le contexte du monopartisme et son appareil administratif très perméable aux considérations subjectives et sentimentales faisant même surgir des réflexes tribalistes au point de faire de ces tribus le critère parfois principal de l'ascension sociale.

Le troisième moment marque la rupture avec le parti unique et instaure l'image du nouveau paysage politique gabonais au lendemain de la tenue de la conférence nationale d'avril 1990 avec la naissance des nouveaux partis politiques qui, comme le PDG, s'inscrivent dans le processus démocratique et aspirent au pouvoir. C'est dans ***Les matitis*** que ce moment de la vie politique gabonaise apparaît. Sans faire une représentation, voire une critique en profondeur de la manière dont s'organise la vie politique au Gabon dans un contexte de pluralisme idéologique, le roman de Ndong Mbeng relève un fait majeur en illustrant l'attrait des nouveaux partis politiques pour les masses populaires des matitis. Ce phénomène marque dans le roman une rupture avec le lien de subordination qui avait existé auparavant entre les citoyens gabonais et l'idéologie monolithique. Or, avec la démocratie, un autre rapport apparaît, celui de l'idéologie et d'une clientèle politique qui n'a que l'embarras du choix, comme l'énonce ***Les matitis*** :

> «Note très importante à l'attention des militantes et militants du R.N.B., Le Rassemblement National des Bûcherons. Il leur est rappelé qu'une réunion exceptionnelle sera tenue ce jour à partir de 17 heures au lieu habituel. La présence de tous est vivement souhaitée. Signé : le Président de la cellule».

> «La Coordination de l'Opposition Démocratique, la COD, informe les militantes, militants et sympathisants de ses différents partis politiques qu'un très important meeting sera ce même jour tenu au grand stade. La présence de tous est vivement souhaitée, à partir de 16 heures » [...].
> [O]n lit, affichée sur un lampadaire une information des militantes et militants du FAR, le Forum Africain pour la Reconstruction. [...] un tee-shirt sur lequel on peut lire « le Progressiste », reçu lors du dernier meeting du PGP, le Parti Gabonais du Progrès [...] (M., p. 16, 19, 30 et 49).

Le discours politique des partis de l'opposition n'est pas toujours médiatisé de manière officielle. Ainsi retrouve-t-on dans celui que rapporte le roman souvent porté par des affiches, un relent de clandestinité et de marginalité. Aussi, l'orientation idéologique donnée à ce discours vise à intégrer les habitants des matitis dans les préoccupations politiques sans qu'ils aient des convictions véritables. Par ailleurs, l'appel des partis politiques invitant à des meetings populaires sans préciser l'ordre du jour, souligne la place accordée à la parole dans la recherche de la persuasion des populations en vue d'une adhésion massive à une idéologie et à un projet politiques.

En effet, le phénomène politique se définit davantage dans le roman gabonais comme l'art de la parole et, partant, l'arme du pouvoir, mais un pouvoir où ne semblent exceller que les hommes. À partir de la politique et surtout de son usage dans la cité, le roman reconsidère le pouvoir réel de la femme dans la société moderne, parce que la politique est aux mains des hommes. Comme nous le verrons dans l'analyse des «phénomènes cosmiques et leur représentation dans la société du texte», la société traditionnelle est en effet dirigée par les hommes qui détiennent des pouvoirs de vampire et occultes, pendant que ceux qui n'en possèdent pas forment avec les femmes et les enfants le groupe dirigé. Cette forme d'organisation sociale répondant à d'autres critères de classification prend, dans la société moderne, une assise véritable avec l'avènement de la politique. Ce sont en réalité les hommes aux alliances secrètes qui se retrouvent en avant-scène de la politique, pendant que les autres (le groupe dirigé), les exclus, forment la force populaire vers laquelle se dirigent les politiques à la recherche d'une clientèle. C'est donc la politique où la parole se fait force, qui permet le meilleur contrôle des masses populaires, voire la soumission de celles-ci à une idéologie devant définir leur comportement social. En d'autres termes, c'est par le biais de la politique que l'homme acquiert le pouvoir véritable dans la société parce qu'il repose sur la force de la parole. Par ce pouvoir, il a finalement de l'emprise sur les masses populaires de la société moderne et sur celles de la société villageoise comprenant les garants de la tradition.

### 3.2.4.1. Une analyse du binôme Etat et Politique

#### 3.2.4.1.1. Modes d'inscription

Par analogie au binôme littérature et société, Philippe Desan, en établissant un mouvement critique entre le texte et la société, énonce : « Je propose de considérer les limites de l'analyse sociocritique qui considère le littéraire comme un "objet" afin d'établir un mouvement critique entre le texte et la société ». L'analyse du binôme État et Politique souligne, d'une part, que la politique est corollaire de l'État : elle se définit à partir des fondamentaux institutionnels de l'État, et ce dernier avalise l'idéologie politique établie et, d'autre part, ses modes d'inscription dans les textes caractérisent un discours dit du rejet de l'autre. Le narrateur, des ***matitis***, n'hésite pas à utiliser le terme «ces gens-là» (M., p. 67) pour désigner certains étrangers vivant au Gabon.

D'abord l'État : il s'énonce dans le texte par un discours nationaliste sans relents xénophobes, mais qui participe à une historicité des positions idéologiques conflictuelles (Kwaterko p. 3) où le « nous Gabonais » et le « notre pays » dominent la scène discursive dans ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***. Dans ces dernières, c'est l'intellectuelle qui prône ce mouvement nationaliste et valorisateur.

***Les matitis*** énonce l'attrait qu'exerce l'État ou le pays sur les autres citoyennetés. Sur ces dernières, le discours romanesque soumet un *idéologème* discursif, à savoir «la présence nécessaire d'une main d'oeuvre étrangère au Gabon». Cet *idéologème* souligne une faille dans le processus de développement de l'État qui ne tient pas des nationaux seuls, les étrangers ou le « lot d'immigrés » y ont droit et voix au chapitre. C'est donc dans une situation ambivalente, où le discours nationaliste valorisateur côtoie la réalité de la dépendance du Gabon d'une main-d'oeuvre étrangère, que l'État se trouve inscrit dans le texte de Ndong Mbeng particulièrement. Dans celui-ci, on peut lire dans l'incipit :

> Depuis son ascension économique d'il y a jadis, le Gabon, ce petit pays d'Afrique centrale attire encore et encore de nombreux Béninois, Bourkinabés, Camerounais, Congolais, Ghanéens, Maliens, Nigérians, São-toméens, Sénégalais et d'autres encore. Et tous ces nombreux « frères » viennent donc dans le pays chercher richesse parce que celui-ci

> réussit encore à préserver son appellation de «petit Eldorado». Richesse et liberté, toutes sortes de libertés il faut le dire (M., p. 5).

Ensuite, il y a la politique. Si l'État se définit comme l'institution politique géographiquement limitée, son inscription dans le roman manifeste, par les discours de ses citoyens, un éveil nationaliste où souvent les non Gabonais sont désignés par un discours de rejet. La politique dans l'analyse du binôme État et Politique apparaît et s'inscrit dans le texte comme un instrument utile aux plus forts et aux plus riches pour maintenir en permanence une distance sociale vis-à-vis de leurs concitoyens les moins nantis qui fait montre dans une œuvre comme ***Les matitis*** du rejet des pauvres par les riches. Ce roman soumet un idéologème discursif fondamental qui prend dans le texte valeur de constat : «C'est le tribalisme qui nous a brûlés » (M., p. 117 et 125). Celui-ci illustre une réalité sociologique gabonaise où la pesanteur tribale, ethnique et parentale domine encore et détruit le nationalisme que prône l'État, gage de stabilité et de force sociales. Faisant référence à cette situation, l'œuvre de Ndong Mbeng souligne le «fabuleux destin de certains originaires, si ce n'est tous, de deux ou trois ethnies du pays. [...]. Devenant des ethnies dont il fallait être originaire [...]- c'est bien sûr ce qui est dit dans les matitis» (M., p. 117). Nguéma relève dans son étude que :

> [L]e « groupe » dont le « Chef de l'État » est originaire se présente comme étant un « groupe dominant », situé au-dessus des autres, perché qu'il est, pour ainsi dire, au sommet de la «montagne » que constitue le «pouvoir», les autres groupes ayant l'air d'être « couchés » à ses pieds ; les membres du «groupe dominant » sont perçus au surplus comme «intouchables » pour ne pas dire « sacrés », inspirant à la fois des sentiments de crainte (sait-on jamais à qui l'on a affaire) et des sentiments de séduction pour ne pas dire d'irrésistible attirance (les membres du « groupe dominant » pouvant être, croit-on, pourvoyeurs de bonnes grâces ou interprètes de bonnes oeuvres)[8].

La politique, dans le roman, prend appui sur le projet de tribalisation de la nation inscrivant une nouvelle classification sociale multi-ethnique. Ainsi au sommet de la hiérarchie sociale, il n'y aura pas que les « deux ou trois ethnies du pays » dont il faut être originaire, mais chaque ethnie a son ou ses représentants parmi les ethnies dominantes. Nguéma précise encore que :

> [L]es «détenteurs» du pouvoir politique «se confondent» avec les membres de leur «groupe ethnique», de leur «tribu» ou de leur «groupe clanique» etc. Le «Chef de l'État» n'est point perçu en tant que tel par

[8] Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 99.

> l'ensemble de ceux qu'il «gouverne» ; il lui faut passer par l'intermédiaire des responsables politiques locaux, membres des corps constitués, membres du Gouvernement, dignitaires du Parti démocratique gabonais, hauts fonctionnaires, notables coutumiers des différents «groupes» pour se faire accepter et se faire reconnaître par la Communauté nationale[9].

Aussi, Nguéma ne manque pas, dans la même étude, de faire cette analyse socio-politique :

> [O]n ne peut s'empêcher de déceler comme une contradiction apparente le sort réservé aux principes d'égalité posés par les textes juridiques et magnifiés avec ardeur dans des «chants patriotiques» du parti, principes qui proclament notamment la suppression des barrières ethniques, tribales ou claniques etc. et la réalité quotidienne que livre la vie pratique, où la dynamique du «dosage» ou de «l'équilibre ethnique» ou «géopolitique» fait néanmoins bon ménage avec les efforts déployés en vue de l'objectif sacro-saint de l'unité nationale[10].

#### 3.2.4.1.2. Relations

Les relations entre l'État et la Politique dans le roman gabonais s'inscrivent par définition dans un projet idéologique commun. C'est dire que le texte romanesque ne considère la question politique que dans la mesure où celle-ci s'inscrit avant tout dans une institution plus large, elle aussi politique, l'État. Le roman souligne, à propos de ces deux notions, l'existence d'une grande complicité qui ne laisse pas transparaître de hiatus. L'État sert de support à la fois institutionnel et géographique à l'expansion et à l'expression d'une politique, et les deux sont de ce fait orientés vers un même projet de société politique.

### 3.3. L'État et ses citoyens

Après avoir interrogé le texte romanesque gabonais sur ses représentations du binôme État et Politique à travers ses modes d'inscription et ses relations, notre étude s'intéresse à l'État et ses citoyens dans le roman.

---

[9] *Ibid.*, p. 98-99.
[10] *Ibid.*, p. 99.

La notion de citoyen est assez confuse dans la société gabonaise selon qu'on réside en zone urbaine ou en zone rurale, ou selon qu'on occupe un emploi rémunéré par l'État ou qu'on n'en a pas. Seules les catégories des résidents des zones urbaines et celle des employés rémunérés par l'État peuvent mieux se prévaloir de ce titre de citoyens à cause des privilèges auxquels ils ont droit. Par contre ceux qui ne bénéficient d'aucun privilège de l'État et qui résident en zone rurale où ils vivent du fruit de leurs efforts, se retrouvent avec la première catégorie seulement par le fait qu'ils partagent le même espace géopolitique. Celui-ci veut par ses institutions que les deux catégories soient considérées également devant la loi, c'est-à-dire des citoyens gabonais jouissant des mêmes droits et devoirs.

Dans l'analyse précédente, le phénomène du « tribalisme » apparaissait dans ***Les matitis***, comme une entrave sérieuse au nationalisme et à une véritable émulation nationale de toutes les ethnies qui composent la nation gabonaise. Celui-ci crée deux catégories de citoyens: la première, celle des citoyens dont la règle de la parenté et de la tribu, selon Nguéma, favorise une rapide ascension sociale ; la seconde, celle des pauvres des matitis qui n'ont pas droit aux mêmes avantages sociaux que leurs concitoyens de la première catégorie.

Révélateur dans le roman gabonais, la question de la nationalité et de la citoyenneté gabonaises est évoquée avec un esprit patriotique empreint de solidarité, comme nous l'avons vu précédemment selon les modes d'inscription dans le texte du binôme État et Politique. La nationalité semble primer sur la citoyenneté, c'est-à-dire que le citoyen gabonais véritable doit être avant tout un autochtone, celui qui répond à des origines sociologiques nationales avec une tribu, un village, un clan et un nom typiquement gabonais. Ce phénomène est plus perceptible dans le roman dans sa représentation du musulman, surtout la manière dont il est perçu. Un Hausa peut, sur le plan légal, avoir une citoyenneté gabonaise, mais, par sa culture et sa religion, il incarne toutes les oppositions sociologiques et religieuses de la sociologie politique des sociétés gabonaises de souche.

Toutefois, pour se distinguer de son voisin étranger, le Gabonais des matitis n'utilise pas sa citoyenneté ni le fait de vivre dans son propre pays. Ce qui, en revanche, rapproche plus les personnages, ce ne sont pas les considérations nationales, mais plutôt les conditions d'existence et le vécu quotidien de ces derniers qui coexistent et cohabitent souvent dans les mêmes « quartiers » et partagent le même sort social. Ce phénomène est plus visible dans les

quartiers populaires représentés dans ***Les matitis***, où les résidents appartenant à diverses nationalités s'appellent par « frère » ou «soeur». Cette appellation, à la fois liée à la culture africaine et au désir d'assimilation et de rapprochement chez les non Gabonais, trouve dans la société du roman une signification essentiellement africaine, c'est-à-dire que le frère ou la soeur n'est pas le parent utérin mais celui ou celle qui partage le sort de ces Gabonaises et Gabonais, nombreux dans les matitis de Libreville. En effet, l'appellation « soeur » désigne davantage dans le roman l'étrangère d'origine camerounaise, congolaise et équato-guinéenne (M., p. 60, 77 et 125).

Il y a aussi une vision panoramique de l'univers des matitis intégrée au roman et qui fait que l'œuvre apparaît beaucoup plus comme une critique du système politique gabonais en raison des injustices sociales qu'il engendre et fait subir aux pauvres des matitis. Cette œuvre est en fait le cri de la révolte profonde des oubliés :

> Justement, ce cri et ce pleur sont le résultat, dans les matitis, de quelque chose ou encore d'une histoire qui se raconte instantanément et quotidiennement dans les matitis. Quelque chose ou encore une histoire qu'on aurait pu appeler, bien heureusement dans le passé, le fabuleux destin de certains originaires, si ce n'est tous, de deux ou trois ethnies du pays.
>
> Ainsi, on les avait vus en même temps ministre, général, député, conseiller du président de la République, président du conseil d'administration d'une importante société nationale qui fera bientôt un fiasco, et d'autres petites minuscules fonctions. Le tout par un simple décret national venu de la plus haute instance. [...] ils commencèrent à amasser de très grandes fortunes qui trouvèrent refuge dans les «pays des Blancs de loin, loin, loin, loin là-bas». Des fortunes, de grandes fortunes amassées pratiquement en étant des nobles partisans du moindre effort, et qui ne tardèrent pas à les rendre mégalomanes, de très grands mégalomanes, hommes, femmes et enfants tous confondus (M., p. 117 et 119).

Toutefois, par rapport aux « partisans du moindre effort » qui ont amassé de grosses fortunes et qui sont devenus mégalomanes, les oubliés des matitis n'ont connu aucune amélioration de leur sort, ils y sont demeurés, comme l'illustrent certains chapitres du roman, «Des jeunes sans avenir», «Des éternels chômeurs», «Des travailleurs exploités»...

C'est parce que le souci de l'auteur est de reproduire la société de référence dans la société du roman, en rendant le récit du narrateur proche de la réalité, qu'il choisit des

stéréotypes susceptibles de mieux personnifier ces hommes et ces femmes dont le vécu s'apparente aux dures réalités de cet univers où ils sont condamnés à vivre.

Cependant, la présence de Becteau, le Métis, dans ***Les matitis***, est une grande surprise pour ses voisins. En effet, vivre dans un matiti à Libreville signifie que l'on appartient à la classe sociale la plus démunie. Selon Ndong Mbeng :

> [...] on aurait certainement envie de se demander ce qu'un homme, ce qu'un nom comme Becteau peut bien faire dans un matiti où les gens sont beaucoup plus habitués à des noms comme Makaya, Mabicka, Megne, Moussavou, Nguéma, Ondo, Sima, Tsamangoye et autres encore. [...].
>
> En fait, si dans les matitis on se pose toujours cette question, ce n'est pas du tout par souci d'une certaine ségrégation. Mais c'est tout simplement parce que l'on y est toujours surpris de voir un métis en train de partager la dure vie, la vie de galère dans les matitis (M., p. 81-82).

Être métis au Gabon et particulièrement à Libreville est la preuve qu'on appartient à une haute classe sociale ; le roman ***Les matitis*** l'illustre bien par ce discours du narrateur :

> La loi des races à Libreville, la capitale gabonaise, a toujours voulu et ce depuis des lustres que la race des métis, la race des hybrides soit au même niveau que celle de ces gens qui ont traversé des mers et des mers avant d'atterrir au Gabon, à Libreville où ils s'enrichissent avec autant de facilité. Un presque endurci clochard de Paris est si vite devenu milliardaire dans le pays parce que président directeur général d'une importante société nationale. La loi des races à Libreville a toujours voulu privilégier les métis. Et d'ailleurs la ville elle-même reconnaît avoir eu, dans les époques où elle était encore dans le noir total quelque chose qu'on appelait à cette époque «le cercle des métis». Libreville, dans le noir, avec déjà des endroits exclusivement réservés à la race métisse, tout ceci pour comprendre que finalement les métèques, les hybrides font fureur dans la ville depuis déjà très longue date (M., p. 82).

***G'amàrakano*** revient sur l'importance que la société gabonaise accorde aux métis au détriment des autres citoyens. Dans celui-ci, on peut lire les discours suivants :

> Je trouve aussi que tu es trop noire. La couleur claire passe mieux aujourd'hui. [...] de nombreuses filles célibataires préfèrent avoir des enfants avec des Blancs ou des métis. [...] les métisses sont recherchées à tous les niveaux de la société. [...]. Adibet est une petite femme d'un métissage très pâle, d'une quarantaine d'années, à la beauté ordinaire. Elle est très respectée dans son entourage (G., p. 63 et 113).

Dans les rapports de l'État avec ses citoyens, le roman décrit le principe des offres d'emploi, l'un des devoirs majeurs de l'institution envers les siens. Ce qui apparaît, c'est que la dose de tribalisme aidant, les offres d'emploi reviennent en priorité aux citoyens de la première catégorie comme le montre le narrateur des ***Matitis*** :

> Pour ces originaires de ces deux ou trois ethnies et exceptionnellement pour eux, ce qu'ils avaient d'abord en première position ou encore mieux qui leur était distribué en première position gratuitement, c'était des postes budgétaires qui respiraient à grand coup de poumons chaque fin de mois, c'est ce qu'on dit dans les matitis. Poste ou des postes budgétaires ayant été obtenus par chacun d'entre eux, il leur était demandé s'ils voulaient travailler. Pour la plupart, pas toujours. Peut-être par une certaine justice qu'ils se rendaient à eux-mêmes, car on leur demandait d'aller répondre à de très hauts postes à responsabilités auxquels ils n'avaient jamais été préparés pour les exercer. Maintenant à ceux qui voulaient travailler, ceux qui voulaient faire l'aventure d'occuper un des hauts postes à responsabilités qu'on leur imposait d'occuper, il ne leur était exigé aucun diplôme justifiant leur aptitude. À jamais il n'avait été important pour eux de présenter un petit diplôme, lorsque celui-ci n'avait pas été purement et simplement acheté, pour travailler [...]. Travail pas cherché mais travail voulu et travail trouvé, ils occupaient tout de suite une fonction, se classaient toujours dans les plus hautes parce que c'étaient eux, ces originaires de deux ou trois des innombrables ethnies du pays, au fabuleux destin. Ils trouvaient une haute fonction, les cumulaient et les changeaient pratiquement à volonté, bien sûr parce que fabuleux destin oblige (M., p. 118-119).

L'œuvre de Ndong Mbeng, en dénonçant plusieurs inégalités sociales, ne manque pas de préciser qu'il s'agit là d'un discours social, d'une *doxa* : « c'est ce qu'on dit dans les matitis », peut-on lire dans le texte, parlant des «ethnies dont il fallait être originaire » et des attributions d'emplois par l'État aux deux ou trois ethnies privilégiées. Ce discours social prend aussi dans le texte la forme de ce que Régine Robin (p. 12) désigne par «une rumeur globale [...], la voix du ON, le doxique qui circule, le déjà-là, le déjà-dit, ce qui fonctionne à l'évidence sous forme de présupposé, [...], le bruit du monde qui va devenir matière textuelle». Elle désigne également ce discours social comme «co-texte». Duchet, quant à lui, énonce dans ***Poétique*** (p. 453), qu'il s'agit là du «*on* du texte, et sa rumeur, le déjà-dit d'une évidence préexistante au roman et par lui rendue manifeste».

Les oeuvres d'Angèle Rawiri, ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, critiquent la logique d'ascension sociale décrite dans ***Les matitis***. D'abord dans la première :

> Comment un pays peut-il progresser quand le travail est ralenti par des incompétents, simplement à cause de liens de parenté [...]. Toula sortait d'une école de dactylographie. Mais elle n'avait pas obtenu son diplôme de fin de formation. Bagada, bon parent, convoqua son directeur du personnel et lui tint un long discours d'où il ressortait qu'il fallait aider son prochain. Ipouka commençait à s'interroger sur le but de cette convocation lorsque, essoufflé par la longueur de ses propos, Bagada lui donna sans ambages l'ordre de recruter sa nièce. Ipouka qui se cramponnait à son poste fut bien obligé de lui obéir (G., p. 63 et 41-42).

puis, dans la seconde :

> Avec la désignation du nouveau directeur général il y a un an, l'entreprise a enregistré une légère baisse de son rendement et, par voie de conséquence, de ses rentrées financières. Non satisfait d'avoir remplacé des agents de maîtrise par des membres de sa famille et par des protégés d'hommes influents, monsieur Poutou dilapide l'argent de la société et ralentit ses activités (FCF., p. 19).

Devant cette pratique qui, dans la société du roman, paraît institutionnalisée sans l'être légalement, les citoyens de seconde catégorie, en l'occurrence les pauvres des matitis, font face à une grande désillusion. Celle-ci prend la forme d'un refus systématique d'embauche pour les pauvres gens dans les entreprises et les sociétés d'État. Aussi le droit d'embauche d'un citoyen apparaît, surtout dans ***Les matitis***, comme une forme de sélection des citoyens selon leur appartenance sociale intégrant également la primauté du NOM ; ce que l'œuvre désigne par «avoir un NOM». Celle-ci décrit ce phénomène comme suit :

> Pierre Mouguiama, un homme de la SGO et Rigobert Bakita, un homme qui, il y a un an de cela est allé déposer un dossier de demande d'emploi à SOGAQUIP, et tous les deux des hommes du matiti de derrière l'École Normale à la troisième rue. Mouguiama n'hésita pas et le dit aussitôt à son couse Bakita, que ce même matin, en allant ramasser les poubelles de SOGAQUIP, il y a retrouvé son dossier de demande d'emploi, qu'il lui remit d'ailleurs...
>
> La demande d'emploi de Rigobert Bakita qu'il est allé déposer à SOGAQUIP a été viré à la poubelle. Tous les dossiers de demande d'emploi des gens des matitis qui ont préféré passer par ce canal ont été virés à la poubelle alors que, eux, ils étaient dans leur matiti en train de nourrir de grands espoirs de travailler. [...]. Virés à la poubelle après avoir été victimes d'un sérieux triage, parce que ceux qui ont des noms qui cachent des NOMS, leurs dossiers ont été retenus et posés dans des endroits sûrs [...]. Pas d'embauche, il faut plutôt dire : pas question d'embaucher un homme qui sort des univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville. Parce que, entre temps qu'on affiche le « Pas d'embauche », ces gens qui ont la magie de trouver du travail là où un homme de matiti a été renvoyé au diable, passent et trouvent bien sûr ce job, tout simplement parce que, eux, ils ont des noms qui cachent des NOMS [...], ce travail, eux (les gens des matitis), ils ne l'ont pas trouvé,

> pas du tout. Peut-être par mauvais sort, comme on l'aime bien évoquer dans les matitis, mais surtout parce que leur nom ne sont pas des noms qui cachent d'autres NOMS (M., p. 61-62, 65-66).

L'insécurité sociale à Libreville, l'œuvre de gangs de jeunes gens désœuvrés dont la plus populaire est appelé les «Kool-Mundjers », est la conséquence de cette injustice et des inégalités sociales susmentionnées :

> Et maintenant, certains de ces jeunes sans avenir qui n'ont pas du tout la grande chance de pouvoir trouver de job, même des plus minables. Alors, ils commencent à parler d'une certaine injustice. Injustice parce que, premièrement, ils ne sont pas nés «fils à papa et à maman» ainsi que l'est B. Barthélémy, injustice, deuxièmement parce qu'ils ne parviennent même pas à trouver ce petit job qui peut faire des miracles. Injustice, qui n'est jamais juste, injustice qui attire toujours la révolte, alors certains de ces jeunes sans avenir des matitis, les univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville, décident purement et simplement de faire leur apparition dans les très populaires quartiers qui hantent tout Libreville et qui se font appeler les «Kool-Mundjers» (M., p. 45-46).

Le phénomène du refus d'embauche dans le roman gabonais n'est pas toujours lié à la logique des catégories des citoyens. Il exprime aussi la situation économique de ce pays qui n'est plus celle qu'il a connue, quand il était encore appelé «Petit Eldorado», lors de «son ascension économique d'il y a jadis» dont parle ***Les matitis***. L'existence dans la société du roman de nombreux matitis populeux en est la preuve.

***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes*** offrent un autre rapport entre l'État et ses citoyens qui se caractérise par la transposition dans l'administration étatique des modes de vie traditionnels qui deviennent des abus. À ce propos, ***G'amàrakano*** représente le comportement des citoyens Gabonais engagés dans une unité de mécanique où, comme le tribalisme, celui-ci constitue un véritable ralentissement dans le fonctionnement de l'entreprise :

> Ozavino travaille comme chef mécanicien dans un garage situé deux quartiers plus loin. Avant lui, de nombreux employés avaient été licenciés à cause de leurs absences répétées sous le prétexte de la maladie ou du décès d'un membre de leur famille au village. Eloumou, le patron, excédé par l'hécatombe qui semblait frapper particulièrement les parents de ses employés, décida de les surveiller attentivement. Il nota sur un carnet les motifs d'absence. Il remarqua très vite que certains employés perdaient leurs tantes ou grands-pères tous les mois. Un seul enfant mourait quatre fois dans l'année. La mère ou le père ressuscitait tous les trimestres pour trépasser à nouveau au bout d'une courte maladie. Tous ceux qui jouaient à ce jeu furent rapidement renvoyés (G., p. 20).

Dans ***Fureurs et cris de femmes***, la question du tribalisme est à nouveau évoquée ainsi que celle de la rééducation des employés en vue de leur faire acquérir une mentalité nouvelle dans le cadre de l'exercice de leurs emplois. Seulement le roman souligne qu'il s'agit là d'une tentative qui s'est toujours soldée par un échec. Émilienne, qui tente d'y revenir, se voit menacée par les personnalités influentes de l'entreprise. À la suite de ces menaces, elle rejoint les cadres qui, avant elle, avaient osé parler de rééducation des employés et surtout de meilleur rendement de l'entreprise et, partant, de l'État par ses citoyens. Ainsi, dans cette œuvre d'Angèle Rawiri, la tradition, caractérisée dans ce cas par le favoritisme ethnique et son corollaire, le tribalisme, fait échec à la modernité qui, elle, est caractérisée par le désir de l'élite intellectuelle nouvelle de changer les mentalités de leurs concitoyens. Selon la description du narrateur :

> Lorsqu'Émilienne franchit le long couloir de la SNEBA, la moitié des bureaux sont fermés. Seuls les expatriés sont à leur poste. Il est certain que leurs portes ont été laissées intentionnellement ouvertes. Les nationaux viennent travailler une heure voire deux après l'ouverture officielle.
>
> En sa qualité de responsable, la jeune directrice avait tenté, en vain, de discipliner le personnel par des notes de service et des lettres d'avertissement.
>
> Un jour, un cadre de la société vint la voir et lui tint à peu près ce langage :
>
> - Il est tout à votre honneur de chercher à rééduquer les employés. Moi aussi à mon arrivée dans cette boîte j'avais des principes. Je croyais fermement que chaque employé était tenu d'accomplir sa tâche avec discipline et efficacité pour la bonne marche de notre société. De plus, je me disais que je travaillais pour moi et surtout pour la nation qui a besoin de tous ses enfants. J'ai été très vite échaudé face au favoritisme et à l'injustice dont font preuve nos dirigeants. À présent, je me contente de faire mon travail sans application et sans zèle. J'ai compris que je ne changerais pas tout seul les mentalités. Vous non plus d'ailleurs. Permettez que je vous donne un conseil : rangez vos bonnes intentions dans l'un des tiroirs de votre bureau.
>
> Deux jours plus tard, Émilienne subit les menaces à peine déguisées de personnalités influentes. On lui fit comprendre que pour son intérêt, elle devait se bander les yeux, se bâillonner la bouche et se boucher les oreilles devant certaines situations qui ne gênaient aucunement ses privilèges. Un seul doigt ne peut laver tout un visage, dit un adage.
>
> Après réflexion, Émilienne se dit qu'il valait mieux préserver sa place (FCF., p. 19-20).

La dominance sur le plan comportemental des réflexes traditionnels, chez le citoyen, est perceptible dans le roman gabonais. Ceux-ci permettent de comprendre que le citoyen gabonais de l'État moderne, représenté dans le roman, garde comme repère et modèle de

conduite la tradition. C'est ce qui se manifeste dans le tribalisme et la priorité donnée aux exigences familiales plutôt que professionnelles et civiques. Seulement, ce comportement trouve aussi dans le roman des opposants, comme Émilienne et Éloumou, qui invitent à un changement de mentalités. Après cette analyse exhaustive de l'État et son rôle idéologique dans le roman gabonais, nous amorçons maintenant celle du sociogramme du pays.

### 3.4. Le sociogramme du *pays*

Une étude sociocritique à ce jour aurait semblé quelque peu incomplète si, dans ses analyses, celle du sociogramme n'était pas envisagée et pratiquée, surtout lorsque celles-ci sont orientées dans la perspective sociocritique de Duchet. À l'époque où, selon Isabelle Tournier, «le terme (sociogramme) en est encore à une phase d'expérimentation, et n'a pas de statut théorique parfaitement affirmé[11]», nous pouvons considérer l'analyse du sociogramme comme un risque. Ainsi que l'avoue Tournier à propos du sociogramme : «Risquons un pas de plus[12]». C'est cet effet de risque et le manque de statut théorique véritable et parfaitement affirmé pour le sociogramme qui nous amènent à nous limiter à l'analyse d'un seul sociogramme.

L'orientation que nous voulons donner à l'analyse sociogrammatique au « mot-idée » de *pays* dans notre étude, est inspirée du travail d'Isabelle Tournier : «Le sociogramme du hasard chez Balzac», dans ***Discours social*** (p. 49-73). C'est parce que nous avons recherché dans notre corpus romanesque un sociogramme fonctionnant comme le hasard chez Balzac, selon l'analyse de Tournier, que le mot-idée de pays, en tant que notion instable dans le roman gabonais, s'est imposé comme revêtant le même fonctionnement dans le texte. Comme le hasard, le mot-idée de pays «n'a pas d'existence référenciable[13]» unique dans le roman gabonais. Dans ce roman, il y a dans le paradigme du pays, le pays véritable en tant qu'institution politique désignant le Gabon, un pays non-pays qui peut désigner soit la province natale, ou le terroir. On peut dire aussi , comme le démontre toujours Tournier, qu' « Il est [...] des points stratégiques dans le réseau notionnel (du mot-idée pays aussi dans sa représentation dans la société du roman) ; ils permettent de déceler puis d'observer et

[11] Isabelle Tournier, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », dans ***Discours social***, *op. cit.*, p. 52.
[12] *Ibid.*, p. 49.

d'évaluer les changements affectant les modes d'appréhension et de compréhension, d'interprétation et de représentation qui sont anthropologiquement autant de rapports au monde[14]». On peut également, au mot-idée de pays dans le roman gabonais, adjoindre la même hypothèse sociogrammatique que celle du hasard dans le roman balzacien. Selon Isabelle Tournier : «L'hypothèse sociogrammatique permet de rendre compte de ces mouvements, puisque les configurations qu'elle dispose pour l'examen, en les rendant lisibles, demeurent actives, c'est-à-dire capables de régénérations sémantiques, tant que le noyau autour duquel elles gravitent reste lui-même conflictuel[15]».

Dans « L'institution: c'est la littérature », Lucie Robert énonce que «le texte littéraire est [...] conçu comme une intervention polémique dans le champ du social[16]». Ce postulat sur la littérature en tant qu'objet du social peut être considéré par extension comme pouvant convenir au sociogramme. En effet, l'analyse du sociogramme du pays envisagée dans ce travail vise avant tout à chercher autour de ce noyau conflictuel dans le champ du social qu'est le mot-idée de pays les différentes interventions polémiques qui gravitent autour dans le roman gabonais.

Le mot-idée de pays prend souvent plusieurs connotations dans le roman gabonais qui engendrent le conflit. Ces différentes connotations sont liées à la culture des personnages et parfois à la transposition du concept au départ traditionnel sur l'État moderne. Le conflit autour de ce sociogramme naît plus exactement de la difficile connexion des deux cultures autour de ce sociogramme. Chez les personnages évoluant dans un espace villageois et dans les matitis, encore fortement marqués par la culture traditionnelle, le terme « pays », ou plutôt le sens que ces personnages lui donnent, témoigne d'une grande prégnance de la conception traditionnelle et tribale de ce concept qu'ils assimilent facilement au terroir. C'est à ce niveau que la notion de pays apparaît dans le roman comme non-pays. Par contre chez le personnage évoluant dans la société moderne et qui a intégré les valeurs modernes de la société, la notion de pays renvoie à celle d'État en tant qu'institution politique.

---

[13] *Ibid.*, p. 54.
[14] *Ibid.*, p. 56.
[15] *Ibid.*, p. 53.
[16] Lucie Robert, « L'institution : c'est la littérature », Colloque international, **La littérature comme objet social**, *op. cit.*, p. 3.

### 3.4.1. Le pays perçu comme non-pays

Voyons d'abord comment le roman illustre l'utilisation du terme pays chez les personnages encore marqués par la culture traditionnelle, celui-ci renvoyant à la notion de terroir. En effet, à la suite du discours d'Onanga dans ***G'amàrakano*** : « Nous aimons tous notre pays » (G., p. 127), Rembéyo intervient : « [L]orsque vous parlez de l'amour de notre pays, vous voulez en réalité parler de la région où vous êtes nées » (G., p. 127). Le terme pays se trouve ainsi pris dans son carcan régionaliste qui veut surtout souligner l'attrait, voire l'attachement à sa culture. À noter également que, lorsque le mot pays évoque la région natale, il y a ce fait implicite non avoué qui est l'intérêt sentimental que les populations portent à une structure politico-administrative délimitée à l'intérieur d'un État par l'administration coloniale et à l'intérieur de laquelle plusieurs ethnies peuvent coexister. Il y a là une première manifestation d'un sentiment d'implication dans la culture de l'autre qui est natif de la même région ou province. Ce qui, vu plus grand, favorise à l'échelle nationale un sentiment nationaliste malgré le tissu sociologique du Gabon composé de plusieurs ethnies issues de différentes cultures.

Plusieurs discours textuels autour de la mort de Nyota, dans ***La mouche et la glu***, évoquent le terme pays dans la visée de Rembéyo dans ***G'amàrakano***. C'est que dans le roman d'Okoumba-Nkoghé, le pays se trouve à nouveau en train d'évoquer la terre de naissance, celle avec qui l'on a des liens de nature et culture : «C'est donc quelque part à la surface de la terre de notre pays que Nyota ira rejoindre ses deux fiancés. [...]. Fille, le vouloir-gagner de ton père a abrégé ta mission sur la terre de ce pays » (MG., p. 262 et 265). De même, dans ***Biboubouah***, le terme pays prend la même connotation. Cette fois, le pays est assimilé au village, cet endroit idyllique auquel l'homme reste attaché :

> C'est bien là le pays, le village de nos pères, le fameux village de Mba-Ngôme, splendide site lové au flanc de la rivière Kié. C'est là que je vis la première clarté diurne. C'est là que, pour la première fois, mes poumons de nourrisson entamèrent leur corvée respiratoire. Il y a de cela plusieurs grandes saisons des pluies, plusieurs petites saisons sèches ! (B., p. 19).

Cet attachement à la terre est grandement manifeste chez la femme. Dans ***Bourrasque sur Mitzic***, la suite de ***Biboubouah***, Mama Tâmar, une paysanne, montre combien les femmes de sa condition restent très attachées à la terre et l'indifférence qu'elles manifestent vis-à-vis de la ville et de ses artifices :

> - Ondo, mon fils, fit Mama Tâmar, je ne mettrai pas du temps ici: les travaux de ma nouvelle plantation ne m'autorisent pas à faire un long séjour parmi vous. [...]
> À Libreville, les évacués sanitaires sont à leur troisième journée. Étendue dans son lit douillet, Mama Tâmar commence à retrouver sa santé. Une semaine plus tard, elle sortit de l'hôpital et alla passer sa période de convalescence chez Mintsa, son petit oncle. Il habitait dans une coquette maison sise au quartier «Derrière l'École Normale». Malgré les soins que la femme et les quatre enfants de Mintsa apportaient pour agrémenter son séjour, l'idée de se retrouver dans sa nouvelle plantation la hantait nuit et jour. Elle se débattait comme un gibier pris au piège, sans répit. Elle se voyait dans son champ inondé de mauvaises herbes... (B., p. 145 et 151).

Toutefois, il faut reconnaître que ce n'est pas gratuit. Si certains comme Mama Tâmar, témoignent de l'intérêt à rester au village, c'est que, comme le démontre Isaac Nguéma, « dans la plupart des coutumes traditionnelles gabonaises, la terre est un «objet» inaliénable: elle «fait corps» avec la communauté villageoise constituée, non seulement de membres encore en vie ou à naître, mais aussi d'ancêtres morts qui président au destin du terroir[17]».

### 3.4.2. Le pays comme institution politique

Voyons comment le roman souligne l'utilisation du mot-idée de pays avec une connotation plus nationale qui évoque l'État Gabon. Dans sa réponse à Onanga sur l'amour du pays, Rembéyo pose déjà la conception de l'intellectuel sur le mot-idée de pays. D'ailleurs il poursuit son discours en disant : « J'avoue que je ne suis pas fier de ne pas pouvoir décrire les paysages des régions qui composent notre pays. Je ne sais même pas prononcer certains noms propres de mes frères » (G., p. 127). Cependant, dans ***Fureurs et cris de femmes***, les discours autour du mot-idée de pays font une nette distinction entre pays et région. D'abord avec la mère d'Émilienne opposée à son mariage avec Joseph Ezang qui n'est pas de sa région ni de son ethnie : « Ne me dis pas que tu veux te marier avec un étranger pour salir notre lignée. Aucun de tes aïeux n'a épousé une femme de cette région » (FCF., p. 17). Ce discours fait référence à la voix du ON, du doxique qui circule et d'une évidence préexistante au roman dont parlent Duchet (p. 453) et Régine Robin (p. 12), et qui devient matière textuelle. Ensuite Émilienne devant les propos tenus par sa mère, leur oppose une fin de non recevoir :

---

[17] Isaac Nguéma, *op. cit.*, p. 102.

> Je me marierai avec Joseph envers et contre tous. Il est grand temps que nous changions de mentalité. Si vous vous étonnez que nous soyions encore exploités par tous les étrangers qui viennent dans ce pays, l'explication est fournie par des attitudes comparables aux tiennes. Si nous ne sommes pas en mesure de tisser des liens solides avec nos compatriotes, comment peut-on espérer voir naître à Kampana un esprit nationaliste ? Voir des gens animés par un même élan pour les intérêts de notre pays (FCF., p. 18).

Bien que le mot-idée de pays s'écarte dans ces discours de celle de région, il y a cependant une dominance de tribalisme dans le discours de la mère d'Émilienne alors que celui de l'intellectuelle Émilienne est plus porté vers le nationalisme et la nécessité d'une culture de synthèse entre les différentes ethnies qui composent le Gabon, ce que symbolise d'ailleurs son mariage. Toutefois, il apparaît autour du sociogramme du pays qu'il y a une vision spatiale et structurelle, celle de l'intellectuel(le), confrontée à une vision sentimentale que dominent l'attachement au terroir et à la terre ; les deux visions ne semblent pas liées dans le roman.

### 3.5. La classification sociale

La société du roman est le reflet, dans le roman gabonais, de la nouvelle organisation sociale se dessinant dans les grands centres urbains et particulièrement à Libreville. Avec l'exode des populations rurales vers la capitale et le désir de l'élite politique de marquer ses distances et d'affirmer son ascendance sur le reste de la population, on assiste à une prolifération du vocabulaire désignant les classes : les pontes, les mamadous et les makayas. La nouvelle hiérarchie sociale repose essentiellement sur le statut social conféré aux citoyens et sur les acquis matériels, parce que les noms désignant les classes sociales élevées ne sont pas des titres de noblesse ou leurs synonymes, et n'ont aucun rapport avec l'hérédité. Il s'agit beaucoup plus de classes nées sur le partage inégal des richesses du pays. Cependant, la volonté politique a également rendu ce phénomène très visible sur le plan social.

La société du roman illustre la complicité des pontes avec les mamadous, décrivant leur mode de vie dans les belles résidences luxueuses qu'ils occupent en bordure de mer et dans les zones aménagées de la ville. Le roman souligne, toutefois, que la rapidité d'accès à la grande opulence et aux grosses fortunes transforme ces complices en mégalomanes :

> Ces originaires de ces deux ou trois ethnies devinrent donc de très grands mégalomanes, bien sûr, parce que le fabuleux destin oblige. [...]. De très grands mégalomanes qui adorent des grandes demeures entièrement en marbre ou sous forme de palais de glace. [...]. De très grands mégalomanes qui ne roulent que dans des belles, grosses et coûteuses voitures qu'ils achètent directement dans les maisons de leurs constructeurs. [...]. De très grands mégalomanes qui ont droit à toute facilité, à tous les privilèges et bien sûr à toutes les couvertures. Un scandale, entre autres, financier dont l'un d'eux est le maladroit auteur est si vite enterré (M., p. 119, 120-121).

C'est également dans cette lignée de mégalomanes que s'inscrit le personnage M'Poyo, dans ***La mouche et la glu***, sans être identiques à ceux que décrit ***Les matitis***. Leur ressemblance est lié à deux facteurs, l'ethnie et l'échelle des fonctions qu'ils occupent. M'Poyo est décrit comme le «directeur des directeurs» (MG., p. 47). Le narrateur énonce à son propos que « sa fonction de directeur était pour lui un moyen d'action sur tout le monde, sur les femmes comme sur les hommes» (MG., p. 47).

***Les matitis*** fait état de l'ascension sociale qui permet à certains de devenir pontes et mamadous, soulignant leur statut social d'origine. Dans ce roman, le discours du pauvre ou la doxa constitue un discours-écran empêchant de voir dans le texte d'autres discours comme celui du ponte ou du mamadou. On y décèle des stéréotypes resémantisés en fonction des circonstances :

> Voilà donc comment s'était opéré le miracle de ces originaires de ces deux ou trois ethnies du pays. De simples villageois, de simples citoyens au même niveau que les autres, au très grand mégalomane avec véritablement beaucoup de fastes, car c'est cela leur fabuleux destin. Un fabuleux destin que les originaires des autres ethnies n'ont pas eu à tel point, il faut peut-être le redire, que certains se sont mis à maudire, à nier, à refuser complètement les leurs (M., p. 121).

Le discours sur le contraste entre mamadous et makayas occupe dans l'œuvre une place importante. Selon le narrateur :

> Les «mamadous et les makayas» un vieux conte librevillois avec les premiers qui sont les riches et les deuxièmes bien évidemment les pauvres. D'habitude l'on attribue le nom de «riche» à une personne à qui il a fallu qu'elle oeuvre très durement pour gagner ses richesses. Mais le mamadou, du vieux conte librevillois n'a jamais exercé quoi que ce soit avant de devenir riche, si ce n'est être parmi ces gens qui ont eu le fabuleux destin. Et bien sûr le pauvre makaya est un homme de matiti, des

> univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville, là où vivent les gens qui n'ont rien eu du fabuleux destin, les gens qui viennent du reste des ethnies du pays à part les deux ou trois qui sont vivement concernées par ce fabuleux destin (M., p. 124).

Celui-ci permet de saisir dans le texte la raison de la forte présence de la mégalomanie dans les milieux des pontes et des mamadous. Ces deux classes exercent, en effet, l'ostracisme à l'égard des pauvres, des makayas, nombreux à vivre dans les habitats insalubres des matitis :

> Son décor est exactement comme on le sait très bien : quelques rares maisons en briques, jamais crépies ni peintes et le reste se partageant entre les vieux contre-plaqués, les vieilles planches et les vieilles tôles. Des maisons qui se placent les unes derrière les autres, sachant qu'un derrière de maison dans un matiti est comme au village. On y trouve montagne d'ordures, douche et toilettes à peine couvertes. Des maisons construites sur des terrains prêts à remplir d'eau à tel point qu'une inondation a si vite mis une grande famille entière sans abri (M., p. 29).

Les noms des quartiers, précédés du substantif *derrière,* désignent dans le roman les lieux d'habitation des makayas: « Derrière la Prison, Derrière l'École Normale, Derrière l'État major de la Marine Nationale, les Bas de Gué-Gué » (M., p. 10). À l'opposé, un qualificatif révélateur et idéologiquement chargé (*Haut*) sert à désigner dans la société du roman un des lieux de résidence des pontes et des mamadous : «les hauts de Gué-Gué où se concurrencent les châteaux des nababs gabonais» (M., p. 28-29). Les substantifs «derrière» et «bas» s'opposant dans le texte à celui de «haut» se rapportent à la pauvreté, à la misère et, par extension, à la fermeture de l'univers des matitis à l'urbanisation et aux avantages qu'offre l'État à ses citoyens. Le texte oppose ici les riches et les pauvres. Le roman gabonais marque dans sa représentation de la société de référence, l'émergence du concept rousseauiste de la propriété privée, impliquant tout son champ sémantique. Celui-ci apparaît chez les personnages par la recherche de la puissance et du pouvoir. Dans son ***Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes***, Jean-Jacques Rousseau souligne en effet que la propriété des biens est la source de toutes les injustices et des maux sociaux et moraux. Pour ce philosophe, la propriété privée renvoie à une envie de puissance qui renvoie à la projection d'une image. On peut à cet effet représenter cette pensée de la manière suivante :

**Propriété privée —— envie de puissance ——— projection d'une image.**

Dans la comparaison faite entre *l'homme civil*, que l'on peut assimiler au ponte et au mamadou décrits dans le roman gabonais, et *l'homme sauvage* dont la condition est quelque peu semblable à celle du makaya, Rousseau illustre ce qui suit :

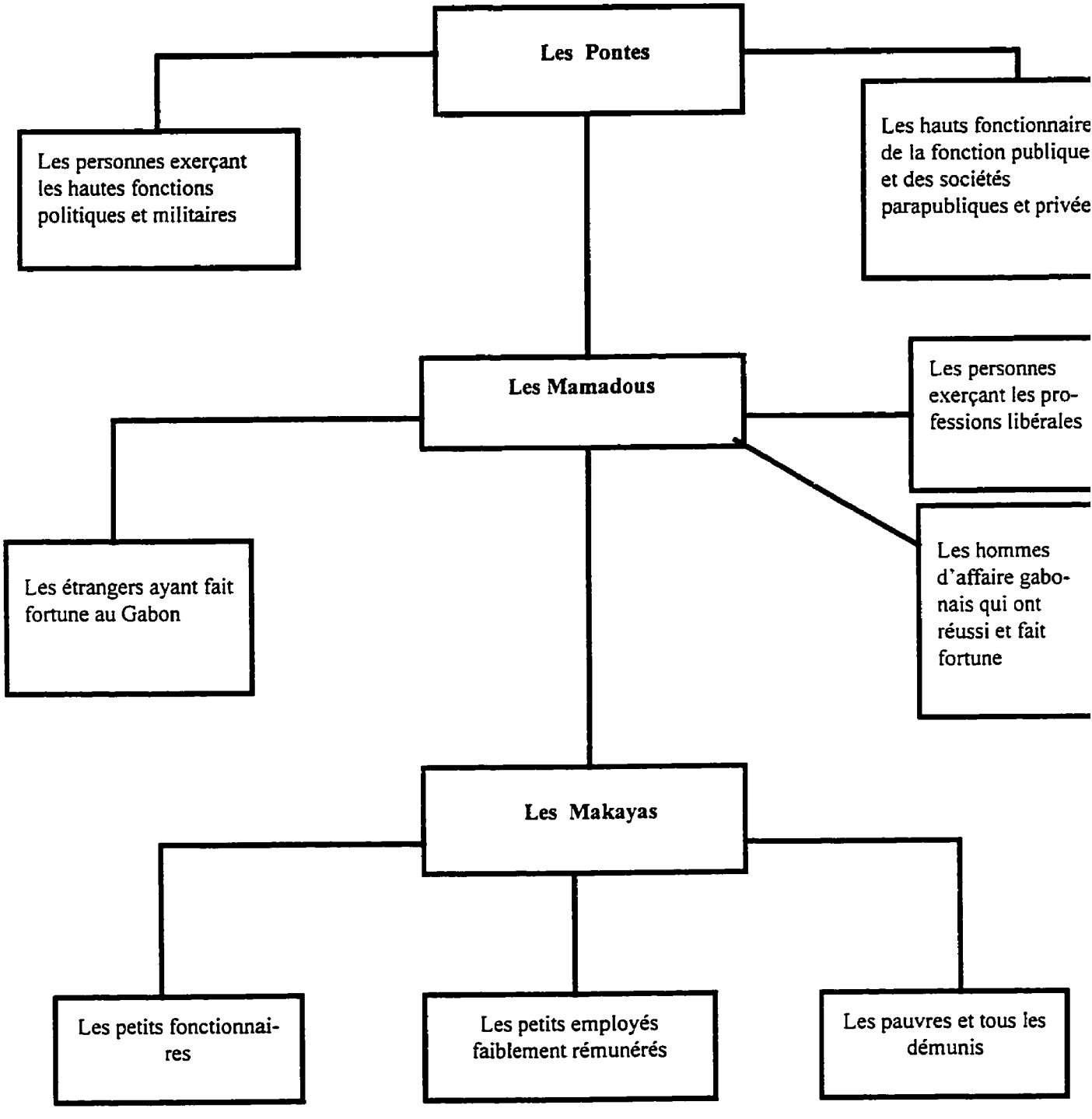
> L'homme sauvage et l'homme policé diffèrent tellement par le fond du coeur et des inclinations que ce qui fait le bonheur suprême de l'un réduirait l'autre au désespoir. Le premier ne respire que le repos et la liberté, il ne veut que vivre et rester oisif, et l'ataraxie même du stoïcien n'approche pas de sa profonde indifférence pour tout autre objet. Au contraire, le citoyen toujours actif sue, s'agite, se tourmente sans cesse pour chercher des occupations encore plus laborieuses : il travaille jusqu'à la mort, il y recourt même pour se mettre en état de vivre, ou renonce à la vie pour acquérir l'immortalité[18].

À propos du caractère révélateur de la désignation idéologique des résidences des makayas dans le roman gabonais, le narrateur, des ***matitis***, précise en effet qu' «on dira que les matitis sont des quartiers pauvres, des bas quartiers et de temps à autre on se risquera à les appeler des <sous-quartiers>. [...]. Ce sont des végétations de bicoques, de gourbis et de taudis qui se cachent derrière des maisons aux apparences quelque peu soignées qui se trouvent en bordure des rues populaires» (M., p. 9-10).

---

[18]Jean-Jacques Rousseau, ***Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes***, Paris, coll. «Classique de la philosophie», Livre de poche, 1992, p. 138.

**Tableau 2 représentant les classes sociales dans le roman**



Deux pôles dominent la société gabonaise représentée dans ce schéma comme l'illustrent les catégories des fonctionnaires. En effet, dans cette société le *haut-fonctionnaire* s'assimile aux pontes, tandis que le *petit fonctionnaire* est perçu comme un makaya. Comme l'affirme Toula, dans ***G'amàrakano*** : «Je sais que le monde est divisé en deux : les pauvres, dont on ne parle que pour s'apitoyer sur leur sort, et les riches qui possèdent tout et font l'événement » (G., p. 62).

La classe intermédiaire, c'est-à-dire les *mamadous*, ne repose pas sur un fondement culturel ni sociologique gabonais. Il s'agit là d'un nom d'origine ouest-africaine qui renvoie à la religion musulmane. C'est en quelque sorte une classe sociale hybride en raison de son caractère multinational (*Cf.* tableau). Or, *makaya* est un nom typiquement gabonais et, partant, qui repose sur une pesanteur sociologique nationale. En revanche, Ponte est un terme d'emprunt à la langue française qui joue un rôle fédérateur dans la multiplicité linguistique gabonaise.

L'analyse de la question de la classification sociale dans cette étude permet, à partir des deux pôles dominants dans le tableau, de comprendre la fracture sociale profonde et les grandes disparités existant entre différentes classes pour des citoyens qui se réclament d'une même pays. Les conséquences de ces inégalités sociales, comme le relève le roman gabonais en général et ***Les matitis*** en particulier, introduisent de nouveaux vocabulaires idéologiques, tels: « avoir un NOM » et « être sans NOM» qui servent à mieux accentuer l'écart entre personnages de classes sociales différentes, en plus de souligner que cette société a institué une forme d'aristocratie de fait où certains NOMS font loi et jouissent réellement des privilèges de l'État qui sont refusés aux «sans NOMS».

Le roman utilise la parole du pauvre pour critiquer, voire fustiger cet état de fait et surtout la politique sociale et les injustices qu'elle engendre. Cette parole du pauvre a, dans le texte, une fonction référentielle, manifestant une opposition aux classes sociales dominantes.

### 3.6. Les inégalités sociales et leurs conséquences

Dans un chapitre assez révélateur des ***matitis*** intitulé : «Des travailleurs exploités», le narrateur dévoile l'exploitation dont sont victimes les «gens des matitis» qui ont eu la chance de

trouver un emploi rémunéré. Prenant le cas de Makaya, «alias l'étudiant, alias Templar», le narrateur énonce :

> Makaya va donc prendre son minable salaire de travailleur exploité de matiti à l'École Normale Supérieure, son lieu de travail où il redore le blason de son espace vert quotidiennement. Et bien sûr, ce même geste que va accomplir Makaya alias l'étudiant alias Templar va être également accompli par tous les autres travailleurs exploités des matitis, chacun dans son lieu de travail respectif où il a exercé pendant un mois, de dures et pénibles tâches.
>
> Travailleurs exploités des matitis, les univers en contre-plaqué, en planche et en tôle de Libreville, leurs minables salaires, leurs éternellement insuffisants salaires après avoir été perçus, tous virent directement au grand marché de Mont-Bouët par la suite.[...].
>
> Parce que travailleurs exploités de matitis aux salaires éternellement insuffisants pour des gens qui ont de grandes familles à nourrir, oblige (M., p. 103-104).

Le texte inscrit le nom du pauvre comme celui de Makaya dans une structure tragique. Dans celui-ci, on fixe au pauvre une mission aliénante : c'est un exploité. Cette exploitation souligne le rapport de force que les Gabonais de la haute classe sociale, en l'occurrence les pontes et les mamadous, ont avec ceux de la petite classe sociale : les makayas des matitis. Les premiers jouissent souvent du privilège de l'impunité parce que profitant de liens avec le pouvoir politique ou ses dirigeants. Cette figure, dans ***Les matitis***, rappelle le rapport de force, dans ***Biboubouah***, entre les colonisateurs espagnols et leurs colonisés qui sont les ressortissants autochtones de la ville d'Ebibiyin. Ces derniers leur vendent du café que les premiers veulent acheter à vil prix ne considérant pas les efforts que fournissent les vendeurs dans le travail de la culture du café (B., p. 70-71). On peut voir par là que les rapports verticaux des Blancs colonisateurs avec leurs colonisés se reproduisent dans une société indépendante, comme la société du roman, où ce ne sont plus les Blancs qui établissent la verticalité dans les rapports, mais une catégorie de citoyens gabonais qui a tôt fait de succéder aux colons français dans la gestion des affaires du pays. L'œuvre de Ndong Mbeng relate comment les rares travailleurs des matitis sont exploités par leurs compatriotes gabonais et touchent un salaire dérisoire :

> Des nuits et des nuits y tombent. Le tout jusqu'au jour, où ce jour-là se lève finalement le jour où gens de matiti dits travailleurs de matiti vont prendre leur salaire. Des salaires qui, très vite, prouvent qu'ils sont des travailleurs exploités, bien que d'une façon quelque peu masquée (M., p. 93).

### 3.7. L'alcoolisme et les pauvres

L'alcoolisme, dans la société du roman, est étroitement lié à la classe des pauvres ou des makayas[19]. La récurrence de ce thème ne s'inscrit pas comme une mode de société, c'est une pratique liée à un état de société, à une idéologie. Le rôle que joue l'idéologie dans la fictionnalisation et la réécriture de la réalité sociale gabonaise permet de saisir le personnage du pauvre, dans la problématique de l'alcoolisme dans un pays de droit. Seulement, ce qui apparaît dans le roman au sujet de l'État de droit, c'est l'indifférence des pouvoirs politiques qui se refusent à légiférer contre la pratique abusive de l'alcool par les moins nantis alors que ses conséquences sont à redouter.

Par rapport au lien établi dans le roman entre l'alcool et le pauvre, l'espace romanesque rend compte du phénomène de l'alcoolisme en considérant le pauvre comme la principale victime. Il boit et abuse de l'alcool parce qu'il est aliéné par le système politique qui lui interdit d'intégrer certains cercles de loisirs. N'Gombi, dans ***La mouche et la glu***, caractérise ce type de pauvre abusé par le système qui se préoccupe si peu des bonnes manières :

> M'Poyo le regardait avec un sourire où passait son mépris pour cet homme dont l'infériorité se traduisait par sa manière de tenir un cigare et de vider un verre de whisky, comme ça, d'un trait. Le whisky et le cigare : en les lui offrant, il venait là d'atteindre son point faible, son point le plus sensible ; car il savait que l'homme buvait et fumait (MG., p. 45).

Le système et son idéologie exploitent ainsi le pauvre et ne lui permettent pas en retour d'accéder à la croissance et de prospérer.

En effet, l'espace social urbain de la société du roman n'est pas prêt à intégrer les pauvres et les makayas. Le pauvre est exclu des loisirs de la société dont il est citoyen, comme aller voir un film dans une des plus belles salles de cinéma de la ville, connaître les plaisirs d'une promenade au bord de la plage, fréquenter les meilleurs night-clubs et les hôtels de la place, etc. À la place de ces loisirs non intégrés dans son univers et ses préoccupations, il choisit le bistrot ou le débit de boisson. Par analogie à la société villageoise où la case de garde est le lieu par excellence des rencontres villageoises, en ville et surtout dans les quartiers

populaires, c'est généralement le bistrot, décrit dans le roman, qui assume ce rôle. D'ailleurs, ***G'amàrakano***, ***La mouche et la glu***, ***Biboubouah*** et ***Les matitis*** sont révélateurs sur la pluralité de ces espaces qui regorgent toujours d'hommes et de femmes en grand nombre et qui le plus souvent se trouvent dans les quartiers des pauvres.

À propos de la psychologie de ces pauvres gens alcooliques dont le destin se trouve dans une forme d'ambiguïté existentielle parce que ne pouvant pas sortir de leur état par eux-mêmes et dont les conditions de vie contrastent avec celles des riches fabriqués par le système, ce n'est pas uniquement le plaisir recherché dans l'alcool pour atteindre l'ivresse. ***Les matitis*** souligne à travers Makaya que celui-ci «fait partie de cette équipe des gens des matitis qui ne trouvent leur véritable bonheur quotidien qu'après avoir vidé deux ou trois bouteilles de mandela» (M., p. 100). Ces derniers boivent parce qu'ils sont aussi à la recherche d'une affirmation de soi dans un milieu peuplé entre autres de personnes qui peuvent prendre en admiration les quelques salariés du milieu dans lequel ils vivent. C'est cette image que l'œuvre de Ndong Mbeng dévoile à travers Makaya :

> Makaya, alias l'étudiant, alias Templar, a sans doute raison de dire cela à Mamie Helen la gérante du Pounch-Coco, car demain ce sera véritablement un jour très très dangereux. Dangereux parce que ce sera la fin du mois, très dangereux parce que les gens auront de l'argent dans les matitis, et très très dangereux parce qu'il y aura dans tous les matitis la fameuse nuit de fin du mois, sacrée dans les matitis. La nuit rituelle des ambiances et de toutes les ambiances où il reviendra là au Pounch-Coco et ne prendra plus seulement une bouteille mais tout un casier de mabouela, histoire de se venger (M., p. 100-101).

Devant la mégalomanie des riches que l'on rencontre dans les administrations et les sociétés d'État où ils occupent les fonctions principales, les employés de ces structures, généralement recrutés dans les milieux pauvres de la ville, veulent à leur tour transposer ces modèles dans leurs fiefs, c'est-à-dire se transformer en mégalomanes à leur manière dans les matitis par le pouvoir qu'ils ont de s'acheter de l'alcool en grande quantité et de le consommer. Malgré son salaire moyen, Makaya, dans ***Les matitis***, fait partie des gens enviés parce qu'il est solvable auprès des vendeurs de bistrot. Ce statut lui donne une allure particulière dans son matiti qui le distingue des sans emploi. Le client régulier qui fréquente les débits de boisson

---

[19] Le roman présente le phénomène de la pauvreté comme participant, sur le plan social, d'une idéologie d'exclusion. On est pauvre dans le roman gabonais selon que l'on vit dans un quartier populaire, selon que l'on occupe un emploi faiblement rémunéré ou que l'on porte un certain type de nom.

dans les matitis cherche une façon à son tour de s'exclure et de ne pas paraître comme celui qui n'a pas d'emploi. ***Les matitis*** fait mention d'une grande générosité chez les travailleurs une fois leur salaire perçu. Pour comprendre cette attitude qui caractérise les habitants des matitis, il faut surtout se rappeler que ces agglomérations urbaines sont une transposition des villages en ville, et les habitudes villageoises caractérisent beaucoup ces derniers. Vu que la générosité est une des valeurs traditionnelles africaines inscrite dans la société du roman, cette qualité est très présente chez les rares travailleurs des matitis envers les autres. Seulement, cette générosité n'est pas toujours gratuite car elle est pour le généreux du jour ou de l'instant une assurance de pouvoir un jour bénéficier à son tour de la générosité de l'autre. C'est ce qui permet un rythme de fréquentation régulière des bistrots dans les milieux des pauvres.

Aussi, à force de s'adonner à l'alcool comme le montre le roman, celui-ci se transforme en jeu de plaisir pour le pauvre, mais un jeu fatal comme en témoigne le narrateur dans ***Biboubouah*** :

> Les renseignements fournis par les femmes nous permirent de savoir la cause de sa subite disparition... «Il est mort à cause du vin, commença la femme à la longue robe. Il aurait participé au concours du plus grand buveur du quartier Mont-Bouet, organisé par un monsieur anonyme dans le fameux "Cascade-bar". Ondo aurait consommé, à en croire les témoins oculaires, deux litres de Ricard à jeun et à la régalade. Quelques minutes après il tomba sur la dalle. Conduit d'urgence à l'Hôpital général, il rendit l'âme. Drôle de mort pour une compétition éthylique d'un enjeu bien maigre ! conclut-elle, les mains sur la tête...» (M., p. 117).

## Conclusion

L'analyse sociocritique du rapport entre texte narratif et l'idéologie a permis de saisir, dans ce chapitre, une des caractéristiques propres au roman gabonais, soit celle d'inscrire dans la société du roman les faits sociaux révélés dans la société de référence. Ainsi la lecture du roman gabonais souligne une forte imprégnation des réalités observées dans la société historique (*Cf* tableau 1 de Duchet p. 70). Ce chapitre a également révélé le caractère dénonciateur des injustices sociales dans le discours sociotextuel. Le personnage du pauvre, ou le makaya, est perçu comme le porte-parole de la cause des faibles. C'est son discours qui fait écran dans le texte. Le texte narratif, dans sa porté idéologique, souligne la complicité du système politique établi avec ses agents, les pontes et les mamadous. Ces derniers sont

désignés dans le discours textuel comme responsables de la situation imposée aux pauvres. À noter que le recours en masse à la religion et à l'alcool confirme le malaise véritable vécu par les populations pauvres des matitis, bannies par le système politique.

# CHAPITRE IV

# LE ROMAN GABONAIS ET SON RAPPORT AU FÉMINISME

### 4.1. Définition

On ne peut étudier la question de la représentation de la femme dans le roman gabonais sans examiner le rapport qu'elle a avec le féminisme qui apparaît une question idéologique introduisant, dans notre étude sociocritique du roman gabonais, une vision nouvelle dans le questionnement de la représentation du sujet féminin. Dans la problématique de la femme et à travers les différentes images qui se donnent à lire du personnage féminin, les différentes analyses nous ont permis de saisir les multiples facettes de la femme, représentée et fort fantasmée par l'écriture, dans une logique et dans un contexte social où semble prédominer une idéologie sexiste mâle. Or, en abordant le roman gabonais et son rapport au féminisme (le féminisme ici étant considéré dans notre étude comme un mode d'inscription du social), le sujet féminin cesse d'être perçu essentiellement comme une simple représentation fictionnelle. Il s'agit de voir en effet comment un sujet aussi actuel que celui du féminisme prend place dans le roman gabonais et constitue un élément important du discours social.

### 4.2. Féminisme et roman gabonais

L'écart démarquant le roman gabonais des années 1980 du roman africain subsaharien francophone des années de la colonisation est surtout axé sur l'introduction, par le premier, de la question de la *postmodernité*. En effet, la postmodernité qui s'inscrit dans le roman gabonais se définit de manière générale comme la crise de la modernité. Celle-ci se manifeste par des crises économique, politique et sociale, par la crise de la culture (philosophique, artistique, littéraire) et par celle des genres (masculinité et féminité en crise, amour et famille en crise). C'est cette dernière crise, celle qui conduit à nous interroger sur le féminisme dans le roman gabonais, qui nous intéresse d'abord dans cette partie. Le roman africain subsaharien francophone, cependant, célèbre en grande partie les utopies et les rêves d'une Afrique, d'une certaine époque, c'est-à-dire sa *modernité*. Soulignons au passage que la fin de la Deuxième Guerre mondiale et la découverte des camps de concentration qui marquent en Occident la fin de la modernité, ne justifient pas les changements de thèmes dans l'écriture romanesque d'Afrique noire francophone.

L'introduction dans le roman gabonais des années 1980 de la question de la postmodernité commence avec la première œuvre romanesque d'Angèle Ntyugwetondo Rawiri, ***Elonga***. Dans cette œuvre, apparaît de manière évidente dans la société du roman, l'existence d'une crise des genres (masculin/féminin). En effet, la mère d'Igowo, le héros du roman, de concert, avec la complicité de son fils, cause le départ précipité de Bernardo, son mari qui est espagnol, du Ntsémpolo. Revenu au pays de sa mère après la mort de son père, Igowo rencontre Mbouma, son oncle maternel. Ce dernier, par sa sorcellerie, a déjà tué la mère d'Igowo. D'autres victimes féminines suivent: l'épouse de son neveu, Ziza, et sa fille, Igowé. Le titre, ***Elonga***, signifie «enfer» en langue myènè celui-ci est emblématique de la vie du héros dont la sorcellerie de l'oncle occasionne la mort de la mère, de la femme et celle de l'enfant puis lui fait perdre son emploi. C'est aussi l'enfer de la femme subissant innocemment les sortilèges lancés par Mbouma alors qu'il était pour toute cette famille le pilier principal. La crise des sexes réapparaît dans son deuxième roman, ***G'amàrakano***, où l'affirmation de l'identité de la femme se montre plus ouvertement, ce que le troisième roman, ***Fureurs et cris de femmes***, vient confirmer. Seulement, c'est dans un contexte différent des deux premiers romans que ***Fureurs et cris de femmes*** situe le phénomène de l'évolution du personnage féminin et l'affirmation de son identité, dans le roman gabonais. Selon Daniel Akendengué : «***Fureurs et cris de femmes*** se veut un roman féministe en ce sens qu'il pose le problème combien difficile à résoudre de la femme africaine prise entre les exigences du foyer et le vent de l'émancipation[1]».

***Fureurs et cris de femmes***, comme ***G'amàrakano***, avec Onanga apparaissant déjà comme une première figure féminine intellectuelle parce qu'elle «apprend à l'école normale» (G., p. 118), choisit aussi un personnage féminin intellectuel qui est Émilienne. Celle-ci s'affirme et s'impose dans une société urbaine, « Kampana ». Dans son incipit, le roman ***G'amàrakano*** introduit l'idée de l'amour sentimental pour symboliser le premier droit conquis par la femme lui permettant d'aimer librement l'homme qu'elle désire sans trop tenir compte des barrières ethniques qui, comme dans ***Fureurs et cris de femmes***, apparaissent des obstacles cultivant la division entre citoyens d'un même pays. Cette culture de la division ethnique est fustigée par Émilienne qui invite au «changement de mentalités» (FCF., p. 18).

***G'amàrakano*** s'ouvre en effet sur le fait que deux personnages, Toula et Mébalé, appartenant à deux ethnies antagonistes dans ***Fureurs et cris de femmes***, vivent en amour.

---

[1] Daniel Akendengué, *op. cit.*, p. 173.

Comme dans le cas d'Émilienne et Joseph Ezang où la première est de l'ethnie myènè et le second, de l'ethnie fang, Toula et Mébalé avaient déjà fait montre de l'union possible de ces deux ethnies.

C'est en effet dans ***G'amàrakano*** que la notion de féminisme apparaît pour la première fois dans le roman gabonais. Il est aussi la première œuvre qui évoque l'existence dans l'organisation sociale et administrative au Gabon d'une «Direction générale des affaires féminines » (G., p. 118). C'est d'ailleurs dans cette administration que travaille Toula, l'héroïne du roman, où elle occupe la fonction de secrétaire dactylo. Le rôle de cette Direction n'étant pas explicité dans le roman, l'on peut cependant comprendre par rapport aux événements décrits par le texte et surtout par le contexte socio-politique qui prévalait et qui est mis en évidence, que ce serait une excroissance d'un des trois organismes spécialisés de l'ancien parti unique du Gabon le PDG (1968-1990) : l'Union des femmes du parti démocratique gabonais (UFPDG) qui, intégrée dans l'organisation administrative, renforce la place de la femme dans la société gabonaise. Par rapport à l'image de la femme qui apparaît dans les œuvres antérieures, ***G'amàrakano*** montre la femme, d'abord au centre de la curiosité sociale : il s'agit de la femme conductrice d'une automobile, surtout d'un genre très mécanique (la Land-Rover), s'adonnant elle-même à la remise en état de circuler de son auto après une crevaison et refusant l'aide de l'homme :

> Une femme qui ne peut pas être en reste accélère à son tour. Sa Land-Rover hurle, bondit et vient s'immobiliser devant la Chevrolet blanche. Un de ses pneus est crevé. La conductrice entravée dans une longue jupe étroite descend prestement et avec bonne humeur. Elle se baisse pour démonter sa roue quand la Chevrolet arrive à sa hauteur.
> - Attendez, crie Tabassou en se garant, nous allons vous aider.
> - Non, merci, s'empresse de répondre la femme, ce n'est pas la première fois que cela m'arrive. J'ai l'habitude des crevaisons.
> Êtes-vous certaine de parvenir toute seule à démonter cette roue ? insiste-t-il.
> - Les femmes ne sont plus de grands enfants, vous devriez le savoir, répond la femme avec agressivité (G., p. 120-121).

Dans ***Biboubouah***, la Land-Rover est présentée comme la voiture de brousse par excellence. Les gendarmes l'utilisent, en tant que corps militaire rural et auxiliaires de justice, de même que le sous-préfet pour se rendre auprès des populations rurales relevant de sa juridiction administrative (B., p. 26-27 et 45).

Puis, à travers Onanga, le roman ***G'amàrakano*** décrit la femme engagée dans la logique de définir et de défendre ses droits, comme dans cette scène :

> - Je me demande pourquoi les femmes veulent absolument prouver aux hommes qu'elles valent quelque chose. Pourquoi ne restent-elles pas à leur place ?
> - Ta question me fait sourire, réplique Onanga, et me rappelle un poème que j'ai lu il y a longtemps. Écoutez. Il s'intitule: « Le retard de l'homme noir » :
> » Quand sa compagne ne savait ni lire ni écrire
> » Il se plaignait de ses lacunes intellectuelles
> » Les indépendances la projetèrent sur les bancs de l'école
> » Très vite elle s'affirma par son acharnement
> » Et sa volonté d'assimiler des connaissances nouvelles
> » Elle avança si rapidement si résolument
> » Qu'elle se mit à raisonner et à oser désobéir
> » À revendiquer elle aussi son droit de se faire plaisir
> » Elle voulut violemment s'affirmer s'identifier
> » Être d'abord avec elle-même avant d'être avec lui
> » Voilà que l'homme noir maître absolu
> » S'indigna de sa libération inattendue
> » Il revendiqua son autorité pour
> » Sauvegarder ses privilèges menacés
> » L'évolution de la femme au lieu de le réjouir l'horrifia
> » Aujourd'hui il veut bien qu'elle travaille
> » Mais refuse d'accorder sa voix à la sienne
> » Il veut bien se mettre au pas du progrès
> » Mais ne tolère pas qu'elle soit à ses côtés
> » Quel retard chez l'homme noir!»
> - C'est encore une de ces féministes qui a écrit ça, dit dédaigneusement Tabassou. L'évolution de la femme africaine est déroutante. Si encore elle n'identifiait pas ces désirs à ceux des Occidentales, ça irait.
> - Vous ne comprenez rien, rétorque violemment Onanga. Croyez-moi, c'est décevant. Sachez bien que nous ne revendiquons pas des caprices mais des droits. Notre lutte ne se limite pas à des revendications d'égalité sociale entre hommes et femmes. Nous combattons aussi le sous-développement, le racisme et les différentes formes d'impérialisme. Oui, notre bataille est vaste et rude (G., p. 121-122).

À partir des différents combats menés par la femme comme ceux qu'énumère Onanga, le sous-développement, le racisme et les différentes formes d'impérialisme, les droits que revendiquent la femme, s'inscrivant dans l'action féministe, apparaissent, dans le roman gabonais, comme une plate-forme qui exige de ses adeptes un certain statut social et une formation universitaire pour pouvoir appréhender les problèmes. Le personnage Onanga introduit en effet ce principe fondamental au féminisme qu'il est avant tout un combat mené par la femme qui s'opère par le combat des idées.

À cause de l'intérêt porté aux différentes revendications de la femme qui ne se limitent plus seulement à l'égalité sociale entre hommes et femmes, Onanga exprime la nécessité aujourd'hui pour la femme gabonaise d'avoir une plus grande ouverture sur le monde et surtout de s'instruire, car, pour elle, c'est aussi une preuve d'amour pour son pays : «Je ne trouve pas que ce soit une erreur de vouloir connaître d'autres continents. Cela fait partie de la culture dont nous avons besoin. Il ne s'agit pas d'épater, mais de s'instruire. Nous aimons tous notre pays. Personne ne peut le nier» (G., p. 127).

Notons toutefois qu'en plus de l'évidence donnée par les œuvres d'Angèle Rawiri, et particulièrement les deux dernières, ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, le roman gabonais a effectivement inscrit le féminisme comme mode de société dans ses textes. Il faut reconnaître que d'autres productions romanesques gabonaises, telles ***Au bout du silence***, ***La mouche et la glu***, ***Biboubouah*** et ***Les matitis***, font, elles aussi, une représentation de la femme, de son dynamisme et de son affirmation dans un autre espace social qui n'est pas toujours la ville.

Dans ces romans, les positions auxquelles s'accrochent les femmes pour revendiquer leurs droits sont habituellement des désirs d'émancipation sociale pour ne plus se soumettre à l'arbitraire de la loi traditionnelle. C'est en effet le sentiment qu'exprime la mère de Nyota dans ***La mouche et la glu***, qui refuse de voir sa fille épouser un homme qu'elle n'aime pas et reproduire par cet acte le modèle de mariage traditionnel qui se faisait sans demander le consentement de la femme : « Il vient de te vendre comme jadis mon père m'a vendue à lui » (MG., p55). Ceci, parce que, dit-elle : « Nyota n'est pas une femme du passé. C'est une fille qui vit avec son époque » (MG., p. 53). L'opposition de la mère est encore plus justifiée dans le roman lorsque N'Gombi, son mari, affirme : «Non, je dois vaincre la volonté de ma fille! C'est ma fille, mon produit, et j'ai sur elle droit de vie ou de mort...» (MG., p. 172). On peut lire dans ces agissements du personnage féminin évoluant dans un espace social où la tradition a force de loi, que la femme cherche à s'intégrer d'elle-même dans le nouveau contexte de vie et à devenir, comme l'homme, un agent producteur qui sait s'assumer dans la société. Pour ce faire, la femme doit d'abord acquérir sa propre identité.

C'est une forme de révolution sociale que les femmes introduisent dans la société du moment où elles considèrent qu'elles sont devenues, par le fait de vivre dans un contexte social

nouveau, les égales des hommes. Comme le démontre Louise Dupré: « La plupart des femmes voient la postmodernité comme une période où la fiction peut venir contrer la réalité, une période où le langage, échappant à la clôture symbolique, offre de nouvelles possibilités[2]». Or, pour beaucoup de femmes, cette fiction qui contre la réalité n'est qu'illusion. C'est le cas par exemple du personnage Ndoulou dans ***La mouche et la glu*** qui, à force d'exaspérer son mari en combattant ses idées, est battue par ce dernier. L'homme pratique un intégrisme traditionnel qui parfois rend vains les efforts de la femme qui pense le transformer à sa manière.

En fait, cette perception de la femme par elle-même, née du fait qu'elle pense être en la mesure de transformer l'homme et de lui imposer son orientation, vient au moment où elle établit une comparaison entre sa condition et celle que vit sa semblable de race blanche. Le changement de contexte de société, dans la société du roman, n'apporte pas chez la femme seulement des velléités d'égalité sociale avec l'homme, mais la femme apprend aussi à faire des projections sur la condition vécue par sa semblable de race blanche, et surtout tente de l'imiter. L'instruction aidant, ainsi que les nouvelles lois régissant les cités qui mettent l'homme et la femme égaux face à la loi, la femme voit en ces acquis sociaux des promontoires où elle peut enfin s'affirmer socialement par elle-même et s'assumer sans être nécessairement sous la protection de l'homme.

À cause de l'intégration dans son espace sociotextuel et diégétique des modes de vie en milieu villageois où prédomine la tradition et en milieu urbain avec les nouvelles valeurs qui y sont prônées, le roman gabonais intègre et considère les deux types de revendications de la femme. À cet effet, le roman gabonais ne présente pas seulement une seule figure du féminisme, le féminisme étant en soi un droit à la différence pour les femmes selon Elisabeth Badinter, il se construit, dans sa vision du combat de la femme, autour de deux types de féminismes : un féminisme de ressemblance que prône la femme villageoise, et un féminisme de combat avec la femme de la ville. Précisons que les termes de féminisme de la ressemblance et féminisme de combat sont empruntés à Elisabeth Badinter (1993). Cette double vision du féminisme rejoint quelque peu Karen Gould de Bowling Green State University

---

[2] Louise Dupré, ***Stratégies du vertige.*** **Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret,** Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989, p. 21.

(Ohio), lorsqu'elle écrit qu'«aujourd'hui on ne parle plus de «féminisme», mais plutôt de féminismes *aux pluri-elles*[3] ».

Le féminisme de la ressemblance apparaît dans le roman gabonais comme une révolte solitaire dans le silence de la femme opprimée par les lois traditionnelles. C'est le cas d'Obono, dans ***Biboubouah***, et de la mère de Nyota dans ***La mouche et la glu*** : la première transgresse la culture en choisissant son nouveau mari en dehors des frères du défunt contrairement aux préceptes coutumiers (B., p. 41), et la seconde s'oppose à son mari qui veut marier sa fille contre son gré (MG., p. 74). Quant au féminisme de combat, il se présente comme une révolte «collective» ouverte où plusieurs femmes de milieux sociaux différents et parfois de générations différentes sont engagées dans une même lutte ; à cet effet, le titre de l'œuvre d'Angèle Rawiri, ***Fureurs et cris de femmes***, est révélateur.

Nous avons vu dans l'analyse consacrée à la femme villageoise qu'elle est porteuse, dans son milieu, d'un éveil sur la revendication identitaire en exprimant par un choix son droit à la différence et à disposer d'elle-même. Son féminisme étant un féminisme de la ressemblance, se distingue du féminisme de combat que l'on retrouve chez la femme de la ville.

Pour les femmes citadines qui vivent dans les milieux les plus déshérités de la ville (les matitis) que le roman présente comme «des villages en ville, des grands villages en ville de Libreville qui n'ont jamais de place lorsqu'il s'agit de dresser les éminents portraits de la capitale gabonaise » (M., p. 7), le combat consiste, d'une part, à s'émanciper des lois traditionnelles sévissant encore sur les femmes en les opprimant et, d'autre part, à contrôler leur sexualité en rompant les liens sacrés et traditionnels du mariage qui favorise leur venue en ville, parce que, nous rapporte ***Les matitis***, « Les femmes disent qu'avant l'émancipation, elles étaient des machines qui fabriquent des enfants » (M., p. 76). Il faut dire que le passage de la femme silencieuse mais active dans son milieu à la femme libre de s'exprimer, se fait dans le roman gabonais par un cheminement où celle-ci quitte d'abord le village pour devenir femme de la ville.

---

[3] Karen Gould, « Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture: ***Le désert mauve*** de Nicole Brossard», dans ***Le roman québécois depuis 1960.* Méthodes et analyses**, *op. cit.*, p. 196.

Le féminisme de combat, contrairement au féminisme de la ressemblance, a recours, dans le roman gabonais, au discours idéologique dans lequel la femme a plutôt tendance à vouloir renverser la hiérarchie sociale en prenant la place de l'homme comme gouvernante de la cité. Émilienne est le personnage féminin qui a réussi à renverser la hiérarchie sociale en occupant dans son foyer conjugal des rôles sociaux habituellement réservés aux hommes (maison et fonction). Aussi, contrairement au féminisme de la ressemblance que l'on retrouve chez la femme villageoise prônant une horizontalité dans les rapports hommes/femmes, le féminisme de combat prône plutôt la verticalité où la femme se situerait au sommet de la hiérarchie. Avec le personnage d'Émilienne, non seulement la femme loge dans sa maison de fonction son mari et la famille de ce dernier, mais encore, sur le plan professionnel, elle occupe la plus haute fonction et touche le salaire le plus élevé des deux. Ces différences d'approches dans les combats que mène la femme dans le roman sont liées au fait que, contrairement à Onanga, la femme intellectuelle dans ***G'amàrakano***, qui énonce que «[n]otre lutte ne se limite pas à des revendications d'égalité sociale entre hommes et femmes. Nous combattons aussi le sous-développement, le racisme et les différentes formes d'impérialisme» (G., p. 121-122), les revendications de la femme non instruite se sont davantage cristallisées sur la question de l'égalité sociale entre hommes et femmes, et visent parfois à renverser la pyramide sociale, comme dans le cas des personnages Sitongui et Nindia dans ***Au bout du silence***. Sitongui, bien que déjà mariée, revient à la maison paternelle pour tenter de sauver l'honneur familial terni par l'attitude de son frère Kota ; elle dit à ce dernier : «Je ne suis pas femme à me taire quand tout indique que je dois parler. La vérité, c'est que ton attitude déshonore la maison de mon père dont tu es la poutre faite pour soutenir. Je te le dis encore, je ne suis pas femme qui s'arrête aux apparences» (ABS., p. 73).

Dans le second roman, Nindia parle à Kota en insistant sur le fait qu'elle a pris la place de l'homme dans le foyer, et sous-entend que l'homme, en retour, a pris la sienne :

> je dis que ce n'est pas toi l'homme. Ce n'est plus toi.[...].
> - Où est l'homme qui a épousé Nindia? Je le cherche. Oui, je cherche le fils de Rèdiwa, car il me semble que je suis plus homme que celui qui est devant moi (ABS., p. 68-69).

L'image donnée du féminisme de combat représenté dans la société du roman est aussi celle d'un combat multilatéral que mènent différents groupes de femmes appartenant à des

classes et à divers milieux sociaux et dont les revendications ne visent pas les mêmes buts. Dans ***G'amàrakano***, la femme conductrice de la Land-Rover n'est certes pas décrite comme une femme intellectuelle qui ferait de son statut un paravent pour affirmer sa réussite et sa dignité de femme ; elle préfère remplacer elle-même sa roue crevée plutôt que d'accepter l'aide de Tabassou. Ceci, en fait, dans le but d'affirmer son indépendance vis-à-vis de l'homme et surtout de manifester intentionnellement son statut de femme évoluée et émancipée. Elle ne manque pas de faire remarquer à l'homme qui lui a proposé ses services que « les femmes ne sont plus les grands enfants » (G., p. 121).

À la suite de cette scène, le roman présente un nouveau type de femme évoluée, Onanga, apparaissant avec des idées nouvelles : la revendication de ses droits et sa liberté. Sur cette dernière revendication, la femme entend « vouloir rééquilibrer les forces » (G., p. 123) et surtout imposer à l'homme son orientation sociale, ce à quoi l'homme s'oppose farouchement, parce que, dit Rembeyo : « Si l'homme donne l'impression de ne pas suivre dans ses revendications, c'est parce qu'il est encore imprégné de nos traditions» (G., p. 123). Devant la résistance qu'oppose Nyota à son père, dans ***La mouche et la glu***, en combattant son idée de la marier à M'Poyo, sa mère, Ndoulou, ne manque pas de lui dire : «Fille, tu es courageuse, mais ton père est un homme du passé. Il n'hésitera pas à employer les moyens du passé pour briser ta résistance de jeune fille » (MG., p. 56).

Notons que les deux féminismes ne constituent pas encore le véritable féminisme qui repose sur une idéologie savamment conçue et développée. Féminisme de la ressemblance et féminisme de combat se présentent dans le roman gabonais comme des révoltes de femmes opérées dans des milieux différents (village et ville). Ils servent par contre à étayer l'argumentaire qu'utilise Karen Gould quand elle parle de «féminismes *aux pluri-elles* ».

C'est par la femme intellectuelle et celle de la classe sociale aisée que l'on voit naître dans le roman gabonais un véritable féminisme idéologique où la femme a recours au droit pour revendiquer son égalité par rapport à l'homme et pour défendre son idéal. Par ce recours, elle commence à s'intéresser sur le plan social au cycle de l'activité, du pouvoir et de la puissance dont parle Elisabeth Badinter (1993), orientations non entrevues jusque-là par les féminismes de la ressemblance et de combat. En effet, c'est à travers le désir qu'exprime, dans ***Les matitis***, la femme du milieu pauvre qui veut sortir de son univers difficile pour ressembler à

la femme du milieu aisé, que l'on découvre l'image de son modèle, c'est-à-dire celle de la femme véritablement émancipée :

> Des femmes sans mari, sans travail avec ou sans enfants qui décident de rester dans les matitis sans pratiquer la prostitution d'une façon officielle ou purement masquée. Et qui donc ont beaucoup de rêve dans la tête, rêve de pouvoir trouver un mari, un mari sérieux bien sûr, et rêve de pouvoir être un jour comme ces autres femmes véritablement émancipées et qui restent dans les beaux quartiers dans des maisons qu'elles ont construites elles-mêmes parce que répondant à un très haut poste de responsabilité, à une très haute fonction (M., p. 79-80).

Déjà, dans ***G'amàrakano***, Tabassou souligne que «[l']évolution de la femme africaine est déroutante. Si encore elle n'identifiait pas ses désirs à ceux des Occidentales » (G., p. 121). Ainsi la femme vivant dans les matitis de Libreville a donc pour modèle la femme issue du milieu aisé, et cette dernière a pour modèle la femme blanche occidentale. Il s'agit en fait, d'une société où chaque palier social constitué par les femmes a son modèle à imiter et vers lequel il aspire, le modèle idéal et l'apogée étant bien entendu la femme blanche.

Dans l'éveil des femmes où le recours au droit prend toute son importance dans l'affirmation du nouveau statut de la femme, il faut noter le rôle transformateur de l'école qu'évoque Onanga dans son poème, intitulé « Le retard de l'homme noir », dans lequel elle vante les mérites de l'école qui a amené la femme « à raisonner et à oser désobéir. À revendiquer elle aussi son droit [...]» (G., p. 121). Nous reviendrons plus en profondeur ultérieurement sur le rôle transformateur de l'école en tant que moyen de production d'une nouvelle élite et capable d'opérer une forme de révolution sociale en reconnaissant et récompensant le génie de la femme. L'accès de la femme à l'école fait naître un type nouveau de femme : la femme intellectuelle, qui ne se confond pas nécessairement avec la femme aisée; nous reviendrons aussi sur cette distinction de la femme intellectuelle et de la femme aisée dans notre schéma sur la femme. Le seul point commun perceptible dans la lutte des femmes pour leur émancipation reste leur détachement des préceptes culturels qui demeurent encore sous le contrôle des hommes : «Un mouvement qui marche très bien par ailleurs, puisque ce jour-là une femme, émancipée bien sûr, osa avancer que les femmes ont déjà réussi à prendre la place de l'homme et qu'elles attendent maintenant que les hommes, eux, prennent la leur» (M., p. 73).

Toutefois, l'affirmation de Karen Gould sur la critique féministe d'aujourd'hui rejoint les propos de Barbara Godard (1989-1990 : 139) : « Le féminisme est devenu <un espace hétérogène de pratiques discursives en concurrence qui se groupent de manière décousue autour d'une préoccupation partagée qui est la place du genre dans la construction du savoir>[4] ».

Nous pouvons à cet effet dire que ces deux perceptions et affirmations sur le féminisme s'appliquent au discours sur la femme dans le roman gabonais.

Seulement, il faut le préciser, même si l'idéologie dite féministe semble s'apparenter à une philosophie et à une pensée postmodernes où l'ensemble des revendications liées à l'émancipation de la femme semble se reconnaître, celle que représente le roman gabonais n'est pas comme le démontre Barbara Godard « un espace hétérogène de pratiques discursives en concurrence qui se groupent de manière décousue autour d'une préoccupation partagée qui est la place du genre dans la construction du savoir ». Certes, dans le discours d'Onanga, apparaît une place pour le genre (féminin) dans la construction du savoir, d'une part, lorsqu'elle énumère les différents combats que mène la femme et, d'autre part, lorsqu'elle énonce que : «Je ne trouve pas que ce soit une erreur de vouloir connaître d'autres continents. Cela fait partie de la culture dont nous avons besoin. Il ne s'agit pas d'épater, mais de s'instruire» (G., p. 127). La place du genre dans la construction du savoir apparaît aussi chez Émilienne lorsqu'elle parle de « changement de mentalités ». Toutes ces nouvelles voies dans les combats que mène la femme s'inscrivent dans une préoccupation savante en introduisant une variable nouvelle qui exclut les femmes sans instruction. Dans l'œuvre romanesque gabonaise, le discours idéologique féministe apparaît encore une variété de positions souvent à contre courant de l'idéologie traditionnelle où la femme cherche à s'affranchir des préceptes culturels qui veulent toujours la garder sous l'influence et le contrôle du mâle. Ce qui est fondateur et à l'origine des démarches d'Onanga et d'Émilienne, c'est avant tout ce désir d'un rééquilibre social où la femme veut être l'égale de l'homme.

L'ensemble des valeurs et principes qui fondent l'idéologie féministe en justifiant le désir d'émancipation chez la femme dans la société gabonaise est initié par la femme elle-même et illustre les rapports nouveaux que la femme veut désormais entretenir, d'une part, avec

---

[4] Cité par Karen Gould, *op. cit.*, p. 196.

l'homme et, d'autre part, avec le nouvel espace social régi par des lois égalitaires. La lutte que mène cette dernière, dans le but de modifier la donne sociale, se déroule dans un contexte difficile où celle-ci tente de s'inspirer d'un courant universel qu'elle juge à la fois utile et opportun pour défendre sa cause, et où les consciences publiques et politiques, contrôlées par les hommes, font obstacle à son élan.

Après Onanga qui, dans ses revendications des droits de la femme énumère les différents combats que mène la femme féministe, combats qui sont étrangers à la femme du village et de la campagne, Angèle Rawiri introduit dans son troisième roman, ***Fureurs et cris de femmes***, une véritable mise en action des revendications de la femme. À travers Émilienne, la cause que défend la femme prend forme. Contrairement à Onanga, Émilienne choisit de combattre un fait social que dénoncent souvent les politiques, « le tribalisme ». À cet effet, elle invite à un changement de mentalités, dans le but de créer une entente entre les différentes ethnies et aussi pour ne pas donner raison à ceux qui pensent que les Gabonais sont «paresseux» :

> Je me marierai avec Joseph envers et contre tous. Il est grand temps que nous changions de mentalité. Si vous vous étonnez que nous soyions encore exploités par tous les étrangers qui viennent dans ce pays, l'explication est fournie par des attitudes comparables aux tiennes. Si nous ne sommes pas en mesure de tisser des liens solides avec nos compatriotes, comment peut-on espérer voir naître à Kampana un esprit nationaliste ? Voir des gens animés par un même élan pour les intérêts de notre pays. Je me demande pourquoi je te dis toutes ces choses que tu ne peux pas comprendre. Je suis navrée de te désobéir mère. Je ne m'attends pas non plus à ce que père m'approuve. Lorsque vous changerez de jugement, vous saurez bien où me trouver, si je ne suis pas retournée en France. Adieu ! (G., p. 18).

Émilienne est confrontée à un monde qui refuse de la comprendre et d'accepter son choix. Elle commence ici la conscientisation d'un monde pour qui elle incarne l'antithèse des valeurs qu'il défend ainsi que de son mode de fonctionnement. Émilienne énonce la possibilité de retourner en France. Elle vient ainsi confirmer ce que pense Tabassou des féministes africaines qui prennent l'Occident et l'Occidentale comme modèles.

Par rapport à l'action qu'elle mène pour marquer sa détermination et son élan pour un renouveau social et national, Émilienne se distingue d'Onanga qui, malgré ses convictions fortes sur le combat de la femme, arrive à la conclusion que «le problème de fond est le

manque d'autorité et de propriété de la femme. Et, là-dessus, nous sommes tous d'accord. La femme reste inférieure à l'homme parce qu'elle n'a pas le pouvoir pratique » (G., p. 123).

Or, Émilienne, dans son combat, n'a pas attendu que le pouvoir pratique lui soit légué. C'est parce qu'elle fait face à une situation et un contexte social qui favorisent les divisions ethniques, qu'elle décide d'engager le combat contre le « tribalisme » et d'inviter à un changement de mentalités. Ce cri contre le « tribalisme » est plusieurs fois évoqué dans ***Les matitis*** : « C'est le tribalisme qui nous a brûlés » (M., p. 117 et 125).

En effet, le tribalisme contre lequel lutte Émilienne, est d'abord celui dont elle est victime elle-même ; sa belle-mère, Eyang, lui oppose la beauté et l'appartenance ethnique de la maîtresse de son fils qu'elle préfère comme belle-fille. Elle dira à sa fille : « Je veux que ton frère épouse sa maîtresse actuelle que je connais bien. Oh ! bien sûr elle n'est pas aussi instruite qu'Émilienne. Elle a cependant un atout qui pour moi passe avant les soi-disant qualités de ma belle-fille : elle est de chez nous. Et puis elle est très belle » (FCF., p. 53). Le discours social qui tourne autour du « tribalisme » dans le roman, énonce déjà ce que nous verrons ultérieurement et plus en profondeur, dans l'analyse du sociogramme du « pays ». En effet, lorsque les discours des personnages, comme celui de la belle-mère d'Émilienne, renvoient à la préférence ethnique, ceux-ci rejoignent la notion de pays qui se présente chez certains personnages comme le terroir, le lieu d'où l'on tient ses origines et qui peut être le village ou simplement la province. Zang, dans ***Biboubouah***, désigne ainsi son village Mba-Ngôme : « C'est bien là le pays, le village de nos pères » (B., p. 19). C'est devant cette réalité et ce non-dit que cachent ces discours, qu'Émilienne, dans le sien, énonce son espoir, celui de «voir naître à Kampana un esprit nationaliste» (FCF., p. 18).

Émilienne s'inscrit désormais dans une philosophie de vie nouvelle de la femme où cette dernière vit avec un nouveau système de référence sociale contrastant avec la femme gabonaise ordinaire.

Bien que souvent opposée aux idéaux traditionalistes que défendent parfois sa mère et surtout sa belle-mère, et à l'oppression contre la femme de manière générale, Emilienne prône une approche nouvelle dans les rapports sociaux interethniques en vue d'une meilleure construction nationale : «Il est grand temps que nous changions de mentalité.[...]. Si nous ne

sommes pas en mesure de tisser des liens solides avec nos compatriotes, comment peut-on espérer voir naître à Kampana un esprit nationaliste ? Voir des gens animés par un même élan pour les intérêts de notre pays» (FCF., p. 18).

Contrairement à l'éveil des libertés en France au XVIII[e] siècle où la campagne en faveur du vote des femmes trouve chez des intellectuels hommes de cette époque de grands défenseurs comme Condorcet (1743-1794), le combat de la femme gabonaise en faveur de ses libertés ne trouve aucun appui auprès des hommes ; elle est plutôt seule à reconnaître le bien - fondé de son action. Pour parler de Condorcet et sa prise de position en faveur du vote des femmes et de l'égalité des sexes, nous dirons que son mérite est de s'être engagé dans cette lutte au moment où «les temps ne sont pas mûrs pour soutenir la cause de l'égalité des sexes». Comme le soulignent Elisabeth et Robert Badinter, dans ***Condorcet***[5].

Toutefois, on peut lire de la part de Rembeyo, un personnage masculin dans ***G'amàrakano***, que «[l]a femme a parfaitement raison de vouloir rééquilibrer les forces» (G., p. 123), mais ce parti pris pour la femme vise plutôt à flatter Onanga et ne s'inscrit pas comme un engagement aux côtés de la défense des idéaux de la femme. À l'image d'Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, les idéaux féministes rencontrent deux principaux obstacles à son épanouissement dans le roman gabonais : l'homme et la femme-mère. Ce second obstacle trouve dans le roman d'Angèle Rawiri deux ardentes défenseurs, soit la mère d'Émilienne et sa belle-mère, Eyang.

Dans le premier cas où l'homme constitue un obstacle au féminisme, celui-ci, à l'image de Joseph Ezang, dans ***Fureurs et cris de femmes***, devant la montée du dynamisme de la femme tendant à renverser la pyramide sociale, recourt instinctivement à la tradition qui s'impose comme refuge à la fois pour sa libération mais aussi pour sa dignité d'homme. Ainsi Joseph Ezang ne manque pas de faire remarquer à son épouse Émilienne qui a osé présenter à sa mère leurs deux bulletins de salaires où celui d'Émilienne apparaît supérieur au sien : «Tes airs de supériorité me deviennent insupportables. Apprends que je ne me laisserai jamais dominer par une femme, même se réclamant d'un mouvement d'émancipation. Si ces élucubrations te sont aussi importantes, alors vis-les dans ta tête. Cette situation dure depuis longtemps et j'en ai ma claque» (FCF., p. 70).

Les hommes opposent une résistance farouche à cet élan d'émancipation parce qu'ils y voient la perte totale de leurs privilèges et de leurs droits traditionnels sur la femme. Il y a aussi ce refus que montrent les hommes de voir les événements prendre le dessus sur eux, surtout lorsque ces événements prennent l'allure d'une révolution et se transforment en nouvel ordre social où la suprématie de l'homme sur la femme cesse d'exister.

L'idéologie féministe prônant l'émancipation de la femme dans la société gabonaise se représente dans le roman comme une crise sociale, un antagonisme opposant l'homme à la femme, comme le démontre ***Les matitis***, avec l'attitude des hommes qui craignent de voir un jour les femmes leur ravir le premier rôle social (M., p. 73). Dans le contexte nouveau, l'homme veut demeurer garant des traditions et les perpétuer en milieu urbain, tandis que la femme n'aspire désormais qu'à la liberté que le contexte villageois lui avait toujours refusée.

Dans le second cas où la femme est perçue comme un obstacle au féminisme, notons que les divergences naissent du fait qu'il s'agit de femmes de deux générations différentes. Émilienne incarne la nouvelle génération, tandis que sa mère et sa belle-mère font figure de femmes-mères et s'opposent à elle du fait qu'elle ne s'inscrit pas dans leur courant de pensée et leur manière de vivre.

Le silence qui, dans ***Biboubouah***, caractérise la femme qui s'impose dans la société villageoise, se transforme en véritable discours de combat pour l'émancipation dans ***Au bout du silence*** et ***Les matitis***. La meilleure preuve, comme le souligne Elisabeth Badinter, «est l'extraordinaire promotion de la femme célibataire[6] ». Dans ***Les matitis***, le narrateur affirme que « <Femmes sans mari> et le mouvement d'émancipation de la femme auraient donc un rapport » (M., p. 73).

***Les matitis*** fait une bonne représentation de la perception des habitants d'un quartier des plus déshérités de la grande ville, Libreville, du phénomène de l'émancipation de la femme. Pour ces derniers, ce qui justifie ce mouvement, c'est que les femmes aujourd'hui veulent faire la promotion de la femme célibataire qu'ils désignent par « femme sans mari ».

---

[5] Elisabeth Badinter et Robert Badinter, ***Condorcet* (1743-1794) *Un intellectuel en politique***, Paris, Fayard, 1988.
[6] Elisabeth Badinter, ***L'un est l'autre***, *op. cit.*, p. 232.

En effet, cette promotion de la femme célibataire est une preuve essentielle dans le roman gabonais que la femme veut se dégager d'un héritage traditionnel qu'elle juge caduque. Ce phénomène nouveau, essentiellement un phénomène de ville dans le roman, ne se conçoit pas dans la société traditionnelle. La vulgarisation du divorce dans les villes est une initiative féminine, et devient pour nombre de femmes une mode à imiter. Le divorce prend place dans cette société comme une autopromotion pour la femme. Devant la perte d'identité, parce que se dépossédant elle-même à force d'imiter aveuglement la femme du milieu aisé, la femme des matitis entretient désormais une double personnalité : celle, coupable, qui se vit dans la complicité faisant le deuil des valeurs anciennes perdues, et celle, toujours combative, qui pratique le refus total à la soumission au diktat de l'homme. Pour bien illustrer ce type de femme, Ndong Mbeng décrit dans un chapitre révélateur qui s'intitule « Des femmes sans mari, sans travail et avec des enfants» (M., p. 71), la manière de vivre de ces dernières. On peut y lire :

> C'est vrai que «femme sans mari» ne fait pas le propre des matitis, mais elles y font un véritable festival. [...]. Des femmes sans mari. Mais il faut le redire, que cette mode parmi les autres ne fait pas du tout l'exclusivité des matitis, [...]. Certaines ont des diplômes qu'elles sont allé déposer «un peu partout» mais jamais elles n'ont obtenu une suite favorable. D'autres, par contre, qui n'ont pas eu la chance ou encore qui n'ont pas pu continuer de faire leurs études pour certaines raisons, et donc qui ne sont pas devenues des secrétaires, ont fait le périple, le long et pénible périple à la recherche d'un endroit où elles peuvent exercer la modeste profession de ménagère (M., p. 71 et 74).

Toutefois, le narrateur précise dans son discours qu' « on est dans un monde où il a été dit qu'une femme ne pourra s'accomplir qu'aux côtés d'un homme » (M., p. 72). Pour illustrer comment le non-respect de cette logique sociale a des conséquences sur la femme, le narrateur précise : « [...] si elles étaient aux côtés d'un homme, d'un homme qui a un job, un petit job, cette galère ne serait pas pour autant » (M., p. 75). Voilà ce qui permet de comprendre le refus qu'oppose l'homme à la femme de s'émanciper par elle-même.

Alors que la promotion de la femme célibataire, l'émancipation et la vulgarisation du divorce, dans le roman, prennent les allures d'un phénomène de mode chez les femmes, les hommes jugent ces visées féminines comme responsables de la situation de «Femmes sans mari» qu'elles assument. Le narrateur de l'oeuvre de Ndong Mbeng, énonce comment le récit

épique *Mvett* qui y est intégré décrit l'émancipation de la femme et ses conséquences pour ces dernières :

> Au pouch-Coco où les hommes se partageaient ce jour-là un grand mabouela, après que l'un d'eux termina de dire « mais c'est cela leur émancipation de la femme », l'autre, lui, enchaîna directement avec une histoire, un conte de Mvêt. Où à Engong, un homme prit la décision d'émanciper toutes les femmes du pays. Toutes les femmes d'Engong émancipées, il en fit toutes et sans exception ses femmes, ses femmes sans pour autant être marié légalement avec l'une d'elles. Et le jour où il décida, où il jugea maintenant utile de se faire une femme légalement, l'homme qui émancipa toutes les femmes et en fit ses femmes à lui, sortit d'Engong et alla chercher une femme loin, loin et loin du pays. Et c'est avec elle qu'il vint se marier à Engong, laissant toutes les femmes qu'il avait émancipées sans mari... (M., p. 73-74).

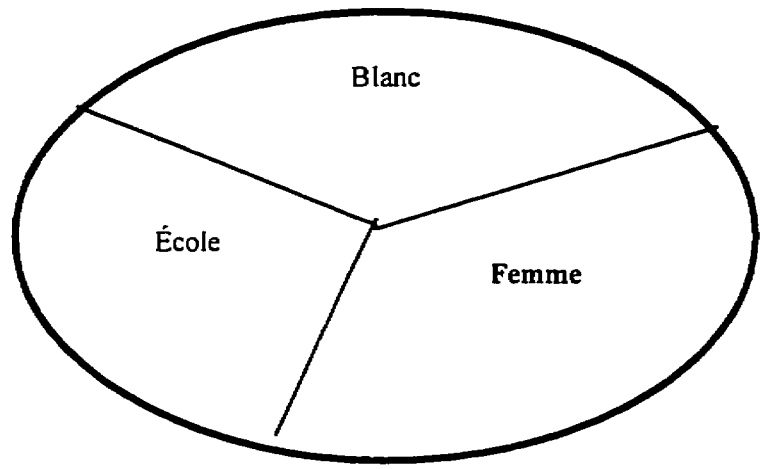
On peut voir, dans le roman, une résistance chez l'homme à adopter les modes de vie modernes. Dans la société moderne où l'expression de son pouvoir se trouve amoindrie, l'homme recourt aux méthodes traditionnelles pour s'imposer devant la femme. Le roman souligne ce réflexe chez l'homme du village devant les transformations que subit la société traditionnelle. Celui-ci a tendance, dans le roman, à évoquer avec nostalgie un passé qui célébrait la suprématie de l'homme sur la femme (*Cf.* MG., p. 102 et M., p. 11-12). Quant à cette dernière, la faculté d'assimilation des modes de vie modernes lui est plus facile. Il faut surtout reconnaître que ce qui rend plus facile son assimilation, c'est sa recherche d'affirmation vis-à-vis de l'homme; Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, dira à sa fille Nyota après sa discussion avec N'Gombi son mari : « J'ai combattu son idée, il m'a battue pour cela » (MG., p. 55). La femme, mieux que l'homme, a plus de facilité à vivre avec les contraintes de la nouvelle société. À l'exemple de Ndoulou, dans ***La mouche et la glu***, et d'Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, le combat de la femme se situe désormais au niveau des « idées », c'est-à-dire que, plus que l'homme, la femme cherche à faire triompher la raison et parfois sa raison, ce qui dérange l'homme. Il n'est donc pas étonnant de voir avec quelle rapidité la femme arrive à bouleverser les valeurs anciennes que l'homme veut maintenir dans un contexte où elles ne s'adaptent plus. Comme le fait remarquer Elisabeth Badinter : « Les transformations paraissent si rapides, presque brutales, et si contraires à nos traditions récentes, que l'on est tenté de parler de révolution[7]». En effet, devant les grands changements irréversibles qui s'opèrent dans la nouvelle société, certains personnages dans le roman gabonais parlent de « gaspillage », allusion à un État où l'anarchie s'est installée. C'est le cas de N'Kima, dans ***La mouche et la***

---

[7] Elisabeth Badinter, ***l'un est l'autre***, *op. cit.*, p. 9.

***glu***, qui se plaît à dire, «c'est le Blanc qui est venu nous gaspiller le pays avec son école et ses idées» (MG., p. 102).

Le concept de l'idée (surtout au pluriel « idées ») est le véritable vecteur de la révolution sociale et des mentalités qu'opère la femme. Ce vecteur de la révolution semble s'allier, dans le roman gabonais, à trois principaux éléments qui sont eux-mêmes porteurs de changement et de révolution dans la société gabonaise. Il s'agit essentiellement du Blanc, de l'école et de la femme. Nous pouvons établir le schéma suivant de ces trois éléments :




À l'image des changements qu'apportent les deux premiers (le Blanc et l'école), irréversibles pour la société et qui constituent des institutions en soi, le Blanc incarnant dans cette société le vecteur principal des idéologies et institutions nouvelles, les changements que la femme moderne introduits le sont aussi. De plus en plus, la place de la femme dans la société se solidifie et elle joue un rôle plus important. En acceptant de loger dans sa maison de fonction son mari et la famille de ce dernier, Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, ne le fait pas par orgueil, mais pour permettre à sa belle-famille de jouir elle aussi d'un niveau de vie digne de son rang social.

Dans le discours féministe que l'on retrouve dans le roman gabonais, il y a, d'une part, une affirmation de soi qui se traduit chez la femme par le besoin instinctif de s'imposer comme être dans la société et, d'autre part, un désir de dépassement de soi. On peut voir dans ce

dernier cas que la femme cherche à faire montre des capacités que la société lui refusait et ne voulait jamais lui reconnaître.

Cependant, par rapport à ce que le roman gabonais démontre, le féminisme, en tant que «rupture radicale avec toutes les contraintes discursives et sociales qui empêchent les femmes de s'affirmer[8]», n'est pas le discours englobant toutes les femmes dans le roman. Il reste plutôt un phénomène lié à certains milieux, à certaines classes sociales et à certaines générations.

### 4.2.1. Phénomène de classe

Le roman gabonais montre que si, de manière générale, les jeunes filles, les jeunes femmes cadres et même ces «femmes sans mari, sans travail et avec des enfants» dont parle ***Les matitis*** sont intéressées par le phénomène d'émancipation, le mouvement féministe paraît quant à lui un phénomène réservé aux femmes d'une certaine classe sociale, à l'image de «ces autres femmes véritablement émancipées et qui restent dans les beaux quartiers » (M., p. 79). Cependant, l'entrée de la femme intellectuelle, comme Onanga, dans ***G'amàrakano***, et Émilienne, dans ***Fureurs et cris de femmes***, circonscrit encore plus le milieu féministe tel qu'il est représenté dans la société du roman. Désormais, la femme ne lutte plus pour son égalité avec l'homme, elle initie des combats nouveaux, ceux que la femme non instruite ne saurait mener si elle n'est pas au départ conscientisée et préparée à cela, et comme le souligne Onanga : «Nous ne revendiquons pas des caprices mais des droits. Notre lutte ne se limite pas à des revendications d'égalité sociale entre hommes et femmes. Nous combattons aussi le sous-développement, le racisme et les différentes formes d'impérialisme. Oui, notre bataille est vaste et rude» (G., p. 121-122).

La femme venue du village et qui habite généralement les matitis a vite limité son droit à la seule possibilité de gérer elle-même sa sexualité, et partant celle de désobéir à l'homme.

Voilà qui montre que les femmes des matitis s'inscrivant dans le mouvement pour l'émancipation de la femme vivent celui-ci par imitation du fait que la pauvreté des matitis rend toujours les femmes dépendantes, ainsi prennent-elles modèle sur les autres avec qui elles ne

partagent pas les mêmes idéaux. Or, les autres femmes, celles qui sont véritablement émancipées, sont indépendantes et réalisent de grands projets sociaux en construisant par exemple des «maisons [...] répondant à un très haut poste de responsabilité, à une très haute fonction» (M., p. 80).

Le discours féministe trouve aussi plus d'écho chez les femmes issues d'un milieu social généralement aisé et chez les femmes cadres suffisamment instruites. Ce sont ces femmes qui sont les modèles pour leurs semblables vivant dans un milieu social plus défavorisé et plus pauvre. ***Les matitis*** souligne en effet que les femmes «véritablement émancipées» font l'envie des autres qui n'ont pas leurs moyens parce que rêvant «de pouvoir être un jour comme ces autres femmes véritablement émancipées » (M., p. 79).

Pour les femmes de haute classe sociale et pour une femme intellectuelle comme Émilienne, le désir d'affirmation passe généralement par l'imitation des modèles étrangers que l'on retrouve chez la Blanche. Il y a en effet chez les féministes une forme d'affirmation qui passe nécessairement par l'assimilation aux modes de vie occidentaux qui s'offrent à elles habituellement par les magazines importés, voire par les médias comme la télévision qui diffuse quotidiennement les séries télévisées américaines. Le discours social sur le féminisme apparaît ainsi dans certaines oeuvres, tels ***Les matitis***, comme un mouvement qu'animent des personnages féminins, fantasmés et hallucinés dans la problématique de l'américanité en pays francophone de l'Afrique subsaharienne. Émilienne en est l'exemple. Ses goûts et sa façon de vivre n'ont rien de commun avec ceux de la femme gabonaise ordinaire. L'amour qu'elle porte à ses animaux «chiens et chats», qu'elle élève en prenant grand soin d'eux, participe justement de cette logique d'imitation et d'assimilation de la femme blanche.

Par rapport au mouvement pour l'émancipation de la femme auquel toutes les catégories de femmes peuvent adhérer, la classe des femmes dites féministes se montre plus radicale parce qu'elle exige de la femme une certaine assise sociale et financière et parce que le critère d'instruction devient fondamental.

---

[8] Karen Gould, *op. cit.*, p. 197.

### 4.2.2. Phénomène de génération

Dans le roman gabonais, la femme-mère ou l'adulte et la jeune fille constituent les principales figures du personnage féminin. La première apparaît généralement dans deux contextes de société, le village, où souvent son rôle est celui de la femme soumise aux lois traditionnelles mais souvent en révolte contre elles, et la ville. Cependant, le roman gabonais souligne que la femme évoluant dans un contexte social villageois est plutôt opposée aux lois et coutumes du milieu qui l'oppriment, faisant d'elle un être essentiellement de «devoir», mais sans « droit ». La femme au village, même si elle peut paraître dominée, et parfois conciliante à l'égard de sa condition de femme soumise, demeure dans la société du roman un personnage luttant pour sa liberté. Par devoir, elle s'évertue à vouloir transmettre aux jeunes filles l'héritage ancestral qu'elle a reçu. C'est le cas par exemple d'Obono, dans ***Biboubouah***, qui, à défaut d'avoir une enfant fille à qui transmettre les initiations du genre féminin dans la société villageoise fang, inculque à son fils Zang les valeurs féminines. Ces dernières permettent à la femme à qui ce savoir a été inculqué de commander le respect.

Par rapport au discours féministe, ce n'est pas la femme-mère du village qui constitue l'obstacle contre lequel le personnage incarnant la féministe dans le roman est opposé. Il s'agit de la femme-mère qui vit en ville. Dans ***Fureurs et cris de femmes***, deux personnages s'opposent à l'élan féministe qu'incarne Émilienne : sa mère et sa belle-mère, Eyang. C'est Eyang qui constitue surtout cette opposition. Au lieu d'être fière d'avoir une belle-fille aussi instruite, Eyang se montre moins enthousiaste et dit à sa fille, pour lui souligner son mécontentement contre sa belle-fille : «Tu sais ma fille, depuis que je vis sous le même toit que ta belle-soeur, je me méfie des femmes qui ont été dans les grandes écoles comme vous dites» (FCF., p. 53).

## Conclusion

Considéré comme mouvement postmoderne et énonçant le droit à la différence, le féminisme, dans le roman gabonais, introduit la notion d'identité de la femme dans un contexte social hostile. En menant son combat sur une base juridique et en se lançant de nouveaux défis, la féministe rompt avec l'image classique de la femme dans le roman africain

subsaharien francophone. Cette nouvelle image féminine, dans le roman gabonais, a pour héroïne, l'intellectuelle. Elle est la féministe par excellence contrastant avec la femme-mère. À l'image d'Onanga et d'Emilienne, la féministe est décrite dans un cadre essentiellement urbain. C'est par la génération des jeunes filles, surtout celles qui ont reçu une instruction et qui parfois exercent un emploi en ville, que le féminisme se reconnaît et s'exprime le mieux dans le roman gabonais, car avec les personnages Onanga et Émilienne, le féminisme s'idéologise dans le roman, prenant appui sur le droit pour revendiquer l'égalité des sexes, en plus de promouvoir l'instruction chez la femme.

# CHAPITRE V

# SOCIOCRITIQUE ET ORALITÉ

### 5.1. Une analyse des marques de l'oralité dans le texte

Dans « Sonorité, oralité, vocalité », Zumthor énonce :

> Si oralité, en effet, ne désignait (comme on le pense parfois) qu'un mode de communication parmi d'autres, seul le singulier serait de mise. Mais tel n'est pas le cas : le mot, en référant à la voix humaine et à la bouche dont elle évoque des faits d'une extrême complexité, engageant l'existence entière de l'émetteur de cette voix, son corps, sa psyché, sa personnalité sociale. Le terme d'oralité est aussi riche que la vie même ; non moins qu'elle, polymorphe et ambigu. D'où l'infinie diversité des procès et des formes qu'on lui rapporte[1].

Or, l'oralité dont il est question ici n'est pas une oralité plurielle au sens où l'emploie Zumthor qui privilégie la sonorité et la vocalité. Il s'agit ici d'une oralité désignant un mode de vie et une philosophie liés à un peuple.

Parlant de l'oralité et non seulement de la littérature orale comme l'aurait exigé par exemple une étude quantitative qui s'intéresserait essentiellement aux genres comme les sociologies de la littérature, notre analyse s'intéresse aux discours sociotextuels qui portent des marques significatives et distinctives par rapport aux marques de discours sociotextuels habituelles se définissant par le statut littéraire du texte. Contrairement aux analyses précédentes qui n'ont pas souvent pris en compte l'analyse du *non-dit* dans le discours sociotextuel, en dehors, bien entendu, de celle qui porte sur l'État et ses citoyens, celle des marques de l'oralité considère le *non-dit* comme participant à l'écho-texte et à la valeur profonde du discours textuel; en même temps elle cherche dans les discours implicites, d'une part, la valeur sociale et contextuelle du *non-dit* et, d'autre part, sa consécration en tant que pratique donnant sens au discours du texte. Pour emprunter à Amossy son propos sur l'allusion littéraire que nous voulons adapter à l'oralité, nous dirons que : « Il importe dès lors, avant de suivre dans le texte ses mouvantes constellations, d'examiner son fonctionnement en tant que phénomène discursif distinct[2]».

C'est qu'en fait l'oralité envisagée ici fonctionne dans le texte, comme le dit Amossy de l'allusion littéraire, «en tant que phénomène discursif distinct» et regroupe un ensemble de

---

[1] Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 17

[2] Ruth Amossy, ***Les jeux de l'allusion littéraire dans* «Un beau ténébreux» de Julien Gracq**, *op. cit.*, p. 7

discours sociaux qui intègrent le texte romanesque revendiquant leur autonomie et leur spécificité par rapport au grand discours sociotextuel. En intégrant l'étude d'un phénomène discursif distinct comme l'oralité, l'analyse sociocritique opère une rupture avec sa méthode traditionnelle d'analyse du texte pour s'intéresser aux formes et manifestations souvent implicites des pratiques sociales de la société traditionnelle gabonaise représentée dans le roman et qui font partie du sociotexte. En d'autres termes, il s'agit de voir dans la narration romanesque et le mode de construction et d'écriture de celle-ci la résurgence, dans la transcription, des phénomènes sociaux inhérents à la société traditionnelle. En désignant ceux-ci comme marques de l'oralité, la question de leur analyse dans le texte romanesque s'inscrit dans une perspective où c'est le discours sociotextuel qui est privilégié. L'autre préoccupation de cette analyse sociocritique qui considère les marques de l'oralité comme faisant partie du social dans le texte repose sur « comment » les phénomènes propres à la société traditionnelle intègrent le texte ?

L'enjeu sociocritique, si l'on peut le désigner ainsi, dans l'étude des marques de l'oralité dans le texte, consiste à analyser à partir des différents discours sociaux qui se dégagent du texte et qui portent en eux des marques de l'oralité pure, en plus des marques du social, la philosophie culturelle de la société représentée. C'est dans le cadre de cette étude, en effet, que le *cosmosystème*, considéré au départ comme modèle d'analyse sociocritique mais non défini et n'ayant pas de statut théorique affirmé pour une analyse effective du texte à cause des limites de notre thèse, aurait pu intégrer notre analyse. Sa contribution dans l'analyse sociocritique aurait sans doute été d'un grand apport scientifique. Mais, comme le fait remarquer Amossy : « La sélection d'un élément discursif jusque-là inventorié comme « figure » ne manque pas, en effet, de poser quelque problème. Les risques en sont connus: rester pris dans le tout-puissant engrenage d'un « discours des figures »; souscrire implicitement à un savoir classique en lui empruntant ses instruments[3]». C'est ce qui nous a permis de dire, en regard des difficultés inhérentes à son application sur le texte comme catégorie d'analyse sociocritique définie, que le *cosmosystème* est une aporie. Les catégories définies par Duchet pouvant suffisamment intégrer notre analyse et participer à la recherche des résultats, nous nous en tenons pour cette étude à ces dernières.

---

[3] Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 8

On peut dire de l'oralité, comme le fait Duchet du mot « réalisme », qu'elle met en cause une idéologie de l'expression et de la représentation[4], parce qu'autour du mot « oralité » gravite un ensemble de représentations, de philosophies et de croyances liées à une expression populaire et culturelle, la culture négro-africaine englobant la culture gabonaise.

Alors que la culture blanche occidentale, comme le fait remarquer Sollers[5], est régie par le mode de production capitaliste, la culture négro-africaine, elle, est régie par un autre mode de production. Celui-ci se rapproche du collectivisme sans l'incarner véritablement. C'est donc dire que les sociétés négro-africaines traditionnelles, sans nécessairement rechercher, dans leur mode de production, le cumul du capital, sont régies par un mode de fonctionnement basé sur l'échange et qui vise avant tout l'équilibre social. Celui-ci est à la base de toute l'organisation politique intégrant le rapport de l'homme avec le cosmos et les pouvoirs métaphysiques dans les sociétés traditionnelles. Autant dans les analyses antérieures que dans celles à venir, il faut voir que chaque situation sociale représentant la société traditionnelle constitue un maillon de la chaîne de société d'où apparaissent des lois qui ont pour fondement principal la recherche et la garantie de l'équilibre et de l'harmonie de la société. L'arbitraire qui semble caractériser les lois traditionnelles avec une prédominance sexiste mâle est sans doute dû à ce sentiment basé sur la recherche de l'équilibre social par les hommes qui ont tôt fait d'écarter la femme et de la mettre en marge de l'acquisition du pouvoir de la Parole qui est le vrai pouvoir, et pour en faire un « objet d'échange ».

Par rapport à l'idéologie de l'expression et de la représentation en vigueur dans le mot «réalisme» chez Duchet et que nous transposons à l'oralité, cette dernière, même récupérée par l'écriture, garde toujours son côté étanche vis-à-vis de ce que le texte peut produire comme relevant essentiellement de la littérature. C'est généralement dans les proverbes, les énigmes et les chansons qu'apparaît dans le texte le véritable discours social de l'oralité intégrant la langue du terroir. L'analyse proprement dite des marques de l'oralité dans le texte romanesque gabonais vise, d'une part, à montrer le caractère plutôt perméable du texte aux discours sociaux, c'est-à-dire aux différentes manifestations socioculturelles célébrées par la société gabonaise qui intègrent le texte, et, d'autre part, à souligner comment la création littéraire et

---

[4] Claude Duchet, «Une écriture de la socialité», dans ***Poétique***, *op. cit.*, p. 446
[5] cité par Claude Duchet, *op. cit.*

romanesque reste tributaire des mécanismes de fonctionnement des genres littéraires oraux. Laurent Owondo écrit dans ***Notre librairie*** :

> Est-ce un hasard si l'un des exercices favoris des écrivains gabonais est l'adaptation, si ce n'est la traduction pure et simple, des sujets puisés directement dans le patrimoine de la littérature orale ? Qu'il s'agisse de la poésie, du roman ou encore du théâtre, on remarque le recours à la légende, au mythe, à l'épopée, au conte. Ne faut-il pas voir une volonté chez ces écrivains d'affirmer leur appartenance à une famille, celle des femmes et des hommes qui de tous temps ont eu pour vocation de raconter ? Et en même temps, ne faut-il pas entendre cette question ? Comment restituer hors du clan l'univers de l'épopée fang et la théâtralité des cérémonies rituelles ? Comment rendre en français toute une poésie chantée ayant pour véhicule et pour conservatoire les langues vivantes parlées dans les tribus ?[6]

Dans la même revue, il ne manque pas de montrer dans son éditorial le but commun que visent les deux littératures, orale et écrite, qui, ensemble, composent la littérature gabonaise dans sa globalité : «C'est qu'il s'agit dans un cas comme dans l'autre de la pratique du verbe. Dire. Donner à voir un monde par les mots, voici une des ambitions que s'offrent en partage le joueur du Mvett et l'écrivain gabonais[7]». Cette analyse d'Owondo met en présence deux praticiens de la parole (du verbe Dire): le joueur de Mvett ou le *mbom* Mvett et l'écrivain. Certes, leurs modes d'expression divergent: le premier utilise la parole de manière éclatante et vivante, tandis que le second s'exprime par le biais de l'écriture. Mais, le roman gabonais sait se construire autour de ces deux modes d'expression. Il s'écrit sur le mode du «Il était une fois» que l'on reconnaît aux contes et épopées classiques, ou «C'est ainsi que Toung se plaignait dans le corps de garde d'Aboumezok plein à craquer» que l'on retrouve dans l'incipit du roman ***Biboubouah*** (p. 9), pour annoncer le récit qui va suivre. La présence dominante du temps imparfait dans les récits romanesques souligne le caractère d'assimilation du roman au genre oral qu'est le conte ou l'épopée, dans sa manière de se Dire. Dans certaines œuvres, comme nous le verrons ultérieurement, la parole traditionnelle domine en grande partie le discours sociotextuel et devient le mode par lequel le texte «donn[e] à voir un monde par les mots».

Notre étude, avant d'amorcer celle de l'analyse des discours des formes, s'articule d'abord autour de cinq analyses essentielles qui correspondent à six formes de manifestation de l'oralité dans le texte romanesque gabonais. Il s'agit précisément de :

---

[6] Laurent Owondo, *op. cit.*, p. 6
[7] *Loc. cit.*

-La similitude, dans sa construction, entre le texte romanesque et l'épopée traditionnelle.

-L'analyse de la langue du terroir et la théâtralité dans le texte.

-Symbolisation et carnavalisation par le nom.

-L'analyse des proverbes.

-L'analyse des chansons populaires traditionnelles.

### 5.1.1. L'espace imaginaire et l'idéologie dans *Biboubouah* et *Les matitis* vus comme une (ré)écriture du Mvett

Avant tout, une définition et une présentation du Mvett s'imposent dès lors que, dans l'analyse que nous envisageons, la création romanesque apparaît comme sa réécriture.

Le mot «Mvett», selon Mvé Ondo, «désigne tout à la fois d'abord l'instrument, ensuite le joueur, le genre de récit et enfin la musique[8]». Ce terme vient ou dérive des verbes fang *[abet]* et *[avet]* qui veulent dire grandir et/ou (s') élever. Le Mvett est en fait un art d'élévation, un art de transcendance.

En tant que genre littéraire oral et comme épopée traditionnelle, le Mvett, dans sa structure et son fonctionnement, est considéré comme un art total, c'est-à-dire qu'à l'intérieur du récit Mvett, on retrouve présents presque la quasi totalité des genres littéraires oraux majeurs, tels la chanson, les proverbes, les contes, etc. Cette première caractéristique du Mvett comme genre total le rapproche du roman gabonais, puisque celle-ci apparaît dans ***Biboubouah*** et ***Les matitis***, qui intègrent dans leurs textes également la chanson, les proverbes et les contes. ***Biboubouah*** utilise dans son écriture un discours qui intègre plus facilement la symbolique des langages codés, les proverbes et les chants populaires. Selon Mvé Ondo, le Mvett «met en scène l'irréductible lutte qui oppose les Mortels (les hommes d'Okü) et les Immortels (les gens d'Engong)[9]». Cette seconde caractéristique fondamentale trouve sa similitude dans ***Les matitis*** qui présente une lutte idéologique des classes opposant les riches aux pauvres des matitis, et surtout en mettant plus l'accent sur la lutte quotidienne que mènent les pauvres pour leur survie. Dans cette lutte idéologique que présente le roman,

---

[8]Bonaventure Mvé Ondo, «Finalité de l'homme et transcendance dans le Mvet», dans ***Notre librairie***, **Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 61

les habitants des matitis s'assimilent aux hommes d'Okü dans le Mvett, c'est-à-dire les Mortels. Leur condition, comme le montre Mvé Ondo à propos des «hommes d'Okü», place ces derniers « en situation de «vide», de manque, de pauvreté, d'indignité et d'infériorité[10]». C'est ce qui justifie dans le roman l'aspiration des habitants des matitis à ressembler aux habitants des beaux quartiers, les pontes et les mamadous qui, eux, peuvent être assimilés aux Immortels (les gens d'Engong) dans le Mvett.

L'autre similitude qui apparaît entre la structure sociologique des matitis et celle des Mortels du Mvett, c'est l'apparition dans les deux univers sociologiques d'une organisation socio-politique qui regroupe d'autres micro-structures. Dans le Mvett, et singulièrement chez les Mortels, il s'agit de myriades de tribus, et, dans le roman, il est question de matitis qui riment avec «une appartenance ethnique». Autant dans le Mvett les myriades de tribus qui composent le peuple d'Okü se livrent des guerres entre elles, autant dans le roman le narrateur ne manque pas de souligner implicitement la même réalité dans les matitis, ce qui constitue la cause de leur faiblesse. Or, pendant que les peuples d'Okü se livrent la guerre, le Mvett souligne en même temps une dynamique unitaire et de solidarité chez les Immortels d'Engong. Cette dynamique apparaît dans le roman avec les pontes et les mamadous qui constituent un groupe solidaire fondant sa puissance sur ses acquis matériels et le pouvoir. Il y a en effet résurgence, dans la lecture sociocritique des ***matitis***, de la figure socio-politique incluse dans ***Biboubouah*** sur la société villageoise où les hommes se sont accaparés du pouvoir en excluant les femmes. Dans ***Les matitis***, les hommes sont identifiés aux personnages qui composent la classe sociale des riches, les pontes et les mamadous, tandis que les femmes, exclues du pouvoir, sont identifiées aux personnages qui composent la classe sociale des pauvres, les makayas. Ces derniers sont à la merci des premiers qui détiennent le pouvoir et l'exercent de manière arbitraire contre eux. Les sans-pouvoir sont exploités et condamnés à une dure existence. Ici, c'est comme si la société urbaine se vengeait sur les mâles du village qui ont longtemps placé la femme en situation d'infériorité par rapport à l'homme. Car la grande majorité des hommes qui habitent les matitis viennent du village et continuent à vivre selon les préceptes de la société traditionnelle :

> Les matitis, des villages en ville, des grands villages en ville de Libreville
> qui n'ont jamais de place lorsqu'il s'agit de dresser les éminents portraits

---

[9] *Loc. cit.*
[10] *Ibid.*, p. 64

> de la capitale gabonaise. Les matitis qui se cachent derrière l'image d'une ville moderne, splendide, superbe et même à la limite, paradisiaque (M., p.7).

En effet, le rapport que l'on peut établir entre ***Les matitis*** et le *Mvett* est surtout lié au fait que la narration est assumée dans les deux cas par un narrateur-conteur. Le discours sociotextuel du roman fait état, comme dans le Mvett, de plusieurs ethnies différentes du Gabon occupant une ère spatiale et géographique en zone urbaine que leur imposent les riches qui détiennent le pouvoir. Ainsi, comme pour marquer la différence qui existe entre les deux groupes, le roman de Ndong Mbeng montre que l'aire sociale occupée par les makayas à Libreville se trouve toujours en zone défavorisée, ou plus spécifiquement en arrière d'une institution publique que le discours sociotextuel désigne par : « Derrière l'École Normale, Derrière l'État major de la Marine Nationale, [...], Derrière la Prison etc.» (M., p. 10). Cette distribution topographique présente dans le roman témoigne au sujet des logements de ces zones défavorisées dénommées les matitis, qu'il s'agit des habitations faites en matériaux légers correspondant aux pouvoirs financiers de ceux qui les occupent : « Des styles de maisons propres aux matitis, des maisons en contre-plaqué, en planche et en tôle, qui cachent aussi des murs intérieurs en carton » (M., p. 9), et qui contraint ces derniers à vivre « Derrière » les riches. Bien que l'architecture des matitis rappelle la distribution topographique villageoise dans ***Biboubouah*** où ce sont les femmes qui occupent les habitations derrière la maison des hommes, il faut aussi reconnaître là que l'œuvre de Ndong Mbeng, tout en opposant deux types de citoyens, les makayas et les riches, révèle également une autre symétrie qui n'est pas seulement celle de la richesse et du pouvoir, mais celle de la condition du citoyen et sa place dans la cité.

Toujours en parallèle avec le Mvett, ***Les matitis*** revient sur le regroupement d'hommes de même condition, celui des Gabonais des matitis et ressortissants étrangers qui rappelle le groupe des Mortels dans le Mvett. Ce rapprochement est plus facile pour des raisons socioculturelles comme celui des Gabonais et des Équato-Guinéens qui se fait sur une base linguistique parce que les matitis de Derrière la Prison, Derrière l'École Normale et Venez Voir, dans le roman, sont plus proches pour la raison susmentionnée à Atsibe Ntsot, considéré comme le fief et le matiti par excellence des Équato-Guinéens, mais aussi pour la pauvreté et l'exploitation dont sont victimes les deux groupes de la part des riches. Ces deux raisons facilitent dans le roman un rapprochement permettant la reconnaissance d'un ennemi commun,

les riches qui apparaissent dans l'œuvre semblables aux Immortels du Mvett, tandis que les autres forment un groupe hétéroclite qui rappelle les peuples d'Okü, une myriade de peuples opposés aux Immortels d'Engong. Ce sont en effet ces groupes ethniques auxquels s'ajoutent les étrangers qui font figure dans le roman d'une myriade de peuples enclins à une lutte pour la survie et où n'émerge pas une figure emblématique comme Zang dans ***Biboubouah***. À ce sujet, les nombreux chapitres qui composent l'œuvre de Ndong Mbeng résonnent de signifiance à savoir : «Des condamnés à une dure enfance», «Des jeunes sans avenir», «Des éternels chômeurs», «Des femmes sans mari, sans travail et avec des enfants», «Des hybrides ratés», «Des vieillards livrés à eux-mêmes», «Des travailleurs exploités» et « Cri et pleur de matiti».

Dans son second article consacré au Mvett Mvé Ondo écrit :

> D'une manière générale, les chants épiques du Mvet sont considérés comme des récits guerriers qui mettent en scène les combats fantastiques dans lesquels l'homme fang ne ferait presque jamais appel à la réflexion et ne ferait qu'étaler sa force physique[11].

La ressemblance que nous voulons établir entre le Mvett et le roman, parlant de (ré)-écriture dans ***Biboubouah*** et ***Les matitis***, est liée aussi à la texture du Mvett qui apparaît comme un art total et à l'émergence, dans les deux genres, d'une figure emblématique qui devient le héros épique. Par rapport à la caractéristique fondamentale de l'épopée : mélange du surnaturel, du fantastique et de la réalité, il faut cependant noter, dans les deux oeuvres dont l'espace imaginaire et l'idéologie semblent être une réécriture du Mvett, cette perspective d'approche empruntée à Józef Kwaterko :

> [L]'on pourra saisir une relation binaire (ou plutôt bipolaire) reposant sur le couple «conformité-rupture», du moment où l'on confronte un texte ou bien un corpus de textes à des circonstances qui leur sont extérieures, mais qui ont peu ou prou déterminé leur production. L'idéologie peut alors occuper une position surplombante et devenir un modèle générateur qu'un texte se bornera à reproduire, soit au contraire, subir de sérieux contre-coups venant de certaines pratiques d'écriture qui se réclament de la rupture...[12]

Le titre ***Biboubouah***, fait déjà référence, dans sa définition, aux faits du merveilleux et de l'insolite qui, généralement, caractérisent l'épopée. En effet, selon son auteur : <Biboubouah>

---

[11] Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 63

est un mot bien populaire dans le lexique quotidien fang. Il désigne toute action, toute nouvelle, toute entreprise étonnante, surprenante [...] en un mot insolite[13]». Zang fait figure, dans son parcours, de véritable héros épique. Dans la ressemblance que nous essayons d'établir sur le plan de la structure entre le Mvett et le roman, il se présente qu'en voulant obéir au cadre binaire qui domine le Mvett avec les Mortels et les Immortels le héros romanesque s'apparente plus aux Mortels à cause de sa condition. Mvé Ondo souligne que «[l]e héros des Mortels, qui apparaît comme le personnage principal, présente un visage de révolté. Sa condition, comme celle des Mortels, n'est pas enviable[14]». D'abord, sa venue au monde parmi les vivants n'est pas vécue comme une naissance ordinaire. Zang Ella Thomas est en effet le retour parmi les vivants de Zang Abossô, son grand-père, décédé la veille : « celui qui est mort hier est de retour »(B., p. 28). Ce dernier, comme par hasard, n'était pas un simple humain; c'était « un grand, un « Mvégomo » (un grand homme) de la tribu Yembong » (B., p. 20). Déjà enfant, Zang Thomas doit assumer traditionnellement l'héritage de son feu homonyme Zang Abossô. Même s'ils ne partagent pas la même intimité, la veuve de Zang Abossô, Mema Mbazo'o, considère le jeune enfant qui porte le nom de son défunt mari comme son véritable mari. De cette enfance bien particulière, le héros reste un personnage optimiste qui saura toujours vaincre les situations difficiles. Selon Michel Voltz, dans sa présentation de ***Biboubouah*** :

> Ces chroniques se présentent comme une succession d'anecdotes racontant les faits remarquables dont le vieux Zang a été le témoin ou l'acteur. [...]. Le récit égrène les souvenirs, cocasses ou tragiques, nostalgiques ou douloureux: les tendres souvenirs de la petite enfance au village, la mort précoce du père, et celle tragique de la mère, dans l'incendie de sa cuisine; les tribulations de l'orphelin, ballotté de foyer en foyer, d'école en école ; [...]. C'est un récit réaliste, que l'auteur affirme authentique. Souvent tragique, il n'est jamais pessimiste. Dans ses commentaires, le vieux Zang développe une sagesse qui permet à l'homme d'assumer la condition de sa nature[15].

Il faut dire que le personnage Zang est souvent associé à de graves crises sociales, comme lors de son arrestation en pays étranger, la Guinée équatoriale, parce qu'il ne possédait pas de carte d'identité (B., p. 66-67). À ces jeunes neveux qu'il réunit autour de lui pour revivre sa vie passée par son récit il raconte les événements dont il a été témoin à Ebibiyin, une fois

---

[12] Józef Kwaterko, *op. cit.*, p . 29-30
[13] Ferdinand Allogho-Oké, ***Biboubouah***, *op. cit*, (quatrième de couverture).
[14] Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 62
[15] Michel Voltz, *op. cit.*, p. 171

qu'il réussit à payer la rançon de sa liberté aux soldats équato-guinéens en leur donnant «un billet de cent francs imprimé d'une effigie du général Félix Eboué » (B., p. 67-68) :

> Un klaxon ironique en guise d'adieu à la ville et nous roulions vers Missâh à tombeau ouvert. [...]. Le car roulait toujours à folle allure et les bagarres continuaient sporadiquement. La caisse du véhicule bondée de voyageurs se balançait dangereusement de gauche à droite. Arrivé à un tournant, le car prit le maquis et alla terminer sa démente course dans une vallée escarpée, les portières de la cabine furent bloquées entre deux énormes noyers. Le feu éclata. La ruée vers la sortie se déclencha. Les plus forts piétinaient les plus faibles. Le désordre était au comble. Muets et impuissants les passagers depuis un temps descendus du car, regardaient ceux de la cabine brûler... Le bilan fut lourd : six morts et douze grands brûlés. Ceux de la cabine n'étaient que de gros babouins calcinés, les dents en l'air avec des rictus affreux... (B., p. 68-69).

Le parcours du héros dans ce roman est jalonné d'obstacles majeurs qui le mettent à rudes épreuves. C'est le cas par exemple des difficultés qu'il rencontre pour réussir à l'école. C'est en fait un défi qu'il se lance. Ce défi le héros le vit comme une quête du savoir qui s'acquiert par la démythification de l'institution voulant assurer sa pérennité et surtout son rôle de vecteur de changement dans le société traditionnelle. Dans ce désir permanent de réussir, Zang se doit de quitter d'abord son village pour la ville départementale de Bitam. Mais, pour arriver à Bitam, Zang doit traverser la grande forêt qui sépare les deux univers :

> Nous marchions, marchions, marchions, traversant rivières, ruisseaux, landes et champs bercés par la musique des touracos, cigales et rossignols. Les bosquets succédaient aux bosquets, les clairières à d'autres clairières. Les arbres, hauts de plusieurs mètres, disparaissaient dans le ciel, entourés d'un amalgame de lianes et de buissons chargés de coquelicots. Le chemin devenait de plus en plus étroit. Il faisait sombre, on eût dit une marche dans un tunnel. [...]. Soudain, la forêt se mit à bruire.... (B., p. 54-55).

C'est après cette traversée de la grande forêt, qui apparaît aussi comme une initiation pour le héros, que le *surnaturel* apparaît dans le roman avec l'évocation du «vampire» par Mikibi, l'oncle de Zang qui l'accompagne à Bitam avec son épouse Medza : «Femmes, entrez ! C'est fini ! Medza, passe-moi un œuf frais, je le boirai pour renforcer mon vampire » (B., p. 57). Le couple Mikibi ne conduit finalement pas son neveu jusqu'à la ville pour faire son inscription à la nouvelle école qui doit l'accueillir. Cette tâche est confiée à un habitué de la ville, Otouang Ebeudeung François :

> Mon oncle Mikibi et sa femme retournent chez eux ce matin. Leur mission avait pour but de m'accompagner chez Otouang Ebeudeung François

> lequel me conduira à Bitam où il espère me trouver une place. [...] Je suis au cours moyen deuxième année à l'Ecole officielle de Bitam (B., p. 57 et 61).

De là, il est admis au CEP et au concours d'entrée en sixième pour le collège Moderne d'Oyem, la capitale provinciale : « Bien que les examinateurs fussent d'une méchanceté de tigre, mon nom figura parmi les admis, les heureux admis [...]. Demain, c'est le grand départ pour le Collège Moderne d'Oyem» (B., p. 64-65 et 72). D'Oyem, il décide de partir pour une nouvelle aventure à Libreville, la capitale nationale, où il occupe son premier emploi qu'il perd par la suite : «Depuis deux semaines, je ne travaille plus. Mon patron m'a limogé parce que j'avais par mégarde ouvert son grand bureau sans au préalable frapper à la porte [...]. Une secrétaire particulière étanche la soif de son patron aux heures de travail» (B., p. 95). Puis, après maintes péripéties rencontrées dans la grande ville telles que la prison : «J'ai passé quatre mois en prison» (B., p. 113), la mort de son épouse : «depuis le décès de Marie, je ne travaille pas» (B., p. 120) et l'illusion de la richesse que lui procurait son porte-monnaie magique (B., p. 126-127), la perte de celui-ci (B., p. 135-136) et la misère qui s'en suivit, il revint au village. C'est en fait du village que Zang, après avoir connu l'humiliation, la misère, le châtiment et la cécité, tous les maux apportés par la désillusion de la ville, devenu semblable à l' «épave craquelée et vermoulue d'une vieille pirogue», lègue à la postérité le récit de sa vie et termine par cette sagesse populaire : «Celui qui n'a pas encore traversé la rivière ne doit pas se moquer de celui qui se noie» (B., p. 136). En explicitant la moralité de son discours, Zang, le narrateur-conteur, cherche ainsi à édifier son auditoire composé ici de jeunes enfants, et surtout il participe à une œuvre pédagogique, rôle qu'assume le *mbom mvett* chaque fois qu'il pratique son art.

Aucun événement, fût-il difficile, que rencontre Zang, ne prend le dessus sur ce dernier. Il s'en sort toujours grâce à sa bravoure, à sa résistance devant les difficultés et à l'importance qu'il accorde aux paroles de sagesse, comme celles que lui tient sa tante l'accompagnant à Oyem où il doit s'inscrire au Collège Moderne : «Durant le parcours, elle ne cessait de me prodiguer des conseils: <Ne vole pas, ne suis pas les mauvais camarades, sois poli, ne touche pas aux gris-gris car si tu commandes quelque chose de France, tu mourras sans être malade>» (B., p. 72-73).

Sur son chemin et dans chaque ville où il arrive pour la première fois, il est toujours accueilli par une personne au départ inconnue qui accepte de l'héberger chez elle ; d'abord à Oyem :

> Le soir tombait et je ne connaissais personne. Mon coeur se mit à battre. J'avais faim. Le ciel prit la couleur des yeux fermés. Il allait pleuvoir. Un vieux au dos aussi arqué qu'un fémur de tortue traînait son pas à quelques mètres de moi.
> - Papa, lançai-je d'un ton tremblant.
> Il s'arrêta. Je courus vers lui.
> - D'où sors-tu? s'enquit le vieil homme.
> - De Bitam. Je ne connais personne ici et le Collège Moderne n'a pas d'internat...
> - Allons chez moi, conclut-il, lapidaire (B., p. 74-75)

puis à Libreville où Zang rencontre le vieux manœuvre Badinga, un ressortissant d'une autre ethnie, qui l'accepte à son domicile pour sa première nuit (B., p. 85). Même quand il se retrouve abandonné et perdu dans un monde inconnu, il y a toujours le concours de la Providence en sa faveur qui met sur son chemin une connaissance :

> Exténué de fatigue, je tombai dans un profond sommeil, assis contre une poutre du marché et, plus tard, je fus réveillé par Ondo Casimir, un camarade d'enfance, policier municipal depuis quelques années.
> - Dis donc ! s'exclama Ondo, le menton niché dans la main gauche. J'étais de passage quand je t'ai vu endormi. Intérieurement je me suis dit : «Jamais un Boulou a ressemblé à Mba Tsock !» Qui d'autre pouvait avoir ta figure ici ?
> - C'est bien moi, fis-je avec un grand soupir de soulagement [...]
> - Kié ! lève-toi. Allons chez moi à Nombakélé. J'y occupe un modeste logement de trois chambres (B., p. 87).

Ces attitudes que manifestent des personnes au départ inconnues à Zang, marquent, dans le roman, l'un des traits de caractère propres à la société gabonaise, l'hospitalité. Ce trait de caractère est surtout présent chez le petit citoyen, c'est-à-dire le makaya, celui qui, selon le roman, transpose les modes de vie traditionnels en ville. Le roman souligne comment la notion d'unité nationale est présente dans les mentalités des populations gabonaises en général et chez les «makayas» en particulier. Il y a aussi dans ces révélations textuelles un désir de marquer un trait distinctif propre à un groupe et qui est la preuve, dans la société du roman, que les personnages de même condition s'entraident plus facilement.

Le roman traduit aussi comment les phénomènes de la société traditionnelle demeurent présents et accompagnent la vie du héros. C'est le cas par exemple des signes annonciateurs de mauvaises nouvelles. Ceux-ci annoncent d'abord dans le roman la mort du vieux Zang Abossô dont le nom est donné au héros à sa naissance en signe de réincarnation :

> Depuis un temps, l'on assistait à des spectacles si insolites qu'on augurait l'imminence d'un décès dans la vaste contrée des Yembongs.
> Depuis deux jours, on observe d'un oeil désapprobateur, le lugubre vol des corbeaux sur le village; le vieux Mvé dont les rêves ont toujours côtoyé la réalité a pleuré en plein sommeil la nuit écoulée; promptement réveillé par sa femme, il a déclaré qu'il a vu un gros cercueil porté par les jeunes du village; le femme de Bikoro en l'espace de deux jours a découvert, allongés dans un buisson, trois cadavres de rats-palmistes. Minko le catéchiste en revenant de Ebebiyine (Guinée Espagnole) a, à quatre reprises, entendu le pénétrant chant de « viâ-fiô», l'oiseau de mauvaise augure ;[...]
> Sans aucun doute, un grand, un « Mvégomo» de la tribu Yembong sera quelques jours sur le noir tapis du trépas (B., p. 20).

Ensuite, il y a, dans le roman, le phénomène qualifié de «terrible coïncidence» que vit Zang au moment où il se rend au mausolée de sa défunte épouse, Ada Marie, décédée pendant qu'il était en prison :

> Attiré par les impératifs d'une indicible affection posthume, je m'approchai du tombeau, du tombeau de Marie, Marie-Rose que je ne verrai plus jamais. Avec minutie, je déposai l'unique rose cueillie derrière notre maison, fleur qui avait vu le jour grâce à la délicatesse de ses arrosages quotidiens. Un corbeau se détacha du néant et vint se poser sur le toit de la dernière maison de Marie. Il se mit à pousser un long cri plaintif. Terrible coïncidence. [...]
> Jusqu'à ce soir, je ressens la fraîcheur et le mystère du message de cet oiseau ! (B., p. 120).

Mais ce rapprochement entre les deux genres ne doit pas conduire, dans cette étude, à montrer l'absorption de l'un par les autres, car les romans sont dénués d'un support fondamental qui est la musique. Comme le soutient Mvé : «À l'instar de toutes les autres manifestations culturelles des Fang, il ne saurait y avoir de Mvet sans musique, car c'est elle qui assure le rythme et est censée conférer au joueur la Parole épique[16]».

Comme beaucoup d'auteurs gabonais s'entendent à le reconnaître et à le dire dans leurs articles parus dans la revue littéraire ***Notre librairie*** consacrée à **la littérature gabonaise**, en

---

[16] Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 61

l'occurrence : Laurent Owondo : « Donner à voir un monde par les mots», Tsira Ndong Ndoutoume : « Notre littérature est abondante » et Magloire Ambourhouet-Bigmann : « Une écriture du silence », l'écriture des œuvres littéraires en général et celle du roman en particulier restent marquées par la forte présence de l'oralité. Michel Voltz écrit à propos de ***Biboubouah*** dont le conteur assume le discours narratif :

> Le vieux Zang arrive au terme d'une vie exemplaire; aveugle, précocement vieilli par une dure existence, il invite le lecteur-auditeur, présent dans le récit sous la forme d'une bande de jeunes neveux, à revivre sa vie à travers un récit insolite, qu'il leur raconte au long d'une nuit, du crépuscule à l'aube.[...]
> Allogho-Oké est un conteur remarquable, les anecdotes s'enchaînent à un rythme soutenu; ...[17]

Mais au-delà de cette présence dans le texte littéraire des marques de l'oralité marquant la vulnérabilité du genre à intégrer dans son texte le discours social de la société réelle, certaines œuvres restent tributaires du mode de fonctionnement du conte ou de l'épopée traditionnelle.

En effet, ***Biboubouah*** et ***Les matitis*** sont écrits dans un style où l'oralité est présente grâce à un narrateur qui parle comme un conteur, particulièrement dans ***Biboubouah*** où souvent des formules propres au conte africain reviennent et sont dites par le narrateur Zang. Nous pouvons citer quelques extraits de textes qui illustrent que le récit met en évidence le narrateur et le narrataire (le public) assistant de manière active à la veillée d'histoires insolites dites par Zang :

> D'accord ! conclut Zang. Ce qui va suivre n'est ni conte ni légende, mais une histoire authentique, une histoire vécue par celui qui vous parle. Sans aucun doute, elle vous intéressera car elle constitue en elle-même une leçon de la vie, un texte de méditation sur l'existence, cette existence dont vous n'êtes encore qu'à la véranda.
> La première partie, c'est-à-dire celle qui va de la mort de celui dont je porte le nom (feu Zang Abossôh) jusqu'à mon enfance en passant par ma naissance m'avait été à maintes reprises contée par ma défunte mère.[...]
> Ouvrez vos oreilles ! poursuivit-il, je commence... (B., p. 17-18).

et, il termine par cette formule :

> Je pense que vous avez suivi de bout en bout l'histoire de ma vie, une vie pleine de surprises et de cauchemars. Lorsqu'on voit l'épave craquelée et vermoulue d'une vieille pirogue, il est parfois difficile de songer qu'elle

[17] Michel Voltz, *op. cit.*, p. 171-172.

> avait eu, elle aussi, ses beaux jours, ses moments de gloire. C'est ce que je suis devenu: une vraie épave humaine.[...]
> Dehors, le jour s'était levé et l'histoire de l'oncle Zang Ella venait de se terminer... (B., p. 136-137).

Ce qui, sur le plan de la forme et surtout dans la manière dont le discours textuel est dit, rapproche plus ***Biboubouah*** du récit du Mvett, c'est la présence dans les deux genres d'un narrateur-conteur et d'un public physiquement identifié et auquel le premier s'adresse. Comme dans le Mvett où le public participe au récit, soit par le jeu des baguettes, soit en reprenant les chants qu'entonne le conteur principal (le *mbom mvett*), soit encore en poussant des exclamations qui rentrent dans le chant du Mvett et qui montrent le caractère actoriel du public dans ce genre parce que celui-ci assiste le narrateur-conteur dans le roman et ne demeure pas dans un rôle de comparse, il se fait entendre dans le texte. C'est un public et un narrateur-conteur qui forment une symétrie ou qui constituent une dialectique et gardent une complicité unitaire comme dans ces passages tirés du texte romanesque :

> Les veillées avaient toujours lieu après le souper. Ce soir-là, toute la maisonnée s'était réunie autour du feu pour écouter, raconter les histoires, contes et légendes du pays Ntoumou...
> Nous aimions notre oncle Zang Ella. Nous l'adorions à cause des belles histoires qu'il avait vécues à Oyem et à Libreville.[...].
> - Eh bien, frères et fils de mes globules, voulez-vous un conte? lança l'oncle Zang, les bras à l'horizontale sur la flamme.
> - Oui ! accepta en choeur toute la maisonnée.
> - Etes-vous capables de garder votre attention soutenue pendant toute une nuit ? Une nuit entière ? Pouvez-vous consumer tout votre dormir à suivre ma longue histoire ?
> - Nous serons tout oreilles. Nous te suivrons jusqu'au bout ! clama avec joie mon cadet pour qui légendes et devinettes étaient de vrais régals.
> - D'accord ! conclut Zang. [...].
> En un mot, enfants miens, pour l'homme fang-ntoumou, la cuisine est pour la naissance et le décès, alors que les chambres restent pour la multiplication de l'espèce humaine s'il y a lieu.
> Est-ce que vous me suivez bien ? s'enquit l'oncle Zang, cigarette entre majeur et index.
> - Très bien! répondit l'assistance en choeur.
> - D'accord! reprit le conteur; je continue; l'histoire et la nuit restent longues. [...] (B., p. 16, 17 et 21)

La précision du texte à propos du conteur: « les bras à l'horizontal sur la flamme» est une image symbolique qui souligne la dynamique unitaire du groupe autour du conteur (celui qui détient la Parole épique). Cette image donne aussi le caractère théâtral que revêt une soirée de contes de Mvett au village avec un public qui se situe dans les prolongements physiques et horizontaux du conteur. La dynamique unitaire du groupe fait que le public devient un membre

exécutant, tandis que le conteur reste à coordonner toutes les énergies qui l'entourent. C'est lui qui entonne, il est la voix principale qui se fait entendre. La présence de la « flamme » signifie que la communauté célèbre la vie, sa vie parce que le « feu » est le symbole de la vie dans la société villageoise. Ce symbole est présent également dans ***Les matitis*** quand le narrateur évoque une scène villageoise semblable à celle du vieux Zang et sa veillée de contes dans ***Biboubouah*** qui réunit les jeunes enfants du village. Cette fois, la parole de l'ancien, synonyme de pouvoir, se trouve à nouveau être au coeur de la problématique sociale et le point de ralliement des membres d'un même groupe. Dans cette parole de l'ancien se dessine la sagesse ancestrale qui s'énonce dans le texte pour éveiller les consciences et corriger les mœurs :

> En effet, dans un petit village enfoui dans la grande forêt équatoriale qui couvre le nord du Gabon, appelé EWOR-MEKOK un matin, le vieux Mintsa Mi-Owono assis au corps de garde en train d'activer un feu pour allumer sa pipe et mettre aussi de la chaleur dans le corps de garde. Soudain, il fit appel à tous ses nombreux enfants et petits enfants. Là dans le corps de garde où il avait déjà allumé sa pipe. Alors tous ses enfants et petits-enfants réunis autour de lui ce matin là, il leur dit que « un seul doigt ne lave pas la figure ». Un seul doigt ne lave pas la figure, une façon très sage pour un ancêtre de communiquer à toute sa descendance que s'ils veulent oeuvrer pour que leur famille aille en avant, ceci ne saurait être l'objet d'un seul fils de la famille (M., p. 121-122)

La présence du feu lors d'une cérémonie de conte que représente le roman apparaît aussi dans ***G'amàrakano***, qui présente une soirée de conte chez les Myènè, à Igewa et dont le conteur est une vieille femme, Okassa :

> Ce soir, ils sont installés devant le feu. en face d'eux, il y a un tabouret inoccupé. Okassa, telle un personnage de légende, s'avance majestueusement et s'assied. Les cous se tendent. Les traits se figent. Les flammes dansent sur la figure d'Okassa la rendant plus vieille encore. Ses yeux s'illuminent. Les quelques dents qui lui restent mâchonnent à vide dans sa bouche. Elle se prépare à parler. Alors que Moussiliki débite quelques branches de fromager en petites bûches, une voix grave s'élève et remplit la cuisine.
>
> «Il était une fois deux frères et une très jolie soeur qui vivaient dans un grand village...» (G., p. 77)

Dans ***Biboubouah***, il ne s'agit pas en fait d'une veillée de contes ordinaire comme les sociétés villageoises les pratiquent. Certes, le récit conté et le récit épique sont considérés comme des histoires que dit un conteur, mais les veillées de contes dans la société fang réunissent un public hétéroclite composé d'hommes, de femmes et d'enfants. Or, la veillée

racontée dans le texte est beaucoup plus une veillée qui réunit des mâles, partant du conteur Zang Thomas jusqu'au public, que le premier qualifie de « frères et fils de mes globules ». C'est ce qui permet de saisir dans le texte la similitude entre le récit romanesque dans ***Biboubouah*** et celui de l'épopée Mvett qui tous deux réunissent un public mâle.

Il reste cependant à souligner que l'instrument (le mvett) n'entre pas en ligne de compte dans le roman. Or celui-ci est fondamental dans le Mvett. Le support instrumental est ici remplacé par un support médiatique et figé qui est l'écriture. Selon l'écrivain-conteur gabonais, Tsira Ndong Ndoutoume, ce support enlève au Mvett son essence et sa résonance quand il écrit :

> Lorsque je chantais le mvett, quand je jouais du mvett, quand je disais le mvett, je dansais, je vivais, je m'exprimais en toute tranquillité, en toute liberté. Mais quand je me suis mis à l'écrire, je me suis figé avec un crayon sur un bout de papier. Je le dis dans le second livre : **«Tsira Ndong joue du mvett sur du papier»**. Alors, si le mvett se met à être joué sur du papier, quelle résonance a-t-il donc ? Que garde-t-il de ce qu'il avait, de ce qu'il est profondément?[18]

La présence, dans ***Biboubouah*** et ***Les matitis***, d'un narrateur-conteur avec un narrataire composite marque son originalité par rapport au roman occidental de type balzacien. Quelque part, dirons-nous, la représentation de la société traditionnelle dans le roman marque son allégeance à la société historique ou au hors-texte au point que l'on remarque que le support qui est l'écriture ne fait qu'assumer l'acte de *représentation*.

En effet, ce sont deux œuvres qui renouent avec la tradition (le *topoï* ou *topos*), et il y a place dans leur écriture pour le carnavalesque, le grotesque, l'ironie et le jeu avec la tradition. Souvent la dominance avec ces formes de discours se fait avec le jeu carnavalesque des allusions littéraires pour reprendre une expression d'Amossy (1980). C'est donc dire que l'écriture de l'oralité intègre dans le texte un «système à dominante allégorique[19]».

Nous dirons en effet que ces deux œuvres sont, comme le roman africain subsaharien francophone des années 1950, dominées par la présence d'un narrateur qui apparaît dans le texte comme la résurgence de l'oralité dans l'écriture romanesque, et partant, celle-ci rappelle

---

[18] Tsira Ndong Ndoutoume, « Notre littérature est abondante », dans ***Notre Librairie*** , **Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 36
[19] Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 7

l'importance accordée au conteur dans la société traditionnelle. Il faut aussi noter la présence dans le texte de la palabre africaine, particulièrement dans ***Biboubouah***, avec ses langages codés ainsi que la symbolisation qui apparaît avec les contes et légendes qui prennent eux aussi une place importante dans la société du roman. Ces modèles, propres au roman africain et présents dans le roman gabonais, font que le discours des formes telles que la carnavalisation, l'ironie et le fantasmatique prennent une place importante dans le discours du roman.

### 5.1.2. Langue du terroir et théâtralité dans le texte

Il faut déjà préciser que tous les personnages apparaissant dans le roman gabonais n'évoluent pas dans le même espace social, ni dans le même contexte de société et ne sont pas de même type. Il y a des personnages qui, dans ce roman, sont choisis par l'auteur selon qu'il veut représenter un type de société spécifique, comme par exemple la société villageoise. Dans celle-ci, la place et le rôle des personnages dans la diégèse s'inspirent avant tout de l'organisation sociale et politique de ladite société, et le respect de ses règles de fonctionnement fait que les rôles attribués sont souvent en conformité avec ceux qui sont conférés aux personnages. C'est qu'en fait l'écriture romanesque ne biaise pas, dans sa représentation de la société traditionnelle, l'organisation socio-politique de celle-ci. Il y a dans la recherche de la représentation de la société villageoise du roman un souci permanent d'authenticité et de conformité par rapport à la société historique. On peut en effet dire, malgré l'utilisation du support scriptural qui vient fictionnaliser la société villageoise, que cette dernière garde dans sa représentation ses mécanismes de fonctionnement et son organisation marquant son allégeance à la société réelle dont elle s'inspire.

La représentation de la société villageoise, dans ***Biboubouah***, se fait justement dans le respect des règles de fonctionnement de cette société. Il s'agit dans cette dernière d'une communauté de personnes qui a en commun l'usage d'une même culture et d'une même langue. Surtout, il s'agit d'un espace social où les valeurs traditionnelles participent à la vie et à l'organisation de la société et ont encore un intérêt et un impact sur les populations. Comme les modes de vie sont marqués dans cette société par une grande théâtralité qui apparaît dans les comportements des personnages dans les situations sociales bien particulières, Allogho-Oké essaie de faire parler ses personnages comme au village, c'est-à-dire que l'auteur fait éclater le

discours populaire oral dans l'écriture. Parlant de ***Biboubouah***, de sa texture, Michel Voltz ne manque pas d'affirmer que «[l]a langue du terroir donne à ces chroniques une saveur exquise: symboles, images et proverbes piquants jaillissent de la mémoire du narrateur, se bousculent sous la plume de l'auteur. Avec bonheur, l'auteur transpose en français les richesses de l'oralité fang[20]».

C'est que la représentation de la société villageoise apparaît dans la société du roman comme le théâtre de la scène de la vie au village. On y retrouve entre autres la distribution de la parole aux participants d'un conseil tribal ou familial au village. Dans le cas par exemple de la scène sur l'affaire de l'adultère, la parole est donnée en priorité aux sages de la communauté, en l'occurrence au vieux au béret espagnol et à la vieille femme au nez troué. Mais, avant de voir la manière dont l'œuvre procède à la distribution de la parole avec ses personnages, celle-ci, dans son chapitre premier, met en scène Toung, en décrivant son costume de mise en scène:

> C'est ainsi que Toung se plaignait dans le corps de garde d'Aboumezock plein à craquer. Un drap de sac de farine autour de taille, il était pareil aux nombreux quadragénaires qu'on rencontre dans tous les villages ntoumous : sec, la figure en lame de couteau, les pommettes saillantes, un mégot de « brazza bleue » coincé à l'oreille gauche, le derrière de tête aussi aigu qu'une épine de fromager, la pomme d'Adam accusée, il sentait la fumée... (B., p. 9).

Pour annoncer le sage appelé à présider le conseil, soit le vieux au béret espagnol, c'est d'abord le chef de village, Ella, l'autorité administrative, qui invite au silence : «Silence ! Bivôh ! fit Ella, le chef de village » (B., p. 10). Vu que le langage dans la tradition orale est rarement abstrait, celui-ci use des images à travers un certain type de discours codé inscrit dans le texte. Le chef de village doit, pour la circonstance, intervenir avec un discours imagé pour ouvrir la séance :

> Vous savez tous que les graves situations commencent au rythme de «tsamack-tsamack» et deviennent « tsoumouck-tsoumouck »! Je veux dire par là que nous devons juguler le mal à temps. Nos ancêtres disaient sagement que depuis la nuit des temps, les caméléons changent de robes, par conséquent, il n'y a rien de neuf et d'étrange sous le soleil... (B., p. 10)

---

[20] Michel Voltz, *op. cit.*, p. 172

De là, la parole revient en priorité au vieux sage qui entre en scène par une exclamation en langue pour continuer avec une interrogation et termine son discours avec un rappel des dispositions sociales sur la femme :

> Mikatsiss! s'exclama le vieux. Est-ce que l'on demande l'aveu d'une femme dans une affaire d'adultère? La femme... c'est rien ! La femme... même si tu la surprends avec un homme enfoui dans une couverture déjà mouvementée, te dira toujours qu'ils n'avaient pas encore débuté leurs ébats ! [...]
> Kié ! la femme n'est pas un autocar qui ne refuse personne. (B., p. 11; 12)

À partir de ce moment, seuls le vieux au béret espagnol et la vieille femme au nez troué dominent la scène avec leurs discours portant sur les conseils adressés, d'une part, aux principaux concernés par l'affaire d'adultère et, d'autre part, à tout le public présent (B., p. 12).

Comme nous le soulignions précédemment à propos de la symétrie formée par le narrateur-conteur et son public lors de la veillée de contes dans ***Biboubouah***, la théâtralité, dans cette scène, est d'abord présente dans le dialogue qui s'installe entre le conteur et son public, ensuite dans la manière dont ces derniers occupent l'espace «à l'horizontal». À ce propos, Mvé Ondo souligne, dans «Qu'est-ce que le Mvet ?», qu'« il est strictement interdit de se placer ou de passer derrière le joueur de Mvet[21]». Il y a aussi les éléments symboliques qui entrent en jeu comme le «feu» et qui participent à une forme de mise en scène théâtrale dans le texte romanesque. Celle-ci se retrouve aussi présente dans ***Les matitis*** dans l'exemple susmentionné mettant en scène le vieux Mintsa Mi-Owono qui donne des conseils à ses enfants et petits-enfants en les réunissant autour d'un « feu ».

En dehors des quelques exemples empruntés au roman et qui relèvent de la présence dans le texte des marques de la théâtralité, il faut reconnaître que cette dernière est presque omniprésente dans tous les instants et dans toutes les situations qui marquent la vie au village.

### 5.1.3. La symbolisation

Dans une première étude consacrée à **La Parole traditionnelle**, Jean Cauvin montre que «[l]e langage de la tradition orale est rarement abstrait. Il aime user d'images, c'est-à-dire

[21] Bonaventure Mvé Ondo, *op. cit.*, p. 62

qu'il décrit une situation exemplaire pour en qualifier une autre, actuelle[22]». Dans une seconde étude sur ***Comprendre* les proverbes**, Jean Cauvin montre la pertinence de l'image et du symbole dans les divers types de langages africains :

> Nous avons parlé jusqu'ici de langage imagé. Nous aurions pu aussi bien employer l'expression «langage imageant» pour traduire le dynamisme du jaillissement de la pensée, cette activité du proverbe qui produit son sens à chaque fois qu'il est confronté à une situation d'emploi[23].

C'est en effet dans cette double dépendance, à l'image et au symbole, que le discours social s'inscrit dans la société du roman. La symbolisation, tel que le discours romanesque la présente, montre comment la pensée sociale au Gabon s'exprime dans certains noms donnés aux personnages. Surtout, il s'agit de voir comment, à partir du nom, la société veut symboliser une situation sociale incarnée par un personnage et qu'elle veut ironiser.

Dans ***Biboubouah***, une première forme de symbolisation par le nom apparaît avec Ebang dont le patronyme habituellement postposé est cette fois remplacé par un qualificatif qui marque son attachement à une passion, l'alcool :

> Ce fut l'une des rares occasions où l'on vit Ebang-Meyock alias Gorge de Calao dans un état de concentration inaccoutumé. En effet, depuis que les Blancs de la Guinée Espagnole faisaient vendre d'énormes quantités de vins, Domecq, Osborne, San Lucas... Ebang Meyock s'était hissé au peloton de tête des grands buveurs de son canton. Il avait même, semble-t-il, remporté le premier prix du «Mejor bebidor del districto de Mengomo» l'hivernage passé (B., p. 23)

Son nom dans le roman, Ebang Meyock, devient sa référence nominative principale éclipsant le nom du père. Par exemple, le texte romanesque désigne le héros sous son appellation qui est Zang Ella. Zang est son nom qu'il détient de son défunt grand-père Zang Abossô, tandis que Ella est son patronyme, le nom de son défunt père Ella. Or, dans Ebang Meyock, Ebang est certes son nom comme on peut le dire de Zang, mais Meyock, qui signifie boisson (au pluriel) en langue fang, n'est pas son patronyme, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas dans son cas du nom de son père. S'il le devient, c'est pour souligner le lien unitaire entre la boisson et lui, tout comme le lien unitaire apparaît dans l'appellation Zang Ella entre le fils et le père. En quelque sorte, Ebang Meyock apparaît par son nom, comme né du fruit de sa

---

[22] Jean Cauvin, ***Comprendre* la parole traditionnelle**, *op. cit.*, p. 25
[23] ——, ***Comprendre* les proverbes**, *op. cit.*, p. 19

passion. Pour illustrer chez Ebang une dégradation le rapprochant désormais du Calao, le narrateur dit : «Il était devenu l'équivalent d'un épais recueil de chansons bachiques. Sa gorge, gaspillée par les alcools, émettait un timbre métallique et chevrotant» (B., p. 23).

Comme pour montrer que la place d'Ebang dans la diégèse est essentiellement celle-là qui le met en rapport avec sa passion, le texte ne le mentionne le plus souvent qu'en situation de rapport avec l'alcool, comme dans ces deux extraits de texte :

> Ebang Meyock alias Gorge de Calao qui ne voyait dans cet incendie que la perte d'une dame-jeanne de «malamba», essaya d'aller sauver ce vin exquis mais ne put franchir les flammes rageuses. [...]
> Autour de moi, des femmes en sanglot roulaient par terre. dans cette mêlée confuse j'aperçus Gorge de Calao misérablement debout un verre de quelque chose à la main (B., p. 43 et 44).

Toujours pour symboliser certaines situations liées à des personnages, le roman révèle la manière dont les mentalités villageoises sont souvent amenées à trouver un pseudonyme qui sache le mieux mettre en évidence l'homme, sa passion et son équivalent animal :

> Notre maître attachait beaucoup de prix à la propreté physique et vestimentaire des élèves. Des contrôles stricts d'une rigueur ascétique étaient souvent organisés, par surprise. [...]. C'est pourquoi on lui conféra le sobriquet de «panthère des poussières». [...]. Ces Espagnols maîtrisaient avec une aisance incomparable la langue Ntoumou. Chacun d'eux avait sur le dos un sobriquet frisant une réalité de son physique. Monossock (petit singe) à cause de sa tête de ouistiti; Miluih (le rêveur) à cause de sa bouche éternellement ouverte; Mena; Okangon, etc. (B., p. 38, 39 et 66).

La symbolisation par le nom apparaît dans ***Les matitis*** avec Makaya. Le discours sociotextuel le désigne par «Makaya, alias l'étudiant, alias Templar» (M., p. 100). Il est ainsi désigné dans le roman par son premier pseudonyme «l'étudiant» à cause de son travail :

> Et son travail, le travail de Makaya bien sûr est symbolisé par son tout premier surnom, c'est-à-dire «l'étudiant». Effectivement, Makaya est étudiant et à l'École Normale Supérieure, une branche de la grande université nationale. Mais en tant qu'étudiant d'une cinquantaine d'années et toujours avec son éternel accoutrement, il bénéficie d'un cursus tout à fait particulier des autres étudiants de l'École Normale Supérieure. Le seul fait commun qu'il y a entre eux, est que tous les jours ouvrables, makaya et les autres étudiants se pointent très tôt au portail de l'école. makaya avec son sac bien collé sur le dos et les autres étudiants également. Les divergences commencent maintenant, parce que dans le sac d'étudiant au

> cursus spécial qu'est Makaya, on ne trouve ni stipen, ni cahier et ni cartouche, qu'on trouve dans les sacs diplomatiques des autres étudiants. [...].
> Il n'y a aucun doute, makaya est un véritable étudiant qui a comme stipen sa machette, son cahier, l'espace vert, le grand espace vert de toute l'École Normale Supérieure, et enfin en guise de cartouche pour son stipen, sa pierre à aiguiser sa machette. Et même encore, lorsque les autres étudiants vont prendre leur bourse mensuelle, Makaya l'étudiant au cursus particulier va prendre aussi le sienne qui est le minable salaire d'un travailleur exploité de matiti qu'il est, bien que «étudianté» (M., p. 102-103).

### 5.1.4. Les proverbes

Les proverbes apparaissent dans le roman soit transcrits dans la langue du terroir, soit traduits dans la langue d'écriture, c'est-à-dire en français. Prenant exemple dans ***Les matitis*** : «*Gniéné bé lué yang nfé. Nfé é gné gna yébé*» (M., p. 109). Selon le roman, ce proverbe transcrit en langue fang veut dire «la manie de ne plus se reconnaître. Dès qu'on appelle Moussavou, c'est Nguéma qui, très vite, répond à sa place» (M., p. 109). Alors que dans sa traduction littérale ce proverbe dit : « Dès qu'on appelle un tel, c'est un tel autre qui répond», le roman, lui, contextualise le discours proverbial en lui donnant des référents sociaux (Moussavou et Nguéma) qui sont deux noms renvoyant à deux ethnies gabonaises différentes : Moussavou désigne l'ethnie punu, tandis que Nguéma désigne l'ethnie fang. L'écriture romanesque essaie ici de sortir l'oralité, avec ses différentes manifestations, de son carcan tribal et ethnique pour lui donner sa place dans un contexte plus national où elle s'enrichit de l'apport culturel des différentes ethnies gabonaises.

L'œuvre qui domine au point de vue des discours proverbiaux est ***Biboubouah***. On y retrouve transcrits à la fois des proverbes dans la langue du terroir comme dans l'introduction du discours du vieux Ella : « les graves situations commencent au rythme de «tsamack-tsamack» et deviennent «tsoumouck-tsoumouck!» (B., p. 10), et d'autres, bien qu'issus du terroir sont transcrits en langue française; tel celui dit par le vieux au Béret espagnol qui débute également son propos par un proverbe, et ceci dans le but d'abord de renchérir sur le discours de son prédécesseur Ella : «Ne dit-on pas qu'il faut toujours abattre les arbres du côté où ils penchent ?» (B., p. 10).

L'épopée dite par le conteur Zang fait également intervenir le proverbe. Il y a d'une part, les proverbes rapportés, c'est-à-dire ceux que le conteur rapporte mais qui ont été dits par un personnage de son récit. L'un de ceux-ci est celui de Zang Abossôh qui, ayant refusé de payer une amende que lui exigeaient les frères de sa tribu, amende qu'on avait refusé d'exiger à Assoumou Mbo quand il commit l'adultère avec la femme d'Ebeudeung, répondit par ce proverbe : « Quand une mouche est posée sur les testicules d'une autre personne, l'on s'empare facilement d'un gros caillou pour vouloir l'écraser... mais si c'est sur notre membre qu'on découvre cette bestiole, l'on dit aux gens de souffler doucement sur la sale créature afin qu'elle s'en aille... En d'autres termes hier tu as commis l'adultère, ce soir, te voilà cocu...» (B., p. 30-31). D'autre part, il y a des proverbes du conteur lui-même. À la fin de son long récit, il s'adresse au public resté accroché à sa parole par cette sagesse proverbiale : « Celui qui n'a pas encore traversé la rivière ne doit pas se moquer de celui qui se noie » (B., p. 136).

On peut également noter la présence dans le discours des personnages de l'œuvre de Ferdinand Allogho-Oké des proverbes qui servent à imager la situation vécue, comme le montre Jean Cauvin, « en se servant de mots, d'images venant d'une autre situation (origine)[24]». C'est le cas du discours du policier municipal, Ondo Casimir, camarade d'enfance de Zang Thomas, qui recourt à un adage populaire quand il retrouve ce dernier «exténué de fatigue, [...] dans un profond sommeil, assis contre une poutre du marché » (B., p. 87) à la recherche d'un abri en plein coeur de Libreville: <Jamais un Boulou a ressemblé à Mba Tsock> Qui d'autre pouvait avoir ta figure ici?» (B., p. 87).

Les langues africaines en général et gabonaises en particulier recourent habituellement à un seul terme pour définir les différents termes du français: «adage», «devinette», «devise», «dicton», «maxime», «proverbe», «slogan» etc. Dans la langue fang par exemple, le terme utilisé est «nkana» qui signifie littéralement «une façon de dire».

Pour reprendre Cauvin, nous dirons que :

> La facilité avec laquelle on recourt aux proverbes dans la conversation est une des marques spécifiques des sociétés orales traditionnelles. Il ne semble pas qu'il y ait en Afrique de société où ce genre ne soit connu, sinon fortement développé. Toutes les couches de la population ne parlent

[24] Jean Cauvin, ***Comprendre* les proverbes**, *op. cit.*, p. 15

> pas toujours en proverbes, mais toutes semblent aptes à les comprendre. C'est que les proverbes forment l'armature et la fine pointe d'un type de communication plus vaste: le langage en images. Et si certains membres d'une société, par leur expérience ou par leur maturité personnelles, ont plus de facilité à manier ce langage, tous doivent le comprendre, au moins partiellement, sous peine d'être coupés de la société[25].

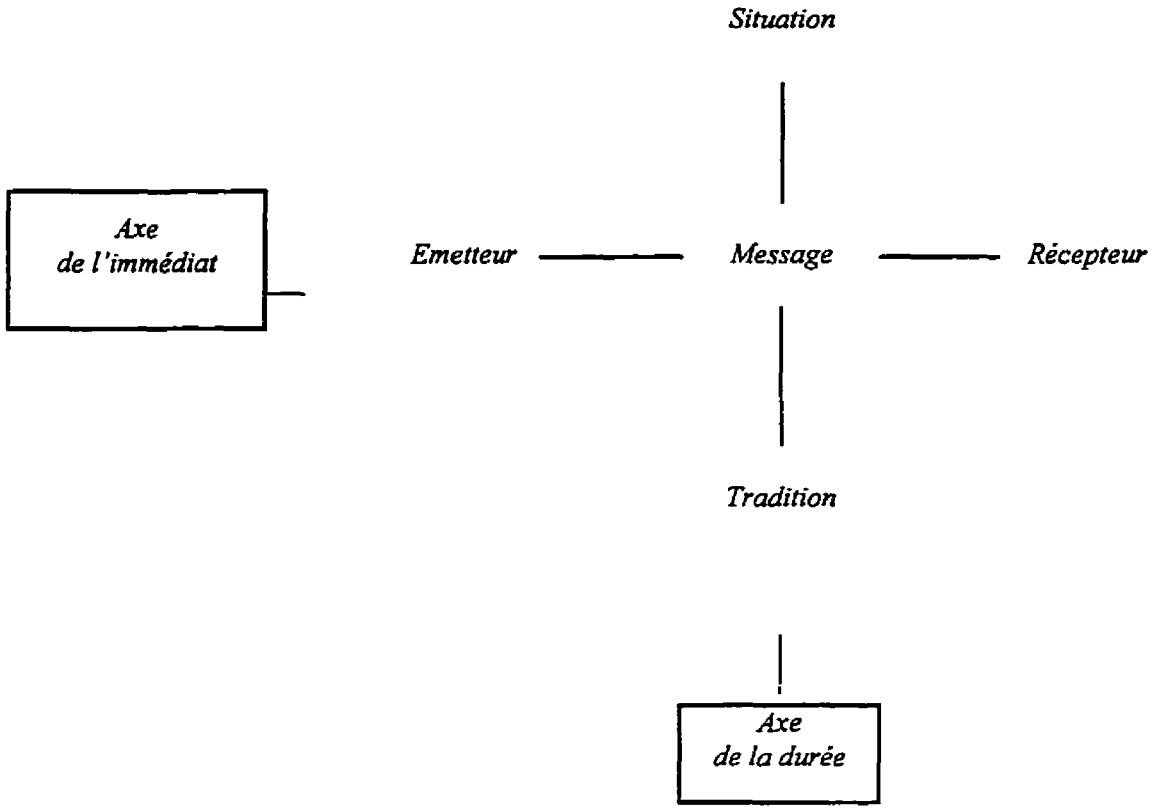
Comme nous le mentionnions à propos d'Allogho-Oké qui essaie de faire parler ses personnages comme au village, l'intégration dans leurs discours de proverbes issus de la société traditionnelle témoigne du caractère à la fois incontournable du proverbe dans la parole savante traditionnelle maîtrisée par les sages, et dialectique entre la tradition et la situation représentée. Cauvin souligne à ce propos que : «À travers l'emploi des proverbes, c'est toute la société qui est impliquée, non seulement dans le dialogue émetteur-récepteur, mais aussi dans la dialectique tradition-situation[26]».

***Biboubouah***, par rapport aux autres œuvres de notre corpus, illustre mieux l'ancrage des proverbes dans la parole traditionnelle. Ce qui apparaît de l'analyse des proverbes, en tant que marques de l'oralité dans le roman, c'est qu'ils ne sont pas des monologues, ils sont dits essentiellement dans un cadre dialogique, quand le locuteur s'adresse à son auditoire. Selon Cauvin : «Si l'on veut décrire les caractéristiques d'un proverbe, il faut donc envisager celui-ci comme un message au carrefour de deux axes[27]» :

---

[25] *Ibid.*, p. 3
[26] *Ibid.*, p. 12
[27] *Ibid.*, p. 6

- L'axe de l'immédiat : entre l'émetteur et le récepteur;
- L'axe de la durée : entre la tradition et la situation.




Souvent les formules proverbiales prenant place dans les discours des personnages rendent les situations sociales représentées très théâtralisées. Dans ***Biboubouah***, le discours proverbial n'est utilisé que par des personnages capables de manier ce langage et qui sont le vieux Ella et le vieux au béret espagnol. La vieille femme au nez troué à qui la parole est aussi donnée utilise un langage en images quand elle dit : «une épouse n'est pas un bus qui embarque tout le monde» (B., p. 12), mais celui-ci n'est pas un proverbe. Certes, comme le fait remarquer Gérald Milner : «Un proverbe est laconique, lapidaire, facile à retenir. Il sent le terroir, fait comprendre immédiatement une situation, valorise le discours. Son message abstrait et universel est fondé sur l'expérience et l'observation[28]». Or, le discours de la vieille femme au nez troué ne sent pas au premier abord le terroir, il introduit plutôt une réalité

[28] G. Milner, « De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxinomie sémantique», dans ***L'homme***, IX, 1969, n° 1, p.49-70.

moderne (un bus), qu'il met en rapport avec la femme, et surtout Cauvin souligne à propos de la définition du proverbe qu'« il faut le situer dans son environnement sociologique et traditionnel, comme tout texte de la tradition orale...[29]». C'est un message dans lequel ne se décèle pas l'«abstrait».

C'est en effet à propos du proverbe que l'on parle du pouvoir de la Parole dans les sociétés traditionnelles. Comme les femmes sont exclues de cette forme de langage social, il est aisé de comprendre pourquoi ces dernières se trouvent également exclues du pouvoir. Le roman qui rapporte un discours proverbial dit par la femme est ***Fureur et cris de femmes***, et c'est Émilienne qui le tient: «Pour cela, il suffisait que j'apparaisse au bras de mon cher époux lorsqu'il le voulait bien dans les endroits à la mode et aux cérémonies officielles. Quelle duplicité ! Et dire que j'y croyais ! Comme le disait la Rochefoucault : «Nous sommes tous si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes» (FCF, p. 61).

À la différence des autres discours proverbiaux tirés de ***Biboubouah***, celui d'Émilienne, bien que décrivant une situation vécue, ne se situe pas comme l'indique Cauvin, «dans son environnement sociologique et traditionnel». Il s'agit plutôt d'un proverbe qui tire son origine de la culture élitiste française.

La parole proverbiale, symbolisant le pouvoir dans la société traditionnelle, permet, dans la société du roman, à la femme qui l'utilise, d'accéder au pouvoir qui passe par la maîtrise de la Parole.

Quelque part, l'opposition qui semble se dessiner dans le roman entre la société traditionnelle et la société moderne vient de la maîtrise du pouvoir qui n'est pas la même dans les deux sociétés. Dans la société traditionnelle, le pouvoir et son support, la Parole, sont maîtrisés par l'homme ; dans la société moderne, ceux-ci rentrent peu à peu sous le contrôle de la femme.

---

[29] Jean Cauvin, *op. cit.*, p. 5

### 5.1.5. La chanson traditionnelle

La chanson populaire traditionnelle occupe une place fondamentale dans la représentation des modes de vie des sociétés fang, dans ***Biboubouah***, myènè, dans ***Au bout du silence***, et obamba, dans ***La mouche et la glu***. De manière générale et lorsque l'on considère ces différentes communautés ethniques comme formant une partie de la société gabonaise prise dans sa composition nationale, il apparaît à la lecture de ces œuvres que la chanson traditionnelle participe de manière omniprésente à la célébration de la vie en milieu rural et est présente dans la plupart des événements qui marquent la vie de la société. Nous voulons avant tout préciser à propos de l'analyse de la chanson, dans notre étude, en tant que marque de l'oralité dans le texte, que celle-ci sera considérée comme phénomène socioculturel et son contenu idéologique sera aussi pris en considération.

En effet, qu'il s'agisse de naissance comme celle de Zang Thomas dans ***Biboubouah***, où, selon le discours du narrateur : « Comme une soudaine détonation d'artillerie, des cris de joie se firent entendre en *crescendo* puis en *diminuendo* : [...]. La jubilation provoquée par la chute de cette nouvelle émoussa instantanément l'acuité du deuil » (B., p. 28), de décès avec celui de Nyota dans ***La mouche et la glu*** : «Les mères arrivèrent derrière, poitrines nues, vêtues seulement de cache-sexe. Elles dansaient, elles pleuraient, elles chantaient, elles pleuraient» (MG., p. 217), de celui de l'aïeul Rèdiwa dans ***Au bout du silence*** : «Les pleureuses chantaient et leurs accents obligèrent quelques hommes à s'essuyer les yeux» (ABS., p. 43); le chant traditionnel suivant s'inscrit également dans l'œuvre d'Owondo pour souligner la présence effective de la chanson dans le deuil dans la société myènè :

*Qui sème regarde la terre*
*Elle est vie*
*Vie seulement*
*Qui pleure regarde la terre*
*Elle est en deuil*
*Deuil seulement*
*La terre est vie pour qui sème*
*La terre est deuil pour qui pleure*
*Pleure comme tu sèmes*
*Et la terre sera vie*
*Vie seulement*

Nul doute. Ceux qui chantaient ainsi nuit après nuit, savaient pourquoi ce chant (ABS., p. 47-48).

La chanson populaire traditionnelle est, dans le roman gabonais, au coeur des préoccupations sociales où la présence du groupe, du clan s'impose. Dans ***La mouche et la glu***, le narrateur souligne en effet que «la chanson est la marque de tristesse ou de joie» (MG., p. 246), ce qui permet de comprendre pourquoi ce genre occupe une place importante dans ces sociétés.

Empruntant à André Gaulin sa définition de la chanson comme genre littéraire[30], sa transcription ou son apparition dans un autre genre littéraire tel que le roman apporte au texte une double dimension socio-littéraire : d'abord la valeur littéraire liée au sociotexte ; ensuite la dimension propre à la chanson qui se veut, selon Gaulin, le « véhicule de toute une conception du monde ». Par rapport à la valeur littéraire de la chanson, cette assertion peut s'expliquer dans les différentes propositions sur **La reconnaissance du littéraire dans le texte** de Denis Saint-Jacques :

> 1- Le littéraire n'est pas une qualité intrinsèque aux écrits et qui leur serait immanente. Le littéraire est une valeur donnée à certains écrits par ceux qui les pratiquent, producteurs ou consommateurs.
> 2- C'est l'usage des discours qui fait la littérature. La valeur littéraire est une valeur d'usage.
> 3- La littérature se définit par la fonction socio-historique des pratiques discursives qui la constituent. [...]
> 6- Le littéraire se manifeste dans le texte par les régularités contingentes d'un certain nombre de variables.
> 7- L'inscription du littéraire dans les oeuvres, ou la transformation de discours quelconque en «textes», se fait par trois procédés d'identification principaux : formes types, intertextualité et autoreprésentation thématique.
> 8- La littérature s'affiche par la manifestation de formes de discours, dont le style et les «genres» [31].

Au sujet de la reconnaissance de la chanson comme texte littéraire, Gaulin mentionne que cette dernière «est rattaché ou rattachable à la poésie. Cependant, c'est une poésie orale sonorisée ; une poésie chantée». L'analyse sociocritique de la chanson, considérée comme un texte littéraire, devra ainsi prendre en compte à la fois sa dimension socioculturelle et son contenu idéologique. Dans sa dimension idéologique, la chanson comme texte ou référent-texte, selon Gaulin, livre un message qui est porteur de sens.

---

[30] André Gaulin (interview), ***La chanson***, Au fil de l'Université Laval, n° 142, 1991, Réalisateur : François Gravel.

[31] Denis Saint-Jacques, **La reconnaissance du littéraire dans le texte** (Propositions), Colloque sur ***La Littérarité***, CRELIQ, Université Laval, Québec, les 1er au 2 novembre 1989.

Par rapport à la chanson populaire traditionnelle inscrite dans le roman gabonais, il convient de souligner au départ la différence avec le Mvett et les proverbes où n'excelle qu'un seul genre: l'homme. Le roman gabonais montre une plus grande présence de la femme comme chantre social dans la chanson. Dans ***Au bout du silence***, la chanson apparaît comme une complainte féminine dans laquelle la femme exprime son déshonneur, celui de sa famille aussi, en voyant son frère prendre une voie contraire à celle que le père aurait préférée. En quelque sorte, ne pouvant ramener son frère à la raison par la voix de la parole, elle choisit la chanson pour exprimer et traduire sa pensée. Cependant, il s'agit là d'une chanson en forme de monologue puisque Sitongui n'est pas accompagnée d'autres voix dans sa chanson et ne s'adresse pas directement à un public qui l'écoute en dehors de son frère Kota. En fait, l'absence d'un public virtuel dans la situation d'énonciation de la chanson de Sitongui illustre qu'effectivement la chanson est un moyen d'expression aussi fondamental que la parole dans la société myènè que décrit Owondo :

*Mon frère s'essouffle à la pagaie*
*Mais il sait comment se noyer*
*Pagaie courte, mon noyé*
*Qui t'a dit, qui t'a dit ?*
*Le sel ne peut pas être plus doux*
*Que le rire des femmes* (ABS., p. 74).

À cause de son caractère instinctif, comme l'illustre Sitongui : «Il me vint alors aux lèvres cette chanson qui ne voulait pas t'humilier, mais te dire que l'aînée de ton père n'était pas dupe» (ABS., p. 74), et des conditions sociales de sa profération, sans public en dehors de Kota à qui cette chanson est dédiée, celle-ci ne s'inscrit pas en réalité dans le roman gabonais comme une chanson traditionnelle qui pénètre le texte littéraire. Il s'agit d'une pensée intérieure qui s'exprime par la chanson et qui s'adresse à un personnage, Kota. Cette chanson est faite pour livrer un message dont le texte est porteur de sens. Comme le dit le narrateur : «Elle ne voulait pas le bercer. Elle ne devait pas. De peur qu'il s'endorme. De peur qu'il oublie» (ABS., p. 100).

La chanson traditionnelle gabonaise transcrite dans le roman célèbre la vie du terroir. Il s'agit en réalité, dans le roman, d'une chanson s'inscrivant comme véhicule de célébration de la culture ; ainsi son champ d'action et de célébration se limite à un espace socioculturel précis.

En effet, comme le montre Gaulin à propos de la chanson comme genre littéraire, la chanson gabonaise inscrite dans le roman est aussi « un lieu de nomination et d'identité ». Reconsidérant le terme « pays » tel qu'il s'applique au roman, et singulièrement dans ***La mouche et la glu*** et ***Biboubouah***, la chanson est aussi une chanson du pays, c'est-à-dire une chanson qui prend racine dans une culture ethnique et la célèbre. Celle-ci ne fonctionne que dans une ère sociale propre à une culture, à une ethnie. ***Biboubouah*** reprend ici quelques-unes des chansons populaires des enfants dans les villages fang :

> Une escouade de femmes, robes crottées retroussées à la naissance des cuisses, nasses et épuisettes en main, débouchèrent de la forêt, et une vingtaine de bambins d'entonner la fameuse mélodie du retour des pêcheurs :
>
> «N'nah, mema, ma mère est de retour
> A celles qui viennent de la pêche,
> Des milles pattes sur le bord des épuisettes
> Sur le bord des épuisettes...»
>
> À peine me levai-je pour regagner la cuisine de ma mère que je fus accueilli par un tintamarre de cris et de rires narquois saluant ma nouvelle coiffe. En tournant la tête, plutôt en me tournant, je vis mes frères habillés en pagne, de retour de la source, corvée dont j'étais exempté. Ils entonnèrent à gorge déployée dans l'air vaporeux du soir finissant cette fameuse mélodie des têtes mal rasées !
>
> «Ntuign ! Ntuign bangong gong !
> Ntuign bangong gon...
> Nos pères défrichent ! Kié !
> Nos mères sèment les courges ! Yâh !
> Une voix de sentor derrière les monts clame: Ntuign !
> Bangong gong !
> Bangong gong ! Bangong gong ! Bangong gong !» (B., p. 10, 11, 12, 13 et 34).

Dans ***Au bout du silence*** apparaît la chanson qui célèbre le pays invitant à la découverte de sa beauté. C'est une chanson qui dépasse l'ethnicité parce que Nindia, l'auteure, est ressortissante de la province de l'Ogooué-Maritime, autrefois mariée à Kota à Petite Venise. Dans sa chanson, elle célèbre la ville de Fougamou de la province mitoyenne de la Ngounié où elle est allée trouver un remède à sa stérilité secondaire qui lui ôtait le respect dû aux autres femmes de son village :

*Sur la route de Fougamou*
*Que d'épines, bonnes gens*
*Sur la route de Fougamou*
*Avant le fleuve*

*Sur la route de Fougamou*
*Avant le fleuve, bonnes gens*
*Que d'épines ! Que d'épines !*
*Sur la route de Fougamou*
*Que de miel, bonnes gens*
*Sur la route de Fougamou*
*Passé le fleuve*
*Sur la route de Fougamou*
*Passé le fleuve, bonnes gens*
*Que de miel ! Que de miel !* (ABS., p. 79-80).

Cette chanson traduit l'importance de la maternité et de la fécondité chez la femme dans la société myènè. Nindia, frappée de stérilité secondaire à Petite Venise, a finalement trouvé grâce auprès d'un tradipraticien de la province mitoyenne de qui elle a eu un second enfant. En chantant Fougamou, elle célèbre son retour à la condition de femme véritable. Même si les oeuvres romanesques retenues ne le soulignent pas de manière explicite, il faut reconnaître à la chanson, dans son rôle dans son rôle social, qu'elle soit fang, myènè et obamba, le moyen par lequel les vivants invoquent les morts ou leurs esprits, afin que ces derniers leur viennent en aide. Comme va mieux le traduire l'analyse sociocritique des phénomènes cosmiques dans ***La mouche et la glu*** et ***Au bout du silence***, l'harmonie participant à l'équilibre social entre morts et vivants se présente dans ces œuvres comme une intégration dans le discours socio-textuel des phénomènes propres à la société traditionnelle.

Voyons maintenant comment s'opèrent, dans le roman, les analyses des formes de discours.

## 5.2. Analyses des formes du discours

### 5.2.1. Une écriture du silence

L'analyse sociocritique que nous abordons dans cette partie intégrant les modes d'inscription du social dans le texte romanesque gabonais, nous amène à analyser, du point de vue sociocritique, la crise de la parole dans ce roman. Soulignons au départ que, dans ***Notre librairie*** (p. 45-46), Ambourhouet-Bigmann publie un article intitulé : «Une littérature du silence». Notre travail portant sur l'écriture du silence dans le roman gabonais, loin de considérer toute la question du silence dans son rapport avec la littérature gabonaise ou, plutôt,

avec les titres des œuvres gabonaises, comme le fait Ambourhouet-Bigmann, s'inspire quelque part de celui de Duchet en ce qu'il intègre l'analyse idéologique des formes de discours. Duchet, dans ***Sociocritique*** (p. 147-156), écrit un article traitant de la question de la crise de la parole : « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset ».

Empruntant à Duchet cette formule : « le silence se montrait pour ce qu'il était : moins une non-parole qu'un état second de la parole, refoulée, paralysée, indicible[32]», nous disons, pour situer le silence dans le roman gabonais, qu'il est perçu avant tout comme un niveau de parole ou, pour reprendre Duchet, «un état second de la parole». Évoquant donc cette dernière, la question du silence, dans notre analyse, se pose dans un espace sociotextuel bien défini, l'espace villageois. En tant que bastion de l'oralité, l'espace villageois se révèle par définition le lieu de la parole par excellence, celui aussi où la parole doit éclater dans le texte et se faire vie. Or, dans ***Au bout du silence***, Laurent Owondo montre à partir de son personnage emblématique, le vieux Rèdiwa, que le silence, lieu de recueillement et de grandes méditations pour le sage de Petite Venise, précède la parole qui vient pour annoncer et accomplir quelque chose. Quand Rèdiwa arrive au bout de son silence, c'est pour que soit accomplie sa volonté, celle d'unir son petit-fils Anka à Ombre qu'il lui a choisie pour épouse : «Qui te dira, Anka, si ce n'est moi ? murmura Rèdiwa. Qu'aurais-je fait, Anka, si en partant je ne t'avais d'abord dit ? Tu es si petit et le monde si lourd à porter! Qu'aurai-je vraiment fait si en partant je ne t'avais appris ? [...] Regarde Ombre et tu te rappelleras. Embrasse-la, Anka. Fais-la tienne » (ABS., p. 31-32 et 35).

Déjà, dans son écriture, le texte se montre silencieux au départ sur l'identité des parents d'Anka, le héros. Dans une partie de ce roman, le narrateur focalise l'action sur le grand-père et son petit-fils jusqu'à ce qu'il les sorte de l'anonymat et du silence qui entoure leur identité. Pour ce faire, il les met en dialogue :

> - C'est vrai, dit alors le père en la regardant faire. Je n'avais même pas vu que la torche ne brûlait pas. [...]
> - Kota, pourquoi ne dis-tu rien ? demanda la mère.
> - Qu'y a-t-il à dire, Nindia ? La pêche a été bonne comme tu vois. Que les mânes soient loués ! (ABS., p. 29).

---

[32] Claude Duchet, « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans ***Sociocritique***, *op. cit.*, p. 154

Il y a aussi le silence apparaissant comme une pause descriptive dans le texte. Celui-ci entoure et caractérise, dans l'écriture du roman, à la fois la pensée du vieux Rèdiwa et le personnage lui-même. C'est un personnage qui symbolise le silence. Au début, la voix silencieuse du vieux Rèdiwa laisse échapper ce murmure : « La montagne se tait » (ABS., p 6). C'est une image métaphorique qu'il utilise pour parler de lui-même, et le narrateur qualifie cette montagne de « muette » (ABS., p. 7). Dans l'écriture d'Owondo, l'idée de silence revêt la présence même de l'aïeul dans le texte :

> Rèdiwa les interrogeait du regard : [...]. Le silence autour de la table de noces se froissa de murmures. [...]. Et dire qu'un simple regard aurait suffi pour réconcilier ! Rien qu'un regard, [...]. Là, Ombre se taisait. Pour ne pas exprimer l'inconcevable, elle se taisait. C'est de ce silence qu'il s'agissait en cette saison étrange. [...]. Elle cherchait appui, et c'était sur son silence qu'elle croyait le trouver. [...]. Anka voyait, mais ne mesurait l'importance de cet après-midi qu'à la seule gravité du visage de Tat', à son impressionnante fixité qui faisait qu'une mouche était venue s'y poser, allait nonchalamment du front à la joue, sans être dérangée par le moindre frémissement d'un muscle. Anka voyait : son aïeul avait mal. [...]. La voix d'Anka flottait sur ce silence (ABS., p. 11, 13-14, 21, 23-24 et 29).

Dans ces discours, il y a en effet beaucoup d'ironie, et singulièrement dans celui-ci : «Et dire qu'un simple regard aurait suffi pour réconcilier ! Rien qu'un regard ». C'est un silence en *crescendo* qui apparaît dans l'œuvre d'Owondo. Un silence qui, au départ, interroge, mais qui reste comme tel, c'est-à-dire semblable au regard silencieux de Rèdiwa qui interroge (ABS., p. 11); puis il devient pesant chez le même Rèdiwa devant l'attitude du «gouvernement et tous ses dignitaires» (ABS., p. 24) que la population soupçonne «pêle-mêle d'être à l'origine» (ABS., p. 24) des marques de croix rouges sur les devantures des maisons et cases de Petite Venise. Ces signes annoncent la modernité et l'urbanisation, donc la fin du caractère traditionnel de Petite Venise. Rèdiwa qui voit « toujours autre chose derrière les plus simples choses » (ABS., p. 25) le sait et en est affecté. Puis, ce silence devient plus pesant : « Et le silence revint. Plus pesant que tout à l'heure » (ABS., p. 31). C'est justement au moment où le silence devient plus pesant que Rèdiwa rompt avec celui-ci et annonce sa volonté, comme il a été dit, à Anka, son petit-fils.

Dans ***La mouche et la glu***, le silence est lourd, en décrivant la volonté des deux jeunes enfants, Amando et Opagha, qui décident de soutenir leur mère restée seule sans homme et devant l'hostilité de la nature (les eaux du Grand Lac) : «un lourd silence les accablait tous les

deux ; un lourd silence plein d'anxiété» (MG., p. 15). Puis, il y a le silence solennel, celui que décrit le roman lors des funérailles de Nyota. Il est comme une compassion de la nature devant le sort fatal d'une adolescente qui a osé braver la volonté d'un père cupide : «Les oiseaux ne chantaient pas, les insectes ne voltigeaient pas non plus ; les oiseaux ne chantent pas sur la route de la mort, et les insectes n'y voltigent pas non plus. Mais on les devinait sous les feuilles des arbres, apeurés ou attristés. Le silence était solennel» (MG., p. 268).

Le silence sert aussi à décrire un état de société dans ***Biboubouah***. Particulièrement dans ce roman, il s'impose dans la société villageoise quand l'heure n'est plus à la palabre ordinaire, surtout lorsque la conscience du peuple se concentre sur la recherche d'une solution à un problème social afin de permettre à la société de retrouver son équilibre et son harmonie. Prenant la parole en premier lors du tribunal coutumier sur l'affaire d'adultère, Ella, le chef de village, invite d'abord au silence : « Silence ! Bivôh ! » (B., p. 60).

Quelque part, le silence est dans le roman gabonais comme le lieu du non-dit et du discours implicite. Il est, comme le souligne déjà Duchet, «moins une non-parole qu'un état second de la parole[33]».

### 5.2.2. Langue et démystification sémantique ou le discours social envisagé comme trope

Comme si la langue française ne suffisait pas pour fictionnaliser dans le roman la société gabonaise, l'écriture du roman au Gabon intègre dans certaines œuvres la langue du terroir pour ainsi bien contextualiser son discours social et celui de ses personnages. Cette recherche, sur le plan de l'écriture, tentant de rendre compte d'une certaine réalité sociale introduit beaucoup le dialogisme au point que la parole des personnages fait plus écho dans le texte, tandis que celle du narrateur apparaît plutôt comme une indication. Ainsi se lit par exemple l'incipit de ***G'amàrakano*** :

> Toula se lève vivement, fait craquer un à un ses membres en les étirant.
> - Réveille-toi, ne vois-tu pas que le jour est déjà là ?

---

[33] Claude Duchet, *op. cit.*, p. 154

> Mebalé ouvre les yeux, se dresse sur les coudes, et ramène vivement le pagne sur son visage.
> - Viens t'étendre un moment, tu as encore le temps.
> - Non, il faut que je me prépare.
>
> Elle se dirige en sautillant vers le fleuve et se jette à l'eau dans un floc ! retentissant. Elle nage.
> - Ne fais pas le paresseux, dit-elle en revenant vers la berge. Viens te laver, l'eau est bonne.
>
> Mebalé se lève, éparpille les feuilles sèches de leur couche de fortune et traîne son corps nu vers le fleuve. C'est un joli garçon, mince, de taille moyenne.
>
> Il plonge à son tour et, en quelques brassées, rattrape la jeune fille qui se trouve déjà à bonne distance. Toula voudrait aller plus loin mais ses bras faiblissent. Elle nage lentement pour regagner la rive. Ramasse son pagne qu'elle noue autour de la poitrine.
> - Je monte m'habiller, frotte-toi bien le corps, lance-t-elle en riant.
> Elle gravit rapidement le sentier qui mène à Igewa (G., p. 9).

Ce roman est particulièrement axé sur le dialogue des personnages qui devient dominant dans tout le texte, avec une similitude avec le théâtre en ce sens que le narrateur est hétérodiégétique et son discours se confirme alors comme des indications qui accompagnent celui des personnages. Son deuxième roman, ***Fureurs et cris de femmes***, publié sous le nom d'Angèle Rawiri fait par contre moins de place dans le texte aux dialogues entre personnages par rapport au discours du narrateur qui prend plus d'importance. Celui-ci, comme le roman moderne africain subsaharien francophone, est extradiégétique.

***Biboubouah*** apparaît comme une œuvre qui accorde une grande importance au dialogue, et surtout à la parole donnée aux personnages. Mais à l'opposé des œuvres de Rawiri, ***G'amàrakano*** et ***Fureurs et cris de femmes***, celle d'Allogho-Oké fait intervenir dans la parole des personnages la langue du terroir, le fang.

De manière générale, c'est dans les proverbes, les énigmes et les chants populaires qu'apparaît dans le texte le discours social intégrant la langue du terroir. C'est également dans ces formes de discours sociaux que l'oralité prend place dans le texte parce qu'ils sont généralement transcrits en intégrant les idiolectes sociaux.

Les œuvres dans lesquelles l'écriture romanesque semble emprunter à la langue du terroir certains termes de son vocabulaire et sur lesquelles repose notre étude sont ***Biboubouah*** et ***Les matitis***. Dans les autres œuvres de notre corpus, tels ***G'amàrakano***, ***Au bout du silence***, ***La mouche et la glu*** et ***Fureurs et cris de femmes***, la question de la langue

du terroir et sa transcription dans le texte romanesque sont moins apparentes et moins pertinentes.

Habituellement et quand il s'agit pour le narrateur d'autoriser certains personnages à avoir recours à la langue du terroir, c'est généralement pour intégrer dans leurs discours des formules interrogatives ou exclamatives populaires circulant dans cette société. D'ailleurs ***Biboubouah***, dans son incipit, se donne à lire avec les idiolectes sociaux :

> Dzé ? Mekoulou, Mekoulada ma femme ? Minah ! raconte-moi comment vous avez débuté. Dis-moi par quelle partie du corps il t'a saisie... Non ! laisse ! ne me raconte rien, ne me coupe pas le souffle ! Comment peux-tu partager ton, mon, notre sucre? (B., p. 9).

Comme dans le monologue de personnage de pièce de théâtre, Allogho-Oké cherche à donner à ses personnages un air de réel surtout en les maintenant dans une situation sociale que domine l'oralité et qui affecte leurs discours. La résurgence du parler local ou des idiolectes sociaux dans le discours textuel ou textualisé des personnages marque la résistance de l'oralité pure dans la représentation romanesque de la société traditionnelle que le roman tient à intégrer dans son intégrité tout en montrant son étanchéité vis-à-vis de la société moderne, et renforce le discours d'une connotation sociale et culturelle sans laquelle celui-ci perd sa substance qui lui sert à mieux traduire la pensée et le contexte social dans lequel le personnage se trouve être pris. En fait, en ôtant au discours susmentionné de Toung ses expressions tirées du parler local: « Dzé ? » et « Minâh ! »[34], celui-ci se lit plutôt comme une supplication que Toung fait à sa femme et qui pourra se lire ainsi : « Mekoulou, Mekoulada ma femme ? raconte-moi comment vous avez débuté. Dis-moi par quelle partie du corps il t'a saisie...Non! laisse! ne me raconte rien, ne me coupe pas le souffle !» (B., p. 9).

En effet, le retrait, dans le discours du personnage Toung, des expressions tirées de la langue du terroir enlève à celui-ci son caractère de communication directe et personnelle pour se transformer en discours de supplication. À l'opposé, l'introduction de l'idiolecte social dans le texte littéraire par le biais du discours et le dialogue des personnages fait exploser la parole (orale) dans le texte écrit ; cette parole que Zumthor présente comme «une parole-force, réglée, porteuse de discours efficaces, à tout instant explosant en action[35]», et, marque et affirme un

---

[34] Dans la langue fang, « dzé ?» signifie « quoi? » et « Minâh ! » « c'est pas vrai ».
[35] Paul Zumthor, « Sonorité, Oralité, Vocalité », dans ***ORALITÉS-POLYPHONIX 16***, *op. cit.*, p. 18

détachement du texte comme sait le faire l'ironie, en tant que sentiment d'adhésion et de distance au monde. Selon Duchet, l'ironie se définit « comme un processus contradictoire : un mouvement par lequel, dit Lukács après Schegel, la subjectivité se reconnaît et s'établit ; ou encore, sous la forme bouffonne, comme ce qui transforme le monde en spectacle ou en espace ludique[36]».

La présence de la langue du terroir dans l'écriture du texte romanesque intégrée à la langue française souligne l'attachement de la société villageoise à ces deux cultures. Cet avènement de la langue des autochtones (dans le roman il s'agit de la langue fang) dans l'écriture romanesque où prédomine la langue française (langue d'écriture par excellence), s'écarte de la politique coloniale française qui prône l'assimilation. Selon Tsira Ndong : « La colonisation venue, elle a imposé sa langue. Nos langues ont été mises à l'écart. Cependant, elles sont demeurées elles-mêmes[37]». Les discours des personnages intégrant les deux langues soulignent la coexistence pacifique de ces deux cultures dans cette société villageoise qui représente l'embryon de la grande société gabonaise. Sans manifester ni réticence ni résistance à la culture venue d'ailleurs, la pratique des deux langues par les personnages dans leurs discours témoigne, chez le narrateur, en choisissant de faire dire de manière simultanée aux personnages des expressions en parler local puis en français, que cette société vise à s'unifier autour de ces deux cultures : « Silence ! Bivôh ! [...] Quoi ? Dzé ? [...] Atare-zâme ! Mon Dieu ! [...] Dzé feck ! Quoi d'autre !...» (B., p. 10-11).

Dans ***L'analyse de la conversation, le livre de Vauvert***, Jean-Marie Marconot révèle en effet qu' «un roman se développe sur une vaste surface de langage[38]». Ainsi le roman gabonais se développe en intégrant dans sa société du roman des sonorités langagières qui en soi sont les échos dans le discours sociotextuel de la langue de la société historique dont l'œuvre s'inspire. La Note de l'éditeur dans ***Les matitis*** (p. 4), souligne bien qu' «[o]n a respecté, dans le présent ouvrage, des particularités de syntaxe et de vocabulaire qui relèvent soit de l'invention de l'auteur soit du français populaire parlé à Libreville».

---

[36] Claude Duchet, *op. cit.*, p. 151
[37] Tsira Ndong Ndoutoume, *op. cit.*, p. 35
[38] Jean-Marie Marconot, ***L'analyse de la conversation, le livre de Vauvert***, Edité par M.A.R.P.O. et FEDEROP, « Enquêtes de terrain », Coll. Sociolinguistique de l'U.A. 04 1052 du CNRS,1985, p. 20

Le roman gabonais essaie de rendre l'hétérogénéité de son espace diégétique (village, campagne, villes secondaires et ville principale) semblable à ses langues d'écriture. Chacun de ces espaces représentés intègre ses stéréotypes langagiers. Dans la campagne et la ville secondaire représentées dans ***G'amàrakano*** et ***La mouche et la glu***, le langage qu'utilisent souvent les personnages, qui est le français, est marqué d'une pauvreté dans l'expression, et dans la ville principale représentée dans ***Fureurs et cris de femmes*** et ***Les matitis***, les niveaux de langue diffèrent selon la condition sociale des personnages. Dans le cas spécifique des ***matitis***, la contextualisation du discours social est liée à la réalité sociologique dans les matitis.

À la différence de ***Biboubouah***, qui n'utilise pas systématiquement la traduction en français de la langue du terroir qu'elle transcrit, ***Les matitis*** y recourt systématiquement. Nous prenons entre autres exemples les citations suivantes : « Atsibe-Ntsot, qui signifierait en dialecte fang « piétiner la chaussure », « Pero Carmen, Dzi e ne fa ewuela ban be Gabon be lê bi na « Equato »? Pourquoi les Gabonais nous appellent-ils les « Equatos » (M., p. 11-12).

Alors que la présence de la parole orale dans le texte littéraire souligne la force et l'importance de celle-ci dans la société que l'écriture fictionnalise, il apparaît dans la transcription que le roman gabonais fait de la langue du terroir que celui-ci utilise une transcription alphabétique française pour lui donner dans le texte sa résonance locale. Seulement, cette dernière accuse des insuffisances pour pouvoir donner une véritable sonorité locale à la langue dans le texte, ce qui renferme encore plus certains textes et surtout ces transcriptions dans leur univers tribal d'origine quand l'auteur n'apporte pas de traduction dans la langue principale d'écriture qui est le français, comme c'est le cas dans ***Les matitis***. Ainsi l'accès à la compréhension de ces idiolectes sociaux transcrits et non traduits exige du lecteur des compétences de lecture particulières qui passent avant tout par l'acquisition de la langue. Or, celle-ci n'est pas accessible à tous. Le choix de transcrire dans les textes romanesques la langue du terroir dans l'alphabet français permet au moins leur lisibilité. La difficulté que rencontre nombre d'auteurs gabonais à ne pouvoir produire des œuvres essentiellement écrites dans une langue du terroir est liée surtout à la restriction qu'elle impose sur le lectorat. Or, comme le mentionne Marconot, « la visée du style (du roman) va de pair avec la visée

commerciale[39]», ce qui donne encore à la langue française une place de choix dans l'écriture romanesque au Gabon. Owondo ne manque pas de mentionner dans son éditorial : «Donner à voir un monde par les mots », dans ***Notre librairie*** (p. 6), à propos de la littérature écrite du Gabon, que celle-ci est « exclusivement en langue française, peu abondante et de manifestation relativement récente». Toutefois, avec la création de l'Alphabet scientifique du Gabon (ASG) par le Laboratoire universitaire de la tradition orale (LUTO) de l'université Omar-Bongo de Libreville, sans doute que son avènement saura palier cette insuffisance accusée de la transcription des langues nationales du Gabon dans les œuvres romanesques. Mais pour le moment et pendant un certain temps encore la primauté sera accordée à la langue française. Ceci témoigne de la dépendance des langues nationales gabonaises, dans leur transcription dans le texte littéraire ou lors de leur changement de mode d'expression (*cf.* le passage de l'oralité à l'écriture), à la langue du colonisateur. Toutefois, Owondo ne manque pas de préciser que : « Par l'utilisation de la langue française, elle s'offre inévitablement comme une nouvelle manière de dire dans un espace qui ne se réduit plus au clan. Mais il y a cette mémoire qu'elle véhicule, cette conscience de la valeur du patrimoine littéraire ancestral. C'est en s'adossant à lui, en lui empruntant, dans la mesure du possible, certains de ses ressorts que les écrivains gabonais entendent se forger des voix originales[40]».

***Les matitis***, dans son écriture, utilise un discours qui intègre plus facilement un parler populaire qui marque le discours littéraire de la prégnance de la parole de la vie sociale qui, selon Marconot, est « parole de la rue, ou parole familiale; elle touche aux extrêmes de la vie publique et de la vie privée[41]». En effet, comme l'ironie, la langue populaire textualisée fait appel à un système de référence à l'image des nombreux discours populaires apparaissant dans ***Les matitis*** : « la métoche, G 10, nos frères, le mapan, la sogachôme, les libéraux, etc.» qui relèvent du système de valeurs de l'auteur et qui apparaît dans le schéma de Duchet comme étant la société de référence. Ces discours populaires portent en eux un double sens (*cf.* la métaphore), comme le terme « libéraux » que le texte avalise selon son contexte d'utilisation. C'est un roman qui, comme le dit la Note de l'éditeur, respecte « des particularités de syntaxe et de vocabulaire qui relèvent soit de l'invention de l'auteur soit du français populaire parlé à Libreville ». Le récit de Ndong Mbeng intègre de ce fait les différents discours circulant dans l'univers social des matitis avec ses différentes connotations. L'écriture dans ***Les***

---

[39] Jean-Marie Marconot, *op. cit.*, p. 20

[40] Laurent Owondo, « Donner à voir un monde par les mots », dans ***Notre librairie*** , **Littérature gabonaise**, *op. cit.*, p. 6

***matitis*** montre ainsi son lien étroit avec les discours de la société historique, parce qu'elle les absorbe et les reproduit dans le texte en les retranscrivant souvent dans leur forme usuelle :

> [O]n rencontre trois personnes, [...] Ces trois personnes sont des « arranger-arranger»: des tailleurs, cordonniers et aiguiseurs ambulants. [...] Ce qu'on peut aussi trouver chez le Malien, c'est le « Fô Kore Gue», le médicament de 25 francs CFA qui guérit tout dans les matitis. [...] A la mode les autres affichaient belles paires de chaussures, beaux sacs, belles tenues de sport, belles coiffures, les poches pleines de balles (argent) et se faisant déposer au lycée à bord de très belle caisse (voiture) conduite par le chauffeur. Pendant que lui, pas du tout à la mode traînait une vieille paire de shooze (chaussure) qui lui avait été offerte par son vieux couse (cousin) Rambo qui reste quelque part dans les map'ans (diminutif de matiti) de Cocotiers, [...] Sans soutien quelconque, Mandez abandonna ses études pour autant le gars de la troisième rue est resté sur un inébranlable désir de vouloir continuer à « schooler». [...] Guy Mara a déjà promis à ses acolytes que le jour où il aura des balles comme B.B., il ira donc la chercher, et la mauvaise maze (une petite fille) suspendue à son bras, il viendra blazer (jouer les grands) à la troisième rue, leur matiti... (M., p. 15, 17, 35, 39 et 53).

Dans l'usage de la langue du matiti, il apparaît de manière évidente que l'auteur tente dans sa fictionnalisation de la société de ne pas dénaturer le discours des personnages tel qu'il se présente dans la société réelle et dans le contexte où il est utilisé et à mieux faire parler ses personnages afin de rendre leurs discours conformes à celui que la société tient sur elle-même. Les personnages évoluant dans le roman gabonais restent liés, voire fixés à leur univers social d'origine et à leur condition, ce qui affecte leur langage dans le texte. Le narrateur préserve pour chaque univers spatial décrit dans le roman ses stéréotypes de fonctionnement permettant à chacun de garder sa propre organisation, même fictionnalisée par l'écriture. Quelques fois, il fait parler un personnage issu d'un milieu villageois dans un français correct, mais en le sortant de son univers social d'origine. Seulement ce changement de milieu, marquant aussi un changement dans la manière de parler, ne manque pas de rappeler le choc vécu par le personnage et qui est dû à la rencontre de deux cultures. Dans la scène dialoguée qui suit, le narrateur décrit Oyono, un villageois de Mba-Ngôme, rencontrant en ville M. Petit Pierre, un Européen qui «avait passé une nuit à Mba-Ngôme » :

> - Bonjour mon ami! lança Oyono, jovial.
> - Bonjour! coupa le petit Européen.
> - Mais c'est comme ça que vous accueillez les gens chez vous en ville ?
> - Au revoir ! fit l'Européen, pressé (B., p. 49).

---

[41] Jean-Marie Marconot, *op. cit.*, p. 25

La distribution codifiée de la parole n'apparaît pas dans les scènes décrivant dans le roman le séjour du héros Zang, d'abord dans les villes secondaires, Bitam et Oyem, ensuite dans la ville principale, Libreville. La langue française que parle ce dernier reste d'une bonne syntaxe et d'un bon vocabulaire, alors que son parcours est cyclique dans le roman : il revient terminer ses jours à Mba-Ngôme, son village natal, après avoir connu le monde urbain à Bitam, Oyem et Libreville.

Dans une scène de ***Biboubouah***, représentant une journée de classe dans une école implantée en plein village, le narrateur, Zang, décrit comment maître et élèves de cette institution moderne présente en milieu rural essaient de parler à leur façon la langue de Molière:

> Je me souviens bien, un soir, pendant que la classe demeurait muselée par une épreuve de calcul, une voix tonna, avec insistance:
> - S'il vous plaît «mésié» je voudrais vomir...
> Monsieur Meyé Paul sans doute épuisé par la lassitude d'une nuit de chasse aux pangolins, somnolait à son bureau, la tête plongée dans un large sombréro, le menton niché dans sa main droite. La même voix revint plus pressante:
> - S'il vous plaît «mésié» je voudrais vomir...
> - Vome ! non ! vomis ! voma !... Vome ! lança Monsieur Meyé, indécis, les yeux pleins de sommeil. [...]
> - « Qué s'il y a ?» demanda le maître abasourdi par ce vacarme intempestif.
> - Ndoumou vient de... « vomer, voma...» répondis-je (B., p. 37).

Ce dialogue fait ressortir une symétrie qui lie ici le personnage, son vocabulaire de la langue française, son statut et le milieu. Le maître est un fonctionnaire de campagne, il enseigne dans une école de village. Dans son discours, se dégage une mauvaise maîtrise de la langue dans laquelle il exerce et éduque ses élèves. Dans sa confusion et l'indécision qui le caractérisent à trouver le temps juste pour conjuguer à l'impératif le verbe « vomir », le maître laisse paraître aux yeux de ses élèves son incapacité. Puis, dans sa question : «Qué s'il y a ?», au lieu de dire «Qu'est-ce qu'il y a ?», le narrateur fait paraître chez ce personnage la résurgence d'un parler populaire chez un fonctionnaire lettré. Bien qu'étant effectivement fonctionnaire, le roman souligne que le milieu exerce sur ce dernier ses contraintes de vie de société. En effet, comme les villageois ordinaires, le fonctionnaire du village pratique également la chasse, et le texte dit qu'il était «épuisé par la lassitude d'une nuit de chasse aux pangolins».

À propos du discours populaire oral ou de la langue du terroir éclatant dans le roman, il faut dire que, non seulement il fait écho dans le texte, mais semble en plus démystifier la sémantique française. Cette démystification envisagée comme trope introduit le *carnavalesque*. Par exemple, on peut constater dans l'utilisation de la sémantique française une définition des termes français utilisés qui s'écarte de leur définition académique. C'est le cas avec le terme «ministre» dans ***Biboubouah*** qui ne désigne plus la fonction, mais celui-ci sert à désigner un animal domestique, le chat :

> Comment pouvait-on laisser traîner un chat, un «ministre»? Je m'arrêtai et, au moment où je me courbais pour ramasser, une jeune fille déboucha de la concession voisine et éclata de rire. Je renonçais à ma prise.
> - Hé Panhouin, prends ton gibier ! N'aie pas honte ! Prends ton «ministre» ! (B., p. 92).

Dans le même roman, l'expression «Dis donc» prend un tout autre sens pour dire ou signifier : «toi», «mon cher» ou «homonyme» :

> Ce fut depuis mon arrivée l'une des rares fois qu'une femme du chef l'appelait « Otouang Ebeudeung ». Elles l'appelaient «Dis-donc-François» ou « François tout court ». [...]
> - Dis donc! s'exclama Ondo, le menton niché dans la main gauche. J'étais de passage quand je t'ai vu endormi. Intérieurement je me suis dit: «Jamais un Boulou a ressemblé à Mba Tsock » Qui d'autre pouvait avoir ta figure ici ? [...]
> - Dis donc ! C'est le boulot qui me cloue ainsi au chantier. Comme je viens d'arriver, je dois te rattraper. Tu as une sérieuse avance sur moi. Laisse-moi prendre quelque chose de puissant... (B., p. 58, 87 et 100).

Dans ***Les matitis***, la démystification de la sémantique française apparaît avec le sens contraire que prend, d'une part, le qualificatif «mauvais(e)» dans le passage suivant :

> Mancipri avec sa caisse et à l'intérieur une mauvaise métoche aux cheveux qui tombent sur le dos, lui il sera là garé tout simplement avec une mauvaise peto griffée «Pump Reebok», un mauvais jenko griffé «Buffalo», un mauvais tee-shirt et une mauvaise casquette griffés tous deux «Los Angeles Lakers» ou encore «Chicago Bulls» (M., p. 54).

Dans le langage populaire des jeunes des matitis, «mauvais(e)» a plutôt le sens de «super» ou «excellent» selon le cas. L'autre forme de démystification de la sémantique française apparaît dans ce roman avec le qualificatif «libéraux» qui, pris dans cette phrase : «Ceci du moins pour certains travailleurs des matitis qui ne sont pas libéraux» (M., p. 58),

signifie en note de bas de page : «ayant une profession libérale». Le roman confirme ainsi sa perméabilité aux discours populaires et à ses langages codifiés.

Revenant à la question de la langue dans le roman, nous dirons que le jeu de l'écriture consiste à rendre à la parole orale son caractère communicatif et expressif principal, sans que les règles syntaxiques et grammaticales de la langue française ne constituent un empêchement majeur à son éclatement dans le texte. Pour ne pas enlever aux discours de ses personnages leurs marques de l'oralité qui les caractérisent originellement, et pour bien contextualiser ceux-ci, l'auteur emprunte à la langue du terroir des formules langagières que la langue d'écriture ne lui offre pas, par exemple des expressions telles que : «Dzé ?, Minâh !, Bivôh !, Kié !, ah pouass !, Mikatsiss !, Atare-zame !, Dzé feck !, Ah Zâma !» (B., p. 9, 10, 11, 12 et 19), qui apparaissent nombreuses dans le roman et précèdent le plus souvent les discours des personnages. Allogho-Oké a également ce souci de garder certains noms dans leur appellation en langue locale, par exemple : «Les «*bingokomes*» sont des insectes très dangereux, [...] «*Foulassi*» qui est l'idiome des Blancs (le français), [...] le géant «*Andock*», le manguier sauvage, [...], chant de «*viâ-fiô*», l'oiseau de mauvaise augure; [...] un «*Mvégomo*» (un grand homme), [...], «*bikarbo*» (planches légères de parasolier), [...], une longue série de pièges appelés «*Awourandign*», [...] «*Soulouk* !» Une fourmi, [...] Je viens de passer ma première nuit à Libreville. Ce mystérieux «*Beyock*» dont on parle tant dans nos villages. [...] les «Dzâmanes»(déformation de German), ces mauvais soldats allemands qui aimaient surprendre aux premiers chants du coq» (B., p. 12, 16, 19, 20, 38, 57, 87 et 137).

L'espace urbain apparaît dans le roman gabonais comme ce lieu où la langue française joue réellement son rôle fédérateur permettant aux différentes ethnies qui composent la nation gabonaise et qui partagent un destin national commun de se comprendre. Le narrateur essaie dans la distribution des rôles aux personnages choisis, de les faire parler selon le niveau de langue propre à chaque catégorie de citoyen représentée.

Dans une scène se passant à Libreville, Zang dialogue avec le manœuvre qui doit l'accueillir à son domicile pour sa première nuit dans la capitale de son pays :

> Un gros camion chargé de manoeuvres bavards stoppa de l'autre côté de la rue. Un homme en descendit puis, traversa la chaussée en petites foulées. Il était âgé. Il était fatigué...

> - Mon petit y en a comâ ? lança le vieil homme avec une voix de crapaud.
> - Papa, je viens d'Oyem et ne connaît personne dans ce grand village. «Savez-vous» un quartier où habitent les Fang ?
> - Oui pitit pour moi ! Moi fatigue. Allons dormitif pour moi. Demain montrer toi place hommes pour toi ! conclut le brave vieillard en allumant une «brazza bleue» (B., p. 85).

Comme dans le dialogue entre le maître et ses élèves au village mettant en scène des interlocuteurs appartenant à deux générations différentes, celui-ci vient en plus opposer le discours d'un collégien à celui d'un vieillard manœuvre de Libreville. Si le premier est doté d'une instruction, le second n'en a pas. Son apprentissage du français s'est faite essentiellement pour des nécessités communicationnelles et d'intégration sociale qui ne respectent pas toujours les règles philologiques et grammaticales françaises. Le mauvais français du vieillard, qui au départ est fantasmé et halluciné dans une problématique de la francité dans un pays d'Afrique subsaharienne, donne lieu à une pesanteur héréditaire : le manœuvre parle mal le français dans le roman gabonais parce qu'il n'a pas été à l'école.

Le parler français ou le niveau de langue de l'ouvrier sera différent de celui d'un ancien collégien, comme dans la dernière scène, de celui de la vendeuse du marché, qui diffère de celui de l'intellectuel ou du citoyen aisé qui ont un vocabulaire plus soutenu et recherché comme quand Émilienne s'exprime.

Dans cette dernière catégorisation où le roman gabonais fait parler l'étranger dans sa langue nationale, les deux romans choisissent des personnages de même nationalité: équato-guinéenne, qu'ils font parler en espagnol. Dans le premier, ***Biboubouah***, les deux scènes choisies se déroulent à Ebebiyin, une ville de la Guinée équatoriale (ancienne Guinée espagnole), dans lesquelles les autochtones parlent en langue nationale, l'espagnol. Dans la première scène, c'est le héros Zang qui, se retrouvant en terre étrangère, fait face aux autorités militaires de ce pays :

> - Eh Chico ! me lança un agent à la tête aussi chauve qu'un dessus de frigo. Je m'arrêtai. Je me mis à trembler comme une feuille légère.
> - Identidad ! fit un deuxième, un adulte aux joues d'alcoolique.
> - Je n'ai rien, répondis-je.
> - Suis-nous à la brigade, enchaîna le premier.
> - Hijo, reprit l'homme à la calvitie de courge, nous sommes chrétiens. « Si tu veux savourer le bon miel de Mégnoumébêgn, délie les bras du pygmée», dit un proverbe fang, en d'autres termes.

> - Si tu ne veux pas avoir du noir, mouille nos barbes, reprit avec flamme l'autre soldat, tout en brandissant un long fouet.
> - Pero, relança la calvitie, si tu veux faire la tête du «Francès» nous te montrerons «ce qui a diminué l'esprit pilleur à la girafe...» (B., p. 67).

Ce dialogue fait intervenir les autorités militaires du pays hôte et un ressortissant étranger dont le pays a eu un autre colonisateur que celui de ses interlocuteurs et de ce fait ils ne peuvent communiquer dans l'une des deux langues des deux colonisateurs (espagnol et français), il apparaît que les expressions espagnoles (*chico*, *Identidad*, *Hijo*, *pero* et *Francès*) qu'utilisent les deux soldats équato-guinéens dans leurs discours sont comme les nombreuses exclamations empruntées à la langue du terroir et qui sont généralement suivies de leur correspondant en langue française. La langue du colonisateur apparaît dans la société du roman comme un véhicule d'idéologies qui a su créer au sein d'une communauté ethnique le sentiment d'appartenance à deux pays et à deux nationalités différents. Si l'on essaie d'interroger le hors-texte sur la possible communication entre un sujet gabonais et des soldats équato-guinéens dans le contexte représenté par le roman, on se rend vite à l'évidence qu'en fait l'essentiel de ce dialogue se dit dans la langue première, celle du terroir.

Le véritable dialogue que le roman essaie de représenter ne se déroule pas dans l'une des deux langues précitées. Si tel avait été le cas, ils ne se comprendraient pas. Or, apparemment, les deux parties dialoguent normalement et se comprennent. Elles communiquent en réalité dans la langue fang, la langue commune aux deux peuples devenus différents par les frontières géopolitiques établies qui ont donné naissance à l'État. Celui-ci a su introduire la notion de citoyenneté là où elle n'avait jamais existé, scindant en même temps une même nationalité (fang) en deux appartenances nationales distinctes. Dans son étude, Marconot souligne bien ce qui suit à propos de la langue étrangère : «La langue étrangère qui se prononce devant nous, et à laquelle nous ne pouvons apporter le découpage et le dérivatif sémantiques, reste dans l'apparence d'une suite de cris et de bruits, une simple substance sonore[42]».

Si le dialogue se déroulait dans l'une des deux langues des deux colonisateurs, le discours tenu par une partie serait pour l'autre, comme le souligne Marconot, «une suite de cris

[42] Jean-Marie Marconot, *op. cit.*, p. 35

et de bruits, une simple substance sonore» et ne pourrait favoriser un dialogue véritable et possible.

Ebibiyin, la ville de Guinée équatoriale, et Bitam, la ville gabonaise d'où est originaire Zang, sont géographiquement proches, leurs populations, comme le décrit le roman, vont d'une ville à une autre sans difficultés. Zang évoque la raison de sa visite dans ce pays : «Ces grandes vacances, je vais les passer à Missâh, importante bourgade située à treize pierres d'Ebibiyin en pays guinéen» (B., p. 66). Le fait que le texte évoque au sujet des Blancs espagnols résidents à Ebibiyin que ces derniers « maîtrisaient avec une aisance incomparable la langue Ntoumou », le fang commun aux deux populations (celle de Bitam et celle d'Ebibiyin), on peut déduire que c'est dans la même langue que les soldats équato-guinéens et le gabonais Zang se parlaient pour mieux se comprendre. Le roman gabonais confirme à cet effet, que, si la langue du colonisateur a un caractère fédérateur dans le pays où plusieurs groupes ethniques coexistent, la langue du terroir continue à rapprocher les populations appartenant à une même ethnie partageant la même communauté linguistique et culturelle, mais divisées par les frontières délimitant les deux États.

Cette confirmation faite par le roman n'empêche cependant pas les deux populations de prendre conscience de la nouvelle situation, c'est-à-dire que le concept de citoyen et l'appartenance à un pays géographiquement délimité sont déjà intégrés dans les consciences des uns et des autres : les uns sont des citoyens équato-guinéens ou des espagnols en puissance et les autres les citoyens gabonais ou des français («*Francès*») en puissance. Le soldat équato-guinéen à la calvitie, remarquant que Zang, le citoyen gabonais, ne s'exécute pas, lui dit sans ambages : «Si tu veux faire la tête du « *Francès* » nous te montrerons « ce qui a diminué l'esprit pilleur à la girafe...». Le discours de ce personnage permet ainsi de comprendre que l'appartenance à deux États différents pour ces deux peuples qui ont en commun la même culture a créé des préjugés surtout chez les Ntoumou de Guinée-Equatoriale par rapport aux Ntoumou du Gabon désignés désormais comme « Francès ».

Dans le second exemple, le roman rapporte une scène de vente de café à Ebibiyin, et celle-ci se déroule en langue espagnole parce que les acheteurs sont des Blancs européens tandis que les vendeurs sont des autochtones d'Ebibiyin. Tout en établissant les rapports colonisateur/colonisé où le premier profite de son statut pour exploiter le second, cette scène

montre comment les acheteurs blancs tentent de prendre à vil prix la marchandise que leur propose le colonisé noir :

> - Mille pesetas ! lança le gros Européen, nasillard.
> - Nada ! répliqua Antonio, laconique tout en maugréant sur les défauts des «mauvaises» balances d'Ebebiyin, souleva son demi-sac de café et s'éloigna.
> - Mil dos cientos pesetas, fit le Catalan à la tête de guenon.
> - Nada ! rétorqua Antonio, boudeur.
> - Mil quiniento! ajouta Mono Ossock[43].
> - Dame ! (B., p. 70-71).

Quand le roman ne décrit pas l'étranger parlant sa langue nationale, il le fait parler dans un français qui ne respecte pas toujours sa syntaxe grammaticale comme dans cette scène :

> Méconnaissables avec leurs « smoking », les Man, les « arranger-arranger » atterrissent donc au Pouch-Coco et ils balancent à la gérante Mamie Helen :
> - Vraiment ! nous chercher la femme, hein !
> Et bien sûr, la balaise camerounaise que de leur renvoyer :
> - Mais si vous chercher les femmes, partez donc à Yogo santé !
> (M., p. 112).

***Biboubouah*** décrit aussi un autre aspect de la langue étrangère qu'il intègre. Cette fois, il ne s'agit plus de faire parler un personnage dans sa langue nationale, comme c'est le cas avec les personnages équato-guinéens qui causent dans la langue de leur colonisateur, mais de choisir un personnage de nationalité gabonaise qui utilise des expressions empruntées à la langue espagnole. La scène se déroule au village, dans le département du Ntem à Bitam, ville frontalière de la Guinée Equatoriale. La promiscuité et l'essor économique de ce pays basé sur les cultures industrielles que sont le café et le cacao avant son indépendance[44] dans les années 60, emmènent les planteurs gabonais du nord à vendre plutôt leurs produits dans ce pays. Ainsi favorisés par les deux facteurs, susmentionnés, les deux peuples, en dehors des limites frontalières imposées aux deux Etats, développent des liens plus intenses. En plus de l'attrait économique et mercantile, les Fang du nord Gabon et singulièrement de Bitam et ses villages environnants représentés dans la société du roman, affichent une fascination pour la langue espagnole.

---

[43] Le nom « Mono Ossock» est le sobriquet donné à cet Européen à cause de sa tête de ouistiti (p. 66).
[44] La Guinée-equatoriale est indépendante depuis 1968.

Ce que le roman essaie de mettre en évidence dans l'attribution d'un parler étranger dans le discours d'un personnage, ce sont les particularités, dans le cas par exemple de l'espagnol dans le texte, qui ne respectent pas ses règles de syntaxe et son vocabulaire. Cet espagnol apparaît plutôt influencé par la syntaxe française. C'est ainsi par exemple que le «J» ou «jota» espagnol n'apparaît pas et ne se prononce pas, il se transforme plutôt en «k» français : «Les femmes sidérées sortirent précipitamment les cuillers en main pendant que la maltiforme à la taille de guêpe ne cessait de répéter : «Kessous-Maria-Kossè» au rythme des signes de croix, les yeux hermétiquement fermés» (B., p. 57).

En effet, l'expression espagnole «Kessous-Maria-Kossè» qui signifie en français « Jésus-Marie-Joseph », est un choix langagier du narrateur pour son personnage, afin de marquer la résurgence d'un fait historique contemporain. Celui-ci souligne l'influence de la langue espagnole, voire sa présence, chez les populations gabonaises du nord-Gabon qui sont des francophones en puissance.

## Conclusion

En accordant une place essentielle aux manifestations socioculturelles, tels l'épopée, les proverbes et la chanson traditionnelle et en laissant la langue populaire ainsi que celle du terroir pénétrer le texte, le roman gabonais souligne par là sa résistance à demeurer un genre commandé par les règles de l'art et de l'écriture. L'oralité tient définitivement une place forte dans la société du roman et ses manifestations semblent dominer dans le discours sociotextuel. L'analyse sociocritique des marques de l'oralité ainsi que celle des formes de discours ont permis aussi de saisir la place de la langue, d'une part, dans le texte et, d'autre part, dans sa fonction sociale, encore plus importante.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

En intitulant notre thèse «**Lecture sociocritique du roman gabonais**», nous avons voulu mettre en relief deux éléments essentiels, à savoir le roman gabonais et la méthode d'analyse sociocritique. Pour ce qui est du roman gabonais, nous avons choisi au départ la mise en évidence de son contexte sociohistorique en montrant comment il s'institutionnalise dans le champ de la littérature africaine francophone et dans un contexte plus national au Gabon. Ceci nous a permis d'étudier le processus de production des œuvres romanesques gabonaises.

Quant à l'approche méthodologique, après la présentation de celle-ci, nous l'avons mise à l'épreuve dans l'analyse concrète du corpus romanesque gabonais. Cette approche reste tributaire des travaux de Duchet. À la lumière du cadre théorique et méthodologique défini par Duchet sur la sociocritique, la spécificité de notre corpus produit dans une zone où prédomine l'oralité nous a amené à considérer cette spécificité dans le cadre de notre lecture sociocritique du roman gabonais. Pour bien comprendre la place de l'oralité dans la perspective sociocritique, nous avons voulu reprendre les schémas de Duchet pour l'illustrer, tout en montrant la place qu'occupe l'oralité dans ceux-ci. En effet, on aura remarqué que les définitions méthodologiques ainsi que les outils analytiques définis par Duchet pour entreprendre une lecture sociocritique d'un texte n'impliquent pas encore à proprement parler l'analyse des phénomènes de l'oralité même ceux qui apparaissent dans les textes. Ainsi notre position par rapport à la méthode sociocritique de Duchet nous a amené à considérer la nécessité d'une catégorie analytique qui saura prendre en compte dans les textes romanesques africains subsahariens en général et francophones en particulier les éléments relevant de l'oralité.

Par cette étude, nous avons aussi voulu porter un intérêt particulier à la mise en texte des discours sociaux. Nous avons donc tenu à cet effet à souligner la manière dont ce qu'il est aisé de désigner comme la voix du ON et de la doxa, préexistant au texte, devient matière textuelle. Pour le démontrer, nous avons eu recours aux études de Claude Duchet (1973) et de Régine Robin (1993) et à quelques autres approches abordées dans notre

travail à travers les analyses intertextuelles et interdiscursives. Celles-ci ont pu révéler la présence dans le texte romanesque gabonais des discours sociaux qui, au départ, ont circulé dans la *société historique* avant d'être textualisés et relevés de la *société du roman*. Ceci montre en effet que le roman gabonais, dans sa structure et à travers son tissu textuel, se construit en absorbant non seulement les marques spécifiques de l'oralité, mais également les discours de la société, ceux que la société tient sur elle-même.

Cette étude nous a également révélé la place primordiale de la femme à travers les espaces sociotextuels, village et ville représentés dans la société du roman, malgré certains jugements empreints de sévérité et d'arbitraire émanant des personnages masculins qui tentent de la sous-estimer. Semblable à la terre, d'après Nyota, dans ***La mouche et la glu*** (p. 66), «la mère des êtres, la matière de laquelle nous venons et dans laquelle nous retournons infailliblement», la femme, dans le roman gabonais, assume un rôle fondamental, singulièrement dans la société villageoise où c'est elle qui assiste à la naissance et à la mort de chaque être. Comme le souligne le narrateur de ***Biboubouah***, «tout fang encore plongé dans sa culture naît et meurt dans une cuisine, au milieu des siens» (B., p. 21).

L'analyse de la problématique de la femme, dans le roman gabonais, nous a permis de saisir l'évolution de ce personnage et sa capacité d'expression dans deux espaces sociaux différents : l'espace villageois traditionnel et l'espace urbain. Dans le premier espace, la femme se caractérise dans le roman par sa remise en cause des lois traditionnelles qu'elle en vient à défier. Cependant, elle sait en général s'en tenir à son rôle traditionnel d'épouse soumise. Toutefois, dans certains cas, elle sait se montrer rebelle aux lois traditionnelles et à l'homme qui les incarne. Dans le second espace, elle est au centre de la question de l'émancipation qui apparaît dans le roman comme un phénomène lié à certains milieux, à certaines classes sociales et à certaines générations.

Nous notons cependant une insuffisance dans le roman gabonais à présenter un féminisme qui serait dominé par une action collective des femmes reposant sur un ensemble d'idées, de croyances et d'attitudes communes et qui, en même temps,

s'engagerait à réformer le système social en vue de la libération des femmes. Huguette Dagenais souligne en effet que «[l]a fin de la Décennie des femmes a donné lieu à un nombre considérable de <bilans> qui ont fait l'objet de publications diverses. Ces bilans font ressortir les gains réalisés, ces dix dernières années en particulier, et soulignent les changements de tous ordres qu'il reste encore à accomplir, partout dans le monde, pour la <libération des femmes[1]>. Dans son article sur «Le féminisme est-il une idéologie ?» Carole Gagnon soutient que «[l]e féminisme apparaît comme un ensemble de propositions sur l'émancipation des femmes et sur le discours qu'elles articulent concernant leur liberté[2]». Or, ces visions du féminisme, susmentionnées, ne sont pas celles qui sont décrites dans le roman gabonais.

Ce que nous remarquons dans le mouvement féministe, dans le roman gabonais, c'est plutôt des combats différents d'un groupe à un autre, d'un milieu à un autre, d'une classe sociale à une autre et d'une génération à une autre. Ce sont en effet ces barrières séparant les femmes dans leur combat pour leur émancipation et les discours qu'elles articulent concernant leur liberté, qui dominent la perception du féminisme dans ce roman.

L'autre aspect du féminisme que le roman ne développe pas suffisamment, bien qu'il l'énonce à travers le personnage d'Émilienne, c'est celui où l'on rencontre la femme au cœur de «l'action politique [...] pour se tailler des places au sein des lieux de décision des institutions sociales[3]». Certes, l'égalité de l'emploi et du salaire pour les femmes qui jouissent d'une solide instruction constitue une évidence dans la réalité sociale gabonaise que le roman fictionnalise. Seulement, cette possibilité qu'a la femme à accéder à des fonctions administratives apparaît encore, dans la société du roman, comme une promotion personnelle et méritée quand il s'agit d'un emploi de fonctionnaire, par exemple dans le cas des secrétaires dans ***G'amàrakano***. Mais quand il s'agit d'une fonction politique ou d'une haute fonction administrative, la promotion de la femme est perçue comme une victoire sur

---

1 Huguette Dagenais, «Méthodologie féministe et anthropologie : une alliance possible», dans ***Anthropologie et Sociétés***, (1987), vol. 11, n° 1, p.19.

2 (Sous la direction de Guy Bouchard et Ariane M. Djossou), Carole Gagnon, « Le féminisme est-il une idéologie?», dans ***Les discours féministes: de l'idéologie à l'utopie***, Université Laval, Les Cahiers du GRAD, Faculté de philosophie, 1993, p. 12.

3 Carolle Gagnon, *op. cit*, p. 12.

le système qui rappelle, comme dans le cas d'Émilienne dans ***Fureurs et cris de femmes***, l'action déterminante de l'homme. Malgré l'ascension sociale des femmes, dans le roman, la primauté reste donnée à la promotion personnelle qui entrave également l'engagement collectif des femmes pour la transformation du système social. Pourtant, Carole Gagnon souligne bien que, «lorsque l'idéologie d'un groupe commence à se répandre et à trouver des adeptes, nous assistons à un changement dans les valeurs et, par la suite, dans le modèle de société[4]».

Toutefois, les deux féminismes notés dans notre étude, un féminisme qui participe de la modernité, du mouvement en avant avec les femmes qui évoluent dans l'espace urbain, et un féminisme embryonnaire dans l'arrière-pays qui se réclame de la ressemblance incarnés par les femmes évoluant dans l'espace villageois traditionnel, n'ont pas toujours les mêmes problèmes à résoudre.

En essayant de mettre les deux mouvements féministes ensemble, nous constatons une forme de *hiatus* qui illustre la difficulté contemporaine à concilier véritablement *tradition* et *modernité*.

Il est à noter qu'il ne s'agit pas à proprement parler de féminisme, même si nous en parlons dans notre étude comme d'une manifestation et d'une inscription du discours social dans le texte. Car, en citant Brunch, citée dans ***Michel*** (p. 62), elle souligne que «[l]e féminisme n'est pas un problème, le féminisme est une perspective politique sur la société totale... Le féminisme est une perspective sur chaque problème. C'est une perspective politique qui vient des femmes mais doit devenir la politique des hommes[5] ».

La femme intellectuelle est un personnage particulier dans le roman gabonais. À cause de son instruction, elle se distingue de la masse des femmes illettrées et s'affranchit du cadre traditionnel sans toutefois le rejeter totalement. Par rapport aux autres types de femmes représentés dans le roman, l'intellectuelle sait mieux allier tradition et modernisme.

---

[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] Huguette Dagenais, *op. cit.*, p. 20.

En posant les revendications féminines sur une base légale, l'intellectuelle permet au féminisme, dans le roman gabonais, de devenir un combat d'idées en vue de rendre la femme l'égale de l'homme sur les plans social et professionnel.

Nous pouvons également souligner par référence aux études précédentes que l'analyse sociocritique de l'image de la femme intellectuelle dans le roman nous a permis dans cette étude d'établir un lien entre l'élite intellectuelle et le pouvoir politique. Le roman gabonais souligne à partir d'Émilienne que l'élite dite intellectuelle a toujours tendance à s'orienter vers la politique et à vouloir imposer ses règles, comme Émilienne, qui invite au «changement de mentalité». Cette relation entre élite intellectuelle et pouvoir politique en cache une autre, sous-jacente, celle de l'école avec l'art de gouverner la cité. Cette relation permet de saisir l'importance du rôle que joue l'école, à la fois dans la macrostructure qui est l'État et auprès des citoyens pour qui cette institution s'impose comme un contrat social.

***Fureurs et cris de femmes*** est le roman gabonais qui semble avoir le mieux introduit dans son écriture le sujet africain qui est ici la femme. En effet, c'est une œuvre romanesque qui a fait évoluer le personnage féminin. Dans ce roman, la femme a désormais prise sur les situations, remet en cause les normes arbitraires de la société, prend en charge des responsabilités que la société lui refusait tout simplement parce qu'elle est une femme et que la société ne la reconnaissait pas en tant qu'acteur social au même titre que l'homme. C'est un type de roman où le narrateur est enfin devenu personnage de son histoire contrastant ainsi avec le narrateur-conteur de ***Biboubouah*** et ***Les matitis***.

Le roman gabonais, on peut le dire, est résolument moderne. D'une part, il a réussi à intégrer les défis contemporains tels le féminisme, la lutte contre le sous-développement, l'instruction et bien d'autres et, d'autre part, avec la place accordée à l'intellectuel(le), à son discours, il s'ouvre sur l'entente entre les ethnies et sur la fraternité entre les citoyens gabonais. Dans ce roman aussi, il y a une forme de rencontre entre la culture populaire, dans les marques de l'oralité dans le texte, et la culture savante.

Comme l'analyse de la question de la femme nous conduit finalement à l'analyse globale de la société gabonaise représentée dans la société du roman, nous pouvons dire, avec Lucie Robert, que l'analyse de la question de la femme, c'est finalement l'analyse de la société elle-même, ou plus exactement : la femme, c'est la société. D'où l'importance accordée à l'analyse du personnage féminin dans le chapitre portant sur les modes d'inscription de la socialité.

Les œuvres romanesques ne font aucune allusion à l'implication des classes sociales dominantes dans la religion, ce qui illustre que quelque part, dans cette société représentée par le roman, ce sont les pauvres qui semblent avoir besoin de la ferveur divine et non les riches. Dans ce roman, le pauvre est généralement inscrit dans une structure tragique et misérable. C'est une sorte de désespoir qu'il vit devant la désillusion de l'État moderne qu'il a considéré comme un dieu, mais qui ne sait pas venir à son secours et ne lui répond pas. C'est ce que Lucien Goldmann montre dans ***Le dieu caché*** comme une «Tragédie : un univers de questions angoissantes pour lesquelles l'homme n'a pas de réponse».

La question de l'équilibre social ou, plus exactement, celle de la recherche de l'équilibre social a été très présente dans l'analyse sociocritique du roman gabonais. En effet, ce roman porte en lui la société dans sa globalité, insérant, dans la société du roman, ses priorités sociales et ses valeurs fondamentales comme le souci de l'équilibre et l'harmonie de la société.

Certes, il est vrai que tous les éléments participant à la vie sociale n'y sont pas représentés, mais ceux qui le sont témoignent indubitablement de l'existence des autres auxquels ils sont rattachés selon le principe de l'équilibre social, parce que, comme nous le disions, la société est un tout, et les différents éléments qui la constituent sont les maillons de ce «tout social». Ainsi donc, l'évocation d'un fait social dans une œuvre romanesque est la conséquence des faits antérieurs que le roman n'intègre pas et ne représente pas de manière explicite. Ceux-ci sont présents de manière implicite par le truchement de ceux qui y sont représentés. Finalement, le roman a une vie antérieure qui précède le moment de l'écriture et qui continue malgré la fin de celle-ci. L'incipit et l'explicite ne ferment donc pas le

roman, comme le dit Duchet, aux manifestations extérieures du texte dont il représente les conséquences et quelques faits choisis. D'où l'importance, dans l'approche sociocritique que définit Duchet, de toujours tenir compte de la société historique et de la société de référence qui sont les préludes à la société du roman et participent à la confirmation de son statut de société. Duchet souligne à cet effet dans ***Sociocritique*** (p. 9), à propos de sa *sociologie dialectique de la littérature*, terme qu'il préfère à l'appellation de *structuralisme génétique* de Goldmann, que celle-ci « s'efforçait en effet de penser ensemble la relation de l'oeuvre avec des totalités englobant », rejoignant finalement l'homologie de structures de Goldmann entre l'œuvre littéraire et la société de l'écrivain.

L'analyse de la socialité dans le roman gabonais nous a permis de nous rendre à l'évidence que les outils méthodologiques empruntés à la sociocritique, et singulièrement ceux que définit Duchet, s'avèrent souvent insuffisants pour décrire la socialité africaine dans sa complexité. Ainsi, avons-nous évoqué dans ce travail le *cosmosystème* comme outil analytique pour palier l'insuffisance des catégories de Duchet. Cette nouvelle catégorie s'intéressera essentiellement à l'analyse de la socialité africaine. Claude Lévi-Strauss montre en effet que «[t]oute société s'organise autour de valeurs rationnelles et autour de valeurs irrationnelles. », ce qui est d'ailleurs la caractéristique des sociétés noires africaines en général et la gabonaise en particulier.

Dans sa texture, l'oralité transformée en texte dans le roman gabonais se trouve porteuse elle aussi de cette pensée de Lévi-Strauss sur l'organisation de toute société autour de valeurs rationnelles et irrationnelles et de l'héritage traditionnel. Nous envisageons pour les recherches à venir portant sur l'oralité en tant que sujet et objet du discours social et du sociotexte de proposer un cadre théorique et méthodologique spécifique à l'étude de l'oralité qui s'inscrira dans le projet sociocritique. Il s'agira précisément de faire acquérir au *cosmosystème* un statut théorique parfaitement affirmé et de lui rendre sa valeur scientifique en tant qu'outil d'analyse théorique ayant sa propre méthode. Mais n'ayant pas pu donner dans ce travail sa place comme outil analytique et tester sa performance à cause des limites de notre thèse, le *cosmosystème*, bien que demeurant encore une aporie, présente pour

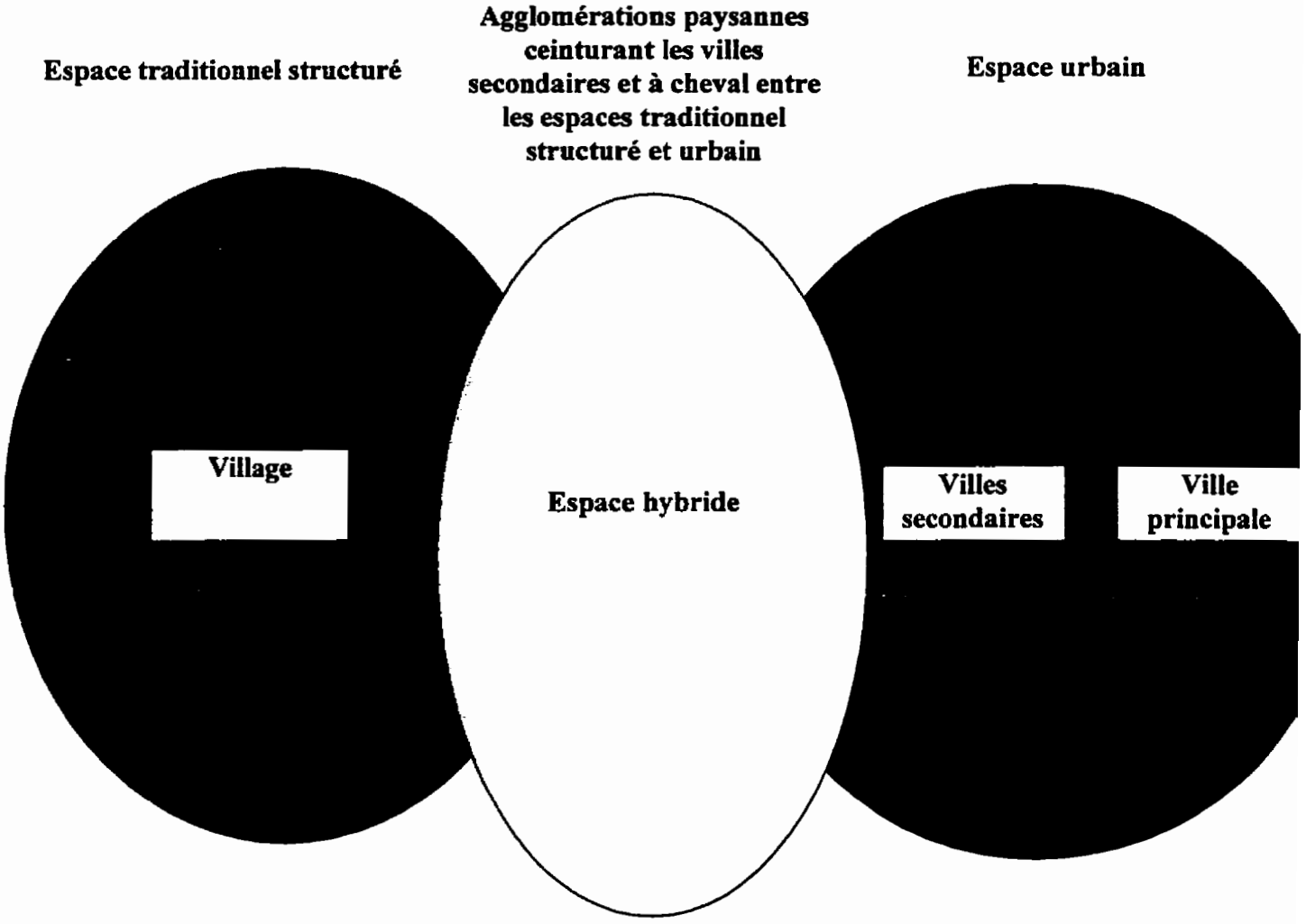
nous un grand intérêt, et le souci de lui conférer son statut théorique propre demeure notre préoccupation pour nos travaux à venir.

Au-delà des limites imposées par le cadre méthodologique pour les fins de cette étude, l'approche sociocritique appliquée au roman gabonais nous a permis d'envisager à partir des résultats obtenus d'autres préoccupations scientifiques qui auront pour ambition de compléter celles qui sont déjà connues de la sociocritique et que nous aurons à approfondir. Ces dernières viendront occuper le champ pauvre de la sociocritique actuelle et qui est le phénomène discursif et son rapport avec la philosophie culturelle de la société représentée intégrant, bien entendu, les phénomènes cosmiques. À la lecture de l'ouvrage de Jean-Marie Marconot, ***L'analyse de la conversion, le livre de Vauvert***, celui-ci nous a permis de saisir l'importance pour les études à venir du rapport que développe le roman avec les langages des milieux qu'il représente. Nous envisageons ainsi de développer ce champ en l'inscrivant dans une perspective sociocritique.

# ANNEXE

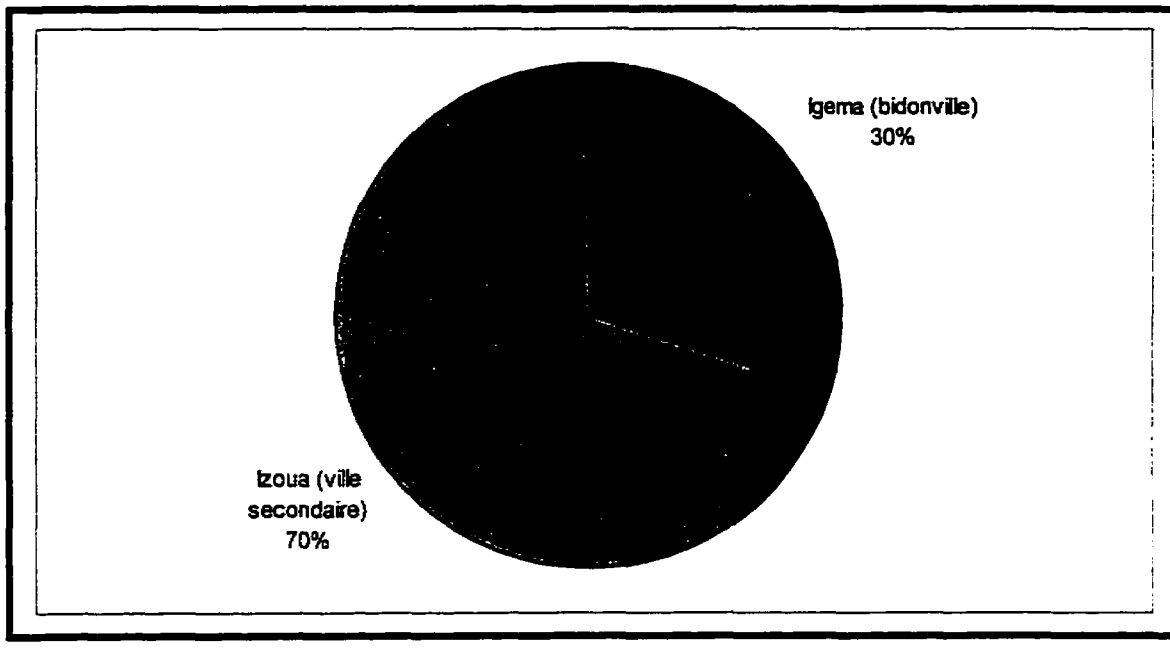
# Représentations figuratives de la société gabonaise à travers les espaces sociotextuels

## 1. Représentation globale des espaces sociotextuels

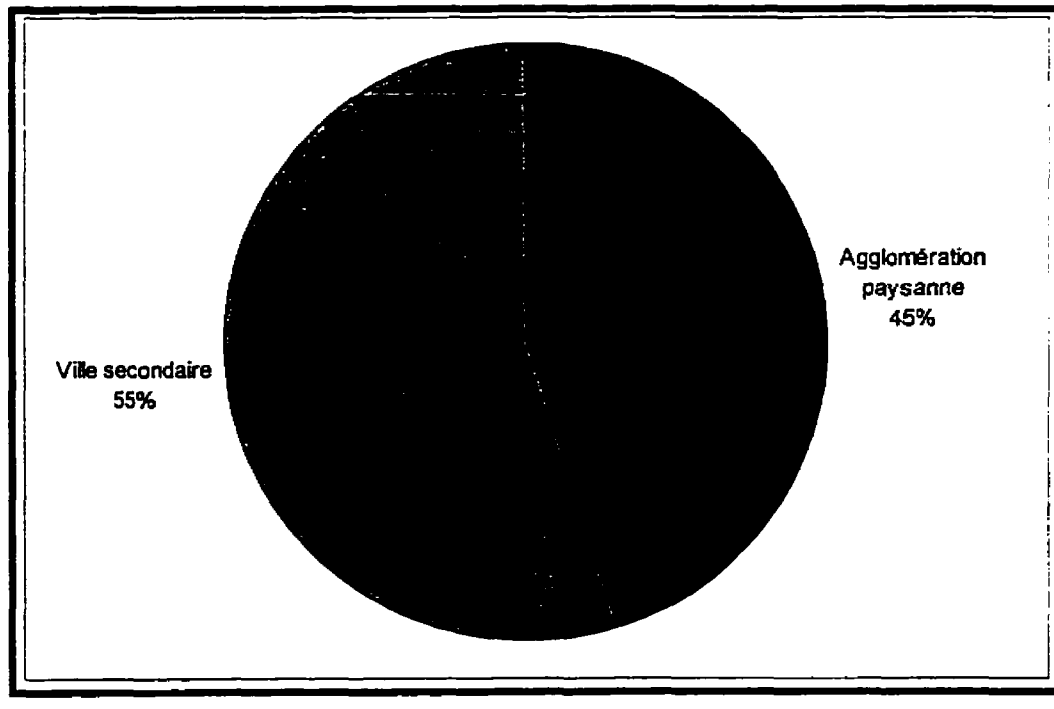


## 2. Représentation par oeuvre

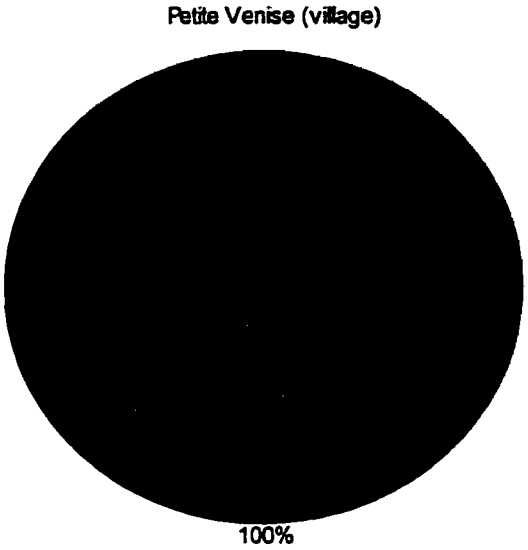
### *G'amàrakano*

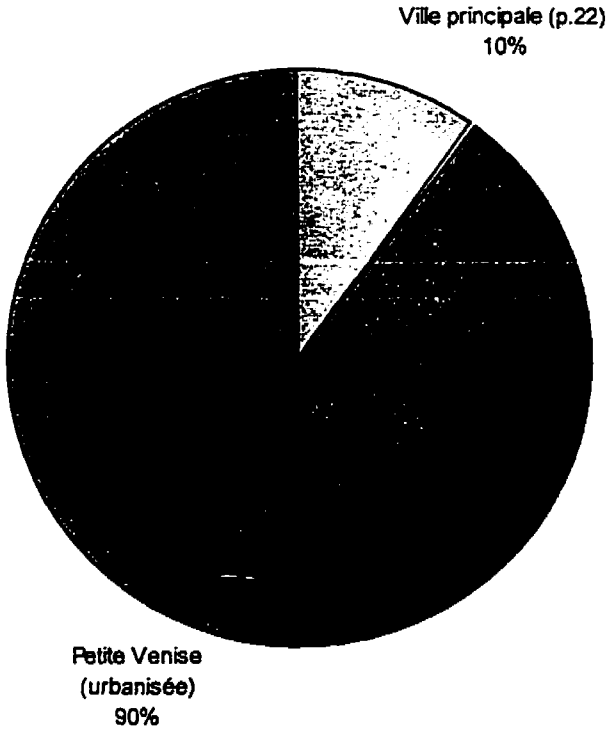



### *La mouche et la glu*

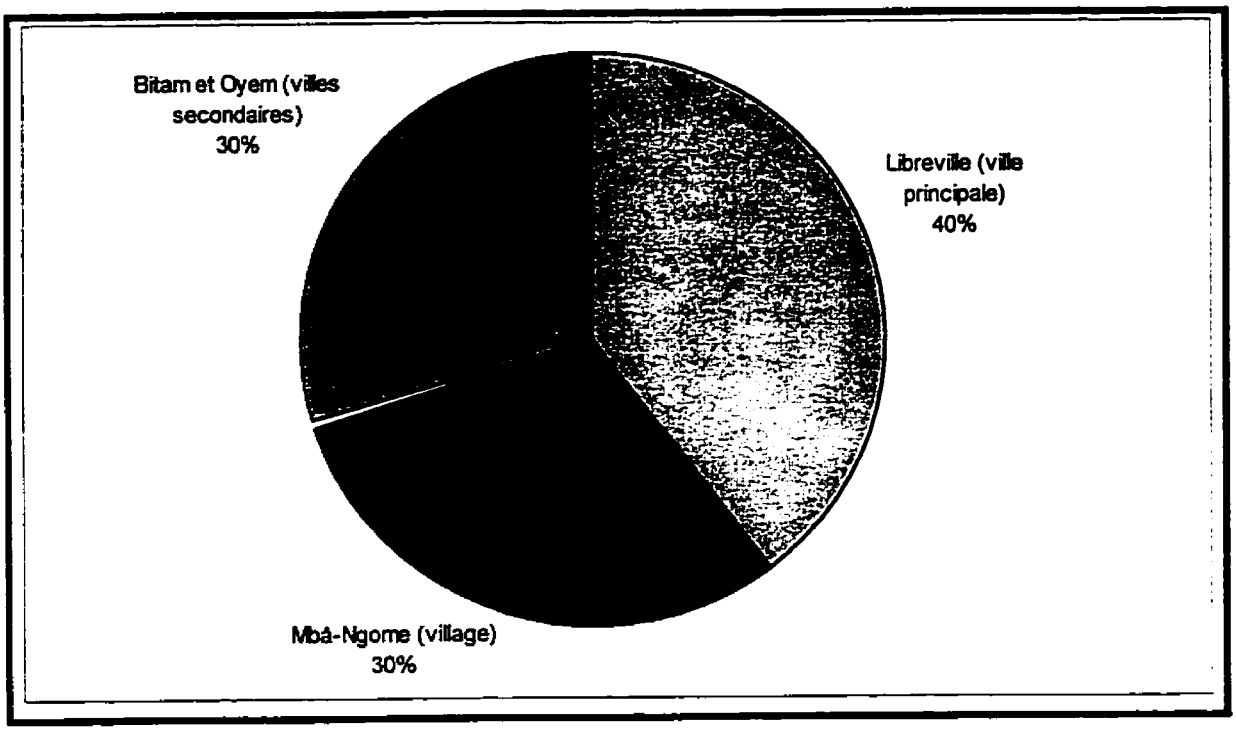


# *Au bout du silence*

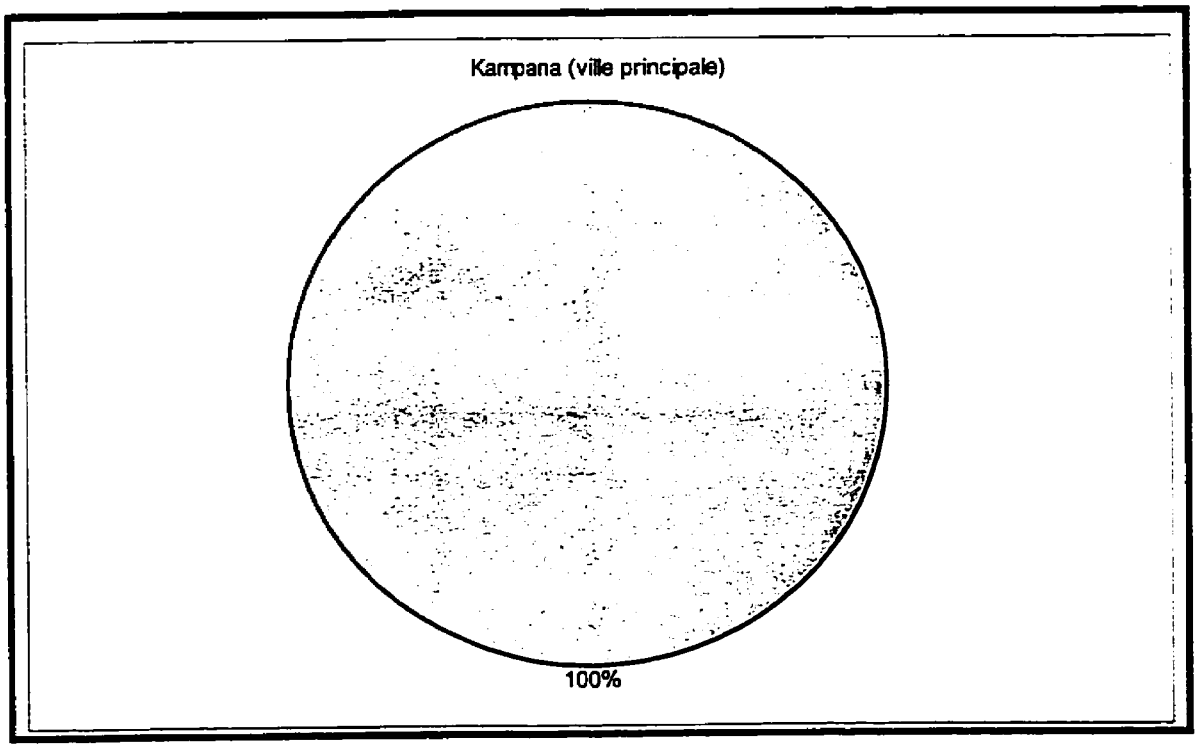


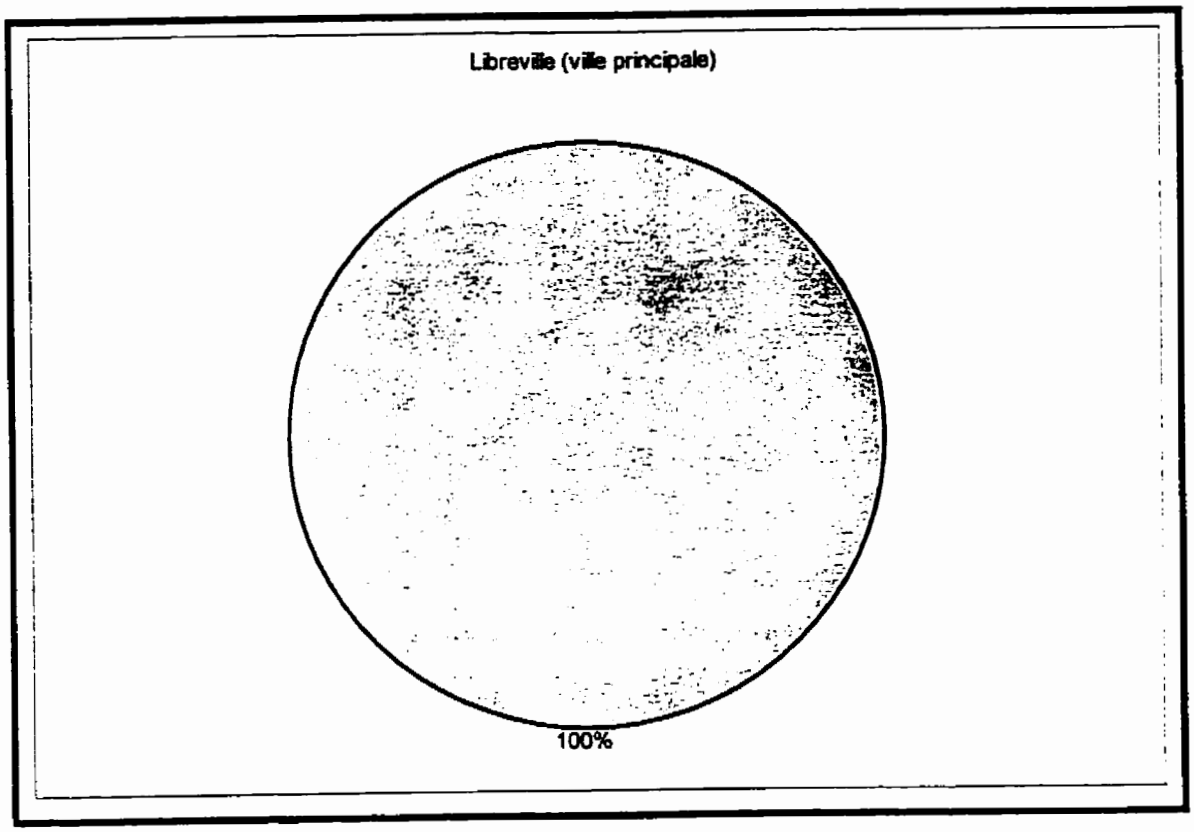
# Biboubouah




# Fureurs et cris de femmes



# *Les matitis*



**Événements politiques et culturels en Afrique subsaharienne**

**de 1881 à 1960**

| **Événements politiques :**<br>**Afrique et Occident** | **Événements culturels et vie littéraire :**<br>**évolution du roman** |
|---|---|
| Les Français sont à Saint-Louis depuis la moitié du XVII$^{e}$ siècle, et le Sénégal devient la première colonie française de la région. | |
| 15 novembre 1884 au 26 février 1885 : Conférence de Berlin - Loi Bismark<br>La carte de l'Afrique est divisée en États qui deviennent les colonies des puissances occidentales (France, Angleterre, Allemagne, Portugal et Espagne). | Début de la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle : scolarisation des premiers Africains (surtout au Sénégal) et introduction de l'écriture gréco-latine.<br><br>1853 : ***Esquisses sénégalaises*** de l'abbé Boilot, métis sénégalais.<br><br>1881 : ***Roman d'un Spahi*** de Pierre Loti<br>Roman colonial. |
| 1914-1918 : Première Guerre mondiale<br>Premiers Tirailleurs sénégalais<br>Allemagne vaincue<br>Réaménagement de la carte de l'Afrique. | 1913 : **La Revue d'Histoire des colonies.** |
| | 1918 : **Les Cahiers d'Études africaines**, et le **Bulletin de la Société de Recherches congolaises**, qui deviendront les **Cahiers de l'ORSTROM.** |
| | 1920-1950 : Romans africains de la période coloniale<br><br>Avènement du premier roman africain (1920) ***Les trois volontés de Malic*** d'Amadou Mapaté Diagne.<br><br>192_? : Premiers boursiers africains en France. |
| | 1931 : - **La Revue d'Histoire d'Outre-Mer.**<br>- le **Journal de la Société des Africanistes.** |
| 1939-1945 : Deuxième Guerre mondiale<br>Seconde participation des Tirailleurs sénégalais.<br>Phénomènes des Anciens Combattants africains - cas de Thiaroye. | |

| **Événements politiques :**<br>**Afrique et Occident** (suite et fin) | **Événements culturels et vie littéraire :**<br>**évolution du roman** (suite et fin) |
|---|---|
| 1944 : Conférence de Brazzaville<br>De Gaulle et son discours sur l'Union française. | |
| 1946 : Constitution de l'Union française et disparition de la notion d'Empire colonial français.<br><br>Députés africains à l'Assemblée nationale française - Paris. Sont membres de cette Assemblée pour représenter l'Afrique subsaharienne francophone : Lamine Gaye, Léopold Sédar Senghor et Mamadou Dia (Sénégal), Félix Houphouët-Boigny (Côte-d'Ivoire), Félix Tchikaya (Congo et Gabon) et plus tard Jean-Hilaire Aubame (Gabon). Certains de ces premiers députés africains à l'Assemblée Nationale française vont siéger dans les gouvernements français comme ministres, c'est les cas de Mamadou Dia, de Senghor et de Félix Houphouët-Boigny. | 194_ : Vulgarisation de la scolarisation après la Deuxième Guerre mondiale.<br><br>1947 : Création de la maison d'éditions Présence africaine Paris et Dakar. |
| | 1948 : les **Cahiers d'Outre-Mer**. |
| | 1949 : la revue **Présence africaine**. |
| | 1950-1963 : Romans de la période de contestation avec quelques titres comme ***L'Enfant noir*** de Camara Laye en 1953, ***Ville cruelle*** d'Eza Boto en 1954 et ***Sous l'orage*** de Seydou Badian en 1963. |
| 1956 : Promulgation de la Loi-cadre ou Loi Defferre qui préparait les autochtones à la gestion future de leurs États.<br><br>Constitution des Assemblées territoriales dans les territoires français d'Outre-Mer. | |
| 1958 : Référendum de De Gaulle sur la Communauté franco-africaine. Tous les pays africains sous l'empire français votent majoritairement pour le OUI et ont obtenu une autonomie interne, sauf pour la Guinée qui a voté majoritairement pour le NON. | |
| 1960 : INDÉPENDANCES AFRICAINES. | |
| | 1967 : Nouvelle thématique dans le roman africain avec le roman ***Le fils d'Agatha Moudio*** de Francis Bebey. |

## Repères historiques et culturels du Gabon de 1472 à 1910

| Repères de l'histoire | Repères culturels |
|---|---|
| 1472-1476 : exploration des côtes gabonaises par les Portugais.<br>Appellation de Rio de Gabâo pour désigner l'estuaire du Gabon.<br>Premiers contacts avec les peuples côtiers autochtones. | |
| Fin du XVe siècle : développement du commerce sur les côtes du Rio de Gabâo avec les Espagnols, les Hollandais, les Anglais et les Français. | |
| 1838 : naissance du comptoir français avec l'envoi sur les côtes gabonaises, par le ministère de la Marine français, du lieutenant de vaisseau Bouët-Willaumez, assisté de Broquant, représentant la Chambre de commerce de Bordeaux. Ils débarquent sur les côtes gabonaises à bord de *La Malouine*. | |
| 9 février 1839 : signature entre l'amiral Bouët et le chef de la rive gauche de l'estuaire, le roi Kowe-Rapontchombo dit « Roi Denis » d'une convention comportant la cession à la France de deux lieues de terrains. | |
| 18 mars 1842 : signature d'un autre traité avec le Roi Dowe-Anguillet dit « Roi Louis » permettant l'acquisition par la France de terres sur la rive droite de l'estuaire où est érigée aujourd'hui la capitale du Gabon, Libreville.<br><br>La même année, l'administration française s'installe au « Fort-d'Aumale ». | 1842 : la première école du Gabon voit le jour à Baraka grâce à une mission protestante américaine dirigée par les Révérends J. L. Wilson et B. Griswold. |
| 27 avril 1843 : le commandant Baudin signe avec le roi Kaka Rapono, dit « Roi Quaben » une convention qui reconnaissait à la France tout territoire compris entre le village Quaben et le cap Estérias (nord de Libreville). | |

| Repères de l'histoire (suite) | Repères culturels et créations littéraires |
|---|---|
| 28 mars 1844 : adhésion par ruse des Français du roi « Rendambou » dit « Will Glass », sous influence anglaise, qui refusait de céder ses terres, aux traités signés avec les autres rois. | |
| 1er avril 1844 : souveraineté de la France sur toute la région de l'estuaire du Gabon. | 1847 : **Petit dictionnaire de la langue « mpongwé »** de Mgr Bessieux et d'un essai sur la grammaire. |
| 1849 : fondation de Libreville (village de liberté ou ville des hommes libres) par 52 esclaves à bord du vaisseau *L'Élisia* capturé par la frégate française *Pénélope* au large des côtes gabonaises. | |
| Après 1860 l'Américain Bert, les Anglais Burton et Reade vont à la découverte de l'hinterland du Gabon. | |
| 1862 : le lieutenant Serval et le docteur Griffon du Bellay explorent l'hinterland par l'Ogooué. | |
| 1867 : l'année des explorations du lieutenant de vaisseau Aymes et celles du négociant anglais Bruce Walker, père de l'abbé gabonais du même nom (Raponda Walker). | |
| Entre 1871 et 1873 : c'est la période des explorations vers l'est du pays du commerçant allemand Emil Schulze, directeur de la Maison Woërmann. | |
| 1875-1878, 1879-1882, 1883-1885 : les trois voyages de l'aspirant de Marine français Pierre Savorgnant de Brazza au centre et au sud-est du Gabon. | 1879 : parution d'une **Grammaire « mpongwè »** du Pasteur américain Wilson. |
| 1910 : Libreville manque de peu de devenir la capitale de l'ancienne Afrique Équatoriale Française (A.É.F.) qui regroupait le Gabon, le Centrafrique, le Congo et le Tchad. On lui préféra Brazzaville (Congo). | 1904 : revue de Presse en langue locale, **Nkégèni** (« étincelle »), propriété des missions basées à Lambaréné dans le Moyen-Ogooué.<br><br>1907 : publication du **Dictionnaire ndumu-français** par le Père Biton. |
| | 1912 : parution de la **Grammaire de la langue « mpongwè »** de J.M. Gauthier. |

**Repères politiques et créations littéraires**

| Repères politiques | Créations littéraires |
|---|---|
| | 1921 : Le Père Gautier fait jouer une pièce: **La revanche de Jeanne d'Arc**, à l'occasion de la canonisation de Jeanne d'Arc dans un établissement scolaire catholique de Libreville. |
| | 1922 : fondation à Dakar au Sénégal du premier journal : **L'écho gabonais**, par Laurent-Cyr Antchouey et Louis Bigmann. |
| | 1924-1928 : **L'écho gabonais** devenu **La voix coloniale** paraît à Nice. |
| | 1935 : publication des **Contes et légendes pygmées** par RP Henri Trilles. |
| 1940 : mort du héros de guerre gabonais Charles-Borromée N'Tchorere à la Seconde Guerre mondiale, exécuté sommairement par les Allemands. | 1942 : le Cercle Culturel Catholique dirigé par le Révérend Père Lefèbvre, donne une représentation théâtrale : **Gamba fête ses galons**. |
| 1946 : Félix Tchikaya du Congo représente le Gabon au Palais Bourbon à Paris.<br><br>Paul Gondjout crée le premier parti politique du Gabon : le | |
| 1948 : Jean-Hilaire Aubame crée l'Union Démocratique et Sociale gabonaise. (UDSG).<br>Il devient le premier Gabonais à siéger à l'Assemblée Nationale française. | 1950 : la revue **Liaison**. Périodique de l'ensemble sous-continental de l'A.É.F. |
| 1958 : le Gabon vote majoritairement pour le OUI au référendum sur l'union française proposé par De Gaulle. | Peu avant 1960 : naissance de la revue trimestrielle : **Réalités gabonaises** publiée par le ministère de l'Éducation nationale. |
| **17 août 1960: le Gabon devient un État indépendant.** | |
| 12 février 1961 : Léon Mba alors Premier ministre est assermenté et devient Président de la République. | |
| 1964 (février) : coup d'état au Gabon : Mba est aux mains des mutins, les Français s'interposent et le remettent au pouvoir. | |
| 28 novembre 1967 : le Président Mba décède à Paris.<br>Le 04 décembre : funérailles nationales. Son vice-président, Albert-Bernard Bongo, devient Président de la République. | 1967 : André Raponda-Walker et René Sillans publient **Contes gabonais**, Paris, Présence africaine. |

| **Repères politiques** (suite) | **Créations littéraires** (suite) |
|---|---|
| 12 mars 1968 : Bongo dissout tous les partis politiques et crée un parti unique, le Parti Démocratique gabonais (PDG). | 1968 : Paul-Vincent Pounah publie **Concept gabonais** (essais, poèmes), Monaco, Éd. Paul-Bory. |
| | 1970 : Tsira Ndong Ndoutoume, **Le Mvett I** (épopée), Paris, Présence africaine.<br><br>Michel Masse, un coopérant français, crée un groupe de recherche théâtrale formé de lycéens et de sociétaires du Théâtre National. |
| | 1971 : Robert Zotoumba, **Histoire d'un enfant trouvé** (roman), Yaoundé, Éd. Clé.<br><br>Rosira Nkielo crée le groupe théâtral : « Le Théâtre du silence ». |
| | 1972 : Paule et Paul De Wolf, **Un mvet de Zwé Nguema** (épopée), Paris, Armand-Colin. |
| | 1973-1974 : éclosion de nombreuses troupes théâtrales scolaires et universitaires à travers le territoire national<br><br>1974 : Jean-Claude Quentin Ben Mongaryas, **En route pour Kendjé** (poèmes), Paris, Les paragraphes littéraires.<br><br>1974 : Georges Rawiri, **Chants du Gabon** (poèmes), Paris, Europe Édition. |
| | 1975 : Jean-Baptiste Abessolo, **Les aventures de Biomo** (contes), Paris, L'arbre du voyageur.<br><br>Haubam Bidzo, **Poèmes choisis**, Libreville, I.P.N., « Lettres gabonaises ».<br><br>Rufin Koumba Koumba, **Poèmes choisis**, Libreville, I.P.N., « Lettres gabonaises ».<br><br>Ndouna Depenaud, **Passages** (poèmes), Libreville, I.P.N., « Lettres gabonaises ». **Rêves à l'aube** (poèmes), Libreville, I.P.N., « Lettres gabonaises ». |

| **Repères politiques** (suite) | **Créations littéraires** (suite) |
|---|---|
| | 1975 : Pierre-Edgar Moundjégou, **Le crépuscule des silences** (poèmes), Paris, P.J. Oswald.<br><br>Moïse Nkoghe-Mvé, **Fables et poèmes choisis**, Libreville, I.P.N., « Lettres gabonaises ».<br><br>Paul-Vincent Pounah, **À la recherche du Gabon traditionnel** (essais, théâtre, poèmes), Fontenay-le-Comte, Imprimerie Loriou.<br><br>Tsira Ndong Ndoutoume, **Le Mvett II** (épopée), Paris, Présence africaine. |
| | 1976 : **Anthologie de la littérature gabonaise**, M.E.N., Montréal, Beauchemin.<br><br>Jean-Claude Quentin Ben Mongaryas, **Poèmes**, Paris, Prométhée.<br><br>Jean-Paul Léyimangoy, **Olendé, ou le chant du monde** (épopée), Libreville/Québec, M.E.N./Beauchemin.<br><br>Paul-Vincent Pounah, **Chant du Mandolo** (poèmes), Fontenay-le-Comte, Imprimerie Loriou. |
| | 1977 : Jean-Jérôme Adam, **Fables, proverbes et devinettes du Haut-Ogooué**, Paris, Classiques africains.<br><br>Jean-Claude Quentin Ben Mongaryas, **Dans la rivière en feu** (poèmes), Paris, Les paragraphes littéraires. |
| | 1978 : (Ministère de l'Éducation Nationale), **Anthologie de la littérature gabonaise**,Libreville/Québec, Beauchemin. |
| | 1979 : Vincent de Paul Nyonda, **Le combat de Mbombi** (théâtre), suivi de **« Émergence d'une nouvelle société »** et de **« Bonjour Bessieux ! »** (théâtre), Paris, Éd. François-Réder. |

| Repères politiques (suite) | Créations littéraires (suite) |
|---|---|
| | 1979 : Okoumba-Nkoghé, **Paroles vives écorchées** (poèmes), Paris, Arcam. |
| | 1980 : Okoumba-Nkoghé, **Rhône-Ogooué** (poèmes), Paris, Arcam.<br>**Le soleil élargit la misère** (poèmes), Paris, Arcam.<br><br>Angèle Ntyugwetondo Rawiri, **Elonga** (roman), Paris, Éditaf. |
| | 1981 : Abessolo J,-B., Ngema-Ondo et alii, **Contes du Gabon**, Paris, Clé International.<br><br>Joseph Ambouroué-Avaro, **Un peuple gabonais à l'aube de la colonisation**, Éd. Karthala, C.R.A.<br><br>Vincent de Paul Nyonda, **La mort de Guykafi** (théâtre), suivi de « **Deux albinos à la Mpassa** » et de « **Le soûlard** » (théâtre), Paris, L'Harmattan.<br><br>Okoumba-Nkoghé, **Siana** (roman), Paris, Arcam. |
| | 1983 : Angèle Ntyugwetondo Rawiri, **G'amàrakano** (roman), Paris, ABC.<br><br>Joseph Ondo Obiang Biyoa, **L'homme perdu** (roman), Paris, Les Éd. La Bruyère.<br><br>Louis Bigmann, **Charles N'Tchorere** (biographie), N.E.A. et Lion.<br><br>Création du Centre International de Civilisation Bantu (CICIBA). |
| | 1984 : Okoumba-Nkoghé, **La mouche et la glu** (roman), Paris, Présence africaine. |
| | 1985 : Ferdinand Allogho-Oké, **Biboubouah** (chroniques), Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires ».<br><br>Création du Laboratoire universitaire de la tradition orale (LUTO). |

| **Repères politiques** (suite) | **Créations littéraires** (suite) |
|---|---|
| | 1985 : Okoumba-Nkoghé, **Adia** (roman), Paris, Akpagnon.<br><br>Laurent Owondo, **Au bout du silence** (roman), Paris, Hatier, coll. « Monde noir poche ». |
| | 1986 : Jean-Claude Quentin Ben Mongaryas, **Voyage au coeur de la plèbe** (poème), Paris, Silex.<br><br>Léon Mbou Yembi, **Les affinités affectives** (récit), Paris, Silex.<br><br>Richard Moubouyi, **La voix des ancêtres** (proverbes, légendes et totems), Libreville, Multipresse. |
| | 1987 : Vincent de Paul Nyonda, **Épopée Mulombi**, Libreville, Multipresse.<br><br>(29 avril) : création de l'Union des Écrivains gabonais (UDEG). |
| | 1988 : Roger Godard, **Pour une lecture du roman « Au bout du silence » de Laurent Owondo** (critique), Ste-Geneviève-des-Bois, La Maison Rhodanienne de Poésie, coll. « Rencontres artistisques et littéraires ».<br><br>LUTO (sous la direction de Michel Voltz), **Les trésors de la mémoire**, Genève, et Syner, Monaco, Éditions SIED.<br><br>Romain Kassa Mouiri, **Les contes bapunu**, Libreville, Multipresse.<br><br>Mick Adonis Manyaga, **Trisomela** (poèmes), Paris, La pensée universelle.<br><br>Pierre-Edgar Moundjegou, alias Magang-Ma-Mbuju Wisi, **Ainsi parlaient les anciens** (poèmes), Paris, Silex.<br><br>Vincent de Paul Nyonda, **Le roi Mouanga** (théâtre), Libreville, Multipresse. |

| **Repères politiques** (suite et fin) | **Créations littéraires** (suite et fin) |
|---|---|
| | 1989 : Emoane Mintsa mi Okong, **Le temps tue** (théâtre), Libreville, Multipresse.<br><br>Angèle Ntyugwetondo Rawiri, **Fureurs et cris de femmes**, Paris, L'Harmattan.<br><br>Annie Merlet, **Légendes et histoire des Myènè de l'Ogooué**, Libreville, Éd. du Centre culturel français Saint-Exupéry, Coll. « Découvertes du Gabon ».<br><br>Odounga, **Poèmes**, Libreville, Multipresse. |
| 1990 (avril) : Conférence nationale - Rétablissement de la démocratie.<br>Octobre : premières élections pluralistes nationales (les législatives). | 1990 : Laurent Owondo, **La folle du Gouverneur**, Promotion Théâtre, Carnières, Belgique. |
| | 1992 : Hubert Freddy Ndong Mbeng, **Les matitis** (roman), Libreville, Éditions SÉPIA. |
| 1993 (décembre) : Élections présidentielles - victoire du Président sortant Omar Bongo. | |

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Oeuvres composant notre corpus d'analyse

ALLOGHO-OKE, Ferdinand, ***Biboubouah : chroniques équatoriales*** suivi de ***bourrasque sur Mitzic***, Paris, Éditions l'Harmattan, Coll. Encres noires, 1985, 157 p.

NDONG MBENG, Hubert Freddy, ***Les matitis***, Saint-Maur, Éditions Sépia, 1992, 128 p.

NTYUGWETONDO-RAWIRI, Angèle, ***G'amàrakano*** (au carrefour), Paris, Éditions ABC, 1983, 199 p. [reéd Silex, 1988 sous le titre ***Gamèrakano***].

OKOUMBA-NKOGHÉ, Maurice, ***La mouche et la glu***, Paris, Présence africaine, 1984, 268 p.

OWONDO, Laurent, ***Au bout du silence***, Hatier, Paris, Coll. Monde noir poche, 1985, 127 p.

RAWIRI, Angèle, ***Fureurs et cris de femmes***, Paris, L'Harmattan, Coll. Encres noires, 1989, 175 p.

## 2. Autres œuvres romanesques gabonaises

OKOUMBA-NKOGHÉ, Maurice, ***Adia***, Paris, Akpagnon, 1985, 143 p.

- - - - - - -, ***Siana***, Paris, Éditions ARCAM, 1981, 112 p. [reéd Silex, 1986].

ONDO-OBIANG-BIYOA, Joseph, ***L'homme perdu***, Paris, Les Éditions La Bruyère, 1983, 45 p.

NTYUGWETONDO-RAWIRI, Angèle, ***Élonga***, Paris, Éditions Éditaf, 1980, 260 p.

ZOTOUMBA, Robert, ***Histoire d'un enfant trouvé***, Yaoundé, Éditions CLE, 1971, 58 p.

## 3. Ouvrages critiques sur le roman gabonais

***Anthologie de la littérature gabonaise***, Ministère de l'Éducation nationale, Libreville/Québec, Beauchemin, 1978.

GODARD, Roger, **Pour une lecture du roman « *Au bout du silence* » de Laurent Owondo**, Ste-Geneviève-des-Bois, La Maison rhodanienne de Poésie, Coll. Rencontres

artistiques et littéraires, 1988.

***Notre librairie, Littérature gabonaise***, Paris, C.L.E.F., n° 105 (avril-juin 1991).

## 4. Sociocritique : éléments de bibliographie

### 4.1. Articles

ANGENOT, Marc, « Rhétorique et discours social », dans ***Langue française***, n° 79, septembre 1988.

- - - - - - - - - - , « Pour une théorie du discours social », dans ***Littérature***, n° 70, mai, 1988.

- - - - - - - -, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », dans ***Texte***, n° 2/1982 /Univ. of Toronto.

- - - - - - - - - , « Le discours social : problématique d'ensemble », ***Cahiers de recherches sociologiques***, vol. II, n° 1 (Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal), avril 1984.

- - - - - - - - -, « La critique du discours social : à propos d'une orientation de recherches », ***Imprévue***, 1987-1.

- - - - - - - - et ROBIN, Régine, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans ***Sociocriticism***, n° 1/1985/Univ. of Pittsburg, p. 53-82.

BARBÉRIS, Pierre, « La sociocritique », dans ***Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire***, Paris, Bordas, 1990.

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) » (texte écrit en 1973), dans ***Encyclopaedia Universalis***, Paris, 1980.

BELLEAU, André, « Conditions d'une sociocritique », dans ***Liberté***, n° 111, mai-juin, 1977.

- - - - - - - , « La démarche sociocritique au Québec », ***Voix et images*** (Montréal), vol. VIII, n° 2, hiver 1983.

– - - - - - -, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », dans ***Études françaises***, vol. 20, n° 1, 1984.

- - - - - - - -, « Carnavalesque pas mort ? », dans ***Études françaises***, vol. 20, n° 1, 1984.

- - - - - - - - – -, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », dans ***Liberté***, n° 134, mars-avril 1981 / aussi dans ***Surprendre les voix***, Montréal, Boréal, 1986.

- - - - - - , « Culture populaire et culture sérieuse dans le roman québécois », dans ***Liberté***, n° 111, mai-juin 1977.

- - - - - - , « La méthode sociocritique au Québec », dans ***Voix et images***, VIII/2, hiver 1983, (s/titre « La sociocritique et la littérature québécoise » dans ***Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?***, Montréal, Éditions Primeur, 1984.

BIRON, Michel, « Lecture sociocritique des romans de la décadence », dans ***Discours social /Social Discourse***, vol. 5, n° 1-2, 1993.

- - - - - - , « La sociocritique : un projet inachevé », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

- - - - - - , « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », dans ***Études françaises***, vol. 27, n° 1, 1991.

CROS, Edmond, « Fondements d'une sociocritique : propositions méthodologiques et application au cas du Buscon », dans ***Les langues modernes***, n° 5-6, 1976.

DAGENAIS, Huguette, « Méthodologie féministe et anthropologie : une alliance possible », dans ***Anthropologie et Sociétés***, vol. 11, n° 1, 1987.

DUBOIS, Jacques, « Code, texte, métatexte », dans ***Littérature***, n° 12, 1973.

- - - - - -, « L'inscription idéologique », dans ***Littérature et société / Anthologie***, VLB, 1994.

DUCHET, Claude, « Introduction », dans ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

- - - - - - , « Théâtre et sociocritique : la crise de la parole dans deux pièces de Musset », dans ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », dans ***Littérature***, n° 1, 1971,p. 5-14.

- - - - - , « Une écriture de la socialité », dans ***Poétique*** n° 16, 1973, p. 446-454.

- - - - - , « Roman et objet : l'exemple de Madame Bovary », ***Europe***, 485-7, p. 172-201.

- - - - - , « Écriture et désécriture de l'histoire dans ***Bouvard*** et ***Péruchet*** », dans ***Flaubert à l'oeuvre***, Paris, Flammarion, 1980, p. 105-193.

- - - - -, « La fille abandonnée et la ***Bête humaine*** », dans ***Littérature***, n° 9 : 1973, p. 49-73.

- - - - - - -, « Idéologie de la mise en texte », dans ***La Pensée***, n° 215, 1980, p. 95-108.

- - - - - - - - , « La mise en texte du social », dans Balzac et la ***Peau de chagrin***, Paris, SEDES, 1979, p. 79-92.

- - - - - - - - - - , « Positions et perspectives », dans ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

- - - - - - - - - - , Introduction, ***Le réel et le texte***, Paris, Colin, 1974.

- - - - - - - - - -, « Le Trou des bouches noires : parole, société, révolution dans ***Germinal*** », dans ***Littérature***, n° 24, p. 11-39.

- - - - - - - - - -, « Sociogramme, histoire et socialité : pour une théorie du co-texte », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

FALARDEAU, Jean-Charles, « Le roman et la société au Québec », dans ***Langue, littérature, culture au Canada français***, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.

FOURNIER, Marcel, « Idéologie et société technique », dans ***Anthropolitique***, vol. 1, n° 1, avril 1969.

GAGNON, Carolle, « Le féminisme est-il une idéologie ? », dans ***Les discours féministes : de l'idéologie à l'utopie***, Université Laval, Les Cahiers du GRAD, Faculté de philosophie, 1993.

GOULD, Karen, « Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture : <***Le désert mauve***> de Nicole Brossard, dans ***Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses***, Sainte-Foy, Les Presses de L'Université Laval, 1992.

HAMON, Philippe, « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », dans ***Poétique***, n° 49, 1982.

————, « Textualité, morale et socialité », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

(L') HÉRAULT, Pierre, « Pour une cartographie de l'hétérogène : dérives identitaires des années 1980 » dans Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Shwartzwald, Alexis Nouss, Fictions de l'identitaire au Québec, Montréal, XYZ, 1991.

KWATERKO, Józek, « Historicité et effet de texte : le discours de l'aliénation dans le roman québécois des années soixante », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

Le BLANC, Alonzo, « Notion d'idéologie », Actes du colloque, **Littérature et idéologie : la mutation de la société québécoise de 1940 à 1972**, Université Laval, 21, 22, 23 avril 1976, ***Cahiers de l'ISSH***, Université Laval, Québec, août 1976.

LEENHARDT, Jacques, « Lucien Goldmann et les fondements de la sociocritique », dans « Contribution des critiques modernes à l'étude des œuvres littéraires ; études documentaires », ***Dossiers français***, n°1, 1975-1976.

LOTMAN, Iouri, « Le hors-texte ». « Les liaisons extratextuelles de l'œuvre poétique », dans ***Change***, Paris, n° 6, 3e trimestre, 1970.

LUKÁCS, Georg, « La physionomie intellectuelle dans la figuration artistique », dans ***Problèmes du réalisme***, Paris, Éditions de l'Arche, 1975.

MACHEREY, Pierre, « Histoire et roman dans les ***paysans*** de Balzac », dans ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

MITTERAND, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », dans ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

- - - - - - - , « Le discours préfaciel », dans ***Discours du roman***, Paris, PUF, 1983 et ***dans La lecture sociocritique du texte romanesque***, Toronto, samuel Stevens, Hakker et Co 1975.

————, « Critique génétique et histoire culturelle », dans ***La naissance du texte***, Corti, 1989.

ORIOL-BOYER, Claudette, « La sociocritique », ***Travaux et recherches* de l'Institut de français de l'Université de Grenoble**, 1979.

PATERSON, Janet M., « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », dans ***Études littéraires***, vol. 27, n° 1, 1994.

PELLETIER, Jacques, « La littérature comme objet social. Enjeux disciplinaires », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

POPOVIC, Pierre, « Retour d'Amérique », dans ***Études françaises***, vol. 27, n° 1, 1991.

PRÉVOST, Claude, « Littérature et idéologie. Propositions pour une réflexion théorique », dans ***Littérature, politique, idéologie***, Éditions Sociales, 1973.

ROBERT, Lucie, « L'institution, c'est la littérature », (Recueil des textes provisoires), Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

ROBIN, Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », dans ***Littérature***, n° 70, mai 1988 et dans ***Écriture en France au XIXe siècle*** / Graziella Pagliano et Antonio Gomez-Moriana éds/, Longueuil, Le Préambule, 1989.

- - - - - - - - , « Le sociogramme en question. Le dehors et le dedans du texte », dans ***Discours social/Social Discourse***, vol. 5, nº 1-2, 1993.

- - - - - - - -, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans ***Discours social/Social Discourse***, vol. 5, nº 1-2, 1993.

- - - - - - - - , « Pour une socio-poétique du texte littéraire », dans ***Discours social/Social Discourse***, vol. 5, nº 1-2, 1993.

- - - - - - - - , « La notion de <littérature ethnique> : le roman juif », Colloque international, **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

SAINT-JACQUES, Denis, « La reconnaissance du littéraire dans le texte (Propositions) », Colloque sur La Littérarité, CRELIQ, Université Laval, les 1er au 2 novembre 1989.

TOURNIER, Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », dans ***Discours social/Social Discourse***, vol. 5, nº 1-2, 1993.

### 4.1. Ouvrages sur la sociocritique

ALTHUSSER, Louis, ***Positions (1964-1975)***, Paris, Éditions sociales, 1976.

AMOSSY, Ruth, **Les jeux de l'allusion littéraire dans « *Un beau ténébreux* » de Julien Gracq**, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière, Coll. « Langages », 1980.

- - - - - - - - - et Rosen ELISHEVA, ***Les discours du cliché***, Paris, S.E.D.E.S., 1982.

- - - - - - - - - , ***Les idées reçues. Sémiologies des stéréotypes***, « Le texte à l'œuvre », Paris, Nathan, 1991.

ANGENOT, Marc, ***Le Roman populaire. Recherches en paralittérature***, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1975.

- - - - - - - - , ***1889. Un état du discours social***, Montréal, Éditions du Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1989.

BAKHTINE, Mikhaïl, ***L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et à la renaissance***, Paris, Gallimard, 1990 [1970].

BARBERIS, Pierre, **« *René* », un nouveau roman**, Paris, Larousse, 1972.

- - - - - -, ***Le prince et le marchand. Idéologiques. La littérature, l'histoire***, Paris, Fayard, 1980.

- - - - - - - -, ***Prélude à l'utopie***, « Écriture », Presses universitaires de France, 1991.

BÉDOIN-MASSOL, Chantal, ***Le rôle de l'énigme dans la formation du roman balzacien, des « Chouans » au « Père Goriot »***, doctorat de 3e cycle de l'Université de Paris VIII (C. Duchet, dir), 1980.

BELLEMIN-NOEL, ***Le texte et l'avant-texte***, Paris, Larousse, Coll. « L », 1972.

BENREKASSA, Georges, ***Le concentrique et l'excentrique. Marges des lumières***, Paris, Payot, 1980.

BRISSET, Annie, ***Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec***, 1968-1988, « L'univers des discours », Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1991.

Colloque international (Recueil des textes provisoires), **La littérature comme objet social**, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), Québec, les 26, 27 et 28 octobre 1994.

CONDÉ, Michel, ***La genèse sociale de l'individualisme romantique. Esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième siècle***, Tübingen, Max Niemeyer, 1989.

CROS, Edmond, ***Propositions pour une sociocritique***, « Études sociocritiques », Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1983.

- - - - - - - - - , ***Théories et pratiques sociocritiques***, « Études sociocritiques », Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1983.

- - - - - - - - -, ***De l'engendrement des formes***, « Études sociocritiques », Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1990.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, ***Introduction aux études littéraires, méthodes du texte***, Paris-Louvain-la-Neuve, Éditions DUCULOT, 1990 [1987].

DUCHET, Claude [dir.], ***Sociocritique***, Paris, Nathan, 1979.

- - - - - - - et Henri MITTERAND, « La sociocritique », ***Dossiers pédagogiques de la RTS (radio-télévision scolaire)***, nº 1, 1971-1972.

- - - - - , « La sociocritique. Question sur un personnage : Tebaldeo et les valeurs [Lorenzaccio, acte II, scène 2] », ***Dossiers pédagogiques de la RTS (radio-télévision scolaire)***, tome II, français, 1972-1973.

DUMONT, Fernand, ***Les idéologies***, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

FABRE, Jean, ***Enquête sur un enquêteur : Maigret***. Un essai de sociocritique, « Études sociocritiques », Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1988 [1re édition 1981.

FALCONER, Graham et Henri Mitterand [dir.], ***La lecture sociocritique du texte romanesque***, Toronto, Hakker, 1975.

GOLDMANN, Lucien, ***Pour une sociologie du roman***, Paris, Idées/Gallimard, 1964.

- - - - - - - , ***Structures mentales et création culturelle***, Paris, Éditions Anthropos, 1970.

- - - - - - -, ***Le dieu caché***, Paris, Gallimard, 1976.

GOMEZ-MORIANA, Antonio, ***La subversion du discours romanesque***, « L'univers des discours », Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1985.

H. HOEK, Leo, ***La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle***, La Haye, Paris, New York, Mouton, 1981.

KWATERKO, Józef, ***Le roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire***, Longueuil, Éditions du Préambule, Coll. L'Univers des discours, 1989.

***Le réel et le texte***, « Centre de recherches dix-neuviémistes de l'Université de Lille III », Armand Colin, 1974.

LEENHARDT, Jacques, ***Lecture politique du roman « La Jalousie »*** **d'Alain Robbe-Grillet**, Paris, Minuit, 1973.

MAURUS, Patrick, ***Indices du roman populaire, 1830-1870. Recherches sociocritiques***, doctorat 3e cycle de l'Université de Paris VIII (C. Duchet, dir), février 1984.

MILOT, Louise et Jaap LINVELT [dir.], ***Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses***, Sainte-Foy, Les Presses de L'Université Laval, 1992.

MITTERAND, Henri, ***Le Discours du roman***, Presses universitaires de France, 1980.

MOUILLAUD, Geneviève, **Stendhal, *« Le rouge et le noir »*, le roman possible**, Paris, Larousse, 1973.

NEEF, Jacques et ROPARS, Marie-Claire, ***La politique du texte. Enjeux sociocritiques***, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

ROBIN, Régine, ***Le réalisme socialiste : une esthétique impossible***, Paris, Payot, 1986.

- - - - - - - - , ***Le roman mémoriel***, « L'Univers des discours », Longueuil (Montréal), Le Préambule, 1989.

***Roman et société***, « Publications de la société d'Histoire littéraire de la France », Armand Colin, 1973.

ROSEN, Elisheva, ***Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans le réflexion esthétique***, « L'univers du texte », Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

SAYRE, Robert, ***Sociologie de la littérature. Une tentative de synthèse critique***, doctorat d'État en littérature comparée de l'Université de Paris VIII (C. Duchet, dir), 1986.

« Sociocritique de la poésie », ***Études françaises***, vol. XXVII, n° 1, printemps 1991.

THIBAUDEAU, Jean, ***Interventions, Socialisme, Avant-garde, Littérature***, Paris, Éditions Sociales, 1972.

TOURNIER, Isabelle, ***Balzac, le hasard, le roman***, doctorat de l'université de Paris VIII (C. Duchet, dir), janvier 1992.

VERNIER, France, ***L'écriture et les textes***, Paris, Éditions Sociales, 1974.

ZÉRAFFA, Michel, ***Roman et société***, « Sup », Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

ZIMA, Pierre V., ***Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust***, Nizet, 1973.

- - - - - - - , ***Goldmann. Dialectique de l'immanence***, Éditions universitaires/Delarge, 1973.

- - - - - - - , ***Pour une sociologie du texte littéraire***, Paris, 10/18, UGE, 1978.

- - - - - - -, ***L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil***, « Arguments critiques », Le Sycomore, 1980.

- - - - - , ***Manuel de sociocritique***, Coll. « Connaissance des langues », Paris, Picard, 1985.

## 5. Ouvrages généraux

BADINTER, Élisabeth, ***L'un est l'autre***, Paris, Éditions Odile Jacob, 1986.

- - - - - - - - , (enregistrement vidéo). ***Relations entre hommes et femmes. Rôle selon le sexe. Féminité***. Réalisation, Stéphan Bureau, Bernard Labelle. Société de Radio-télévision du Québec-Canada, Paris, 1993.

- - - - - - et Robert BADINTER, ***Condorcet (1743-1794). Un intellectuel en politique***, Paris, Fayard, 1988.

CAUVIN, Jean, ***Comprendre* La parole traditionnelle**, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, Les classiques africains, 1980.

- - - - - - - -, ***Comprendre* Les proverbes**, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Comprendre, les Classiques africains, n° 884, 1981.

CHAMBERLAND, Roger, « La modernité et la crise du paradigme littéraire : *Écriture poétique et poétique de l'écriture* », dans ***Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique***, Actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988 présenté par Maximilien Laroche, Collection « Essais », n° 5, GRELCA, 1988.

- - - - - - - - -, « Oralité protéiforme », dans ***ORALITÉ-POLYPHONIX 16, "La pensée se fait dans la bouche"*** Université Laval, CRELIQ, Les Éditions Intervention, octobre 1992.

CUOQ, Joseph M., ***Les Musulmans en Afrique***, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1975.

DUBOIS, Jacques, « Statut de l'écrivain et conditions de la production littéraire », dans ***Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire***, Paris, Colin, 1974.

- - - - - - - -, « Du modèle institutionnel à l'explication de textes », ***Introduction aux études littéraires, méthodes du texte***, Paris-Louvain-la-Neuve, Éditions DUCULOT, 1990 [1987].

- - - - - - , ***L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie***, Brussels, Fernand Nathan, Éditions Labor, 1978.

- - - - - -, « La sociologie de la littérature », dans ***Introduction aux études littéraires, méthodes du texte***, Paris-Louvain-la-Neuve, Éditions DUCULOT, 1990 [1987].

DUPRÉ, Louise, ***Stratégies du vertige*. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret**, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1989.

GAULIN, André (interview), ***La chanson***, Au fil de l'université Laval, n° 142, Réalisateur : François Gravel, 1991.

LAMBERT, Fernando [dir.], ***Études littéraires* : L'institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone**, volume 24, n° 2, Automne 1991.

LANSON, Gustave, ***Revue du mois***, Paris, octobre 1910.

LÉVI-STRAUSS, Claude, ***Les structures élémentaires de la parenté***, Paris,Mouton, 1973.

MARCONOT, Jean-Marie, ***L'analyse de la conversation, le livre de Vauvert***, Paris, Édité par M.A.R.P.O. et FEDEROP, « Enquêtes de terrain », Coll. Sociolinguistique de l'U.A. 04 1052 du CNRS, 1985.

MATORÉ, George, ***Le vocabulaire et la société du XVIe siècle***, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

MILNER, Gérald, « De l'armature des locutions proverbiales. Essai de taxinomie sémantique », dans ***L'homme***, IX, n° 1, 1969.

MORIN, Edgar, ***Le paradigme perdu : La nature humaine***, Paris, Le Seuil, 1973.

NGUÉMA, Isaac, **Divinités gabonaises : droit et développement**, Communication au XVIe congrès de l'Institut international de droit d'expression française (Rabat 20-27-11-83), Religion, Philosophie et Droit. Adiena, 17, rue Thiers, 78110 Le Vésinet, Extrait de la ***Revue juridique et politique Indépendance et Coopération***, n° 2, (1984).

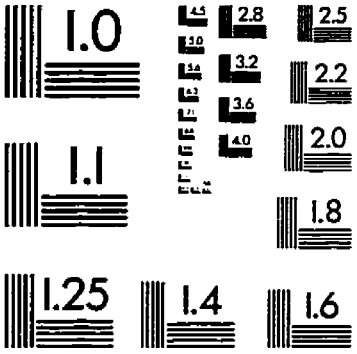
ROUSSEAU, Jean-Jacques, ***Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes***, Paris, coll. « Classique de la philosophie », livre de poche, 1992.

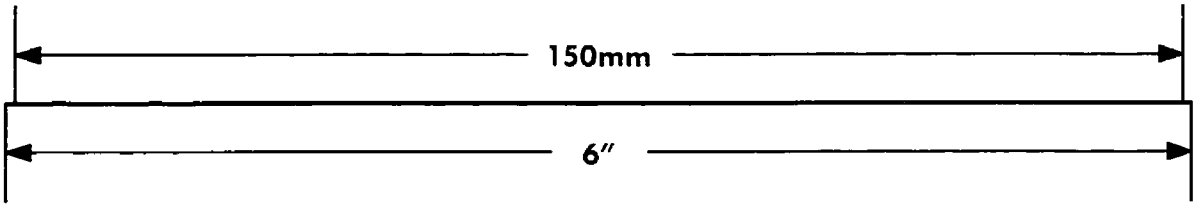
SWIDERSKI, Stanislaw, ***La Religion Bouiti***, vol. 1, Histoire 1 (1840-1948), Legas, New York, Ottawa, Toronto, 1990.

ZUMTHOR, Paul, ***Introduction à la poésie orale***, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

- - - - - - - - , « Sonorité, oralité, vocalité », dans ***ORALITÉ-POLYPHONIX 16***, ***"La pensée se fait dans la bouche"*** Université Laval, CRELIQ, Les Éditions Intervention, octobre 1992.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)




APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved