

TEXTUALITE ET SOCIALITE DANS LA FICTION DE NGUGI WA THIONG'O

Léonard A. KOUSSOUHON

Maître-Assistant

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Université d'Abomey-Calavi-Bénin

RÉSUMÉ

L'œuvre romanesque de Ngugi wa Thiong'o se caractérise par un certain nombre de traits distinctifs aux niveaux de la structure narrative, de la langue et de l'univers du discours. Cet article étudie ces différents aspects de l'art romanesque de Ngugi et montre comment il y a adéquation entre son option artistique et sa vision socio-politique et économique.

Mots clés : *Structure narrative, univers du discours, socialité, textualité, langue, tradition orale, scripturalité, symbolisme, vision du monde.*

ABSTRACT

Ngugi wa Thiong'o's fiction displays a number of distinctive features at the levels of the narrative structure, the language, and the discourse. This article studies such features and discloses the adequate relationship between the artistic artifact and the worldview that it advocates.

Keywords : *Narrative structure, discourse, social, textuality, language, oral tradition, scripturality, symbolism, worldview.*

INTRODUCTION

Dans l'introduction à son essai *homecoming*, Ngugi Wa Thiong'o, l'une des figures de proue de la littérature africaine contemporaine d'expression anglaise et probablement l'un des mieux connus (romancier, essayiste, dramaturge) des écrivains de l'Afrique Orientale, déclare :

Literature does not grow or develop in a vacuum; it is given impetus, shape, direction and even area of concern by social, political and economic forces in a particular society. The relationship between creative literature and these other forces cannot be ignored, especially in Africa, where modern literature has grown against the gory background of European imperialism and its changing manifestations: slavery, colonialism and neo-colonialism. Our culture over the last hundred years

has developed against the same stunting, dwarfing background. (p.xv)

Ngugi rejette donc la conception classique de l'art pour l'art et assigne une mission bien précise à la littérature, à savoir refléter la situation socio-politique et économique de la société à un moment donné de son histoire et militer en faveur d'un changement qualitatif des conditions de vie de l'être humain. Dans le contexte africain, on dira plus exactement que l'objectif visé est la libération totale du joug de l'oppression coloniale et néo-coloniale du peuple africain. Les quatre romans de Ngugi: *Weep Not, Child* (1964); *The River Between* (1965); *A Grain of Wheat* (1967); *Petals of Blood* (1977), qui constituent le corpus de cet article, sont l'expression de ce souci de changement et de libération. Si *The River Between* expose les luttes intestines au sein du peuple Kényan, il ne flétrit pas moins l'arrivée des missionnaires, et *Weep Not, Child* décrit les sévices du colonisateur contre les masses laborieuses chassées de leurs terres, leur bien inaliénable. *A Grain of Wheat* relate les prouesses du mouvement Mau Mau et les faiblesses de certains combattants de la liberté, mais marque déjà une différence certaine du point de vue thématique et formel par rapport à *The River Between*. S'il est essentiellement un roman existentialiste, on y lit également une certaine désillusion quant aux nombreux espoirs qu'a suscités "Uhuru" et cette désillusion atteint des proportions plus grandes dans *Petals Of Blood*, qui fort heureusement se termine sur une note d'optimisme, ce qui présage un avenir radieux.

Ce qui frappe le plus l'attention est sans aucun doute la façon, du point de vue artistique, dont ces différents messages sont transmis. L'écriture de Ngugi, dans sa globalité, nous paraît en effet tout à fait conforme à ses préoccupations sociales, politiques et économiques et révèle de par son caractère dynamique l'évolution, les progrès et les luttes du peuple qu'elle peint. L'écriture, selon *Le Petit Robert*, dans une optique littéraire, est "la manière d'écrire, de réaliser l'acte d'écrire". Les structuralistes et les classiques marxistes la définissent quelque peu différemment, dépassant ce faisant l'aspect statique de la définition du *Petit Robert*. Ainsi Roland Barthes (1953/1972), dans un article intitulé "Qu'est ce que l'écriture ?", écrit :

L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes

crises de l'Histoire... Glacée au cœur de la problématique littéraire qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage... (pp. 14 - 15).

L'acte d'écriture est, comme l'indique suffisamment la définition de Barthes, en rapport étroit avec la société. Michel Zérafra, parlant du roman et de l'écriture, déclare :

... La préforme du roman (de l'écriture) est dans le social, mais c'est l'écriture qui informe (au sens premier du terme, dans le *Dictionnaire de Littré* : donner une forme) la réalité. L'écriture a deux versants : l'un vers la société, l'autre vers l'art. Le sociologue se gardera donc de séparer le niveau du social du niveau "esthétique". Socialité et scripturalité sont médiatrices l'une de l'autre. (P. 57)

Il apparaît clairement que l'on ne saurait séparer écriture et contexte socio-historique, voire même destination sociale. Notre objectif en tout cas est de montrer comment, à travers la structure et la technique narrative, à travers l'ensemble des signes (au sens linguistique et sémiologique du terme) qui constituent son œuvre romanesque, on peut lire l'intention révolutionnaire (sens artistique et social) de Ngugi. Il s'agira pour nous de montrer comment ces signes fonctionnent et révèlent une volonté, un désir de changement, comment ils signifient l'avènement d'une autre société.

Dans cette étude, nous traiterons tour à tour de la gestion de la langue chez Ngugi, des personnages en tant qu'essentiellement signes ou actants ou symboles, des structures significatives et leur traitement, et de la dimension spatio-temporelle, autant d'éléments dont l'étude révèle les préoccupations littéraires, économiques et socio-politiques de Ngugi.

1. LANGUE, PERSONNAGES ET SYMBOLISME

La langue et le personnage constituent des éléments fondamentaux de l'écriture romanesque. L'une ne va pas sans l'autre. La langue a ici deux fonctions évidentes : c'est elle qui permet au narrateur de raconter et de se faire comprendre, c'est un support nécessaire ; c'est également elle qui lui permet de décrire les

personnages et c'est par elle que ces derniers aussi se font comprendre. Le rapport langue-personnage est si étroit chez Ngugi qu'on est tenté de dire que la langue et les personnages évoluent avec les mutations socio-politiques et économiques. Ni la langue ni la conception des personnages ne sont des données statiques. Ainsi de *Weep Not, Child* à *Petals of Blood* on note deux moments au niveau des signes (sens linguistique et sémiologique du terme) employés et chaque moment semble correspondre à des réalités sociales spécifiques.

Globalement considérés, les éléments de la tradition orale concernent les mêmes thèmes. La fonction référentielle de la tradition orale n'est nullement affectée par son aspect mythologique. Contes et légendes relatifs soit aux premiers parents des Gikuyu, soit à ceux qui ont reçu mission de diriger le peuple, soit aux hommes et femmes qui accomplissent des actes héroïques ou de bravoure, sont présentés comme des faits vrais ou paraissent vraisemblables. Ces contes et légendes visent tous à montrer que le Gikuyu ou le Kényan, d'une façon générale, est chez lui au Kenya et est le propriétaire incontestable des terres que Dieu lui-même lui a données. Implicitement, la tradition orale dans l'œuvre de Ngugi est une arme de lutte ; elle condamne la colonisation qui a dépossédé les paysans de leurs terres.

Dans *Weep Not, Child*, c'est Ngotho, le pater familias lui-même, qui raconte à ses enfants Kamau, Njoroge, Boro, Kori et leurs amis l'histoire relative à Gikuyu et Mumbi, qui ont reçu de Dieu les terres. C'est lui-même qui leur livre ce secret, un peu comme pour dire que c'est la vérité. Ne dit-on pas en effet que le père ne ment pas à ses enfants ? En tant que narrateur, Ngotho partage ce secret avec ses enfants. On comprend que Boro ne veuille pas pardonner à son père d'avoir laissé le colon s'accaparer des terres. Dès la page deux de *The River Between*, le narrateur rappelle le conte relatif à Gikuyu et Mumbi. A celui-la il ajoute la légende de Mugo Wa Kibiro qui a prêté l'arrivée des blancs mais n'a pas été cru, puis celle du sorcier Kamiri dont le pouvoir occulte a défait les blancs qui ont eu finalement raison de lui grâce aux cadeaux qu'ils lui ont offerts.

Ces deux dernières légendes montrent que nous ne pouvons pas nous glorifier indéfiniment de notre passé. En effet il y a une volonté manifeste de condamnation chez le narrateur. Il ne porte pas aux nues ceux-là qui avaient consciemment ou non favorisé la pénétration européenne et la conquête de l'Afrique. Ce thème se trouve développé chez plusieurs romanciers anglophones de l'Afrique Occidentale, tels que le

Nigerian Wole Soyinka (*The Interpreters*) et le Ghanéen Ayi Kwei Armah (*Two Thousand Seasons, The Healers*). Somme toute, la tradition orale, à travers les contes et les légendes, est exploitée à des fins idéologiques et a donc une fonction bien précise, tout comme les références bibliques.

Il semble a priori assez paradoxal qu'on fasse si souvent allusion à *La Bible* dans des œuvres qui stigmatisent l'arrivée des premiers missionnaires et la mission dite civilisatrice. En fait, les références bibliques ont une fonction bien précise. Elles constituent pour Ngugi un moyen pour atteindre un mode de perception littéraire dont il n'utilise pas souvent, à savoir l'ironie. Il s'agit d'une ironie bien subtile. En effet, comment se fait-il que *La Bible* qui contient le message de Dieu ait pu être en même temps un instrument d'oppression ?

Mais il y a aussi une autre raison qui justifie cet emploi de références bibliques. C'est qu'en effet le message biblique peut inspirer les révolutionnaires, car Jésus a été révolutionnaire à sa façon. On comprend que *La Bible* soit le vadecum de Kihika, qui en a souligné certains passages en rouge, d'autres en noir. Par ailleurs, la dialectique de la vie et de la mort se trouve symbolisée dans le titre *A Grain of Wheat*, qui invite les combattants au sacrifice suprême, au don de soi afin que le plus grand nombre soit sauvé. Enfin, *La Bible* est utilisée synecdochiquement pour critiquer la religion chrétienne qui, dans le contexte colonial, a été un véritable opium pour le peuple. Comme l'a montré Karl Marx, la religion, perpétuant les rapports sociaux existants, tempère les conflits. Elle décourage toute action contestataire, invitant les opprimés à accepter leur sort. Dans *Petals of Blood*, elle est systématiquement condamnée (le narrateur n'a aucune sympathie pour Ezekiel Waweru, Lillian et Munira).

L'affrontement de deux forces ou deux groupes de forces étant une constante dans l'œuvre de Ngugi, la symbolisation semble, en grande partie du moins, avoir un pôle positif et un pôle négatif. Cette symbolisation est, à notre avis, en rapport assez étroit avec la structure discursive et thématique des œuvres de Ngugi. Ainsi nous avons pu constater que ce sont l'oppression et les luttes ou conflits subséquents qui sont le plus largement symbolisés. Mais oppression suppose agression perpétrée contre un ensemble plus ou moins homogène, ou une totalité (selon G. Lukács) et ceux qui sont agressés luttent pour un lendemain meilleur ou tout au moins pour la réinstauration de la totalité brisée. En définitive la symbolisation est représentée comme suit :

Oppression	Lutte-conflits
Libération	Totalité

En réalité la totalité est au début et à la fin, car même à la fin (de la lutte, si fin il y a) il n'est pas certain que toutes les contradictions soient résolues et d'ailleurs si cela se produisait, il y aurait inertie, manque de mouvement, car comme l'a dit Hegel, la contradiction est la racine de tout mouvement et de toute manifestation vitale ; c'est seulement dans la mesure où elle renferme une contradiction qu'une chose est capable de mouvement, d'activité, de manifester des tendances ou impulsions...

La totalité (ou l'union) est symbolisée par « Honia River », le « Kiama », les terres des ancêtres, la cellule familiale traditionnelle, les cérémonies de circoncision (*Weep Not, Child* et *The River Between*), le serment Mau Mau (*A Grain of Wheat, Weep Not, Child*), le theng'eta traditionnel préparé par la grand-mère de Wanja, la vieille Nyakinyua, et les chansons et les danses exécutées dans *Petals of Blood*.

Cette totalité est brisée par l'oppression dont les symboles sont nombreux, tant elle est forte et longue. *La Bible* (la religion chrétienne), le colon (« Settler »), l'administration coloniale sont les symboles d'oppression dans *Weep Not, Child* et *The River Between*. Elle est symbolisée dans *A Grain of Wheat* par Rubson et Thompson (Commandants de cercle), les villages créés (Nouveau Thabai, par exemple) pendant l'état d'urgence afin d'empêcher les maquisards de communiquer avec les villageois, l'état d'urgence lui-même, les camps de concentration, les gardes et la police coloniale. *Petals of Blood* brosse des tableaux du Kenya post-indépendance et ici, l'oppression revêt un caractère plus subtil.

La longue sécheresse (physique et morale ou spirituelle) qui sévit à Ilmorog et contraint les habitants à se rendre à Naïrobi pour demander l'aide de leur député, le néo-colonialisme et le capitalisme international représentés par les multi-nationales (Lonrho, Shell, Esso, Total, Agip; *Petals of Blood*, p. 263), la trans-africaine (route), le village touristique (cogéré par un riche homme d'affaires allemand et Nderi Wa Rira), le Kamwene Cultural Organisation (KCO), la police néo-coloniale que représente l'Inspecteur Godfrey, les valets locaux du capitalisme international que sont Chui, Kimeria, Mzigo et Ndreï Wa Rira, sont les symboles d'une oppression certes plus subtile, mais non moins déstabilisatrice et inhumaine.

Tout naît de son contraire, a dit le philosophe. L'oppression, l'injustice entraîne la révolte qui revêt l'aspect d'une lutte armée dans *Weep Not, Child* et *A*

Grain of Wheat. La forêt ou le maquis est le premier symbole de cette lutte. Des personnages-actants sont également symboles de cette lutte. Ainsi Kihika symbolise la lutte contre l'opresseur, lui qui prend le maquis avec d'autres camarades au nom de la liberté. Ils sont mus par l'espoir dans l'avenir, ils sont optimistes, ce qui est symbolisé par Rung'ei, où les cérémonies relatives à la proclamation de l'indépendance ont lieu le 12 décembre 1963, par le tabouret (avec comme motif décoratif une femme enceinte) que Gikonyo a promis de fabriquer à Mumbi, par le « Movement of Ilmorog Workers » et la lettre que le « MIW » a envoyée par Akinyi à Karéga dans sa prison (*A Grain of Wheat* et *Petals of Blood*).

Cependant *Petals of Blood* marque un tournant sur lequel nous insisterons plus loin. Le lexique et la syntaxe dans *Weep Not, Child* et *The River Between* sont très simples et concordent avec la naïveté des héros-enfants Njoroge et Waiyaki. On n'y rencontre ni mots longs ni périodes et les effets de style sont plutôt rares. Dans *The River Between*, les dialogues, du reste assez nombreux, ont une fonction précise. Le narrateur fait parler des personnages pour une plus grande objectivité dans la relation des faits, surtout quand il s'agit de faits ou événements qui les concernent de près ou de loin. Chaque dialogue a valeur de fonction cardinale (Barthes, 1977) dans le récit. Ainsi dans un dialogue entre Kinuthia et Kamau, le lecteur apprend comment le missionnaire, le colon et l'administration coloniale se sont installés chez eux. Comme on s'en doute, cette situation a créé un certain nombre d'autres situations (réactions des populations locales, imposition de la nouvelle religion, occupation des terres, ...) qui font naturellement avancer le récit.

The River Between contient également des monologues intérieurs. Ceci s'explique par la présence d'éléments lyriques et romantiques dans le récit par endroits, ce qui est attesté par l'emploi dans le chapitre 15, par exemple, des lexèmes tels que "moon" (huit fois) "love" (trois fois), "hert" (3 fois), "flower", "alone", "lonely", etc. Il s'agit essentiellement ici de sentiments, de problème "de cœur", alors que les monologues intérieurs de *A Grain of Wheat* décrivent des états d'âme et sont donc d'ordre psychologique.

Enfin chacun des quatre romans véhicule un certain nombre de signifiants locaux, lequel croît avec l'évolution thématique. Dans *Petals of Blood*, on en rencontre plusieurs dans chaque chapitre ou sous-chapitre. Il nous semble que les préoccupations de Ngugi dans ce domaine soient des plus sérieuses. A cet égard, la publication d'une pièce de théâtre (*Ngaahika*

Ndeenda) rédigée intégralement en langue locale est assez éloquente.

Dans *Weep Not, Child* et *The River Between* la langue est, pour ainsi dire, très mesurée. On n'y lit guère de formules choquantes, on n'y rencontre point de scène d'érotisme ou de détails scatologiques frappants. Toute allusion à la sexualité est faite de façon très discrète avec des termes pudiques. La seule allusion de ce genre dans *The River Between* se trouve à la page 106 de notre édition (le roman en a 152). Dans *Weep Not, Child*, on en note deux. Dans l'un et l'autre cas, on ne lit pas chez le narrateur le désir de choquer le lecteur.

Mais à partir de *A Grain of Wheat*, la situation change. Ainsi on peut lire des phrases comme celles-ci : " Is there *shit* on my leg ? " (p.5) " I swear by my mother's aged *cunt* " (p.109). Ces détails atteindront des proportions relativement importantes dans *Petals of Blood*. Nous rendrons compte des raisons de ce changement ultérieurement. Mais d'ores et déjà, nous pouvons dire que l'absence de détails choquants dans les deux premiers romans s'explique probablement par l'impact de la religion au moment de leur rédaction et publication, d'une part, et que d'autre part la perspective d'un avenir radieux que devait garantir Uhuru ne laissait aucune place au pessimisme chez les personnages.

Nous avons considéré les personnages comme des signes qui n'ont un sens précis que dans un contexte précis et dont les rapports avec d'autres signes au sein des séquences donnent la structure des œuvres. Nous nous sommes appuyé donc sur les données de la sémiotique en matière d'étude du personnage qui est avant tout une unité de signification, mais ce n'est là qu'une démarche qui nous a permis de placer le personnage dans son cadre d'évolution, en l'occurrence la société.

Notre étude des personnages a tenu compte essentiellement de comment ils sont, de ce qu'ils font, de ce qu'ils sont et de ce qu'ils deviennent. Avant de passer à l'étude de ces différents niveaux, nous tenons à faire un certain nombre de remarques. D'une manière générale, les personnages qu'on pourrait appeler héros évoluent vers plus de maturité ; la comparaison du nombre de personnages dans les romans montre que l'on va du héros singulier à ce qu'on pourrait appeler le héros collectif ou pluriel. Ensuite la catégorisation socio-professionnelle révèle que les paysans et les gens de petites conditions sont plus nombreux que les intellectuels bureaucrates. Enfin, les narrateurs n'insistent

pas autant sur la description physique ou morale que sur le niveau des actions.

II. NIVEAU DE QUALIFICATION DES PERSONNAGES

Nous avons opéré ici par paradigmes, donc nous avons insisté sur des données telles que l'âge, le sexe, etc. Njoroge et Waiyaki sont de jeunes garçons à qui il semble qu'on a assigné des missions trop lourdes pour leur âge. Leur fin tragique s'explique surtout par leur naïveté. Ils sont dynamiques et ambitieux, certes oui, mais ils pêchent par manque de réalisme. Kihika qu'on pourrait appeler le « modèle avancé » ou « mûr » de Njoroge et Waiyaki paraît par moments quelque peu très autoritaire. Boro et Kihika peuvent être, dans une certaine mesure, placés sur le même axe paradigmatique, l'un et l'autre étant préoccupé par la vengeance. Mais le premier est plutôt anarchiste alors que le dernier est obnubilé par un idéal pour lequel tous les moyens sont utiles. On comprend que Kihika se trompe sur la vraie nature de Mugo que des circonstances malheureuses ont rendu solitaire (très tôt orphelin de père et de mère, élevé par une tante méchante, ...). Mugo est un ermite qui ne peut pas s'insérer dans le tumulte révolutionnaire contrairement à ce que Kihika croit.

Dans *Petals of Blood*, c'est toute la communauté d'Ilmorog qui est accablée par la longue sécheresse physique, mais aussi morale ou spirituelle. Mais c'est une communauté dynamique, unie, laborieuse et habituée à lutter. Munira, qui est un personnage socialement " fini " en quête de solitude, n'a pu vivre longtemps en marge de cette communauté. Il est ébloui, pour ainsi dire, par le dynamisme de Karega et de Wanja, ce qui a un grand impact sur l'intrigue.

Les actions du personnage en général sont perçues comme étant essentiellement ce qu'il fait en relation avec les autres personnages. Comme nous l'avons signalé plus haut, les actions priment dans l'œuvre romanesque de Ngugi, et pour cause, les motivations des personnages-héros sont généralement nobles, de même que les moyens envisagés (instruction, lutte armée, unité d'action, ...), mais des obstacles se dressent, anéantissant tout espoir de succès et provoquant parfois la mort physique, morale ou sociale. Cela est une condamnation implicite de l'action isolée qui vise à sacrer un individu héros. Cette condamnation est une constante chez Ngugi, comme le montrent les schémas des actions principales des deux premiers romans, schémas inspirés du modèle actantiel de Greimas avec une matrice à six actants, à savoir

destinateur, destinataire, sujet, objet, opposant et adjuvant comme l'indiquent les schémas ci-dessous.

Schéma n° 1 : *Weep Not, Child*

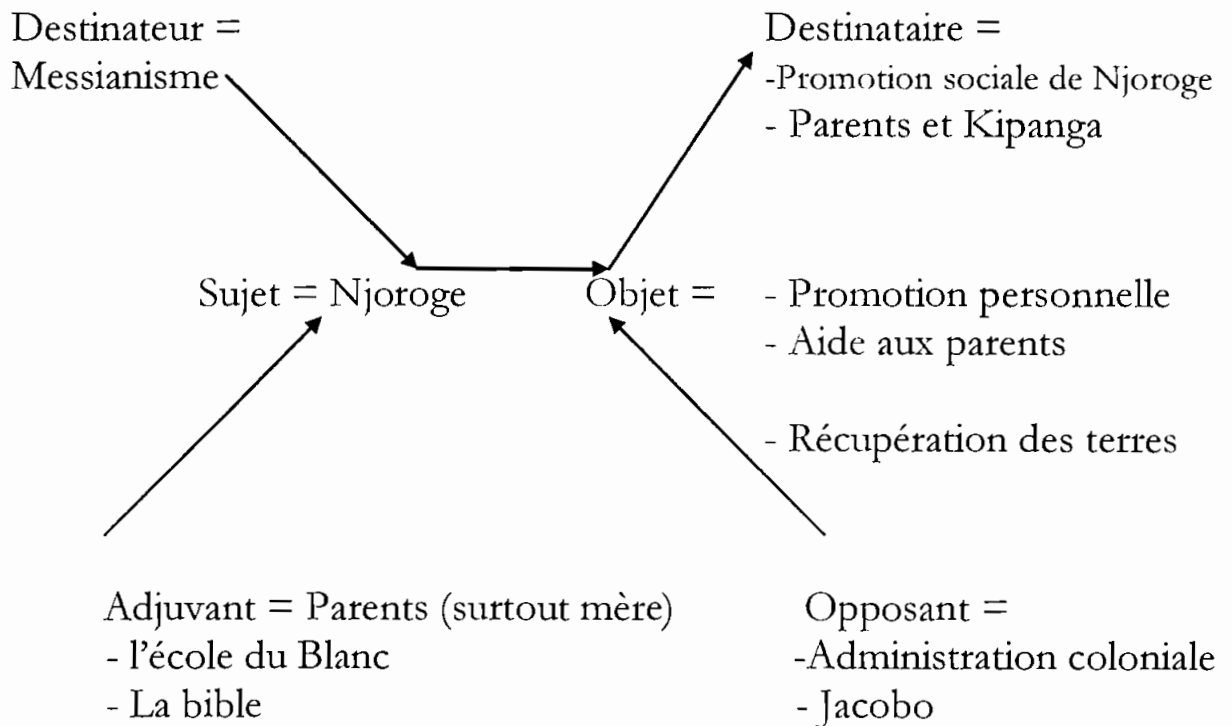
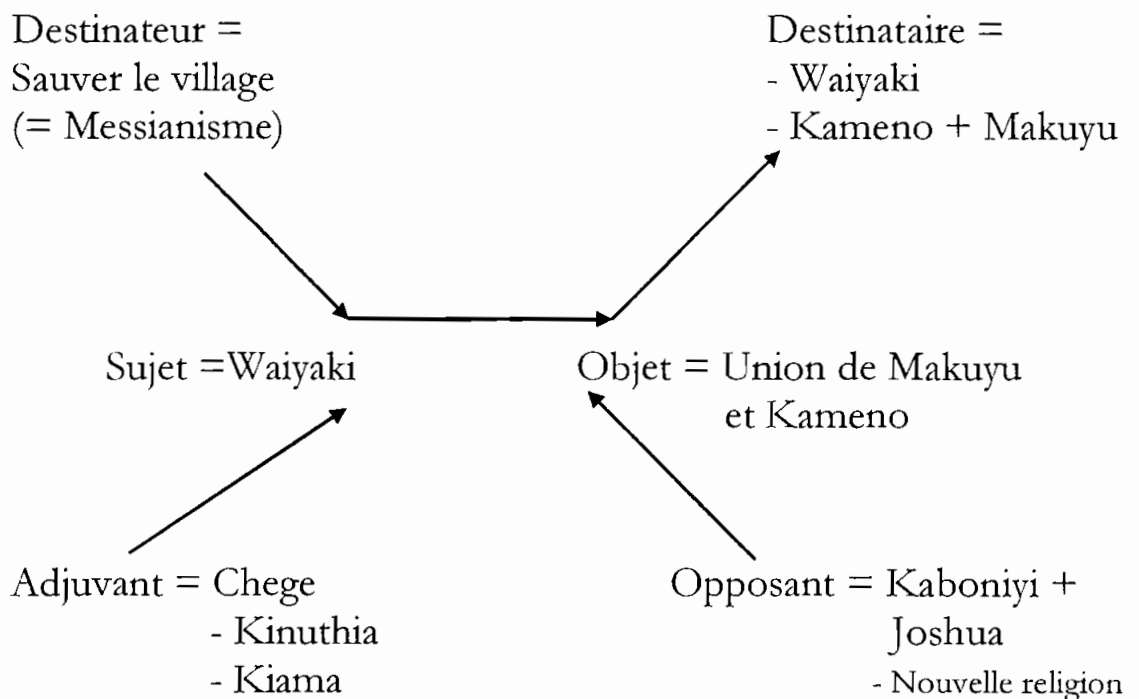


Schéma n° 2 : *The River Between*



Philippe Hamon, dans son article « Statut Sémiologique du Personnage » a inclus les rôles sociaux des personnages dans ce qu'il a appelé le niveau discursif. Les personnages exercent diverses fonctions dans les romans (cultivateurs, ouvriers, enseignants, hommes d'affaires, policiers, etc.). Il y a donc une présupposition placée derrière le personnage grâce à sa catégorie professionnelle ou sociale. Ces

personnages ainsi « étiquetés » assurent ce que Roland Barthes a appelé un effet de réel. Ce qui nous intéresse ici est l'éthique qui se profile derrière leurs actes, éthique sociale s'entend, et la nature des relations qui existent entre ces différentes couches socioprofessionnelles. Nous avons procédé par catégorisation, ce qui paraît plus viable et mieux indiqué au niveau de *Petals of Blood*. Nous avons obtenu le tableau ci-contre :

CATEGORIES PROFESSIONNELLES	ACTES ET OBJECTIFS
PAYSANS ET OUVRIERS	<ul style="list-style-type: none"> • Lutte contre l'oppression + • Initiative créatrice + • Entraide + • Aspirer à une société sans classe + • Trahison -, etc.
INTELLECTUELS, BUREAUCRATES ET HOMMES D'AFFAIRES	<ul style="list-style-type: none"> • Remplacer le colonisateur dans l'administration et les sociétés commerciales (après l'indépendance) + • Exploitation des masses laborieuses - • Mépris pour les ouvriers et les paysans - • Attitude messianique +/- • collaboration avec le capitalisme international - • Soif effrénée de richesses - • Trahison de la cause nationale - • Collaboration avec la police - • Liquidation physique des opposants - • Intensifier les dissensions tribales - • Utilisation à ses fins personnelles du pouvoir public -, etc.
BILAN GENERAL	<p>+ = 4 } paysans et ouvriers - = 1</p> <p>+/- = 1 intellectuels, } - = 8 bureaucrates et hommes d'affaires</p>

Nous avons marqué du signe (+) les actes jugés positifs, du signe (-) ceux qui sont mauvais et du +/- ceux qui ne sont pas classables du coup. Le bilan (voir tableau) montre que les intellectuels, les bureaucrates et autres hommes d'affaires sont de véritables loups pour les masses laborieuses. Leur seul acte positif, à savoir remplacer l'administration blanche dans les bureaux à l'indépendance, est exploité plus tard à des fins personnelles. Le vrai héros, c'est la masse des paysans, des femmes et des ouvriers honnêtes. On est donc passé du héros typique des premiers romans au héros collectif ou pluriel, ce qui n'est pas un hasard. Ce sont les masses qui font l'histoire, c'est la conviction de Karéga. Leur sauveur, c'est elles-mêmes.

III. ESPACE ET TEMPS

Nous ferons référence à deux sortes d'espace, l'espace des actions et l'espace évoqué. L'espace des actions est celui où les scènes se déroulent alors que l'espace évoqué est le plus souvent sinon toujours des allusions à des lieux ou pays.

L'espace des trois premiers romans paraît essentiellement clos. C'est le lieu, la scène des sévices exercés par l'administration coloniale sur les paysans. Mais c'est également la scène des rivalités tribales (Kameno et Makuyu) que tempèrent, pour ainsi dire, des éléments géographiques également assimilés à l'espace, tels que « Honia river », « The Valley of life »... Cette fermeture de l'espace est synonyme d'emprisonnement, ce que confirment largement l'état d'urgence, les camps de concentration, de travaux forcés et de détention. Une seule route traverse Kipanga, et elle ne signifie pas possibilité d'évasion car elle n'a ni début ni fin, elle est illusion, mirage.

Mais cet espace commence à s'ouvrir à l'approche de l'indépendance et est tout-à-fait ouvert après l'indépendance. Le village s'ouvre à la ville grâce au parti dont l'influence gagne tout le pays (... « from one horizon touching the sea to the other resting on the great Lake », *A Grain of Wheat*, p. 11) et dont certains membres se rendent à Nairobi pour un entretien avec leur député. Ensuite, par le jeu de l'espace évoqué, on peut dire que le village s'ouvre au monde entier, d'abord à la diaspora noire (« the black people everywhere on the earth » *A Grain of Wheat*, p. 134), à l'Europe de l'Ouest et à l'Amérique (p. 93), à la Russie et à la Chine (General R → Russia, p. 136, « Russians and Chinese... » p. 142).

Cette ouverture amène à une certaine différenciation de l'espace que nous avons appelée

idéologisation de l'espace. Cette idéologisation devient évidente dans *Petals of Blood*. Ici il y a deux sortes d'espaces opposés. Le premier espace est le symbole des hauts faits de l'Histoire africaine ou du tiers monde avant la colonisation (« Egypt, Ethiopia, Monomotapata, Zimbabwe, Ghana, Mali, Songhai »... *Petals of Blood*, p. 109), ou des peuples en lutte pour leur libération du joug colonial (« Mozambique, Angola, Zimbabwe »), ou encore des pays socialistes (China, Korea, Russia, p. 138 ; Tanzania, China, p. 255 + 334). Le deuxième espace est représenté par les pays qui pillent les richesses du tiers monde par l'intermédiaire des multinationales (allusion à Johnson, Nixon). La dimension et la conception du temps importent aussi dans la structure narrative des récits.

La narration non-linéaire ou achronologique peut avoir plus d'une signification (Chatman, 1978 ; Genette, 1980 ; Rimmon-Kenan, 1983). Elle est largement utilisée dans *A Grain of Wheat* et *Petals of Blood*. Elle rend compte de la complexité des faits sociaux et signifie que l'on ne peut pas se fonder sur un acte isolé posé par un individu à un moment donné pour le juger valablement. Ceci est surtout valable dans le cas de *A Grain of Wheat*, où ceux qui sont hâtivement sacrés héros ne sont en vérité que des traîtres.

Mais il nous a surtout semblé que « la mise entre parenthèses du temps » (Rqbbe-Grillet) s'explique par le fait que la vie sociale est de plus en plus spatialisée. Les nombreux noms de villes et de pays évoqués dans *Petals of Blood* nous font avancer cette assertion. Tout comme les noms de villes et pays évoqués, les références historiques jouent un rôle prépondérant dans l'évolution des récits.

Pour donner « un effet de réel » (Roland Barthes), le narrateur utilise de nombreux référents historiques, surtout des personnalités et des événements célèbres. Mais leur utilisation a ici une connotation idéologique. Les personnages référentiels dans les romans sont essentiellement des héros (ou pris pour tels) de la lutte de libération, comme Jomo Kényatta, Dedan Kimathi, Harry Thuku, Oginga Odinga, Kaggia. Des événements historiquement attestés sont évoqués (arrestation de Jomo Kényatta avec d'autres dirigeants du parti en 1952, date à laquelle l'état d'urgence fut décrété, le Mouvement Mau Mau qui fit parler de lui dans le monde entier, le meurtre de Pinto, Mboya, Kungu Karumba... pour ce qui concerne le Kenya).

Hors du Kenya, il est fait surtout allusion à de grands hommes politiques ayant dirigé des mouvements révolutionnaires de masse (Lénine et Mao, ...), à des pays ayant choisi la révolution populaire en Afrique et

dans les pays asiatiques. L'intention subtilement voilée est de proposer ces exemples au Kenya ravagé par la voracité des «noirs-blancs» alliés au capitalisme international, source de contradictions sociales. Ce qui est en effet permanent et constant dans l'œuvre de Ngugi, c'est la contradiction entre les personnages, les groupes de personnages : nationalistes contre colonisateurs-oppresseurs, opprimés contre nouveaux dirigeants noirs, etc. La structure est binaire comme nous l'avons déjà signalé. Les forces s'affrontent et aucune ne triomphe totalement de l'autre, car il y a toujours riposte. La situation finale n'est ni une victoire du plus fort ni une réplique des situations antérieures. Les situations, nous semble-t-il, évoluent en spirale, contrairement à ce que l'on observe ailleurs, chez Ayi Kwei Armah par exemple. C'est cette dynamique sociale qui fait l'histoire. L'administration coloniale s'est heurtée à l'opposition des nationalistes noirs. Almorog, la longue sécheresse n'a pas fait baisser les bras aux paysans et les nouveaux riches de la Thengeta Brewery se heurtent au front des ouvriers. L'analyse que fait Ngugi de l'Histoire est une analyse de type dialectique et matérialiste.

IV. STRUCTURE TEXTUELLE ET STRUCTURE SOCIALE

La société que peint l'œuvre romanesque de Ngugi est essentiellement dynamique parce que constamment confrontée à des situations conflictuelles qu'elle se doit de liquider. Ces situations vont se compliquant, à telle enseigne que nous les avons décrites comme se présentant en spirale. On se rend compte de cela par les structures narrative et thématique des œuvres, le nombre de personnages, la syntaxe et le lexique, qui sont, pour ainsi dire, également en évolution constante, passant d'une conception simple sinon simpliste des événements à plus de complexité.

Weep Not, Child et *The River Between* présentent des récits dont la compréhension n'exige pas du lecteur beaucoup d'attention et de concentration. Njoroge et Waiyaki sont des prototypes ou des héros typiques. Des enfants nourrissant des rêves semblables à ceux de Njoroge et de Waiyaki sont légion dans le monde, surtout en Afrique. Par contre, la logique dans la structure de *A Grain of Wheat* ne se saisit pas du coup et même des lecteurs passionnés de romans ont dû lire et relire le roman un certain nombre de fois avant de la saisir. La narration de faits et événements entremêlés et la rupture avec la linéarité déroutent et embarrassent. S'il est vrai que tout homme connaît des

moments de faiblesse, il est tout aussi exact que les Mugo, les Karanja, les «General» R sont des exceptions aux normes régissant la conduite en société. Seul un examen attentif des motifs de leurs actes peut amener à les comprendre, sans toutefois les excuser.

Petals of Blood consacre la nouvelle technique romanesque chez Ngugi. Certes les événements ne sont pas aussi entremêlés que dans *A Grain of Wheat*, mais le nombre de personnages dont les faits et gestes doivent être reliés les uns aux autres rend la structure plus complexe. C'est pratiquement en psychologue que l'on peut envisager l'étude de certains personnages. Wanja est devenue prostituée, mais est-elle condamnable pour autant comme le fait croire Munira ? Seule une étude minutieuse des changements au sein de la société permet de cerner les comportements des personnages.

La forme de *Petals of Blood*, qui est rigoureusement différente à bien des égards de *Weep Not, Child* et de *The River Between* mérite une attention particulière. Cette forme inaugure une nouvelle étape dans l'écriture de Ngugi. Jusqu'à *A Grain of Wheat*, l'œuvre de Ngugi est reconnue comme étant débarrassée de toutes allusions à des détails scatologiques ou à des saletés d'autre nature. *Petals of Blood* rompt avec cette conception de l'art romanesque, et cette rupture n'est pas fortuite. La nature même des faits sociaux décrits y oblige, car comme l'a si bien dit Sartre, «toute technique est grosse d'une métaphysique».

Les détails choquant le lecteur ne parsèment certes pas *Petals of Blood*, mais on y en rencontre un nombre relativement important. Cette technique habilement inaugurée dans *A Grain of Wheat* (... is there shit on my legs? p. 5, ... I swear by my mother's aged cunt ... p. 109) se généralise pratiquement dans *Petals of Blood*. Dès la page 6 le narrateur rapporte : «At night, under the cover of darkness, the old woman shat a mountain between the school building and the acacia bush. In the morning the children found a not-so-dry mound of shit. (p.6)

Il parlera par la suite de «a bit of mucus» (p. 7), «shat a mountain...» (p. 11), «funny old women shitting mountains...» (p. 15), «mucus-filled noses» (p. 75). Abdulla, dans un rêve, prononce ces phrases: »But now I know it's better to shit all over people's heads and live». (2)

L'autre axe est relatif à la sexualité. Si parlant du sexe dans *A Grain of Wheat*, on emploie des termes tels que »thing» (p. 7), «your own mother's...» (p. 19), «manhood» (A man whose manhood was broken

with pincers... p. 160), on utilisera dans *Petals of Blood* des expressions beaucoup plus choquantes: «cunt» (p. 293), «overused cunts» (p. 302). Les scènes où il est fait allusion à l'acte sexuel sont décrites avec beaucoup de précautions dans *A Grain of Wheat*. L'acte sexuel entre Gikonyo et Mumbi est assimilé à un «black ritual in the wood» (p. 80). Le viol de Dr Lynd, la relation sexuelle entre Margery Thompson et Henry Van Dyke ne sont pas décrits de la même façon dont on parle de la «violence sexuelle» qu'Abdulla et Ndingu'ri ont exercée ensemble sur une jeune fille dans une case dont le plancher est recouvert d'urine et d'excréments de chèvres.

Au total, il y a une volonté délibérée de choquer de la part du narrateur dans *Petals of Blood*. Il importe de rechercher les causes profondes de cet état de choses. Il nous semble qu'il s'agit d'un phénomène de régression, pour emprunter un terme à la psychanalyse, régression provoquée par une certaine désillusion comme le montre assez clairement le comportement de Wanja et d'Abdulla après la ruée des capitalistes sur Ilmorog. Mais Abdulla a d'autres raisons d'être désillusionné, lui qui a lutté pour Uhuru et qui est réduit aujourd'hui à un pauvre vendeur d'oranges, alors que ceux-là mêmes qui, hier, étaient des traîtres à la cause nationale, vont aujourd'hui en mercedes. Mais cette situation n'est qu'une autre étape dans la lutte de libération qui devra déboucher sur une autre voie.

Diverses tentatives sont faites pour retrouver la «totalité» (Lukacs) perdue. Pour Wanja, il faut «hurler avec les loups», se mettre dans la «danse nationale». Elle est franche et convaincue de la justesse de son choix, comme elle le signifie clairement à Karéga. Munira trouve la voie du salut dans la religion, et parle souvent de purification par le feu. On comprend qu'il incendie l'hôtel de Wanja. Bachelard, dans son essai *Psychanalyse du feu*, insiste en effet sur le caractère purificateur du feu.

Mais Joseph et Karéga rêvent d'un monde tout à fait différent. Joseph lit les œuvres des dirigeants des révolutions de type prolétarien, Karéga décide d'organiser les ouvriers et les paysans qui seuls peuvent sauver Ilmorog des serres du capitalisme. Joseph lisant *Les Bouts de Bois de Dieu* (Sembène Ousmane) et Karéga supporté par l'union des ouvriers et paysans, font penser à l'avènement d'une révolution qui instaurera sur les ruines du capitalisme sauvage le socialisme.

CONCLUSION

L'étude du thème nous a permis de nous imprégner de l'art romanesque de Ngugi. Nous y sommes parvenu

grâce aux investigations menées au niveau de l'écriture en tant que système de signes. Ainsi nous avons examiné la langue en y incluant des éléments comme la tradition orale et son exploitation idéologique, les références bibliques, le symbolisme, la syntaxe et le lexique ; puis nous nous sommes intéressé aux personnages considérés comme actants et signes dans leurs rapports les uns avec les autres après les avoir cernés au triple niveau de la qualification, des actions et des rôles sociaux. A ces domaines d'exploration s'ajoute celui de l'espace et du temps et c'est cet ensemble qui nous a permis de découvrir la vision du monde de Ngugi.

La lutte permanente dont rend compte le corpus témoigne du caractère dynamique de la société qui vise à la liquidation progressive des contradictions et tares en son sein. L'issue de cette lutte prévoit l'avènement d'une société d'où seront bannies l'exploitation de l'homme par l'homme, les oppressions de toutes sortes, une société où les moyens de production appartiendront au plus grand nombre et où les fruits du travail seront partagés également entre les ouvriers et paysans. Cette société, Karéga l'envisage avec beaucoup d'optimisme et d'espoir du fond de sa prison.

L'évolution de la structure narrative est évidente, et nous nous en sommes rendu compte surtout au niveau de *Petals of Blood*, dont le mode de narration et le lexique (détails scatologiques, par exemple) ne font plus de doute quant à son appartenance à ce qu'il est convenu d'appeler le nouveau roman africain ou le roman de la désillusion.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Armah, A. K., 1978. *The Healers*. London: Heinemann
2. Barthes, R., 1953/1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil.
3. Barthes, R., 1977. *Image, Music, Text* (essays selected and translated by Stephen Heath). London: Fontana Press.
4. Bennett, T., 1979. *Formalism and Marxism*. London: Methuen.
5. Chatman, S., 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

6. *Communications* 8, 1966. (Contributions de Barthes, Greimas, Bremond, Todorov, Genette, etc.). Paris : Seuil.
7. Derrida, J., 1976. *Of Grammatology* (translated by Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
8. Duchet, C. (nd) *Sociocritique*. Paris: Nathan.
9. Ducrot, O. et Todorov, T. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Editions du Seuil.
10. Eagleton, T., 1978. *Criticism and Ideology*. London: Verso Edition.
11. Escarpit, R., 1970. *Le littéraire et le social*. Paris: Flammarion.
12. Falconer, G., et Mitterand, H., 1975. *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Hakkert & C°.
13. Genette, G, 1980. *Narrative discourse: An essay in Method* (translated by Jane E. Lewin). Ithaca and New York: Cornell University Press.
14. Goldmann, L., 1965. *Pour une sociologie du roman*. Paris: NRF, Idées.
15. Henault, A., 1979. *Les enjeux de la sémiotique*. Paris: P.U.F.
16. Heywood, Ch. 1977. *Perspectives on African Literature*. London: Heinemann.
17. Jones, E., Palmer, E. & Jones, M. (eds.) 1994. *Critical Theory and African Literature Today* 19. New Jersey: Africa World Press.
18. Leenhardt, J., 1973. *Lecture politique du roman*. Paris: Les Editions de Minuit.
19. Luckacs, G., 1964. *Studies in European Realism*. Grosset and Dunlap.
20. Maingueneau, D., 1976. *L'analyse du discours*. Paris: Hachette.
21. Ngugi, Wa Th., 1964. *Weep not, Child*. London: Heinemann.
22. Ngugi, Wa Th., 1965. *The River Between*. London: Heinemann.
23. Ngugi, Wa Th., 1967. *A Grain Of Wheat*. London: Heinemann.
24. Ngugi, Wa Th., 1972. *Homecoming*. London: Heinemann.
25. Ngugi, Wa Th., 1977. *Petals of Blood*. London: Heinemann.
26. Ngugi, Wa Th., 1982. *I will marry when I want*. (translated from The Gikuyu by the authors) London, Ibadan, and Nairobi: Heinemann.
27. Ngugi, Wa Th., 1986. *Decolonising the Mind: The politics of Language in African Literature*. London: Currey.
28. Ngugi, Wa Th., 1998. *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press.
29. Ngugi, Wa Th., 2000. «Europhonisms, Universities, and the Magic Fountain: The Future of African Literature and Scholarship» in *Research in African Literatures*, 31 (1): 1-11.
30. Palmer, E., 1979. *An introduction to the African novel*. London: Heinemann. *Research in African Literatures*. Summer 1991, vol. 22, n° 2.
31. Rimmon-Kenan, Sh., 1983. *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London and New York: Methuen.
32. Soyinka, W., 1965. *The interpreters*. London: Heinemann.
33. Spencer, S., 1971. *Space, time, and structure in the modern novel*. Chicago: The Swallow Press Inc.
34. Talib, I. S., 2002. *The language of postcolonial literatures: an introduction..* London and New York: Routledge.

-
35. Tel Quel, 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris: Editions du Seuil.
36. Todorov, T., (ed) 1965. *Théorie de la littérature*. Paris : Editions du Seuil.
37. Zéraffa, M., 1971. *Roman et société*. Paris : Presses Universitaires France.
38. Zima, P., 1978. *Pour une sociologie du texte littéraire*. Paris : U.G.E.
-
-