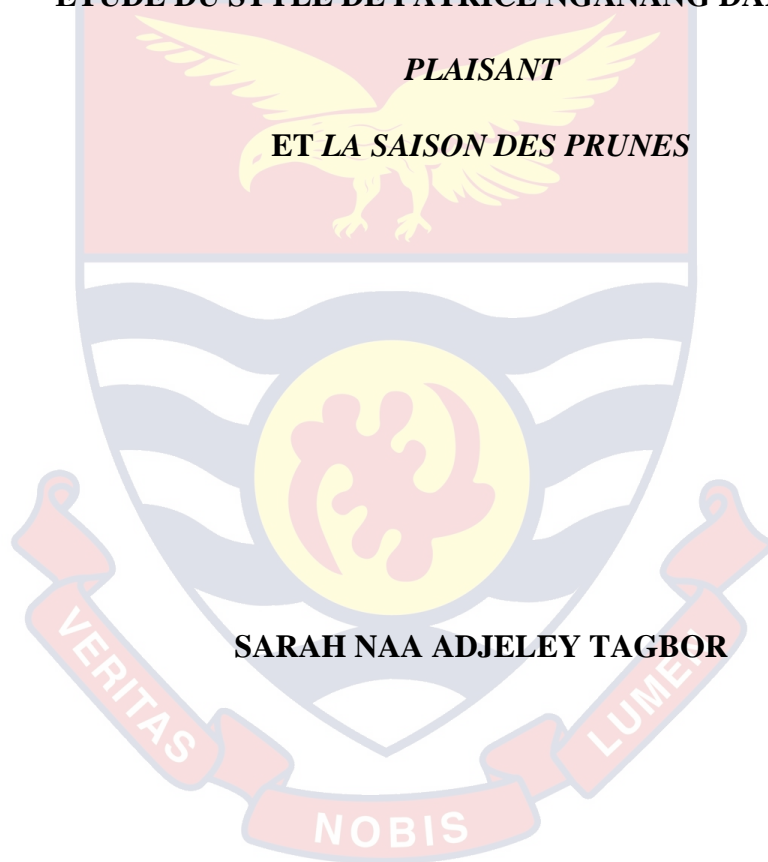


UNIVERSITY OF CAPE COAST

ÉTUDE DU STYLE DE PATRICE NGANANG DANS *MONT*

*PLAISANT*

*ET LA SAISON DES PRUNES*

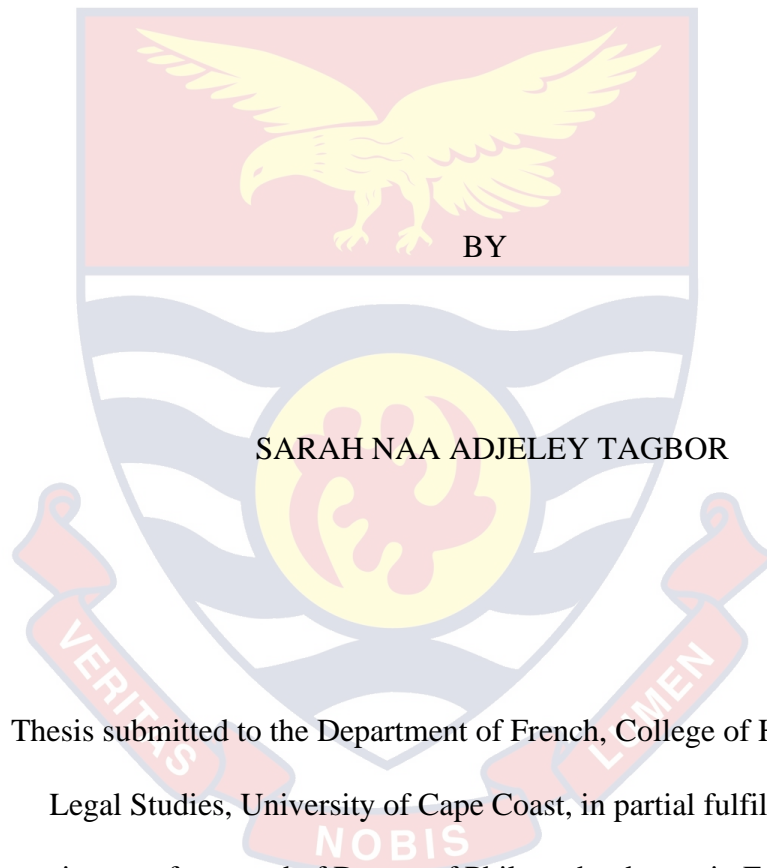


SARAH NAA ADJELEY TAGBOR

2020

UNIVERSITY OF CAPE COAST

ÉTUDE DU STYLE DE PATRICE NGANANG DANS *MONT PLAISANT*  
ET *LA SAISON DES PRUNES*

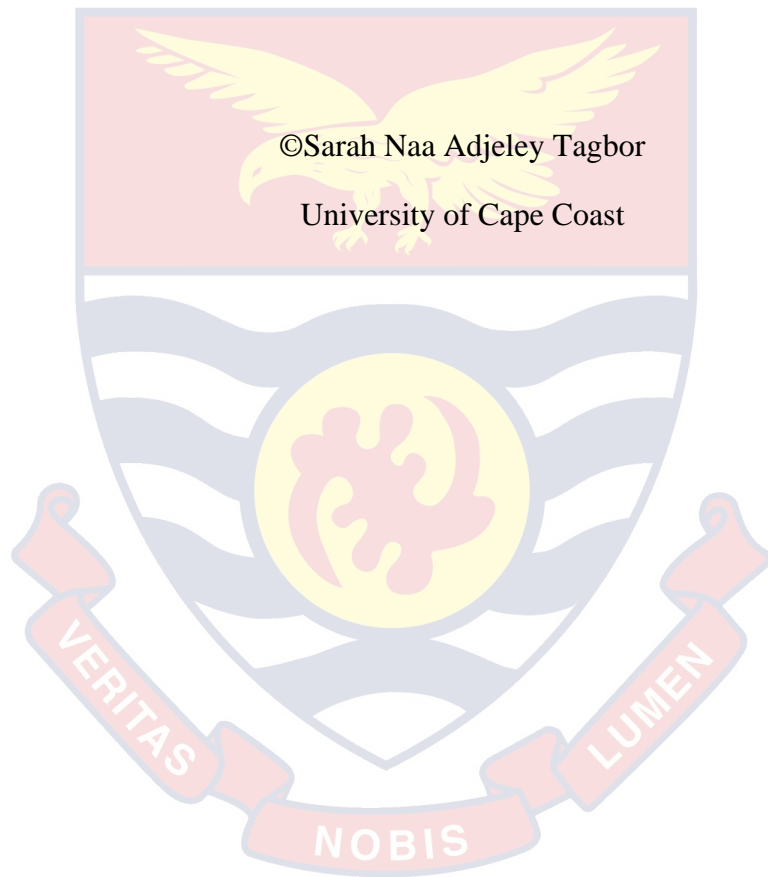


BY

SARAH NAA ADJELEY TAGBOR

This thesis submitted to the Department of French, College of Humanities and  
Legal Studies, University of Cape Coast, in partial fulfillment of the  
requirement for award of Doctor of Philosophy degree in French Language

FEBRUARY 2020



## DECLARATION

### Candidate's Declaration

I hereby declare that this thesis is the result of my own original research and that no part of it has been presented for another degree in this university or elsewhere.

Candidate's signature: ..... Date: .....

Name:.....

### Supervisors' Declaration

We hereby declare that the preparation and presentation of the thesis were supervised in accordance with the guidelines on supervision of thesis laid down by the University of Cape Coast.

Principal Supervisor's Signature: ..... Date:.....

Name: .....

Co-supervisor's Signature: ..... Date:.....

Name: .....

## ABSTRACT

The objective of this study is to analyse the style of Nganang in *Mont Plaisant* and *La saison des prunes*. Our thesis seeks to achieve two objectives. On the one hand, it aims at identifying his aesthetic use of language, and on the other hand to identify stylistic features peculiar to the author. This study is based on a critical examination of the utterance, the structure of the texts and some figures of speech. Our thesis focused on the study of style in the two books. This study is based on a critical analysis of the lexical, semantics and syntactic features of the texts, the structure of the text as well as some figures of speech. Our work is divided into three parts. In the first part which is the study of the author's use of figures of speech, we showed how the author uses diverse lexical and syntactic structures to denounce colonialism. The second part of our study is devoted to the analysis of various lexical structures in both books. Among other things, we seek to show how time and the different parts of the narration are used by the author. We also examined how characters are portrayed by the author to put across his message. The last aspect of this part focused on his descriptive style. We had insight into how the author made use of description to emphasize his style of writing. In the third section, we studied the peculiarities of some figures of speech as tools of denunciation. In other words, we showed how the author made good use of imagery to highlight his style. The use of various hyperboles as tools for denunciation is also addressed. At the end of our study, we made good use of lexical and semantic structures to bring out the uniqueness of the text as well as some figures of speech to show the author's creativity.

**KEY WORD**

Style, discourse, figures of speech, structure

**MOT CLÉ**

Style, écriture, structure, discours, figures de style



## REMERCIEMENTS

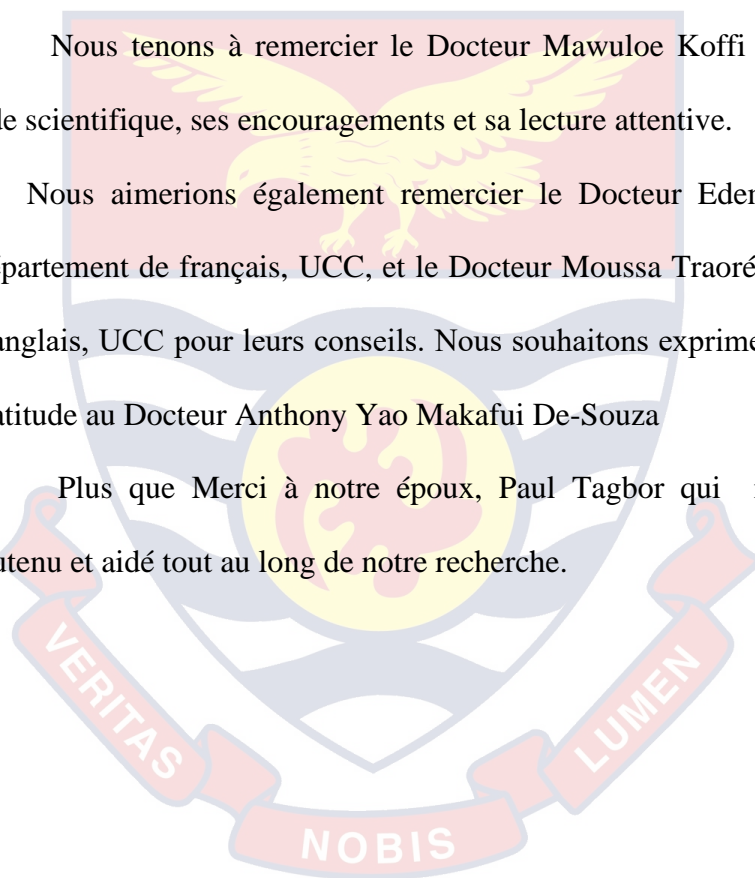
La réalisation d'une thèse est le fruit d'un travail collectif. Nous souhaitons remercier toutes les personnes qui ont contribué au succès de ce travail.

Nous sommes redevables et reconnaissants à notre directeur principal de thèse, le Professeur D.D. Kuupole pour ses encouragements, ses orientations éclairées et surtout sa patience.

Nous tenons à remercier le Docteur Mawuloe Koffi Kodah pour son aide scientifique, ses encouragements et sa lecture attentive.

Nous aimerions également remercier le Docteur Edem K. Bakah, du Département de français, UCC, et le Docteur Moussa Traoré du Département d'anglais, UCC pour leurs conseils. Nous souhaitons exprimer notre profonde gratitude au Docteur Anthony Yao Makafui De-Souza

Plus que Merci à notre époux, Paul Tagbor qui nous a vraiment soutenu et aidé tout au long de notre recherche.



## DÉDICACE

Je dédie ce travail de recherche:

À mon époux et ma fille ;

À mes parents ;

À mes sœurs et mon frère

À mes nièces et neveux.





## TABLE DES MATIÈRES

DECLARATION	iii
Candidate's Declaration	iii
ABSTRACT	iv
KEY WORD	v
REMERCIEMENTS	vi
DÉDICACE	vii
1. Problématique	3
2. Questions de recherche	3
3. Objectifs de l'étude	4
4. Justification du sujet	4
1. Revue de la littérature	5
2. Cadre Conceptuel	16
2.1 Le style de Bally	16
2.2 Le style de Jules Marouzeau et Marcel Cressot	17
2.2.1 Le style de Marouzeau	17
2.2.2 Le style de Cressot	19
2.3 Le Style de Spitzer	20
2.4 La stylistique fonctionnelle de Jakobson	21
3. Etude des travaux antérieurs	23
4. Cadre Théorique	31
5. Méthodologie	40
5.1 La population cible	41
5.2 L'échantillonnage	41
5.3 Procédures d'échantillonnage	42

5.4 Méthode de collecte des données	43
5.5 Relever les procédés	43
5.6 Identifier et dénommer les procédés	43
5.7 Interpréter	44
6. Démarche méthodologique	44

## CHAPITRE UN: CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉCRITURE

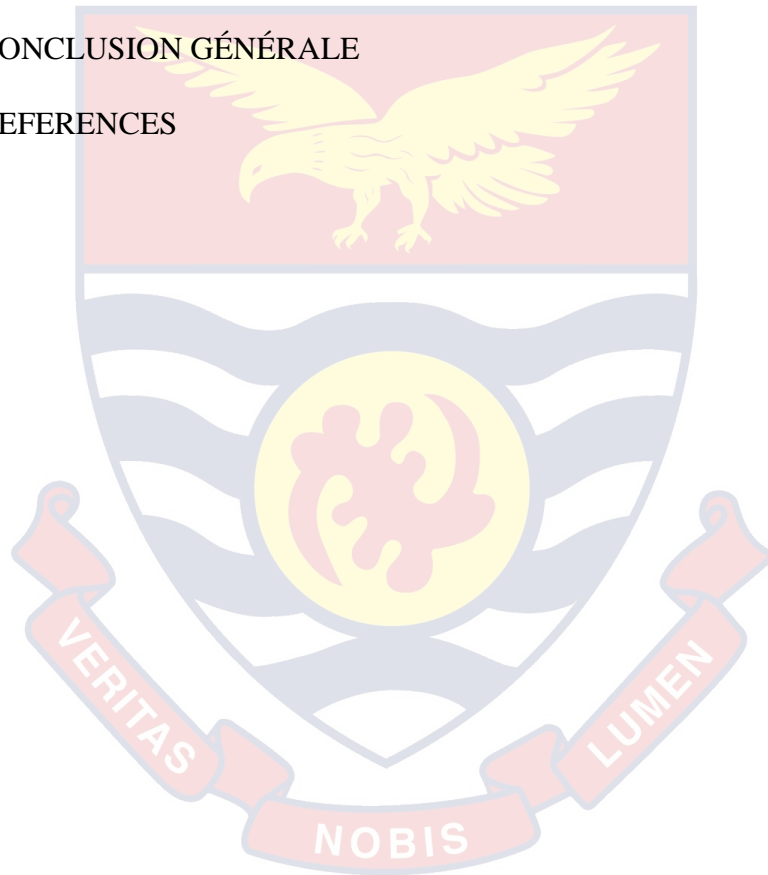
1.1 Créations lexicales	46
1.1.1 Langue vulgaire	48
1.1.2 Alternance codique	58
1.1.3 Emprunts	63
1.1.4 Langues locales	63
1.1.5 Lexiques animaliers	74
1.2 Créations syntaxiques	84
1.2.1 Architecture de la phrase	85
1.2.1.2 Phrase simple	85
1.2.1.3 Phrase non verbales	87
1.2.1.4 Période	90
1.2.1.5 Phrase longue	94
1.2.2.1 Récurrence	97
1.2.3 Mots en italiques	108
1.2.4 Conclusion partielle	113

## CHAPITRE DEUX: STRUCTURE DU TEXTE

2.1 Temporalité	114
2.1.1 Indicateurs de temps	115
2.1.1.1 Indicateurs lexicaux	115

2.1.1.2 Indicateurs de succession	116
2.1.1.3 Les moments de la succession	118
2.1.2 Indicateurs de durée	120
2.1.3 Indicateurs de fréquence	122
2.2 Indicateurs temporels absolus	125
2.2. La narration	136
2.2.1. Le mode de narration d'un texte	136
2.3.1 Personnages référentiels	161
2.3.2 Les appellations	163
2.3.5 Le travestissement	171
2.4. La description	175
2.4.1 Situation descriptive	176
2.4.2 Amplification descriptive	186
2.4.3 L'intertextualité	188
2.4.4. Portrait descriptif	191
2.5 Discours rapporté	203
2.5.1 Discours rapporté direct	204
2.5.2 Discours indirect	207
<b>CHAPITRE TROIS: FIGURES DE STYLE</b>	
3.1 La métaphore	212
3.1.1 Métaphore attributive	213
3.1.2 Métaphore animalière	216
3.1.3. Métaphore proverbiale	218
3.2. La comparaison	222
3.3 L'hyperbole	228

3.4 Les images	232
3.5 Répétition	237
3.5.1 Anaphore	238
3.5.2 Epiphore	241
3.5.3 Anadiplose	243
3.5.4 Epanadiplose	244
3.6 Conclusion partielle	245
CONCLUSION GÉNÉRALE	246
REFERENCES	249



## INTRODUCTION

Les premiers romanciers africains écrivaient dans la variante haute de la langue. Ils cherchaient des mots très rares, des mots travaillés, choisis pour combler la lacune des indigènes qui étaient considérés comme non éduqués. L'idée d'écart était beaucoup plus marquée avec la langue française et donc, il a pris du temps pour les écrivains africains d'écrire parce qu'ils ne voulaient pas être considérés comme des gens immatures. Après quelques années de prise de conscience, les écrivains se réapproprient leurs réalités historiques et culturelles et donc résistent le discours imprégné de la variante haute marquée par le « bon français » à travers leurs œuvres.

Pour détruire cette hiérarchie, ils créent des personnages qui s'expriment dans la langue du peuple et en un français Malinké comme dans le cas de Kourouma dans *Les Soleils des indépendances*. Certains ont choisi de faire un style avec le français, c'est-à-dire avec une variante basse où l'on trouve une déformation complète du français. D'autres, à travers leurs textes ont effectué des voyages dans les recoins de l'histoire antique avec des personnages qui s'expriment en différents niveaux de langues. Certains écrivains ont permis au roman africain actuel de « *sortir du ghetto littéraire francophone dans lequel les éditeurs et les critiques les enferment* » (Brezault, 2010 :10). Les écrivains à travers leur style d'écriture dévoilent leur capacité de mettre en œuvre de nouveaux mots et ainsi, inventer un certain langage littéraire. Ainsi, Nganang fait recours aux ressources de la langue pour véhiculer son message. Le talent de Nganang d'utiliser la langue révèle quelques emplois très originaux, des créations lexicales très particulières et d'autres figures caractéristiques du langage. La réputation de Nganang est le

résultat d'un ardent désir de renouveler l'écriture romanesque. Ce faisant, ces créations lexicales et particulières liées au texte mènent à des figures rhétoriques. Les figures telles les métaphores, les ironies, les images employées par Nganang ont pour but de retenir l'attention du lecteur. Comme des sculpteurs, ces écrivains manient les mots, les transforment de telle manière à offrir d'autres constructions lexicales. C'est dans cette catégorie d'écrivains que nous voudrions placer Nganang.

Pour nous situer dans le cadre de notre étude, nous essayerons de définir le style auquel nous ferons référence tout au long de notre étude parce que, comme l'explique Mercier, (1995 : 4), « *il parait difficile, non seulement de donner une définition satisfaisante au style, mais surtout de transformer la notion de « style » en un concept opératoire* ». Afin de nous rendre la tâche facile, nous débuterons avec la définition du style littéraire comme étant « *plus que la somme des procédés stylistiques qui y entrent en jeu; c'est un tout cohérent, expression d'une vision irréductiblement personnelle* » (Sempoux, 1960 : 813). A partir de cette définition, nous pouvons dire que le style est l'étude des marques d'expressivité esthétique qui fondent le style d'un auteur. Pour Molino, (1994: 217), le style se définit comme « *l'ensemble des traits caractéristiques d'une œuvre [...] qui permettent d'en identifier et d'en reconnaître le producteur* ». Pour lui, ces caractéristiques permettent de reconnaître un auteur, un génie.

Pour Saint-Gérard (1999: 26), « *le style est en premier le style de l'œuvre, comme une configuration dynamique actualisable par un lecteur, et ce style est spécifique de chaque œuvre comme sa différence singulière dans le langage* ». Il nous parait clair de dire ici que le style est l'ensemble des

caractères vivants et spécifiques d'un texte, déterminable par le lecteur et qui le rend unique.

Le style est défini sous la forme plus ponctuelle d'une série d'effets de soulignement ou d'écart disséminés au fil du texte (Mercier, 1995:11 ). Nous pouvons donc dire que le style est l'ensemble des éléments clés de nature lexicale, sémantique, morphologique et syntaxique mis en évidence dans un texte ayant le but de faire du texte, une œuvre esthétique.

Nous pensons qu'une étude de style nous aidera à apprécier l'esthétique que contiennent *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*

## 1. **Problématique**

Comme problématique, nous proposons de faire un examen critique des éléments de la langue et de la littérature qui sont des marques d'expressivité esthétique de l'auteur. Ce faisant, nous essayerons d'étudier les constructions lexicales et syntaxiques permettant de mieux comprendre le style de Patrice Nganang.

## 2. **Questions de recherche**

Notre préoccupation est d'étudier le style d'écriture des deux textes de notre corpus. Ce faisant, les questions de recherche nous permettront de conduire notre étude et nous aideront à dégager l'axe central de notre étude.

- Quels sont les différents éléments stylistiques utilisés dans les deux œuvres?
- Comment se décèlent ces éléments stylistiques dans les textes étudiés?

- Comment est-ce que notre auteur fait usage de ces éléments dans ses œuvres?
- A quel fin?

### 3. Objectifs de l'étude

L'étude de style issue de Riffaterre (1972) a été l'objet de nombreuses études. Par-delà sa diversité, ses approches mènent à la convergence de l'étude de la linguistique et de la littérature. L'étude que nous allons entreprendre s'appuie sur deux corpus dans une approche stylistique qui part du postulat que nos deux œuvres renferment des traits de style. Notre étude poursuit deux objectifs. D'une part, elle vise à dégager les moyens qui permettent au texte de s'inscrire dans un genre particulier, et d'autre part à relever les traits stylistiques propres aux deux œuvres et en faire une étude de style basée sur les théories de style.

### 4. Justification du sujet

Notre choix du sujet a été inspiré par l'insuffisance de recherches entreprises sur le style dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*. Cette thèse cherchera à voir comment l'auteur crée une écriture innovante.

Nganang reçoit le Prix des cinq continents de la Francophonie avec *Mont Plaisant* qu'il écrit par ailleurs en allemand après la rédaction en anglais. Se confiant à *Jeune Afrique* (2013), Nganang explique : « *J'avais décidé d'arrêter d'écrire en français, car je suis très pessimiste sur l'évolution de la littérature francophone, explique-t-il. Elle manque d'idées, les auteurs se plagient, et la critique n'ose pas le dire* ».



Nganang fait l'objet de plusieurs études, présentations et interviews sur d'autres textes et l'originalité que Nganang apporte dans le monde littéraire. Nganang fait recours aux nombreux particularismes, aux éléments linguistiques et textuels qui confirment l'originalité de son écriture qui très souvent est liée à une manifestation de mots et d'expressions choquants et locaux.

Les œuvres de Patrice Nganang sont écrites selon des nouvelles théories de manière à offrir divers éléments à analyser. D'où le choix de notre étude.

## **1. Revue de la littérature**

De nombreux chercheurs et universitaires ont discuté quelques ouvrages qui portent sur le style en général. Bien d'autres ont porté leur regard sur quelques aspects. Nous pouvons citer parmi tant d'autres auteurs Combes, Karabetian, Maingueneau, Genette, Schaeffer, Jenny (2000), Combes (1991), Molinié et Cogard. Pour une bonne conduite de l'étude, nous voudrions nous tourner vers quelques auteurs.

La dualité et la négativité, forme perceptible du style ont été discuté par quelques chercheurs. L'analyse suivante de Combes (1991) portera sur ce segment de la revue de la littérature.

Combes (1991) analyse la dualité et la négativité de la forme perceptible et du style. Sa définition de la « forme » se confond avec celle du style conçu exclusivement du point de vue du récepteur, du lecteur. Ainsi, il explique que « la théorie formelle » est une stylistique externe, puisqu'elle ne se limite pas au texte. Aussi, le texte est interprété en fonction de son seul

effet sur le lecteur. Le thème de la « perceptibilité » privilégié par Riffaterre (1972) dans sa méthode structurale trouve sa source dans une théorie de l'information, mais aussi bien dans « cette méthode formelle » que, peut-être encore, dans une psychologie « gestaltiste » qui est un soulignement, une mise en relief.

Dans ce cas, les éléments indissociablement structurés sont saisis à travers la perception. Dans le cas de l'écart et de la norme, Combes souligne que le thème de la mise en relief qui rend la forme perceptible n'est pas le seul fait d'une poétique et d'un style formaliste ou structurale parce que la stylistique ballyenne, aussi bien que la stylistique spitzerienne, tendent aussi toujours à définir le style par un usage marqué du langage selon un « écart » ou « une déviation » qui suscite l'attention du destinataire. Après une brève analyse du style de Bakhtine, Combes (1991) postule aussi que la métalinguistique que propose Bakhtine est une linguistique élargie à la situation dialogique en une pragmatique et en sociolinguistique qui tend à aborder la « poétique » ou la stylistique. Il affirme que la métalinguistique que propose Bakhtine (1984) ne fonde pas la poétique mais se confond plutôt avec celle-ci. Un élément essentiel qui est le discours indirect libre est absent dans l'analyse du style de Bakhtine parce que du point de vue de ce dernier, « *il est impossible et méthodologiquement irrationnel d'établir une frontière stricte entre la grammaire et la stylistique, entre le schéma grammatical et la variante stylistique* » (Bakhtine, 1977 :174). Pour Combes (1991), la stylistique, ou la poétique de Bakhtine, est une hésitation terminologique, compréhensible dans une œuvre répartie sur un demi-siècle et que cette « stylistique ou poétique » se dissout dans la « métalinguistique » à cause de sa

généralisation excessive, parce que le dialogisme de Bakhtine, selon lui, est valorisé à l'extrême comme le signe de la vitalité de la littérature au point que le roman, genre d'essence polyphonique, est privilégié sur la poésie et dans ce cas, elle isole la voix de l'auteur. Mais, il qualifie la translinguistique de l'énonciation d'anti-stylistique et qu'au niveau de la méthode, l'intertextualité répondra mieux aux attentes de Bakhtine. L'étude qu'offre Combes des différents théoriciens qu'il a évoqués révèle une autre manière de repenser l'étude du style. Nous pensons que ces pistes nous seront la base de nos études ultérieures.

Contrairement à Combes, Jenny fait une étude du style portant sur le style, la rhétorique qu'il étudie de deux façons. La revue de la littérature ci-dessous discutera cet aspect.

Jenny (2000) explique qu'il y a deux façons d'aborder le style : l'une plus marquée par la rhétorique (distinctive) et l'autre plus littéraire. Ce qui caractérise le point de vue rhétorique sur le style, c'est qu'il présente le discours comme grille de possibilités discursives à l'intérieur desquelles on fait des choix. Selon lui, la rhétorique présente ce répertoire de possibilités comme fini et comme intemporel, des choix de style qui n'ont pas nécessairement une cohérence organique. Or, le style est fait d'une addition ou plutôt d'un enchâssement de classes des plus générales aux plus spécifiques. Il est caractérisé par l'idiolecte ou la langue dans laquelle il est écrit, puis par le sociolecte dans lequel elle s'insère et enfin par l'idiolecte propre à l'auteur. Jenny tire ainsi les conclusions que l'approche rhétorique du style a l'inconvénient de négliger la créativité stylistique. Aussi, l'approche rhétorique

du style littéraire une sorte de code reconnaissable par un ensemble de signes convenus. Finalement, elle dé-historicise la littérature.

Jenny (2000) précise que contrairement à la rhétorique, le point de vue stylistique qui repose sur Spitzer (1976) ne fait pas la distinction entre fond et forme puisque les divers traits d'une œuvre sont d'abord comparés entre eux comme cohérents. Pour Spitzer, l'indice collectif est important et donc, un trait de style ne prend valeur et sens que dans la globalité d'un style. Un autre aspect qu'il effleure est celui du style de Goodman qui pour Jenny est l'ensemble de propriétés « exemplifiée par le discours, au niveau « formel », au niveau linguistique du rapport de dénotation directe et au niveau figural de la dénotation indirecte. Ainsi, l'exemplification de Goodman devient un type de référence soit par dénotation ou par exemplification. N'importe quel mot exemplifie l'ensemble de toutes ses propriétés littéraires ou figurées. Nous ne voudrions pas nous ranger de son côté en ce qui concerne ses conclusions sur le style et la rhétorique parce que la rhétorique est l'art du discours et de l'éloquence qui déjà est du domaine de l'élégance et de la persuasion, et donc est du domaine du style. Alors, nous rejetons la conclusion que l'approche rhétorique du style a l'inconvénient de négliger la créativité stylistique.

Cohen (2009) ouvre un débat très intéressant en ce qui concerne l'écart. L'explication de l'écart qu'il propose repose surtout sur la poésie. L'étude qui va suivre discutera l'écart selon ses perspectives.

Dans la structure du langage poétique, Cohen (2009) explique l'écart de son point de vue en confrontant la poésie avec la prose. Il explique que si la prose est le langage courant, on peut la prendre pour norme et considérer la poésie comme un écart par rapport à elle. Il ajoute que la prose et la poésie

sont deux genres différents avec leur spécificité propre à eux et donc c'est de cette manière qu'on devrait comprendre la notion de l'écart. Il explique sa position en ces termes:

L'écart est la définition même que Charles Bruneau, reprenant Valéry, donnait du fait de style, et cette définition est aujourd'hui retenue par la plupart des spécialistes. Elle n'a, il est vrai, qu'une signification négative. Définir le style comme écart, c'est dire non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. Est style ce qui n'est pas courant, normal, conforme au « standard » usuel. Mais il reste que le style, tel qu'il est pratiqué par la littérature, possède une valeur esthétique. C'est un écart par rapport à une norme, donc une faute, mais, disait encore Bruneau, « une faute voulue ». L'écart est donc une notion trop large et qu'il faut spécifier, en disant pourquoi certains écarts sont esthétiques et d'autres non (2009 :12-13).

Nous pensons que la notion d'écart n'est pas considérée seulement dans la comparaison de deux différents genres littéraires comme le suggère le linguiste, mais peut se produire au sein même d'un seul genre.

L'étude précédente a porté sur la notion d'écart de Cohen (2009) qui est définie de plusieurs façons par de nombreux spécialistes du style. Gueunier (1969) dans son analyse de la pertinence de l'écart isole trois concepts différents de l'écart notamment: « *Tout fait de parole constituant une infraction au code de la langue* » ; « *Tout fait de parole constituant une infraction par rapport à un niveau dit « non marqué » de la parole* » ; « *Tout fait de parole constituant une infraction aux lois qui régissent le fonctionnement de contexte* ». Elle explique que l'écart se mesure sur fond de langue et donc, on parle d'écart lorsque l'écriture dévie de la norme linguistique. Mais, de nos jours, il ne s'agit plus de penser à l'écart comme une infraction, par rapport à l'usage neutre, non marqué de la langue. Gueunier dont la notion de l'écart pose problème, propose, donc, de substituer la notion d'écart à celle de « variable » parce que la description de l'œuvre littéraire est

celle d'un système ouvert de variables. Elle explique qu'une analyse de l'écart et des variables doit être étudiée de différentes perspectives parce que « *l'écart se définit par rapport à un socle, mais [...] la variable ne se définit pas par rapport à un invariant, mais par rapport à d'autres variables.* » (ibid. : 45). Nous voudrions nous ranger du côté de Gueunier dans son étude de l'écart. Son étude sera d'une source bénéfique pour notre travail.

Tout comme Gueunier, Cogard (2001) se lance dans le même débat et affirme que la notion d'écart apparaît au final plutôt fragile et peu fiable, parce que, déterminer un invariant à partir duquel cet écart se détache et se mesure est délicat. Cogard (Ibid) pense que faire de l'analyse d'écart une étude, c'est refuser de reconnaître l'originalité d'un écrivain, c'est accepter l'idée qu'il appartient à un monde complètement différent, c'est accepter qu'il est une personne étrangère. Selon Iser (1976), la théorie de l'écart est passée à côté du but du style littéraire qui a pour objet la recherche de l'effet esthétique et donc pose la question suivante : Sur quels critères fonder une norme satisfaisante ? Genette (1991), Schaeffer (1997) ou encore Adam (1997) ont proposé de se débarrasser une fois pour toutes de l'idée de distinguer des textes avec style et des textes sans style.

Penser en termes de variation revient à considérer qu'il existe non pas une base neutre sur le fond duquel se détacherait un énoncé marqué, mais une infinité de possibilités de dire. La notion d'écart perd alors tout sens comme le résume Schaeffer (1999: 158): « *Les notions de choix et de variations stylistiques semblent plus prometteuses que la notion d'écart, ne serait-ce que parce qu'elles traitent les différenciations stylistiques comme des dimensions*

*inhérentes à l'activité discursive plutôt que comme des éléments surajoutés à une base neutre ».*

Barthes (1972) refuse les écarts stylistiques, les traits saillants comme marques propres à l'écrivain. Selon lui, l'écriture de l'écrivain constitue un choix, mais un choix du retrait, de la suspension, du neutre et non de l'affirmation positive. Nous venons de remarquer que Genette, Schaeffer ou encore Adam ont une perception négative de l'écart et c'est ce qui guide leur argument. Il y a un degré de beauté dans ce qui ne suit pas la norme puisqu'il devient une créativité.

Pierrot (2005) met l'accent sur une étude génétique des œuvres littéraires en s'appuyant sur Flaubert et Barthes. Elle explique que le style est une genèse continuée parce que l'œuvre est perçue comme un perpétuel devenir, un texte inachevé, toujours en train de se faire. Cet aspect inachevé, pour elle, est perçu lors de la lecture de l'œuvre par un processus d'actualisation, ce qui mène dans ce cas à une lecture de l'œuvre en cours de transformation et l'observation d'un style en mouvement. Ce processus est fondé sur le principe de convergence, l'idée de tension et la notion de répétition. La réception de l'œuvre est soumise à la variation du jugement esthétique et aussi liée à l'intentionnalité artistique de chaque auteur. Ce concept d'inachevé, pour elle, permet de distinguer différents styles d'écriture suspensive. Ainsi, le style est considéré comme un ensemble complexe de processus, une activité de transformation et de singularité de l'œuvre. Ce que nous offre Pierrot est un nouveau domaine d'étude. Nous ne pensons pas que ce qu'elle propose soit d'un domaine du style littéraire. Malgré son point de

vue, nous considérons sa proposition très intéressante et cela mérite d'être une bonne contribution à la recherche en littérature.

D'autres chercheurs tels que Lignereux (2014) et Marie-Watine (2014) ont étudié la réception du style.

Lignereux (2014) étudie la réception du fait de style de trois manières notamment la récurrence des contextes d'emploi où le fait de style est d'ordre quantitatif, la saillance et la convergence. Elle explique que pour qu'une récurrence soit significative, il faut qu'elle apparaisse comme non aléatoire. Donc, ici, on raisonne plus en termes de régularité d'emploi que de nombres d'occurrence. Pour qu'un fait de langue puisse être considéré comme un fait de style, il faut qu'il entre en convergence avec d'autres procédés parce que l'objet de l'analyse stylistique est un fait isolable qu'un fait pris dans un faisceau capable de générer à la fois du sens et de la valeur. Dans le même ordre d'idées, Marie-Watine (2014) examine la prévisibilité phrastique. Elle use du terme de la prévisibilité référentielle qui repose sur la maxime de quantité de Grice comme les articles définis et les pronoms personnels cataphoriques, la prévisibilité syntaxique et la prévisibilité connexionnelle qui reposent sur les structures liées aux connecteurs binaires.

Genette (1991), Karabetian (2000) et Schaeffer (1997), individuellement, ont apporté quelques réflexions sur certains traits stylistiques.

Genette (1991) distingue les traits stylistiques intentionnels et traits attentionnels. Il explique que les traits intentionnels sont voulus consciemment ou non par l'auteur. Ils font aussi partie de l'identité opérable du texte. Par



contre, les traits attentionnels dépendent du point de vue théorique adopté par le lecteur.

Genette ajoute que l'essentiel du fait littéraire relève de l'attention du récepteur et, partant, la stylistique littéraire relève d'une esthétique attentionnelle plutôt qu'intentionnelle. Les faits stylistiques n'existent donc pas seulement dans la conscience de celui qui lit le texte. Il s'agit des propriétés discursives exemplifiées par le texte quoique tout texte n'exemplifie pas les mêmes propriétés. L'aspect intentionnel fait partie de la structuration intentionnelle et l'aspect attentionnel se réfère à l'expressivité stylistique qui varie selon les réadaptations historiques. Karabetian (2000) explique qu'il n'y a pas coïncidence entre l'univers linguistique de l'auteur et celui des générations successives des lecteurs. Il se base sur l'idée que les propriétés exemplifiées ne sont pas toutes voulues et les éléments qui retiennent l'attention du lecteur résulteront toujours d'une sélection attentionnelle parmi le nombre indéfini de propriétés possédées par tout texte. Bien que l'attention et l'intention jouent un rôle dans le domaine du style, l'intention de l'auteur ne doit jamais être négligée.

Pour sa part, Schaeffer (1997) affirme qu'une propriété intentionnelle d'un texte n'est pas nécessairement une propriété qui lui a été attribuée de manière consciente parce que beaucoup de nos manières de faire intentionnelles nous sont devenues habituelles au point de se dérouler sans prise de conscience nette. Et donc, une propriété intentionnelle n'est pas nécessairement un effet stylistique produit consciemment.

Frédéric (1997) fait une petite analyse de la partie de l'étude de Spitzer sur l'« Art du langage et linguistique ». Elle affirme que les expressions

comme « déviation », « écart », intuition et impression ont déclenché plusieurs arguments. En outre, la méthode de Spitzer est difficilement reproductible parce que l'étude du style de Spitzer est accentuée par son voisinage trop immédiat non seulement avec la critique, mais aussi avec l'esthétique, la psychologie et surtout la tradition scolaire et séculaire de l'explication des textes. Son étude a révélé que l'absence de toute définition univoque du style rend une telle étude floue parce que bien souvent les définitions que l'on rencontre ne sont pas des exemples de tout jugement de valeur, ce qui va à l'encontre de la démarche « idéale » d'une étude stylistique.

Bruneau (1976), lui, écarte la démarche de Riffaterre dans la mesure où, à l'instar d'autres, elle fait résider le style dans « la déviation, l'inattendu, la surprise », alors que pour lui, l'emploi du « dominant » lui-même constitue un fait de style. Bruneau pense que Riffaterre ne peut davantage retenir la notion d'architecteur, dès lors que celui-ci n'est qu'une somme de subjectivités. Il tente dans ce cas de redéfinir deux concepts clés de la stylistique: ceux de choix et de style. Bruneau explique que le choix ne doit pas être conçu comme synonyme de style, mais comme condition plutôt du style. Granger (1969) propose le style comme modalité d'intégration dans l'étude de la structure linguistique, quel que soit le but assigné à ce travail dans un but esthétique ou non. Henry (1972), lui, met l'accent sur la nécessité de recourir à diverses méthodes selon les cas et pose comme préalable à toute analyse stylistique, l'examen du contexte historique des œuvres et des auteurs. Une étude stylistique doit se faire, à partir de la philologie, la linguistique et la rhétorique qui rejoint les visées descriptives et non plus normatives.

Molinié (1993) discute l'étude stylistique sérielle, qui pour lui, est nécessaire dans une analyse stylistique. Il explique que cette stylistique sérielle, née du concept de répétition, a pour objet la constitution et l'étude de séries de faits langagiers, dans une perspective de littéarité. Le mot « série » nous donne l'image d'éléments de faits de même nature qui se répètent. Selon Molinié, la stylistique sérielle a pour but de déterminer la significativité des faits langagiers dans leurs combinaisons et de ce fait, étudie systématiquement les faits sur des masses importantes de données textuelles. La constitution des séries faites chacune d'une entrée langagière passe par les éléments discursifs comme les adverbes et les conjonctions. Ces séries constituées sont croisées et combinées. Il explique que dans une analyse qui part de la stylistique sérielle, le critique doit regarder spontanément du côté du champ stylistique où semblent s'organiser le plus spontanément les isotopies, les systèmes actanciels, le niveau de langue et de significativité des faits langagiers et les marques stylistiques. Cette méthode que suggère Molinié est conduite sur de nombreux romans afin de saisir des données réelles. Pour saisir l'ensemble d'une œuvre, l'on doit disposer d'un ensemble de fonds esthétiques et verbaux par rapport auxquels l'œuvre se manifeste.

Cette partie a porté sur les études qui ont été faites en général sur la notion de style. Elle a révélé les différentes opinions des chercheurs sur quelques aspects du style proposés par dans le domaine du style. Ces travaux ont été bénéfiques en ce sens qu'ils ont enrichi nos connaissances du style.

Dans la partie qui va suivre, nous ferons un focus sur quelques approches du style telles que celle de Bally, de Spitzer, de Marouzeau, de

Cressot, juste pour mentionner quelques-unes. Cette étude impliquera un parcours à travers les théories du style.

Toutes ces théoriciens ont fourni à leur manière des pistes d'études qui ont fait du style un domaine d'études des œuvres littéraires et d'une stylistique qui parmi tant d'obstacles, continuent de se renouveler à sa manière. Nous pensons que l'étude nous aidera à retracer l'histoire du style

## **2. Cadre conceptuel**

Comme déjà annoncé, cette partie se focalisera sur les théories qui existent dans le champ de l'étude du style. Certains théoriciens dont les théories feront le sujet de cette étude sont Bally (1952), Jules Marouzeau (1941) et Marcel Cressot (1947), Spitzer (1970) et Jakobson. Nous pensons que ces théories nous aideront à faire un choix dans le domaine de notre étude.

### **2.1 Le style de Bally**

Bally (1952) propose une théorie qui embrasse le domaine entier du langage et tous les phénomènes linguistiques qui révèlent des caractères fondamentaux de la langue étudiée (vocabulaire, syntaxes, sons). Cette théorie exige qu'on examine l'ensemble du langage sous l'angle d'affectivité et d'expressivité, précisément les types d'expressions qui dans une période donnée, servent à exprimer la pensée et le sentiment des sujets parlants, et à étudier les effets produits spontanément chez les sujets par l'emploi de ces types. A retenir dans sa théorie est l'étude des faits et les moyens langagiers dans le domaine de la parole, du langage parlé au quotidien à travers lequel on exprime le sentiment spontanément. Bally considère sa théorie comme une stylistique interne puisqu'il s'agit de fixer les rapports qui s'établissent entre

la parole et la pensée chez le sujet parlant et étudier le langage dans ses rapports avec la vie réelle. Sa théorie est basée sur le sujet qui parle spontanément une langue et à travers lesquels il exprime ses idées et sentiments et aussi communique avec d'autres sujets parlants ou « autrui ». L'étude du style que suggère Bally ici est celui du moi. Malheureusement, le champ d'étude de la langue littéraire qui comporte un emploi volontaire et conscient ne fait pas partie de son étude.

Le champ d'étude de Bally n'a pas été abandonné puisque d'autres théoriciens comme Marouzeau et Cressot l'ont plutôt enrichi à leur manière et ont ajouté l'aspect littéraire.

## **2.2 Le style de Jules Marouzeau et Marcel Cressot**

Jules Marouzeau et Marcel Cressot développent une approche qui permet un retour à la fois l'étude du style, de la littérature et de la poétique. Bien qu'ils n'aient pas mis en œuvre une théorie du style littéraire, il est important d'examiner le rôle qu'ils ont joué dans la proposition d'une étude stylistique.

### **2.2.1 Le style de Marouzeau**

Comme Bally, Marouzeau (1941) exclut toute approche normative. Mais, à la différence du premier, il propose une étude du style fondée sur l'étude de la langue écrite et de la littérature, et non de la langue parlée. Pour lui, la langue est la somme des moyens d'expression dont nous disposons pour mettre en forme l'énoncé et le style est l'aspect et la qualité qui résulte du choix entre ces moyens d'expression. La langue est ainsi pensée comme une réserve ou un centre dans lequel puise le sujet parlant pour élaborer son énoncé. Pour lui, tout énoncé a du style et c'est à la stylistique d'en dégager les

caractères. Selon lui, le choix est explicitement assimilé au style. Donc, l'objet de l'étude passe de la langue ordinaire à la langue littéraire. Cependant, il refuse de faire le lien entre la pensée et la langue qui selon lui détruirait l'idée d'une étude de style puisqu'on ne peut pas se fier à la langue qui elle-même a du mal à fournir des procédés capables de traduire adéquatement la pensée d'une manière claire. Sur ce, l'expression littéraire ne peut être qu'une traduction de la pensée parce que celui qui se trouve en face d'un texte littéraire doit toujours **l'interpréter, le commenter**. Il explique ce point de vue en ces termes: « *Pour exprimer notre pensée, nous choisissons [...] les moyens d'expressions conformes à notre caractère, à la présente, à l'impression que nous voulons produire, c'est affaire de style, et l'étude de ces moyens d'expression fait l'objet d'une étude stylistique* » (1950 : 41).

L'idée de Marouzeau que tout énoncé est nécessairement le produit d'un certain « choix » a fait naître la grammaticalisation de la stylistique, l'intention de l'auteur et l'impression du destinataire (émetteur et récepteur) et le lien entre la stylistique et la langue littéraire ou l'écrivain peut faire de multiples choix délibérés.

Marouzeau propose comme démarche l'étude des sons, la graphie et le mot, les catégories grammaticales, la construction de la phrase, l'agencement de l'énoncé et l'énoncé versifié. Ensuite, il préconise un inventaire de sons émis par les êtres et les choses à étudier du point de vue de leur musicalité, de leur répartition, de leur rencontre, de leur répétition et de leur expressivité.

Finalement, il recherche la valeur des mots à partir de la description des mots et décrit les emplois particuliers des catégories grammaticales ainsi

que l'expressivité à propos des mots, c'est-à-dire la dérivation des idées à partir des mots à sonorité est une des notions clés.

L'étude que propose Marouzeau ouvre une grande porte sur l'étude du style de Cressot en ce qui concerne le choix que fait l'écrivain pendant la rédaction de son texte.

### 2.2.2 Le style de Cressot

Pour Cressot (1947), le style a également pour tâche d'interpréter le choix fait par l'usager dans tous les compartiments de la langue à partir de l'œuvre littéraire. Tout comme Marouzeau, il prend position pour le fait que l'œuvre littéraire est le domaine du style parce que le choix que fait un écrivain est plus volontaire et plus conscient. Le style selon lui, est « *l'attitude que prend l'écrivain vis-à-vis de la matière que la vie lui apporte* » (1947 : 4). L'approche des textes demeure ainsi essentiellement descriptive et obéit à une grille fondée sur les domaines de la grammaire traditionnelle: phonétique, lexicologie, morphosyntaxe. Pour définir le style d'un écrivain, Cressot, part d'une approche systématique divisée en trois parties précisément les mots et son intégration dans la pensée et la phrase. Dans la deuxième partie, il traite les éléments de grammaire comme les articles, les adjectifs, les noms, les verbes, les adverbes. La dernière partie traite l'ordre des mots. Nous voudrions noter que chez Marouzeau tout comme chez Cressot, « la stylistique » devient l'adjectif du mot « style ». Aussi, à partir de leur approche, le mot « choix » devient le pivot de la théorie stylistique.

Les deux auteurs ont contribué la connaissance de l'étude du style. Néanmoins, Spitzer (1970) propose une démarche qui se démarque de ces

predecesseurs Marouzeau et Cressot. Le sous-titre qui suit discutera une étude du style comme une totalité organique.

### 2.3 Le style de Spitzer

Spitzer (1970) propose une démarche où l'œuvre est appréhendée comme une totalité organique dont tous les aspects expriment « l'esprit de l'auteur ». Ce principe est ce qui confère à tous ces aspects une unité et une nécessité. Pour cette stylistique, il faut chercher à découvrir l'« étymon spirituel » qui permet de rendre raison des multiples facettes des textes (particulièrement linguistiques, personnages, intrigue, composition, etc). Ces éléments, ensuite, permettent d'intégrer l'œuvre dans une totalité plus compréhensive. Chez Spitzer, l'esprit de l'auteur exprime celui de son époque. Sa démarche n'est pas une pure technique de restitution des textes mais plutôt une philologie au sens large qui vise au départ des traits stylistiques, des expressions dont l'écart frappe par rapport à l'usage général. Elle vise à dégager leur commun dénominateur qui livre la racine, l'étymologie du texte. Selon Spitzer, celle-ci devra être ensuite, révérifiée en mouvement d'aller et retour du centre de l'œuvre vers sa périphérie. Dans son ouvrage, Guiraud (1957 : 79 - 80) donne un résumé de la méthode de Spitzer en cinq points : (1) La critique est immanente à l'œuvre, (2) Toute œuvre est un tout ; (3) Tout détail doit nous permettre de pénétrer au centre de l'œuvre ; (4) On pénètre dans l'œuvre par une intuition ; (5) L'œuvre ainsi reconstruite est intégrée dans un ensemble ; (6) Cette étude est stylistique, elle prend son point de départ dans un trait de langue ; (7) Le trait caractéristique est une déviation stylistique individuelle ; (8) La stylistique doit être une stylistique de sympathie. Tous les cinq points présentés par Guiraud (Ibid) sont un sommaire de ce que propose



la méthode de Spitzer. Spitzer nous propose de prendre en considération l'œuvre et la société ainsi que la conscience de l'auteur. Chaque œuvre constitue, pour lui, un univers clos, incomparable à tout autre. Tous les cinq points présentés par Guiraud (Ibid) nous aident à tirer quelques conclusions portant sur la méthode de Spitzer. La méthode de Spitzer met beaucoup l'emphase sur l'étude de la langue à partir d'une œuvre littéraire ou d'un texte. Nous remarquons ici que Spitzer préconise l'étude des éléments de la langue vus comme des écarts, une manière de parler qui ne suit pas la norme mais qui en quelque sorte sont des indices du style individuel d'un auteur. Maingueneau (2004 :15) affirme que « *Ce qu'une telle démarche élude, c'est que la littérature n'est pas seulement un moyen que la conscience emprunterait pour s'exprimer, c'est aussi une institution qui définit des régimes énonciatifs et des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société* ». Nous pouvons dire que la méthode de Spitzer est celle qui nous suggère une étude du style à partir des écarts comme étant une marque individuel de l'auteur. Elle nous servira d'appui dans notre étude du style notamment la langue. Néanmoins, notre démarche se distinguera de l'intuition qui est au centre de la méthode de Spitzer.

#### **2.4 La stylistique fonctionnelle de Jakobson**

La stylistique fonctionnelle est fondée sur les fonctions de la communication à partir des théories de l'Ecole de Prague. Jakobson propose la fonction émotive centrée sur l'émetteur, la fonction conative centrée sur le récepteur, la fonction référentielle centrée sur le référent, la fonction phatique centrée sur le canal, la fonction métalinguistique centrée sur le code et la

fonction poétique qui est aussi appelée fonction stylistique est centrée sur le message.

Delas et Filliot (1972 : 40) expliquent d'une manière simple le lien entre toutes les fonctions : « *Le message, qui a une fonction poétique, est produit par un destinataire (à fonction émotive) dans un certain contexte (à fonction référentielle), prenant en compte un contact (à fonction phatique) et à l'aide d'un code de communication (qui a une fonction métalinguistique). Le message est envoyé vers un destinataire qui a une fonction conative* ». Cette stylistique tisse un lien entre les méthodes de la stylistique traditionnelle et la rhétorique d'un côté et la socio-linguistique qui traite les niveaux de langue de l'autre côté. La stylistique fonctionnelle de Jakobson notamment la fonction poétique ou fonction stylistique a mis la stylistique au croisement de la littérature et de la linguistique. La stylistique fonctionnelle ou poétique étudie notamment les conditions de la fonction poétique du langage avec un accent mis sur le message. Le terme « poétique » est lié à *littéraire*. Les méthodes et les outils étudiés telles que la lexicologie, la syntaxe et la sémantique sont empruntées à la linguistique. L'étude est aussi entreprise comme un ensemble considéré en un tout, par exemple un poème, une œuvre entière saisissable dans l'ensemble des relations tissées entre chaque élément (structure) à partir de leurs rapports avec les autres éléments. C'est à partir de ces relations que le sens de l'œuvre ou du poème ou du vers est créé.

La théorie de Riffaterre retiendra notre attention tout au long de notre étude stylistique. Sa théorie du style sera discutée comme cadre théorique de notre étude.

L'étude des travaux antérieurs retiendra notre attention dans le prochain sous-titre. Nous examinerons quelques études stylistiques faites à partir de quelques textes.

### 3. Étude des travaux antérieurs

L'étude des travaux antérieurs est une étude basée sur les travaux faits dans un certain domaine. Pour nous, les travaux antérieurs portent sur les études stylistiques effectuées à partir des textes francophones ouest-africains.

Ngangop (2002) étudie les personnages et les ressources linguistiques. Son analyse des ressources linguistiques veut montrer comment Labou Tansi exploite certaines ressources de la langue pour véhiculer son idéologie. Ainsi, il étudie les figures comparatives, les néologismes notamment les dérivations à base nominale et verbale ainsi que les néologismes qui ne résultent d'aucune dérivation. Les deux derniers aspects qu'il étudie sont les personnages et l'intertextualité. Son approche dite stylistique nous sera d'appui dans l'étude du style en ce sens qu'elle servira d'éclaircissement dans les domaines qui entrera dans notre étude. Néanmoins, le travail que nous souhaitons entreprendre se démarquera des analyses déjà faites par Ngangop.

Henry (2012), lui, étudie l'invention langagière chez Sony Labou Tansi. Son travail exploite quelques figures métaphoriques et métonymiques basées sur les champs lexicaux du corps et de la mort. Son étude s'appuie sur les études déjà élaborées à propos de la poésie sonyenne où il analyse le discours romanesque lié à la notion de rupture et d'intertextualité. L'étude faite est basée sur la notion de « langages de violence » inscrite dans le discours romanesque comme étant des structures linguistiques. A partir de la

sémiologie de la poétique, il s'attarde également sur les créations langagières ainsi que sur les périphrases usant du champ lexical du corps, de la mort. Suivant le modèle morphologique et structurelle du mythe, il examine le temps mythique et le temps-symbole, l'espace symbole, les expressions de la décadence ainsi que le langage symbolique.

M'banganga (2000) fait une étude des procédés poétiques relevant du langage oral dans l'œuvre de Sony surtout des figures de la négation et de la protestation. Il analyse de nombreuses autres caractéristiques des éléments lexicaux et les conventions de l'écrit. De plus, M'banganga (2000) touche à un autre aspect de notre étude qui est le temps. Il étudie le temps du conte, le temps de la fable et le temps du mythe comme temps anhistoriques et temps de l'irréel qui deviennent des « espaces de narrativité » représenté dans l'élaboration de la fiction comme des signes communicatifs d'un univers. La thèse de Mbanga (2000) s'est basée sur la poétique et l'aspect mythique du temps évoqué dans son travail nous distancie de lui.

Songossaye (2005) propose de son côté une étude des figures spatiotemporelles dans douze textes. Son étude présente une analyse du chronotope et la figuration de l'espace dans ces douze textes choisis. Il examine aussi la temporalité notamment la structure triséquentielle, les analepses qui renvoient à un monde idyllique, le brouillage temporel chez Sony Labou Tansi et Alioum Fantouré, les prolepses et les images que les personnages donnent du futur. Contrairement à notre champ d'étude, sa thèse est basée sur les théories de Mikhaïl Bakhtine.

Brako (2007), en trois parties, analyse le fond et l'esthétique verbale dans *Le Mandat* de Sembène Ousmane et *Le Cercle des Tropiques* d'Alioume

Fantouré. Dans les deux premiers chapitres, il se concentre sur l'examen des points de convergences et de divergences des deux textes. Sur le point de convergences, il focalise son attention sur la décadence socio-économique, la corruption aux plans administratif et social, l'escroquerie, les inégalités sociales, le mode de vie, l'ascension sociale, et l'exploitation des Noirs par des dirigeants noirs. Sur le point des divergences, il traite littérature et société, la torture et le meurtre des opposants, les arrestations arbitraires et l'emprisonnement, l'injustice sociale. En adoptant une triple approche qui est littéraire, stylistique et textuelle, il traite dans son dernier chapitre, les techniques langagières utilisées par les deux auteurs de son choix. Ce travail n'est pas une étude du style comme nous envisageons d'entreprendre vu l'étude thématique et narratologique de certains des aspects de la thèse de Brako.

Mbow (2010) étudie « l'esthétique de la fresque » où il discute la temporalité. Il fait remarquer que « l'esthétique de la fresque » permet de suivre pas à pas l'évolution et les mutations politiques intervenues, pour les rendre plus édifiantes. La temporalité fonctionne donc, dans les romans de son corpus, comme « *un élément de preuve pour la dénonciation des régimes politiques* ». Il tire la conclusion que le temps révèle « la visée de dénonciation du romancier des mutations intervenues ». Sa thèse s'est révélée narratologique et thématique.

Nzessé (2004) dont le travail est une étude stylistique, se consacre à une réflexion sur plusieurs procédés tels les indications spatiales, les personnages référentiels, les types sociaux, les événements retenus par la mémoire collective et le français camerounais. Il explique que le français

camerounais dans *Temps de chien* est caractérisé par les emprunts lexicaux, l'aterrance codique, les calques, les néologismes et les particularismes morpho-syntaxiques et énonciatifs propres au français Camerounais. Comme noté dans cette étude, le travail de Nzessé s'avère sémiotique et linguistique.

Temeng (2007) cerne dans *Temps de chien* (2001) et *Taximan* (2001), les manifestations textuelles multiformes à travers le signe linguistique. Il cerne un chaos sémiolinguistique multiforme à travers la structure narrative et les genres. Il analyse le désordre linguistique à trois niveaux : l'alternance codique, les néologismes et grammaire « camerounaisée ».

Gay-Sylveste (2016) met en jeu, un repérage d'indices, tels que des « métaphores obsédantes », des particularités stylistiques, des expressions plus ou moins insolites, des répétitions de termes, de situations et de figures surprenantes. La thèse s'appuie aussi sur la mise en discours du corps à travers les littératures et l'érotisation de l'écriture chez Sami Tchak. Dans le même travail, il présente les audaces scripturales et associations obsédantes de l'auteur par le biais de la caractérisation des personnages principaux, les instances narratives principales du corpus, écriture transgressive et métaphores récurrentes. Il explique à travers son étude que les personnages principaux de *La fête des masques* apparaissent comme de simples corps en proie à une angoisse existentielle très profonde. Leur névrose transparaît tout au long du récit à travers les nombreuses activités sexuelles auxquelles se livrent les différents protagonistes. L'approche qu'il a adoptée est une approche psychocritique appliquée aux textes.

Ngamassu (2011) à travers une étude stylistique propose d'explorer les différentes techniques de transgression et de métissage linguistique utilisées

par Patrice Nganang dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre*. Dans ce travail, il fait une étude de l'esthétique de la transgression récréatrice de la langue, les formes d'alternance, d'entremêlement et d'intrication des langues, de créativité et d'invention linguistiques. Il analyse également les mots en langues locales, le sens des mots et la transgression de la norme précisément la déconstruction et la reconstruction du français.

Mbow (2010), pour sa part, fait une étude de la dénonciation et des notions de la problématique de l'énonciation à grande portée socioculturelle comme la « scénographie », la « scène générique », la « scène validée », la « paratopie ». Sa méthode de l'analyse du discours s'applique à quelques romans négro-africains. Il étudie en plus la polyphonie à travers le dialogue romanesque et la narration comme stratégie de dénonciation. Ce travail fait recours aux outils de la linguistique de l'énonciation, de la pragmatique, de la linguistique textuelle, de l'argumentation, de la linguistique interactionniste. Son approche est donc dite éclectique.

Par ailleurs, Lefebvre (2007) étudie l'écriture de Nganang qui pour lui est marquée par le plurilinguisme et le contact des langues qui caractérise Yaoundé, lieu de l'ancrage sociolinguistique du roman. Elle étudie les énoncés du narrateur et l'aspect général du texte. Après son étude, Lefebvre tire les conclusions que le texte de Patrice Nganang s'inscrit dans une réalité tant sociale que linguistique. Elle ajoute que l'écriture de Nganang se veut l'expression de la réalité des pratiques langagières marquées par le plurilinguisme et le contact des langues.

L'approche théorique sur laquelle se base son étude s'inspire de celle que Deleuze et Guattari ont élaborée pour leur lecture de l'œuvre de Kafka

dans Kafka, pour une littérature mineure. Leur approche est l'articulation de trois niveaux théoriques: sociolinguistique, stylistique et politique.

Oka (2018), lui, a fait son étude à la lumière de la narratologie Genettienne. Dans *Mont Plaisant*, son étude a essayé de fictionnaliser l'histoire du nationalisme camerounais à travers la mémoire d'une vieille. Il discute l'intrusion de l'histoire dans le roman africain et l'architecture composite de l'œuvre à travers les indices paratextuels. Tout comme Oka, Tomescu (2016) fait une narratologie du temps dans *La Saison des Prunes*. Il étudie le narrateur et sa manière de narrer les faits ainsi que le rôle des archives dans le texte.

Ngalasso (2001) analyse les mots directement puisés dans la langue naturelle, le Malinké. Ngalasso dresse ensuite un répertoire des noms communs empruntés au Malinké et employés par Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Il montre à travers son étude la manière dont les termes sont utilisés comme s'ils appartiennent à la langue française standard.

Magnack (2013) analyse les particularités lexicales telles que les éléments lexicaux empruntés aux langues nationales du Cameroun et au pidgin-English utilisé par Nganang. A côté de ces termes empruntés au parlé populaire africain et spécifiquement Camerounais, il étudie les nouveaux mots construits par le procédé de la dérivation ainsi que les langues et les divers usages langagiers associés au français qui forment un mélange hétérogène qui donne l'effet d'une cacophonie linguistique. Cette même étude examine les structures lexicales, grammaticales et morphosyntaxiques de la langue malinké dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Il conclut que toutes



ces incursions des noms en Malinké dans la langue française sont le signe de l'écart, donc de la folie de l'auteur par rapport aux normes régissant celle-ci. La dernière analyse que fait Magnack (2013), se rapporte à l'usage des métonymies liées à la tradition et aux rites malinké dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Kodah (2012) étudie le style de Kourouma à partir de trois textes notamment *Les Soleils des indépendances*, *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Allah n'est pas obligé*. Son analyse du style est basée sur trois grandes parties qui sont les particularités de l'écriture de Kourouma, la représentation de l'univers textuel et la mise en œuvre de stratégies de dénonciation. Tout au long de notre travail, nous nous inspirerons des différentes études de Kodah et d'autres auteurs qui ont rapport à notre sujet.

Ensuite, Kodah (2012) analyse de manière critique le choix des mots et des constructions syntaxiques de Kourouma qui traduisent les formes de violence verbale dans le roman, afin de faire ressortir leur signification esthétique ou stylistique. Dans cette étude, il examine les formes invectives et leur utilisation par Kourouma comme technique littéraire afin de souligner leur signification esthétique ou stylistique dans le roman. Il identifie trois formes invectives qui illustrent l'esthétique de l'invective dans le roman, notamment l'invective descriptive; l'invective attributive et l'invective symbolique.

De surcroit, Kodah (2013) étudie la langue, en particulier la manière dont le narrateur utilise certaines expressions dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma. Son étude se concentre sur la fonctionnalité de l'utilisation du langage par l'enfant -soldat-narrateur. Son étude est structurée en trois

grandes parties précisément les caractéristiques et la structure de ce langage associé à l'enfantsoldat-narrateur. Les caractéristiques lexicales de ce langage qui pointent vers la détermination de la vérité au-delà de la fiction. La troisième partie se concentre sur une analyse critique de ce langage dans l'appréciation de son objectif de vérité à travers une fusion d'humour, de sarcasme et de satire. Son étude est menée dans le cadre des théories de la supériorité, du réalisme et de l'utilitarisme.

Enfin, Kodah (2017) examine les outils linguistiques satiriques utilisés dans *A man of the people*. Ces outils linguistiques sont la dénonciation satirique des éléments lexicaux, la dénonciation satirique des structures syntaxiques et les détours stylistiques de la dénonciation satirique dans le récit. Parmi ceux-ci sont la narration à la première personne, la caractérisation, le conflit, le dialogue, le flashback et l'invective. Cette partie de l'étude se concentre sur l'utilisation de ces détours stylistiques dans la concrétisation de la dénonciation satirique dans le récit comme discours social.

En somme, cette partie à étudier la revue de la littérature sur les aspects du style commentés par certains auteurs doués dans ce domaine. Les travaux empiriques ont montré que l'étude du style a de différentes approches qui offrent diverses perspectives d'analyse. Aussi, les diverses définitions ont montré que l'étude de style est un champ d'étude qui se renouvelle constamment. Cette revue de la littérature a révélé qu'aucune étude stylistique n'a été faite à partir de *Mont Plaisant et la saison des prunes*. Néanmoins, nous puiserons des idées de quelques-uns des personnes qui ont entrepris des études stylistiques dans d'autres textes.

#### 4. Cadre théorique

Notre recherche se situe dans le cadre du style de Riffaterre (1971). Riffaterre fonde sa théorie du style sur les méthodes d'analyse mises au point par la linguistique structurale. Le choix de la théorie de Riffaterre et celle de Jakobson repose sur le fait que toutes les deux théories sont fondées sur la communication. Tandis que celle que propose Jakobson est une communication verbale, celle de Riffaterre est à l'écrit avec un encodeur et un décodeur.

Ainsi s'inspirant des recherches en théorie de l'information, le linguiste Roman Jakobson a élaboré un schéma qui met en évidence les paramètres de la communication. Le style de Riffaterre a pour base le schéma de Jakobson élaboré en ces termes :

*Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie [...] ; ensuite le message requiert un code commun, en tout ou du moins en partie, au destinataire et au destinataire (en d'autres termes à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication.*

Nous pouvons retenir de cette définition de la communication linguistique six éléments tels que le destinataire, le destinataire, le message, le contexte, le code et le canal. Le destinataire qui est à l'origine du message, exploite la fonction émotive ou expressive du langage lorsqu'il manifeste son « attitude à l'égard de ce dont il parle ». L'expression des sentiments, de la subjectivité, se traduit surtout au moyen d'interjections ou d'exclamations « Quel fou ! » (MP :293) ; « Quel gâchis ! » (SP : 244), mais aussi par tous les

indices grammaticaux de la 1<sup>re</sup> personne qui marque la présence immédiate du narrateur au sein du discours. Cette perspective est traduite dans les deux exemples qui suivent : « Je m’arrêtai de raconter l’histoire de Joseph Ngonu, parce que Sara s’était mise à dessiner dans la poussière » (MP : 200). « Mais moi le narrateur, je ne me laissai pas emporter par les pointes de son récit, encore moins par l’avantage qu’il avait d’avoir survécu à toute cette histoire » (SP: 410).

Au destinataire est attachée une fonction dite conative (ou impressive ou incitative), chaque fois qu’il se trouve pris à partie par le biais d’une invocation ou d’une apostrophe comme dans cet exemple : « ô Mata ! ô Pena ! » (MP: 279), ou d’un verbe au mode impératif. L’énoncé a pour but d’influencer le partenaire, à changer son comportement. Les indices de la deuxième personne comme « tu, te, toi » sont employés dans ce domaine. L’exemple qui suit illustre bien l’idée : « Si vous séjournez à Yaoundé, demandez à n’importe quel taximan – un peu comme Fritz jadis, ce sont tous des intellectuels défroqués, des licenciés au chômage [...] il vous rappellera que la guerre de la France en Afrique, loin d’être finie, continue sous forme de guerre froide » (SP : 415). Tout en parlant à quelqu’un, on lui parle alors de lui, aussi bien.

Quant au message, il est une mise en forme linguistique du sens qui a pour fonction la poétique. Cette fonction poétique met l’accent sur l’usage du langage, des jeux de mots, le choix des sonorités ou des rythmes, les répétitions comme démontrent ces citations dans les deux textes: «Lui apprit à la frapper fort avec un marteau, à la frapper, frapper, frapper, jusqu’à ce qu’elle devienne malléable, jusqu’à ce qu’elle prenne la forme qu’il voulait

qu'elle ait : aussi plate qu'un couteau ; aussi ovale qu'un corps d'oiseau ; aussi triangulaire qu'une tête de lion » (MP :223). *La saison des prunes* contient un exemple similaire: « Mais une femme de son âge, même d'une beauté certaine, même parfumée à outrance, même bijoutée comme une personne ici, quand elle se présentait devant le camp, elle n'était rien d'autre qu'une femme quelconque » (SP :290). La fonction poétique comprend aussi l'étude des figures rhétoriques. A titre d'exemple, nous pouvons citer l'oxymore suivant : « Elle était un garçon, Sara, quand elle entra au Mont Plaisant» (MP : 19). Cette fonction est aussi connue sous le nom de fonction stylistique.

Par ailleurs, le contexte qui relève de la fonction référentielle désigne les objets auxquels renvoie le message. Selon Milly (2014), le texte renvoie au monde extérieur, les personnes, des fictions et des idées abstraites. Dans nos deux textes, le monde extérieur est le Cameroun. Par contre, nous pouvons citer comme exemple de personne le sultan Njoya et le poète Marie-Louis Pouka.

En outre, le code est simplement la langue et sa fonction métalinguistique permet de vérifier que le destinataire et le destinataire disposent d'un système d'échange commun comme les gloses, les définitions tir, les reformulations et l'usage des synonymes.

Enfin, la communication exige que le destinataire et le destinataire soient reliés aussi longtemps que possible par un canal qui dans notre cas est un canal graphique. La fonction phatique qui est liée au canal a pour but de meubler le discours afin de garder le contact et retenir l'attention de façon constant. Dans un texte littéraire comme le nôtre, nous pouvons repérer les présentatifs suivants: « Voici » et « voilà ».

Riffaterre (1971) introduit sa théorie en évoquant le lien entre la linguistique et sa théorie. Pour lui, le langage et le style sont liés. Etant donné ce lien, les méthodes linguistiques peuvent être employées pour la description exacte et objective de l'utilisation littéraire du langage. Pour une description linguistique, structurale, du style, tout d'abord les faits linguistiques ne doivent être appréhendés que dans le langage, puisqu'il est leur véhicule, et ensuite, avoir un caractère spécifique, pour qu'on puisse les distinguer des faits linguistiques. Une analyse purement linguistique ne mettra en valeur que des éléments linguistiques. Elle mêlera dans sa description des éléments de la séquence qui auront une valeur stylistique et d'autres qui seront neutres. L'application des méthodes linguistiques à de telles unités, donnera une connaissance objective des éléments linguistique ainsi que stylistique.

Afin d'éviter, une étude stylistique seulement basée sur les éléments linguistiques, Riffaterre offre des critères spécifiques pour délimiter les traits distinctifs du style. Il définit le style littéraire comme étant « *toute forme écrite individuelle à intention littéraire, [...]* » (1972 : 29). Afin d'englober les styles littéraires oraux, il évoque l'aspect de permanence qui devient un autre critère du style littéraire. Nous pouvons donc dire que dans le cas du texte, les éléments du style doivent contant et reconnaissable malgré les changements d'autres éléments du texte. Riffaterre définit la littérature en ces termes : « *toute écriture qui a les caractères d'un monument, c'est-à-dire qui s'impose à l'attention par sa forme* » (Ibid : 30). Elle doit capter l'attention séduire le lecteur par sa construction, son architecture. Ces caractères qui jouent ce rôle sont : la forme typographique, la forme métrique, les marques de genre, les sous-titres comme le conte, le roman, le récit, juste pour mentionner quelques-

uns. Il explique qu'il doit avoir une certaine intensité mesurée à chaque point de l'énoncé où le mot figure dans le texte. Vu toutes ces indices, Riffaterre donne une définition nette du style comme étant :

*la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'intention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y reconnaissant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.) (Ibid).*

Lorsque l'information est mise en évidence de manière qu'un changement dans l'agencement des mots entraîne un changement de sens, il ya un effet crée sur le lecteur et c'est à ce moment qu'il peut reconnaître un style.

Dans l'étude du style, Riffaterre (1971) suggère deux traits distinctifs de la communication qui jouent un rôle dans l'élaboration de quelques critères du fait stylistique notamment l'encodeur et le décodeur. Dans une étude du style, le premier trait de la communication est la présence de l'encodeur qui dans ce contexte est l'auteur. Avant de continuer, il nous incombe de faire la différence entre un auteur et un écrivain. Selon Aaron (2010 :213), un écrivain « désigne l'auteur d'une œuvre littéraire reconnue. Ainsi, l'écrivain assume toujours la part matérielle du travail de l'auteur ». Par contre, un auteur d'un texte est celui qui l'a écrit » (Aaron : 40). Ceci revient à dire qu'un auteur n'est pas forcément écrivain. Mais dans le domaine de notre étude, l'écrivain lui est aussi auteur d'un texte écrit. Pour faire passer son message l'écrivain utilise des procédés d'insistance comme l'hyperbole, la métaphore, les ordres des mots inhabituels, bref, tous les procédés qui feront réagir le lecteur. Ainsi, il donne à ses procédés une efficacité maximale utile pour de nombreux destinataires.

L'étude du style doit être faite au stade descriptif de la recherche stylistique, ou plutôt, à un stade métalinguistique, par exemple esthétique. Il explique que dès que les éléments d'un langage littéraire sont utilisés par un autre auteur pour un effet précis, ils deviennent des unités de son style.

Le deuxième trait de la communication est le contrôle du décodage. Si l'auteur veut que le lecteur respecte ses intentions, il contrôle le décodage en encodant là où il juge important tout au long du texte, les composantes qui ne pourront pas être perçues quelle que soit la négligence du récepteur. D'après Riffaterre (1971), le complexe du message de l'auteur est ce qui fait de l'écriture, une écriture expressive. Il ajoute que « *c'est dès ce moment, qu'on peut y voir le mécanisme spécifique du style individuel* » et donc une analyse du style fondée sur les seuls traits pertinents doit être centrée sur ce mécanisme fondamental qui est de reconnaître le style d'un auteur.

Les deux traits de la communication bien établis, Riffaterre suggère différents critères de l'analyse du style précisément la permanence, la perceptibilité, l'architecture, la convergence et le contexte stylistique.

Le premier critère du style proposé par Riffaterre est « la permanence du message ». L'écrit assure la survie du message littéraire tel que l'auteur l'a conçu. La permanence ici fait référence à « la présence dans le texte de caractères formels qui font que son déchiffrement [...] est contrôlé, constant, reconnaissable en dépit des variations ou même des erreurs ». Les patterns proposés au « contrôle du décodage ne changent pas », mais malheureusement, « le cadre linguistique du décodeur change avec le temps ». Il peut aussi arriver que « le code auquel renvoie le message soit différent du code du lecteur ». Ces deux concepts qui sont la permanence et le changement



ne doivent pas être séparés. Selon Riffaterre (1971), la synchronie est considérée du point de vue de l'archéologie où on étudie le style d'un écrivain par rapport aux usages de son temps, les formes qui lui sont propres de celles qui sont communes aux autres auteurs. Un exemple concret est le néologisme.

Riffaterre tire la conclusion que :

*Le point de vue de la stylistique doit embrasser cette simultanéité de la permanence et du changement. [...] combiner synchronie et diachronie, ce que la dichotomie entre encodeur et décodeur rend possible. D'un côté, un état de langage qui a conservé parfaitement sa structure et ses patterns stylistiques de contrôle du décodage, figés par l'écriture. De l'autre côté, les différentes actualisations des potentiels du texte et les codes des lecteurs.*  
(Riffaterre : 38-39)

La perception du style joue un rôle capital dans l'étude du style parce selon Riffaterre (1971), elle dépend entièrement du lecteur qui est le seul à choisir les traits du discours qui transmettent les intentions les plus conscientes de l'auteur. Dans la mesure où l'identification du style repose sur le lecteur et que le goût d'un lecteur diffère d'un autre, il y a la subjectivité. Cette subjectivité doit être éliminée par des informateurs du nom d' « architecteur », un critère proposé par Riffaterre (Ibid.).

L'architecteur, un autre critère pour l'étude du style, est selon Riffaterre (Ibid : 46) « une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever les stimuli d'un texte, ni plus ni moins » (Ibid.). Donc, le lecteur dans la conduite de son étude doit utiliser l'architecteur qui l'aidera à relever facilement tout ce qui est pertinent dans son texte et comme déjà mentionné, l'architecteur a pour rôle d'éliminer « la subjectivité des réactions » et non

l'interprétation du lecteur qui sera basée sur l'ensemble des faits qu'il pense être pertinents.

Un autre critère de l'identification du style proposée par Riffaterre (1971 :60) est « la convergence » qui est « *une accumulation en un point donné de plusieurs procédés stylistiques indépendants [...] œuvrant ensemble* » (Ibid). L'effet de cette accumulation doit aboutir à un soulignement qui frappe et qui crée la surprise. Cet effet, dans un texte, peut prendre la nature de l'ordre des mots contrairement à l'inhabituel, un mot crée par l'auteur lui-même, la métaphore soulignée par le rapport comparatif, l'ordre des mots vs inhabituel : « Lui marche sans caleçon » (SP : 162) ; « Nous laisser dormir ? » (Ibid); « Camerounais-là, [...] nous fatigués, hein? (Ibid) ; « Vous parler femmes femmes matin midi soir » (Ibid : 207). La répétition de verbe peut aussi provoquer un effet tel ce qui suit: « il tirait et insultait, tirait et insultait » (SP: 403). Le texte peut contenir un mot forgé pour la circonstance comme dans cet exemple: « Que de Camerounaiseries » (SP : 417). Il est important de noter que l'accumulation ne tient compte que d'éléments pertinents au style. Donc, la convergence nous fait voir à quel point l'auteur contrôle le décodage, un trait de communication discuté tout au début de cette étude. L'auteur exprime clairement ses intentions à travers ce critère du style qui selon Riffaterre (1971), « assure la survie du système encodé ».

Afin de nous éclairer sur sa notion de contexte, Riffaterre (1971) fait mention de deux types de contextes notamment le micro-contexte et le macrocontexte. Il explique que :

*le micro-contexte est le contexte à l'intérieur du procédé stylistique et le macrocontexte est le contexte à l'extérieur du procédé stylistique, c'est-à-dire entre le contexte qui crée*

*l'opposition du procédé stylistique et le contexte qui modifie cette opposition dans le sens soit du renforcement soit de l'affaiblissement* (Riffaterre, 1972 : 67).

Contrairement au microcontexte qui est lié à un texte bref, le macrocontexte est lié à un texte long. En d'autres mots, le microcontexte peut être identifié au niveau d'une phrase. Par contre, le macrocontexte est au niveau du paragraphe.

Selon Riffaterre, un texte bref contiendra plus d'un fait de style, donc plusieurs microcontexte. Le microcontexte contient des éléments non marqués, précisément la grammaire (les déterminants, les modalités et les subordonnées), les figures de style comme la métaphore et l'usage de certaines prépositions au lieu d'autres. Dans ce contexte, l'accent est mis sur la forme au lieu du fond.

D'après Riffaterre, l'expérience que le lecteur a de certains faits servira de clé à repérer les structures de macrocontexte parce que cette expérience permettra au lecteur de se construire une norme au modèle implicite. Il ajoute que ces faits, dans le cas du macrocontexte, sont des éléments identiques répétés, ou l'accumulation d'éléments analogues et que dès que le lecteur s'aperçoit que ces faits sont comparables, il les déchiffre comme variants d'une même structure, déduit les règles de cette structure (norme particulière au texte) et il réagit au premier variant où un élément est aberrant, c'est-à-dire imprévisible en vertu de ces règles. Un exemple du macrocontexte est l'introduction dans le contexte d'un mot étranger comme les emprunts « *arma maxima* », (SP : 191), « *forza nero !* » (Ibid : 215), « *na akwararmake a run from Edé-o* » (Ibid : 219), « *wouidididi* » (MP : 111), « *schwein* » (Ibid : 122) les mots archaïques, les néologismes. Dans une narration, nous pouvons

citer comme exemple le schéma narratif, les temps verbaux précisément le plus-que-parfait, l'imparfait. « *Si Nebu oubliait qu'il parlait à sa mère, il se rappelait que Bertha avait approuvé sa relation avec Ngugure* » (MP : 109). Cette étude de la théorie de Riffaterre nous aide à comprendre que les différents aspects du contexte doivent être pris en considération dans notre analyse. Le microcontexte est indépendant du macrocontexte mais toujours est-il que le macrocontexte influe toujours sur le microcontexte.

Pour conclure, l'étude du cadre théorique indique que la linguistique et la littérature sont deux domaines qui entrent dans l'étude du style. Cette théorie fournit des critères pour l'analyse du style comme les éléments qui frappent le regard, marqués ou non marqués. Cette étude a aussi révélé qu'une étude du style est faite au niveau du microcontexte et macrocontexte. Une telle étude est descriptive comme l'a indiqué Riffaterre.

### **Méthodologie**

D'après Campenhoudt (2011 :141), la démarche méthodologique est l'ensemble des opérations par lesquelles le modèle d'analyse [...] est soumis à l'épreuve des faits, confronté à des données observables ». La recherche est une démarche qui apporte des réponses précises aux investigations. Ce faisant, un travail de ce genre exige une certaine exactitude de la part du chercheur. De cette façon générale, le recueil des données sur le style d'un auteur reste toujours difficile à entreprendre. Dans cette partie, nous voulons préciser les sources de données ainsi que les outils qui nous aident à recueillir des données fiables sur l'étude du style de Patrice Nganang dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*. Le travail de recherche entrepris nous a permis de mettre à nu

quelques éléments qui entrent dans l'étude du style et de connaître les différents types de style.

L'objectif central de cette recherche est de dégager les moyens qui permettent au texte de s'inscrire dans un genre particulier, et d'autre part à relever les traits stylistiques particuliers propres aux deux œuvres et en faire une étude du style basée sur les théories de style. Notre intention est de mettre à nu les éléments du style qui peuvent nous aider à formuler des démarches qui finalement nous aideraient à démontrer la créativité et l'originalité de l'auteur choisi pour cette étude.

### 5.1 La population cible

Notre population cible est composée d'éléments qui sont choisis selon des critères stylistiques. En d'autres mots, la population est l'ensemble de tous les éléments qui servent d'appuis dans notre étude du style. Selon N'da (2015 :38) « *La population cible réfère à la population que le chercheur désire étudier et à partir de laquelle il voudra faire des généralisations* ». La population cible est « *l'ensemble de la population que les résultats de l'enquête devraient représenter* ». La population cible dans notre cas est les deux textes choisis notamment *Mont plaisant* et *la saison des prunes* de Patrice Nganang.

### 5.2 L'échantillonnage

L'échantillon est dérivé de la population cible. Vu l'impossibilité de conduire notre recherche sur chaque élément contenu dans les deux textes, il est impératif de choisir un échantillon afin de mener une recherche de qualité. Selon Angers (1996 :229) « *L'échantillonnage consiste en un ensemble d'opérations vue de constituer un échantillon représentatif de la population*

*visée* ». Notre échantillon doit avoir les mêmes caractéristiques que notre population cible. Aussi, Pires (1997 :122) nous encourage de choisir « *une petite quantité de quelque chose pour éclairer certains aspects généraux du problème* ». Vu que nous sommes en littérature, les analyses de données ne sont pas statistiques. Afin d'avoir des résultats fiables, nous avons regroupés un échantillonnage conforme aux théories et aux recherches scientifiques.

### 5.3 Procédures d'échantillonnage

Il est prudent de mentionner la procédure d'échantillonnage. Nous avons consulté quelques ouvrages afin de déterminer les différents éléments que nous comptons étudier dans le cadre de cette étude. Ils sont tous des outils de l'analyse de texte.

Dans un premier temps, nous avons consulté Viala (1982) surtout le chapitre qui porte sur l'identification du style à travers les choix d'écriture. Ces choix d'écriture sont catégorisés en trois : l'observation dans le lexique, la syntaxe et les niveaux de langue. La seconde catégorie de choix d'écriture se manifeste dans les modes d'exposition du texte. Puisque nous envisageons étudier les figures du style, nous avons noté la troisième série de choix qui apparaît dans l'usage des procédés rhétoriques. Ce que nous a offert Viala (Ibid.) a facilité notre tâche.

Le second est l'ouvrage de Milly (2010) qui repose sur la poétique des textes. Nous avons consulté les parties qui portent sur la temporalité, la description et le portrait, les personnages et les figures.

Ensuite, nous avons consulté l'ouvrage Kokelberg (1991) précisément « l'enrichissement syntaxiques », « bis repetita » et « Comparaison et métaphore ». Notre choix était basé sur le fait que l'ouvrage de Kokelberg

(Ibid.) explore de manière méthodique les ressources de la langue comme le lexique, les figures de rhétorique et la syntaxe.

En dernier lieu, nous nous sommes penchés sur l'ouvrage de Maingueneau (2010) qui offre des éléments nés d'une parenté linguistique et littéraire surtout les théories du discours.

#### **5.4 Méthode de collecte des données**

Plusieurs démarches sont envisageables. Mais pour notre part, la méthode de collecte des données que nous proposons est une approche à trois temps. L'analyse sera descriptive et comparative. Nous suivons les démarches de Calas (2007). Tout d'abord, nous allons relever les procédés, ensuite identifier dénommer et finalement interpréter.

#### **5.5 Relever les procédés**

Dans le cadre notre travail, la collecte des données s'appuie sur un relevé détaillé de différents procédés qui attirent notre attention. Selon Calas (2007 :7) « Ce relevé est « une sélection selon la dominante, ou plus exactement d'un tri, opéré à l'aide d'une grille de lecture, qui, passant de poste en poste, récolte des assemblages, qu'il conviendra d'interpréter ». Ce travail consiste à « décrire le fonctionnement linguistique de ces postes dans le texte retenu, à examiner leurs marques, leurs spécificités et leur interaction avec les autres composantes du texte » (Ibid. :8).

#### **5.6 Identifier et dénommer les procédés**

Une fois le relevé établi, nous identifierons le procédé en le nommant par souci de précision et d'éclairage des mises en œuvre par l'écrivain, dans le texte à étudier. On observe de façon technique les procédés.

## 5.7 Interpréter

Le troisième est l'interprétation des procédés relevés. Nous allons entreprendre une analyse de la langue dans le texte littéraire. Comme le note Calas (Ibid. :8), « *l'étudiant doit pouvoir décrire les effets de tel ou tel procédé [...] montrer et estimer les effets esthétiques engendrés par les mises en œuvre idiosyncrasique des écrivains* ». Une fois ces procédés identifiés, décrits et analysés, il convient à leur évaluation et à leur interprétation.

## 6 Démarche méthodologique

Nous ferons une étude du style dans les deux textes. Cette étude se conduit à partir d'un examen critique de la création lexico-syntaxique, la structure des textes ainsi que quelques figures de style. Notre travail sera divisé en trois parties. Dans la première partie qui sera consacrée à une étude de la représentation des caractères du style de l'auteur nous démontrerons la manière dont l'auteur à travers les différentes structures lexiques et syntaxiques dénonce le colonialisme et les dirigeants africains ainsi que la société.

La deuxième partie de notre étude sera consacrée à l'étude des structures des deux textes. En toute autre chose, nous essayerons de montrer la manière dont le temps et les différents fragments de la narration servent à dénoncer les dirigeants et à exposer les méfaits de la société. Nous examinerons aussi la manière dont les personnages sont créés et présentés dans toute leur complexité avec le but de faire passer le récit. Le dernier aspect de cette partie sera consacré à une analyse de la description. Nous verrons comment la description est utilisée par l'auteur pour renforcer son style.



Dans le troisième volet, nous étudierons la particularité de quelques figures de style comme stratégie de dénonciation. En tout autre chose, nous montrerons comment l'auteur fait usage des images pour accentuer son style. Le recours aux hyperboles comme moyen de dénonciation fera aussi l'objet de notre étude.

A la fin de notre étude, nous voudrions montrer à travers les structure lexico-syntaxiques, la structure des textes et quelques figures de rhétorique que le style de l'auteur pour dénoncer les dirigeants est approprié. Nous voudrions révéler en fin de compte l'esthétique que ressort du style Nganang.

Cependant, dans la conduite de notre étude, nous puiserons des ressources des *éléments de linguistiques littéraires* de Maingueneau pour le discours.

L'ouvrage de Maingueneau traite en détails le discours qui constituera une partie de notre thèse. Pour ce qui est du temps, nous nous reposerons sur la définition du temps d'après Christian Metz. Nous puiserons de nombreuses ressources de Greimas sur le schéma actanciel, dans l'analyse de la construction des personnages pour notre étude du style. En ce qui concerne la description et les figures de style, nous puiserons nos données de *la poétique des textes* de Jean Milly.

## CHAPITRE UN

### CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉCRITURE

Dans ce chapitre, les caractéristiques de l'écriture seront étudiées à partir du lexique et de la syntaxe. Nous entendons par caractéristiques tout ce qui est distinctif dans la manière dont Nganang s'exprime dans ses textes. C'est-à-dire la manière dont il agence les phrases et choisit ses mots. Ce maniement de la langue qui génère le texte se présente dans la lexic et dans la syntaxe.

#### 1.1 Créations lexicales

Le lexique est défini comme étant « *un système des signes que les locuteurs d'une langue utilisent* ». Nganang, à sa propre manière ajoute de la couleur à son récit en cédant la place aux personnages. Dans un tel récit, le narrateur use d'un vocabulaire relâché, familier, soutenu ou spécialisé. Nganang crée des mots et locutions à partir de plusieurs langues et mécanismes de formation.

Aaron (2016 : 518-519) explique que le lexique qu'utilise un auteur dans un texte

correspondent au niveau de statut (de « strates ») et de contexte sociaux [...] en rapportant fréquemment les variétés à des échelles (style « bas », « élevé »), sociales (termes ou tours « familiers », « vulgaires », « populaires »), génériques (termes ou tours « littéraires », « techniques ») voire chronologique (« archaïsme », « néologisme ») ou géographique (« emprunt ») [...].

Ainsi, tout au long de ses œuvres, Nganang fait usage de différents lexiques. A partir de *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*, nous mettrons en lumière les différentes créations lexicales mises en perspective par Nganang. Nous tenterons de cerner, parmi les expressions stylistiques utilisées, celles qui reviennent le plus souvent pour établir la particularité de son écriture. Ces

expressions se caractérisent « *par l'utilisation d'appuis du discours [...], par une tendance à abréger les mots [...]; par la conjonction que vide de sens pour éviter l'inversion du sujet dans une interrogative [...] ou dans une incise [...].* » Stolz (2006 : 96). Les appuis du discours ici font référence aux articulateurs notamment « enfin », « ben » et aux phatiques qui ponctuent l'oral comme « euh », « bon ».

Nganang traduit l'oral à l'écrit à travers des discours interjectifs pour peindre une certaine émotion qui est souvent celle de l'humour et de la tristesse.

« *L'ancrage du français vernacularisé dans le discours interjectif constitue un facteur favorable à l'apparition dans de multiples phénomènes intonationnels. Ceux-ci traduisent des attitudes des personnages à l'égard de leurs propres discours et de leur référence* » (Lipou, 2001 : 124)

Ainsi, dans *Mont Plaisant*, le narrateur cède la place aux discours interjectif des personnages. Un exemple concret est le suivant : « *Wombo-o, s'écria l'esclave, il est mort ! Wombo-o !* (MP : 436). Ce discours est un exemple d'un discours interjectif qui traduit une émotion de tristesse. L'allongement de la particule « O » et l'exclamation renforcent cet état d'esprit dans lequel se trouve le personnage. Un exemple similaire de ce discours à effet oral est ce qu'on retrouve dans *La saison des prunes*.

«*Sita-o* »  
«*Sita-o* » *disaient la voix des femmes*  
«*Sita-o* »  
«*Sita-o* »  
«*Sita-o* »  
«*Sita-o* » [...]   
«*Sita-o !* » (Ibid : 93)

L'exemple ci-dessus est un discours interjectif qui est sous forme d'appellation. Néanmoins, il est lié au décès du personnage. Ici, il y a une

évoquant à sept reprises le nom du personnage « Sita-o » par les femmes. La reprise de ce discours permet à Nganang d'amplifier le cri de douleur que ressentent les femmes. Le degré du cri de douleur est marqué par le rallongement du nom par son « O ». L'exagération de la situation est mise en relief par le rallongement du son et la répétition. Ces mêmes discours sont les suivants «*Woyo-o !*», «*Woyo-o!* », «*Feigling !* » (SP: 97), « *Au-secours !* » (Ibid : 92)

A part les répliques interjectives utilisées par Nganang, ses textes renferment des constructions qui normalement sont au niveau de l'oral. Ces constructions mettent à nu l'humour et parfois le sarcasme. Un exemple de constructions est ce qui se trouve à la page 194 de *Mont Plaisant*. « *Les Français sont finis* », écrivait par exemple le *Saarbrucker rundschau* » (MP : 194). La phrase a été émise pendant la guerre entre les Français et les Allemands. Cette construction joue le rôle de sarcasme comme pour se moquer indirectement des Français. Par ailleurs, celle de *La saison des prunes* crée l'humour. « *Les blancs se mangent* », conclut-il (SP :47). L'évocation « les Blancs se mangent » est une dénonciation métaphorique permettant de rejeter la violence et l'inhumanité des Blancs qui s'entretuent et se déchirent comme des fauves. Cet aspect est accentué par le choix du verbe « mangent » comme s'ils sont des carnivores. Cette désignation métaphorique a pour but de déshumaniser les Français puisqu'il est impossible pour un humain de dévorer un autre.

### 1.1.1 Langue vulgaire

La langue vulgaire est « *un mot, sens ou emploi choquant (souvent familier ou populaire, qu'on ne peut employer entre personnes bien élevées,*

quelle que soit leur classe sociale) » (Aaron, 2014: 90). Ainsi, le langage vulgaire, voire érotique, est facilement repérable dans le récit. Le langage du narrateur dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* est imprégné par le lexique vulgaire voire obscène, qui met l'accent sur certaines parties du corps tout en incitant ainsi à visualiser des scènes érotiques. Le narrateur met aussi en scène des personnages qui sans aucune honte s'expriment de manière grossière. Plus remarquable chez Nganang est sa manière à lui d'exagérer les scènes érotiques et de créer de l'humour.

Le premier exemple d'un langage vulgaire est l'évocation d'une manière récurrente du verbe « couiller » employé dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*. Cette évocation est remarquable. Ainsi, à titre illustratif « *Il répéta d'ailleurs ces horreurs alors qu'il couillait la femme de son père* » (MP: 109). De même, dans *la saison des prunes*, le narrateur dit: « *Nguet, il l'avait couillée plusieurs fois, et une fois lui avait sucé ça* » (SP : 83). Le mot « couillée » employé dans les deux textes est un verbe familier qui évoque les relations sexuelles. Ce verbe cité dans les deux textes peint un niveau de décadence morale, une débauche sexuelle qui rend l'usage de ce mot obscène moins choquant. L'emploi de ce mot vulgaire par le narrateur suscite de l'humour. Dans un deuxième cas, le narrateur fait mention du « pénis » qui est un terme qui représente l'organe sexuel de l'homme. Nganang, à travers l'usage du même verbe, exagère l'acte.

Dans bien des cas, le « pénis » est donné un attribut de quelque chose d'animée tel « *Son œil et surtout son pénis refusaient cependant les chaînes de sa condition* » (MP: 102). « *Parfois Nguet devenait un arbre, le chant d'un oiseau* », « *son pénis répondait à son appel* » (SP : 123). L'attribution animé

de cet organe est accentué par les verbes « refusaient » et « répondait ». Il n'est pas déplacé de dire que Bilong a une hallucination visionnaire et auditive qui fait qu'il entend la voix de Nguet partout. Dans le texte, nous remarquons que Nguet fait partie intégrante de sa vie puisque c'est elle qui pour la première fois lui a appris à avoir rapports sexuels avec une femme. Il est donc logique de dire que cette intimité entre cette femme Nguet et ce jeune de seize ans lui manque énormément. Ces expériences excitantes avec une femme plus âgée et très douée, dans la séduction des hommes qui visitent le bar de Minginga est le résultat de son hallucination. Pire encore, l'état dans lequel se trouve Bilong, dans le désert, loin de celle-ci, pendant des semaines et même des mois, a un effet sur sa vision et sa fonction auditive. Son désir de sentir un contact sexuel fait que « *Nguet devenait un arbre, le chant d'un oiseau* » et les fantasmes qui suivent ses hallucinations provoquent une réponse : « *son pénis répondait à son appel* ». Dans cette citation l'organe est personnifié par le choix du verbe « répondait ». Nganang accentue, ici, la dépendance de l'homme du sexe ainsi que l'arme que possède la femme. Dans un autre exemple, « *Elle prenait ses testicules dans sa bouche* », *il voyait comment il la couillerait, le Maréchal, comment il la gnoixerait, comment il la pinerait* » (Ibid : 312). Il y a ici la répétition de l'adverbe « comment ». Cette citation est un exemple d'une phrase au ton grossier voire vulgaire. Importante est l'énumération d'expressions qui connotent le vulgaire comme « *testicules* », « *couillerait* », « *gnoixerait* », « *pinerait* » parce qu'elles peignent dans l'esprit du lecteur une image d'un acte pornographique. Tous les trois verbes sont des verbes familiers et donc « *pinerait* » est dérivé du lexique *pine* qui est l'organe sexuel de l'homme. Aussi, les verbes « *couillerait* » et « *gnoixerait* » signifient « avoir

des relations sexuelles ». L'emploi des trois verbes est une exagération de l'acte sexuel entre Hegba et Mininga et peint une scène érotique. L'usage du pronom « elle » ainsi que le verbe utilisé « prenait » montre le rôle central que joue la femme dans les rapports ses sexuels ainsi que son pouvoir de contrôler l'organe de l'homme. Ceci se remarque à travers le premier geste sexuel de la femme qui montre l'impuissance de l'homme face à la femme.

La récurrence de ce lexique grossier « pénis » qui désigne cette partie du corps de l'homme rend cet organe moins important. La démystification et la banalisation du pénis et de l'acte sexuel mettent à nu la décadence morale et ainsi sert de dénonciation de cet état.

En outre, nous assistons, chez Nganang, à l'usage des constructions métonymiques dans l'usage du langage vulgaire. Dans tous les trois exemples, il y a un effort de la part de Nganang de désigner certaines parties du corps par d'autres noms tels « viande », « cachette » et « trompe ». Ainsi, dans *Mont Plaisant*, la narratrice évoque les exemples suivants: « [...] heureusement personne d'autres que lui ne savait l'insurrection de « sa viande » (MP : 109). Ici, l'usage du syntagme nominal « sa viande » par métonymie fait référence au « pénis » de Nebu. Dans ce texte, l'organe génital de Nebu est présenté comme « une viande » quelque chose de mangeable, une nourriture. La « viande » dans ce contexte est une désignation vulgaire de l'organe génital de Nebu qui apporte du plaisir sexuel non seulement à la femme mais aussi à l'homme. Nganang juxtapose le mot « viande » à celui d'« insurrection » afin de mettre en relief un état d'excitation incontrôlable et insupportable. Le deuxième exemple est ce qui suit: « Il frappait plusieurs fois à la porte de sa cachette » (MP: 215). Il décrit le vagin de la femme en utilisant une

métonymie remarquable. Il remplace le vagin par le mot « cachette » qui renvoie à un endroit où l'on peut se cacher ou cacher quelque chose, un endroit secret loin de la vue. Dans ce cas, le sexe de la femme est belle et bien une cachette car elle est non seulement tenue secrète, soigneusement cachée hors de la vue d'autrui, mais aussi joue le rôle d'abri pour l'homme. Le verbe « frappait » à « la porte » « plusieurs fois » exprime une certaine persistance ou un entêtement à pénétrer « la cachette ».

La dernière référence métonymique se présente comme suit « *Sa trompe pleurait dans le lointain* » (Ibid : 217). La référence à la « trompe » est une métonymie qui désigne l'organe génital de l'homme. Par sa forme et son usage, il est désigné comme étant la trompe d'un éléphant. Le verbe « pleurait » personnifie cette partie du corps de Nebu et les larmes qui résultent du pleur dans le lointain représentent l'éjaculation dans le profond du vagin de la femme. Le syntagme prépositionnel « dans le lointain » est très intéressant. La trompe est l'un des plus importants des organes des éléphants que lorsque la perte de la trompe de l'éléphant mène à la mort. Normalement, La trompe d'un éléphant ne pleure pas de manière à être audible. Il émet des sons qui ne sont pas audibles. Ce sont les humains qui pleurent et sont entendus. Pleurer pour être entendu dans le lointain est une exagération de la part du narrateur du bruit que fait l'homme pendant l'éjaculation puisqu'ordinairement, le bruit fait par l'homme est entendu seulement par la femme. Nganang se sert de ces figures afin de peindre une certaine image du sommet de l'acte sexuel jusqu'à éjaculation et aussi créer de l'humour.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, Nganang emploie trois mots métonymiques dans *La saison des prunes* pour désigner certaines parties du



corps. Le premier est à la page 204. « *Si le paradis de Bilong avait la forme des orifices de Nguet, ses camarades se représentaient celui qui les attendait à la fin de la guerre: une oasis* » (SP: 204) Cet extrait présente une manière métonymique de nommer le vagin et d'autres parties du corps. Le lexique « Orifices » désigne toutes ouvertures de Nguet avec un trou où Bilong peut pénétrer pendant un acte sexuel précisément la bouche et le vagin. Nganang met l'accent sur les relations sexuelles à travers la bouche et le vagin de Nguet. Nganang subtilement met en perspective un aspect des rapports sexuels entre homme et femme. Nous notons ici que la plus grande joie de Bilong repose sur l'acte sexuel à travers la bouche et le vagin de Nguet. Malheureusement, cela n'est pas le cas des autres tirailleurs qui sont condamnés à vivre dans le désert.

Un autre emploi métonymique des parties du corps est ce qui est tiré de la citation suivante: « Il distinguait les lèvres ici, le clitoris là, et puis de ce côté, l'élévation d'une légère broussaille » (ibid). Cet extrait peint l'image d'une scène où Bilong est en position pour un cunnilingus. Le narrateur fait mention d'une broussaille qui normalement est « une végétation formée d'arbustes et de plantes épineuses, caractéristique des sous-bois et des terres incultes ». Ici, ce mot est utilisé comme une métonymie précisément « broussaille » pour désigner le pubis de Nguet. L'emploi de « légère » est une manière atténuée de décrire cette partie du corps qui ne facilite pas la tâche. Ainsi, Nganang emploie cette métonymie comme une simple description du pubis et pour créer l'humour. A part la métonymie « broussaille », le narrateur fait référence aux « lèvres » qui sont les quatre lèvres de la vulve de la femme, le narrateur mentionne le « clitoris ». Les trois mots suggèrent le

déroulement d'un acte sexuel. Bien plus, la position de cunnilingus par Bilong peint l'image d'une dominance de l'homme. Nganang, à travers la citation, montre un aspect des rapports sexuels répandus dans sa société qui ordinairement n'était pas permis. Encore plus, la broussaille est normalement coupée pour garder un endroit propre mais celle de Nguet est légère puisqu'elle ne s'est pas complètement rasée. Nganang montre ici le manque d'hygiène corporelle de la part de Nguet mais d'une autre perspective, Nganang met l'accent sur ce qui fascine l'homme.

Le dernier exemple de métonymie est la désignation métonymique des seins où on entend le narrateur dire: « Bilong fit mine de sauter sur ses grands chevaux, réitérant son numéro du routinier baiseur (ibid : 210). Les grands chevaux évoqués dans l'extrait désignent les seins de Nguet. Tout comme les chevaux, les seins de Nguet sont solides, très gros et beaux à regarder. Ces références métonymiques renforcent la créativité de Nganang et aussi la vulgarité langagière.

A part la référence métonymique aux parties du corps, Nganang cette fois-ci les mentionne de manière explicite. C'est ainsi que « Son pénis était encore debout quand il courait [...] Son bangala est resté debout pendant une semaine » (MP: 222) Dans cet extrait, Nganang fait référence au « pénis » qui est l'organe sexuel de l'homme et cette évocation explicite du pénis renforce le ton vulgaire. Une description de cet organe à travers le groupe adverbial « encore debout » peint l'idée d'une régularité et met en relief un manque de maîtrise de l'émotion sexuelle. Cette idée est renforcée par la référence à la durée «pendant une semaine ». L'exagération de l'action par le verbe « courait » et l'usage du mot « bangala » crée l'humour et devient donc une

dénonciation de la décadence morale et le manque de maîtrise de soi. Cette idée est plus accentuée à la page 436 où on entend Nganang décrire une fois de plus le pénis en ces termes: « Son pénis encore debout » (MP: 436). La récurrence et la juxtaposition des deux adverbes « encore » et « debout » dans d'autres parties du texte sont un moyen de ridiculiser cette partie du corps de l'homme et de dénoncer un aspect problématique de la société camerounaise.

*Mont Plaisant* regorge de quelques mots vulgaires notamment « chair », « nu », « fesse », « le derrière », « couillée », « jambes », « baisé », « pénis », « parties génitales », « corps », « nudité », « sein ». Tout comme dans le texte précédent, dans le chapitre sept, huit, neuf de la deuxième partie de *La saison des prunes*, on retrouve quelques exemples d'expressions obscènes telles que « testicules », « pénis », « faire l'amour », « sein », « mamelon », « pubis », « baiser », « une érection », « le bangala », « pisser », « chier », « un cul », « le derrière », « bordelle », « sodomie », « reins », « asséchés », « sexe », « vagin », « violer », « femme nue », « sein », « bonbonner », « poitrine », « la guerre du sexe », « briqueterie », « passer à ses fesses rebondies », « déboucher sur la cuisse sur le genou ». Les différents mots relevés dans les deux textes sont des mots qui ordinairement ne sont pas mentionnés ouvertement parce qu'ils constituent des tabous. Toutefois, ils se trouvent dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* de Nganang afin d'affirmer une certaine liberté sexuelle de soi-même dans une société en décadence morale. Cette opinion est marquée par un mélange de mots qui sont soit de nature familière soit soutenue soit métonymique soit crue. De surcroît, tous ces mots sont parsemés dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* de Nganang donnent aux deux textes un ton érotique.

Les différents termes relevés dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* donnent le ton vulgaire à l'œuvre et cela est mis en relief par la description des scènes érotiques entre certains personnages. Il est important de noter que dans ces chapitres, ces mots vulgaires ne sont pas juste évoqués mais on retrouve aussi la narration des relations sexuelles décrites mot après mot, geste après geste comme si nous visualisons des scènes érotiques. Ainsi, Bertha, la narratrice de *Mont Plaisant* nous présente un récit d'une scène d'amour entre Nebu et Ngugure.

Il n'aurait jamais cru qu'il aimerait regarder entre ses jambes, mais elle le lui demanda, car elle dit, que le pictogramme qu'il recherchait dans ses lèvres au loin du ciel y était dessiné. [...] Il obéissait, Nebu, jusqu'à ce qu'il ne sente plus ses jambes, jusqu'à perdre son esprit, jusqu'à ce que Ngugure s'ouvre et l'attire, de tous les côtés de son corps. Quand il pénétrait, elle mouvait ses hanches avec élasticité pour qu'il entre plus profondément dans sa chair. Et il allait plus loin, et elle mouvait ses hanches, et elle retenait ses fesses de ses deux mains, pour le pousser au plus profond de son corps. [...] Il entra partout dans sa chair, dans chaque nerf de sa peau, dans chaque chambre de ses veines, dans chaque goutte de son sang, dans chaque senteur de son arôme, et soudain il sentait Ngugure les ongles lui gratter les fesses, ses mains lui retenir le derrière, sa tête se caler à son cou, ses dents le mordre. Il sentait dans le palais de son corps une poigne se serrer autour de son pénis, se serrer une, deux, trois, quatre, cinq fois. La voix de Ngugure lui fracassait l'esprit, mais dans son cri son amie murmurait un mot répété, un pleur poussé des chambres les plus cachées de cette maison où il l'avait retrouvée, un verbe conjugué au présent : « J'aime » (MP : 214-215)

Cet exemple est une description d'une scène érotique entre Nebu et Ngugure. Nous sommes face à une description étape par étape de l'acte sexuel. Le verbe « obéissait » peint l'image d'un homme qui est pris dans un piège qui est celle de ses propres désirs. La même image est accentuée dans à travers les constructions suivantes: « jusqu'à ce qu'il ne sente plus ses jambes, jusqu'à perdre son esprit, jusqu'à ce que Ngugure s'ouvre et l'attire ». Nous voyons dans la citation un jeune homme qui est complètement sous l'emprise d'une

femme perverse qui séduit et attire et dicte les mouvements sa victime. Les verbes « demanda », « dit », « s'ouvre », « attire » et « retenait » On remarque ici, le comportement agressif du personnage qui est renforcé par la manière dont « Il entrait partout dans sa chair, dans chaque nerf de sa peau, dans chaque chambre de ses veines, dans chaque goutte de son sang, dans chaque senteur de son arôme ». Le narrateur expose la totale faiblesse de l'homme devant un tel acte « qu'il ne sente plus ses jambes, jusqu'à perdre son esprit ». Les relations sexuelles se terminent par une jouissance sexuelle marqué par l'évocation de « J'aime ». Nganang montre la manière dont les relations sexuelles sont maintenant réduits à des actes vulgaires marquant une société en décadence morale.

A la façon de *Mont Plaisant*, le narrateur de *La saison des prunes*, dans le chapitre neuf, décrit une scène érotique entre Bilong, un jeune de seize ans et Nguet, une dame bien plus âgée. Ainsi, on entend le narrateur narré la scène:

Elle lui présenta son mamelon. Elle lui prit un doigt, et le posa dessus. [...] Elle lui montra son pubis. Le garçon sourit. [...] Il savait que pour en venir au genou, il irait du front à la nuque, de la nuque au cou, du cou aux seins, de la poitrine à l'épaule, au bras, à la main, puis des doigts au ventre, et du ventre au nombril, avant de passer à ses fesses rebondies et de déboucher sur la cuisse, et enfin sur le genou. Il découvrit bientôt que c'était le clitoris de la Nguet qu'il aimait tenir entre ses lèvres et bonbonner doucement, qu'il fallait pour y arriver doigté et patience (SP : 211).

Le narrateur décrit une scène érotique entre Bilong et Nguet. Tout comme dans *Mont Plaisant*, l'image est peinte d'un homme qui est prisonnier de ses désirs sexuels. Cette scène érotique semble bien calculée, pour stimuler Bilong et surtout le séduire. La description offerte par Bertha la narratrice souligne l'idée que toutes les parties du corps mentionnées provoquent un

effet de sensation. La scène est décrite étape par étape pour peindre une certaine réalité de la société et le manque de maîtrise de l'homme qui en fin de compte devient victime. Bien encore, Nganang suggère, à travers ces étapes, que l'excitation chez femme dépend des gestes calculés.

Les mots obscènes révèlent la quête pour une sorte de liberté sexuelle de la part de la société. L'on rencontre ce type d'écriture érotique dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *Les plantations* de Calixthe Beyala ainsi que *la vie et démie* de Sony Labou Tansi et *La place des fêtes* de Sami Tchak.

L'étude de la langue vulgaire dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* a révélé une certaine écriture dite transgressive voire même érotique. Cette écriture transgressive de l'auteur est le reflet d'une société en décadence morale. La peinture de ce reflet se constate à travers l'utilisation des métonymies, les mots crus ainsi que les scènes dites érotiques. Cette manière d'écrire montre la créativité de l'auteur. L'alternance codique sera l'objet de l'analyse suivante.

### 1.1.2 Alternance codique

Dans une communauté où plus d'une langue est parlée, le mélange de phrases se produit souvent lors de la communication. Selon Gumperz (1989:57) « *l'alternance codique est la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passage où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents* ».

D'après Moreau (1997 :33) « *on ne parle pas d'alternance codique si on constate qu'un locuteur emploie une langue dans ses rapports avec ses supérieurs, par exemple, et une langue quand il traite avec ses familiers [...]*

*Pour qu'il y ait alternance codique, il faut que les deux codes soient utilisés dans le même contexte ».*

*Mont Plaisant et la saison des prunes* contiennent des exemples d'alternance codique. Certains alternances codiques de l'auteur sont tirés de l'allemand comme cet exemple qui suit : « - *Darf ich bitte um Bier ersuchen, Ersuchen ?* » (MP: 151) qui, traduit en français, signifie : « Puis-je solliciter une bière, s'il vous plaît ? », « *Ersuchen* » est un mot utilisé pour « une demande », « une requête ». Ce qui est remarqué dans cet exemple est la traduction offerte par l'auteur dans la phrase suivante. Cette scène se passe dans un bar où des tirailleurs allemands s'arrêtent pour boire de la bière. Dans cet environnement dominé par les allemands, Ngonzo s'exprime en Allemand en disant: « - *Darf ich bitte um Bier ersuchen, Ersuchen?* ». Notre exemple est un cas d'alternance codique conversationnelle où Ngonzo s'adresse au serveur du bar. Nous constatons un effort de la part de Ngonzo de s'exprimer en allemand, la langue officielle de l'Allemagne où il vit et travaille comme professeur à l'université. Il essaye de marquer son appartenance à un milieu dominé par l'allemand. Cela amuse des allemands présents qui l'offrent une bière.

Dans un autre exemple, la narratrice nous montre la réaction de Ngonzo face aux administrateurs coloniaux qui le considèrent comme indigène au lieu de reconnaître son nouveau statut. Cette réaction est traduite dans la citation suivante : « Combien de fois dut-il écraser son envie de crier dans le visage de l'un d'eux, non, de l'insulter, non, de le maudire tout simplement : « *Ilang ! Ton anus !* » (Ibid : 263). L'exemple d'alternance codique employé dans ce contexte est « *Ilang !Ton anus* ». Comme déjà indiqué dans l'exemple cité

plus haut, l'alternance codique est sous forme d'insulte. Nous voyons la coexistence de deux langues notamment l'allemand et le français. Cependant, le degré de haine se constate dans l'insulte qu'il complète par « *Ilang nuazut ! Ton anus pue* » (Ibid : 264). Les deux exemples d'alternance codique révèlent l'usage spontané dans une situation de conversation.

Contrairement à *Mont Plaisant*, dans *La saison des prunes*, les alternances codique ne sont pas traduites dans la citation comme dans ce premier exemple : « *Schwarze schande !* » (Ibid : 316) Ici, cette alternance codique, traduite signifie « la honte des noirs ». Le narrateur s'exclame en allemand après l'affectation des tirailleurs à l'infanterie et les nouveaux venus blancs à l'artillerie. Le narrateur, dans cette citation, montre que la décision prise par l'armée est une humiliation de la race noire. Au fait, « La différence de couleur était si évidente que la presse allemande nazie s'indigna, comme on le sait : le front de l'armée était sombre, son arrière plutôt blanc. Au lieu d'affronter des Blancs, les soldats nazis se heurtaient à des Noirs ». Le narrateur montre ici son indignation la discrimination raciale manifestée par l'armée de la France libre.

Le deuxième exemple est repéré pendant la confession de Philothée, l'assassin de La Sita, mère de Hegba : « *Schouain* » [...] « *Schouain* » (SP : 408). Dans le texte, « *Schouain* » qui signifie « honte noire » en Français est répété deux fois. Après la confession de son meurtre à Hegba, on entend ce dernier prononcer ce mot allemand avant d'enfoncer sa baïonnette dans la bouche et ensuite de tuer Philothée. La reprise du mot est très significative dans ce contexte en ce sens que pendant cette période au désert, l'armée française était blâmée pour le massacre des centaines de Noirs.



Malheureusement, dans cette situation, un Noir est le meurtrier d'un autre Noir, une femme, la mère du marché d'Edéa. Ce meurtre constitue pour Hegba une honte pour les tirailleurs africains qui combattent auprès de l'armée française. A travers l'exemple, Nganang montre que les Africains doivent prendre leur part de responsabilité dans les inégalités et les injustices qui sévissent l'Afrique.

Aussi, nous constatons l'emploi une fois de plus d'une alternance codique lors d'une discussion politique entre Um'Nyobè et Pouka où ce dernier s'exprime en ces termes : « *Schadenfreude!* » (SP : 432). Le mot « *Schadenfreude!* » utilisé par le narrateur signifie jubilation, une joie maligne. Pendant un débat entre Um N'yobè et Pouka sur le rôle de l'Allemagne et la France au Cameroun, ce dernier qui a un penchant pour l'administration française accuse son ami d'être en train de planifier un coup contre la France afin de se réjouir de sa défaite. C'est ce qu'il traduit dans cette exclamation « *Schadenfreude!* ».

Une autre alternance codique qui mérite d'être mentionnée est le pidginenglish parlé par la vendeuse des beignets-haricots dans *la saison des prunes*. Elle s'en sert dans sa conversation avec Mininga et quelques amis du village d'édéa comme suit: - Na so-o, dit la vendeuse, beignets-haricots, a day for ya (SP: 47). La vendeuse s'exprime en pidgin lors d'un débat sur les nouvelles de la guerre entre la France et l'Italie et la fuite de de Gaulle pour l'Angleterre. Ainsi, pour se moquer de de Gaulle, Mininga offre de le cacher dans la forêt d'Edéa et de le nourrir aux plantains brûlés que vend la vendeuse de beignets-haricots. L'alternance codique repérée dans la citation lit comme suit : « Na so-o a day for ya ». La phrase traduite signifie « c'est la vérité. Tu

peux compter sur moi». Il est judicieux de dire que la vendeuse est en parfaite accord avec la proposition de Mininga. Nous constatons ici un moyen de la part des deux femmes de se moquer de ce dirigeant qui est en fuite mais de sa cachette demande aux Camerounais de s'allier à la France libre.

Le dernier exemple est l'émotion qu'exprime la vendeuse face à la décadence morale de la société : « Na akwarar make a run from Edéa-o, voilà ce qu'elle avait laissé comme testament après dix ans de commerce » (219). « Suisje une prostituée? Je dois m'enfuir d'Edéa ». Le narrateur nous dit que la vendeuse « était effrayée par l'appétit des recrues qui la regardaient comme si elle avait elle-même la succulence de ses prunes ». Nous pouvons déduire de cette citation l'appétit sexuel des tirailleurs qui n'hésite pas de coucher avec n'importe quelle femme y compris celle qui vend des beignets et des plantains devant le bar de Mininga. Chose intéressante est sa décision de s'enfuir du village d'Edéa où les femmes sont violées comme dans le cas de Ngo Bikai. Ici, Nganang dénonce la perpétuation et l'impunité des abus sexuels par certains membres de l'armée de la France libre.

Cette partie a révélé l'usage de quelques alternances codiques dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*. Elles sont tirées de l'allemand et du pidgin. L'analyse de l'alternance codique a montré que Nganang se sert de l'alternance codique dans des situations de conversation. Bien plus, ce mélange de code n'est qu'une manifestation de l'appartenance à une communauté plurilingue.

Le Cameroun est un pays composé de 238 groupes ethniques qui parlent autant de langues différentes, en plus du français, de l'anglais et du camfranglais. A part l'alternance codique, l'auteur, dans les deux textes utilise

des langues locales. De ce fait, nous nous pencherons sur un autre sous-titre qui va porter sur les emprunts.

### 1.1.3 Emprunts

Un emprunt est « *un processus lexicogénique externe, qui consiste à intégrer dans une langue donnée des éléments appartenant à une langue étrangère* » (Tournier, 2017 : 126). Dans ses deux textes, Nganang donne un aperçu des différents emprunts en utilisant constamment les mots associés à certaines langues comme l'allemand et les langues locales. C'est la raison pour laquelle, Ngalasso (2001 : 16) explique que les emprunts sont des éléments qui passent d'une langue à une autre, s'intègrent à la structure lexicale, phonétique et grammaticale de la nouvelle langue et se fixent dans un emploi généralisé de l'ensemble des usagers, que ceux-ci soient bilingues ou non ». Les emprunts de Nganang prennent la forme d'insulte, désignation aux vêtements et à la nourriture.

### 1.1.4 Langues locales

Les langues locales sont les langues parlées dans une communauté et dans ce contexte, Ewondo, Béti, Bassa, Bamoun, Bamiléké. « *Engagés dans le jeu des langues, ces écrivains doivent créer leur propre langue d'écriture et cela dans un contexte culturel multilingue [...]* » (Gauvin, 2006 :7). Nganang emprunte aussi aux langues locales afin de faire une description des réalités sociales et culturelles. Il puise surtout ses ressources langagières des expressions fabriquées par les Camerounais eux-mêmes à partir des langues locales parlées au Cameroun. Les emprunts de Nganang prennent la forme

d'insulte, désignation aux vêtements et à la nourriture. Un exemple d'emprunts se trouve à la page 117 de *Mont Plaisant* est dans la citation suivante: « *Ce jour-là, elle s'habilla de son plus beau vêtement, un ndop en coton avec des motifs indigo, style bamoum* » (MP: 117). Ce vêtement cité dans le texte est celui que Ngutane porte le jour de la visite du haut-commissaire au palais de Njoya. Ce *ndop* est une étoffe traditionnelle et rituelle bamiléké et qui dans sa forme originale est un assemblage de bandes de coton cousues bord à bord. Cependant, un regard critique de cet exemple indique l'usage d'un déterminant, précisément un article indéfini « un » qui est attribué au mot « *ndop* ». Le choix du déterminant est dicté par le fait que le « *ndop* » est « un vêtement » qui au niveau de la syntaxe est un mot masculin. Dans la citation, la narratrice indique le vêtement que porte Ngutane lors de la visite commissaire au palais de son père. Celle-ci bien que lettré et une amoureuse du style européen, porte une étoffe traditionnelle qui représente la royauté pour marquer ce jour. La référence au « *Ndop* » comme étant un style bamoun attire l'attention sur l'importance de la préservation d'une fierté culturelle et traditionnelle africaine.

En outre, la narratrice fait mention dans le texte d'un mot qui décrit un vêtement de veuve comme indique la citation : « Elle a porté un pagne coloré en dessous de son *ndjutchu*, son habit de veuve » (Ibid : 161). Un *ndjutchu* est un vêtement de veuve comme l'indique le groupe de mot qui suit l'emprunt dans la phrase et le déterminant possessif « son » qui se rapporte au nom *ndjutchu*. La référence au *ndjutchu* comme étant un vêtement de veuve porté par la vieille Bertha révèle une certaine règle à suivre par une veuve. L'image que peint Nganang dans l'évocation d' « un pagne coloré » porté en dessous

du Ndjutchu, qui probablement est d'une couleur sombre, montre le refus de la vieille Bertha de se plier à cette norme qui déshumanise les femmes voire les veuves. Nganang ici montre l'effort de certaines femmes de sortir de cette prison symbolique.

De façon pareille, l'emprunt à la page 175 est attribué un adjectif possessif tout comme l'exemple ci-dessus. « Ils ajustaient leur gandoura, leur caftan, le vêtement choisi pour l'occasion, et commençaient à parler » (Ibid : 175). Une *gandoura* est un vêtement maghrébin soit sans manche soit avec de longues et larges manches plissées qui va jusqu'à la mi-jambe. Un caftan est un vêtement oriental ample et long. Tout comme dans l'exemple précédent, les deux mots sont précédés par le déterminant possessif « leur ». Les vêtements mentionnés dans la citation sont des habits portés par les visiteurs venus rendre visite à Njoya. L'énumération des vêtements « gandoura » et « caftan » est une manière pour l'auteur d'étaler l'une des richesses culturelles de l'Afrique.

L'adhésion aux règles syntaxiques est le plus marqué dans l'utilisation de l'article défini « l' » devant le substantif qui commence par une voyelle comme indiqué dans l'extrait qui suit : « *L'agbada* », *l'habit étincelant du style nigérian Yorouba qu'une femme exhiba un jour, fut sans doute ce qui fit le plus impression* » (MP : 174). « *L'agbada* » est l'habit étincelant du style nigérian Yorouba. L'article indéfini « l' » dans l'exemple précède le mot « agbada » qui commence par une voyelle. Tout comme dans l'exemple précédent, l'accent est mis sur un vêtement qui identifie non seulement le Nigéria mais aussi l'Afrique. L'adjectif « étincelant » qui qualifie le mot «

habit » met l'accent sur la beauté du vêtement et pour ainsi dire le choix des vêtements des femmes dans la culture africaine.

Tous les trois emprunts sont des noms attribués aux vêtements portés surtout dans une société islamique et aujourd'hui dans la plupart des pays africains. L'insertion des emprunts portant sur des vêtements traditionnels a pour but d'attirer notre attention sur notre culture africaine ainsi que les vêtements qui nous identifient comme africains et non pas européens.

Par ailleurs, le narrateur insère dans le texte, un emprunt lié à la coiffure des femmes africaines. Ainsi, Bertha, la narrateur nous donne l'exemple suivant: « Elle aurait besoin d'un immense afro pour réaliser son rêve, mais pourquoi lui révéler que sa quantité de cheveux ne lui autorisait que des motobo, ces petites tresses que les femmes font à leur fille afin d'accélérer la pousse des cheveux ? » (Ibid : 133).

La traduction de l'emprunt est tirée directement de la phrase. Les *motobo* sont « ces petites tresses que les femmes font à leur fille afin d'accélérer la pousse des cheveux ». Parfois, certains mots en langues locales ne s'accordent pas au pluriel malgré l'accord au pluriel. Dans ce cas, l'article indéfini au pluriel « des » est attribué à « *motobo* », néanmoins ce mot ne se termine pas par « s » et donc ne suit pas la règle de la grammaire française qui exige qu'un mot au pluriel prenne un « s ». Un exemple similaire est ce qui suit: « Personne n'avait jamais trainé ainsi les nguri, la noblesse princière bamoum, dans les excréments, mais le fils de Bertha ne pouvait pas contredire l'outrage, ah ! » (Ibid : 220) Tout comme dans l'exemple suivant, le mot « nguri » ne se termine pas par « s » malgré l'article défini au pluriel « les » qui

le précède. Le mot « nguri » est traduit dans la citation comme étant la noblesse princière.

Dans certains cas, les emprunts sont utilisés dans le cadre d'une violence verbale comme l'indique l'exemple suivant : « *Qu'est-ce que vous attendez, belobo lobo ? s'écria le lecteur dans la nuit. Envahisseurs! Finissez-moi!* » (MP: 168). Belobo lobo est un terme d'origine Béti qui fait référence aux personnes qui ne parlent pas la même langue qu'eux ou simplement aux étrangers. Le texte fait mention de cet emprunt lors de l'attaque de Ngonon par trois allemands qui l'ont battu et laissé comme mort. Pendant toute l'attaque, on entend Ngonon décrire ses attaquants allemands de « *belobo lobo* » qui désigne un « envahisseur ». La construction « finissez-moi » peint l'image d'une victime en détresse qui ne peut plus se défendre face à ses assaillants. Néanmoins le contexte et le ton de ce discours font de l'emprunt désignation qui dénigre une personne et dans ce contexte les Allemands qui se sont installés sur le territoire Bamoun et ont accaparé leurs terres. D'une manière subtile, Nganang montre son indignation contre les colons qui se sont installés en Afrique et accentue aussi le massacre des Africains aux mains des colons.

A la page 174, la narratrice introduit un emprunt qui porte sur la description des femmes qui se présentent dans la chambre de Njoya. La narratrice s'exprime en ces termes : « Les femmes qui se représentaient dans les chambres de Njoya étaient si bien habillées, non, j'utiliserais les mots de Sara ici : elles étaient si mami nyanga-o, si mignonnes, qu'on aurait pu soupçonner la gent féminine de vouloir entrer en compétition avec la maîtresse des cérémonies elle-même, Ngutane, pour la battre sur son propre terrain » (ibid :174). L'adjectif « mami nyanya » signifie mignonnes, une traduction

repérée dans la phrase. L'oralité est renforcée par l'usage de la particule énonciative « o ». La narratrice montre son admiration pour les femmes qui sont bien habillées par l'utilisation de l'emprunt « mami nyanya » comme pour dire que la beauté d'une femme est basée sur les vêtements qu'elles portent. L'auteur, ici, encourage les femmes à se revêtir des vêtements dignes d'une femme modeste.

Cependant, la narratrice, cette fois-ci, fait mention d'un mot qui désigne un groupe de fourmi en ces termes : « *Il sentait son corps se décomposer, déchiqueté par les fourmis magnan de son passé le plus dissimulé* » (MP : 278). Dans cette citation, il y a une référence aux fourmis.

Les fourmis magnan sont des fourmis légionnaires d'Afrique dont les morsures sont douloureuses. « Magnan » est utilisé comme un adjectif qui qualifie les fourmis. Cet emprunt est dérivé du participe présent du verbe « manger ». A travers l'emprunt « magnan » qui qualifie les fourmis, nous pouvons décrire ces fourmis d'envahisseurs et de carnivores. L'énumération des verbes « se décomposer, déchiqueté » confirme son rôle de carnivore et montre l'effet dévastateur de ces fourmis. Dans ce contexte, « les fourmis magnan » font référence à la culpabilité du Sultan qui le ronge comme le font les fourmis légendaires et donc est dans l'incapacité de se déplacer.

De plus, la narratrice peint l'image paisible d'un peuple sous le règne du sultan Njoya en ces termes : « *Certains rasaient la tête de leur voisin ; d'autres accordaient leurs instruments de musique ou jouaient au ngeka* » (Ibid : 287). Nous avons ici une image de la vie quotidienne à Foumban.

Ainsi dans la citation, nous pouvons repérer l'emprunt « ngeka » qui est une sorte de jeu de dames. Le choix de l'article partitif masculin qui



précède le mot « ngeka » est basé sur l'emploi du verbe « jouer » + « à » et le fait que le mot « jeu » en français est un mot masculin. La désignation locale du jeu de dames montre que le « *ngeka* » est un jeu de société qui est joué chaque jour. Cette opinion est renforcée par les autres activités mentionnées dans la citation. Nganang encourage l'introduction de ce jeu dans les tournois africains.

Le dernier exemple d'emprunt relevé dans *Mont Plaisant* se trouve dans la citation qui suit : « Réveillé par un amalgame de senteurs soudaines, il se retrouva au milieu de collines de *pili pili*, de sel, de gingembre, d'oignons, de curry, de tomates, et dans une succession infinie de couleurs » (Ibid : 289). La citation ci-dessus contient un lexème local notamment *pili pili* qui est un condiment à base de piment rouge très fort réduit en poudre. Ce piment en poudre provoque souvent des éternuements surtout dans les marchés où il est vendu. C'est dans la même situation que se trouve Nebu déguisé après avoir suivi Njapdunke jusqu'au marché aux épices sans s'en rendre compte. Malheureusement, l'éternuement de Nebu fait tomber le drap attaché autour de son épaule. Ce qui nous intéresse dans cette citation est le pouvoir des «*collines de pili pili* » qui réveille Nebu envouté par une femme. Le participe «réveillé» montre le pouvoir perturbant du piment rouge « *pili pili* » sur le nez. Ainsi, l'effet du *pili pili* est exagéré.

De même que dans *Mont Plaisant*, Nganang fournit la traduction aux emprunts dans la même phrase mais quelquefois les citations ne fournissent aucune traduction dans *la saison des prunes*. Le premier emprunt est un verbe local. Ainsi, on entend les tirailleurs se moquer de Bilong qui n'arrive pas à contrôler ses désirs sexuels : « *Gnoxer le désert même* » (ibid : 204). *Gnoxer*

veut dire faire l'amour. Bilong est tellement excéder par l'amour pour Nguet qu'il hallucine. Pour cette raison, le désert devant lui prend la forme d'une femme avec des seins, un ventre plat et deux jambes. A travers ses hallucinations, Bilong parfois donne l'impression d'avoir une envie de coucher avec le désert. Le narrateur montre l'état psychique de Bilong et l'effet d'un amour fou.

Ensuite, le narrateur nous décrit l'impression des tirailleurs à la vue des femmes qui leur font des avances en ces termes : « *Cameroun femme gnoxegnoxe, disaient-ils* » (Ibid : 144). Contrairement à l'usage précédent du mot local, l'emprunt « *Gnoxe-gnoxe* » dans ce contexte est le verbe gnoxe conjugué au présent de l'indicatif. Ainsi, la phrase mal construite « *Cameroun femme gnoxegnoxe* » peut être traduite comme suit : les femmes camerounaises aiment faire l'amour. Le ton qui accompagne l'emprunt provoque l'humour. La construction de la phrase montre clairement que nous avons à faire à des groupes de tirailleurs qui sont analphabètes mais qui ont été recrutés dans l'armée de la France Libre. L'auteur ici révèle un aspect de la société qui est l'amour du sexe.

Dans certains cas, le narrateur se permet de d'attribuer aux parties intimes des noms tirés de la langue locale. Un exemple est ce qui se trouve dans la citation suivante: «*Comme une envie folle de sentir le bangala de Fritz froter mon vagin, « en pleine journée, j'étais parfois mouillée comme rivière*» (Ibid : 391). *Le bangala* est une désignation en langue locale du pénis. Dans la citation, on peut constater l'emploi du mot « *bangala* » précédé par l'article défini « *le* » puisque le mot auquel référence est un mot masculin. La simple évocation de cette partie du corps crée l'humour.

Dans *la saison des prunes*, l'on peut repérer quelques insultes de la langue locale comme l'exemple qui suit : « Vous ne me connaissez pas ! lança Minginga. Minalmi! (Ibid : 293). « Minalmi » est une exclamation venant du Bété qui est traduite par « n'importe quoi ». Cet emprunt est utilisé comme insulte dans ce contexte. Les insultes prononcées dans les langues locales ont plus d'effet et c'est ce qui fait Minginga après la destruction de son bar par les femmes du marché. Un exemple similaire est le suivant : « *Et dis-moi, petit malin, tu sais ce qu'elle fait comme travail, ta nyama nyama ?* » (ibid : 73) Nyama nyama sont des petits objets vendus sur un territoire. Il y a ici l'emploi de l'adjectif possessif « ta » devant « nyama nyama ». Ce vocabulaire est utilisé ici comme une violence verbale qui a pour but de dénigrer Nguet, l'amant de Bilong. Aussi, pour dénigrer l'amante de son frère, « *C'est une bordelle, déclara Ngo Bikai, et comme si son frère ne comprenait pas, elle précisa: « Une pute », et encore: « Une wolowos* » (SP : 74). Le narrateur nous donne deux traductions du lexème « wolowos » qui se trouve dans la phrase. Wolowos est traduit par « une bordelle » et « une pute ».

Encore, le narrateur souligne le degré d'importance qu'on attribue à un personnage à travers l'usage de certains emprunts comme dans l'exemple suivant « *C'est que Ngo Bikai rythmait les paroles de la mère de ses propres accusations. Ta mamy nyanga?* » (ibid) Une mamy nyanga » est une femme d'affaires prospère qui opère dans plusieurs domaines. Afin de suivre les règles de la syntaxe, l'adjectif possessif « ta » est attribué au terme local «mamy nyanga». Nguet est appelée mamy nyanga, une femme prospère dans la séduction des hommes et des jeunes gens voire des adolescents.

D'autre part, lors d'une discussion sur le recrutement des tirailleurs dans l'armée de la France Libre ainsi que ses méfaits, Fritz compare la guerre aux travaux forcés. C'est ainsi qu'il dit: « *La guerre, c'est comme le njokmassi*» (Ibid : 173). La traduction de l'emprunt Njokmassi se trouve à la ligne suivante et se lit: « *Les travaux forcés?* Ngo Bikai répondit qu'il exagérât un peu » Afin d'exprimer son opinion et d'être très bien compris par Ngo Bikai, Fritz emploie un comparant bien connu dans la langue locale. La guerre est ici comparée au « Njokmassi » c'est-à-dire aux travaux forcés parce que le combat que mène les tirailleurs auprès des Français est considéré par Fritz comme « *l'exploitation de l'homme Noir par le Blanc* » et comme « *un autre visage des travaux forcés* » (Ibid:173). Le narrateur montre ici la manière dont les Camerounais et autres africains qui ont combattu pour la France perçoivent leur relation avec la France. Nganang emploie cet emprunt pour dénoncer l'administration française qui a recruté les africains pour combattre auprès de leur armée.

Pour créer parfois de l'humour, le narrateur insère un emprunt pour décrire juste la démarche d'un personnage comme dans le cas de Mininga dont la démarche est décrite de « *Kougna-kougna*». Cet emprunt signifie petit-à-petit, progressivement (Ibid). Pendant les obsèques de Bilong, on voit Mininga arriver avec une démarche décrite de « *Kougna-kougna*». Il est probable que le son émis par ses chaussures soit la raison du choix de cet emprunt par le narrateur. La référence de à cet emprunt dans le texte crée une sorte d'humour, surtout lorsqu'on essaye de se représenter cette démarche.

Afin d'accentuer l'habileté d'un personnage, le narrateur évoque le maniement d'un objet traditionnellement utilisé comme le décrit la citation qui

suit: « *Il fermait son œil, ajustait la fronde de son ndomo ndomo, lâchait le caillou, et l'oiseau tombait au milieu de ses plumes* » (Ibid :115). Dans cette citation, nous pouvons identifier un emprunt précisément « le ndomo ndomo ». Ce « *ndomo ndomo* » est un emprunt tiré de la langue bété et qui décrit un jouet artisanal à base de corde ou de bracelet élastique qui sert à faire la chasse aux margouillats. Le ndomo ndomo est tout simplement un lance-pierre utilisé dans la chasse des oiseaux. Il y a ici l'attribution de l'article défini « le » au mot.

Le dernier emprunt est lié au comportement de Bilong, un jeune de seize ans qui joue le rôle de dragueur. Dans le texte, Aloga le nomme « *ndoss papa* » qui signifie un rusé ou malin en affaire. Vu l'amitié qu'il entretient avec Bilong ainsi que son allure devant d'autres femmes, il est normal de dire qu'il rusé en affaire de femme.

La récurrence des emprunts dans tous les deux textes et la traduction de ces emprunts dans les phrases révèle leur emploi dans la communication de tous jours ainsi que la création d'un dictionnaire sociolinguistique. Les emprunts évoquent une certaine réalité extralinguistique qui fait partie de la vie quotidienne des Camerounais. Les mots ne sont pas italiques comme faisant partie du langage normal de communication. Les règles de grammaire se constatent dans ce cas comme pour traduire l'oral à l'écrit. Le contexte sociolinguistique est marqué par une diversité culturelle et le bilinguisme.

L'étude des emprunts montre la diversité des langues qui existent au Cameroun. L'auteur semble utiliser les ressources de l'écriture. Ces mots sont traduits soit dans la même phrase soit dans la phrase suivante. Dans bien des cas, les mots ne sont pas mis en italique afin de montrer sa détermination

d'inclure ces mots dans le français écrit. En revanche les caractéristiques qui relèvent surtout de l'oral et de la réalité peignent une société ayant une diversité linguistique.

Le prochain sous-titre portera sur les lexiques animaliers. Nous verrons le rôle qu'ils jouent dans le choix d'écriture de Nganang.

### 1.1.5 Lexiques animaliers

*Mont Plaisant* de Nganang est riche en vocabulaire animalier fascinant et intrigant car il présente nombreuses espèces d'animaux dans des scénarios divers jouant des rôles uniques et quelquefois hors de l'ordinaire. De plus, les êtres humains et leurs activités sont étroitement associés aux animaux domestiques et sauvages. Bien plus, Nganang donne aux personnages des traits animaliers similaires à ceux des animaux. Dans d'autres cas, ces animaux jouent des rôles symboliques. Afin d'accentuer son style, il entremêle quelques figures telles la comparaison et la personnification. C'est ainsi que « *La vérité a besoin d'être cachée sinon elle nous aveuglera [...] Nous sommes comme des papillons, mon fils et la vérité est une lampe* » (SP : 234). L'être humain est comparé à un papillon pour montrer que bien que la vérité éclaire quand elle est en excès, elle peut être dévastatrice menant à l'aveuglement. Ces phrases peignent dans notre esprit l'image d'un papillon qui vole autour d'une lampe attirée par sa lumière.

L'éléphant est un autre animal évoqué. Cet animal est un symbole de la maturité. Dans *Mont Plaisant*, ce vocabulaire est quelquefois, employé à cause de son poids. Les mots de Nji Mama sont comparés au poids d'un éléphant «*Nebu marchait le dos courbé. Les mots de son maitre étaient aussi lourds qu'un éléphant* » (MP : 115). Cette citation met en valeur le poids de

l'éléphant ainsi que sa maturité. Ces mots pleins de maturité sont semblables au poids d'un éléphant dû à son âge et à sa maturité. Ces mots qui sont si lourds et écrasants ont un effet pesant. Dans une autre reprise, l'éléphant est associé à d'autres animaux tels la panthère et le lion lors de l'acte sexuel, comme la citation suivante le démontre :

*Ngugure ne lui accordait pas le répit de la contemplation. Elle respirait profondément et l'enlevait si haut qu'il se croyait une panthère, un lion, un éléphant. Sa trompe pleurait dans le lointain puis il s'éparpillait en mille morceaux sur les nattes de la femme qu'il venait d'aimer (Ibid : 215, 216).*

Ici, l'émotion intense qui envahit Nebu est si énorme qu'il semble perdre la raison et l'identité car il se croit plusieurs animaux à la fois mais surtout un éléphant. Même le pénis dans son état d'éjaculation est comparé à la trompe d'un éléphant qui pleure dans le lointain. Tout comme un éléphant se sert de sa trompe pour arroser et mouiller son corps et ses alentours, Nganang peint ici l'image d'un pénis qui arrose une natte avec son spermatozoïde.

Les motifs jouent un rôle énorme dans l'architecture et c'est ainsi que la narratrice nous révèle l'usage de quelques motifs dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*. En effet, la narratrice fait référence aux motifs associés à l'architecture du palais de Njoya en ces termes : « *Mont Plaisant avec ses murs de bambou décoré, son toit de raffia, ses motifs de geckos et de serpent à deux têtes se distinguait nettement de l'architecture générale qui en soit était déjà divers* » (MP : 63). Cette citation évoque les motifs de deux reptiles tels « le gecko » et « le serpent ». Nganang met en relief le lexique animalier à travers les travaux artistiques qui sont effectués dans le palais du sultan y compris l'atelier des artistes. L'usage des animaux divers n'est pas par hasard,

car chaque animal a ses traits et ses symboles propres à lui. Le serpent, bien qu'un reptile est un symbole de la force vitale. Le geckos est le symbole de la patience. Quant au léopard, il symbolise la force, le pouvoir et l'affirmation de soi vis-à-vis les défis de la vie.

L'antilope avec sa silhouette élancée est un symbole de la vitesse avec légèreté. L'ensemble des animaux qui sont mentionnés ci-dessus représentent l'ensemble des animaux qui existent parmi les humains. Chaque vie est liée à l'autre tout comme un cycle récurrent. On retrouve l'emploi de ces mêmes animaux y compris le buffle dans la citation suivante :

*Nji mama avait inclus dans ses croquis des détails distinctifs, les motifs de serpents et de geckos qu'il avait dessiné au-delà des portes. Il avait entouré les fenêtres de cinq lignes de bambou et non de deux comme c'était habituel à Fouban. Les portes d'entrée, il les avait décoré de motifs représentant des têtes de buffle et pas de répliques de têtes humaines (MP : 69).*

La reprise des désignations animalières liées à l'architecture comme « les motifs de serpents et de geckos », « motifs représentant des têtes de buffle » est très significative. Les motifs ont une portée symbolique et pour ce faire, l'emploi des motifs d'animaux met en relief l'originalité, l'imagination, l'expression de l'art de la part de l'auteur. L'association de l'animal à l'art fait de Nganang un artiste. La collaboration entre écriture et l'art souligne la dimension corporelle et énergétique de la création.

Nebu a appris comment remplir d'or les yeux d'une antilope, comment polir la dentition d'un lion. Il sut bientôt comment instiller une illusion de vérité sous la peau d'un léopard doré. Il sut comment faire zigzaguer un lézard dans la poussière sans bouger et même les geckos. Il sut comment les faire hocher la tête. Il récréa tous les animaux de sa mémoire avec dextérité (MP : 229).

Cet extrait fait mention d'une antilope, d'un lion, d'un léopard, d'un lézard et d'un gecko. Néanmoins, une partie du corps des animaux est accentuée. De la



même manière, les mouvements des reptiles sont reproduits par les artistes. L'or est un matériau utilisé par de nombreux artistes pour mettre l'emphase sur la vie, l'éclat.

Le choix des animaux est d'autant plus marqué par Nganang dans *Mont Plaisant* à travers l'évocation d'une chaîne d'animaux dans tout un chapitre. A la suite de la danse de Charles Atangana et Ngutane, le sultan reçoit bien plus de visiteurs au palais y compris des animaux. En expliquant le choix de nombreux auteurs dans ce domaine, Asaah, 208 :39 affirme que

*Dès le début, les bêtes humanisées s'imposent, en effet, comme ce que Philippe Hamon appelle les « personnages-embrayeurs », c'est-à-dire des personnages qui incarnent les marques de la présence de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués: personnages « porteparole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques.*

Une scène marquante et ironique dans *Mont Plaisant* de Nganang est celle qui est présentée lorsque les diverses espèces d'animaux se présente au palais de Njoya. Nganang déploie son innovation en personnifiant les animaux et en les assignant des rôles spécifiques. Dès les premières lignes, les animaux sont personnifiés à travers l'emploi du mot « visiteurs » qui se rendent dans un cadre spatial qui est « une cité » comme le montre la citation suivante : « La valse merveilleuse du sultan attira un flux supplémentaire de visiteurs au chevet de Njoya ».

*Si l'Afrique avait été informé de la chute d'un grand homme, c'est l'univers entiers qui se manifesta auprès de la danse mythique. On vint de lieux inconnus, de villes insondables, saisi par l'élan lointain du miracle. Les visiteurs ne manquaient jamais de s'habiller comme pour un bal impérial. Oui, confirma Sara, le monde possédé convergèrent aux portes de Njoya pour lui faire part de ces merveilles. (Ibid : 189-191).*

Les visiteurs se rendent au palais suite à la chute du sultan Njoya qui est considéré comme un grand homme. Ces visiteurs sont venus de différents lieux « insondables » et « inconnus » afin d'accentuer l'effet de la maladie sur de nombreux animaux personnifiés. Intéressant dans cette citation est l'habillement des animaux « comme pour un bal impérial ». L'habillement ici fait référence à la peau ou la plume de chaque animal.

Cependant, chaque animal présent possède des traits particuliers. « *A commencer par un paon qui apparut et illumina les corridors de la maison avec sa queue irradiante, même les animaux furent happés par la danse folle. Et tous convergèrent vers le Mont Plaisant* » (MP : 189). Le paon est le premier à apparaître. Il a son bon côté ainsi que son mauvais côté. Ce paon est un symbole d'orgueil et de fierté qui est dû à sa beauté. Il donne la lumière supplémentaire dans les ténèbres et éclaire une vie assombrie. Si puissante est cette lumière qu'elle influence toute chose autour de lui. Rien d'étonnant que tous les animaux sont « happés par la danse folle » du Paon. Son apparition au palais est très significative car le paon est aussi un symbole du renouveau et de la résurrection. Sa présence semble être un bon présage dans le rétablissement de Njoya. Nganang, à travers son imagination, inscrit son écriture dans la vie :

*Dans la nuit, des papillons se massaient autour du lit du sultan et lui racontait l'histoire de leur transformation, de la laideur d'asticots devenue beauté. Ils dansaient un bal de rêve autour de la lampe tempête, soutenu par une symphonie lointaine de chiens et de chats. (MP : 189).*

Le papillon est un symbole de la métamorphose et du renouvellement et de la renaissance. Rien d'étonnant que les papillons se massent autour du lit du sultan afin de lui raconter l'histoire de leur transformation, étape par étape, de la laideur jusqu'à leur beauté actuelle. Par ailleurs, le chien en tant que

guide est aussi présent accompagné du chat. Le chien généralement est un compagnon fidèle. Ainsi sa présence au palais sert à assurer le sultan de sa fidélité jusqu'à la mort. Quant au chat, il est le symbole de la patience et de la curiosité. Dans l'extrait, le chien et le chat sont personnifiés puisqu'ils possèdent un attribut réservé aux hommes notamment l'art de chanter et de jouer aux instruments musicaux harmonieusement. Cela est une exagération pure puisqu'une symphonie exige une harmonie parfaite contrairement aux sons qui sont produits par le chien et le chat qui n'ont pas beaucoup de traits en commun. Cependant le chat est de plus personnifié à travers la citation suivante : « *Les chats rythmaient la lune d'un hymne de joie. Assis au toit de la maison, ils chantaient des poèmes d'amour et de désespoir* » (Ibid :190). Dans ce contexte, le chat est personnifié et cela est renforcé par le verbe conjugué à l'imparfait « chantaient » pour mettre l'accent sur cette habitude.

A part les animaux à quatre pattes, l'auteur fait mention d'oiseaux qui se déplacent de l'Europe à cause de l'hiver. Certes, « *une colonie d'oiseau du Nord descendit d'Europe, sans blague, pour chanter la beauté de l'hiver dans les oreilles de Njoya et pour lui dire le bonheur qu'il avait de vivre dans l'embrassement éternel du soleil d'Afrique* » (MP : 190). Les oiseaux mentionnés dans la citation sont ceux qui se déplacent vers des pays chauds pendant l'hiver. Les oiseaux connotent les aspirations les plus élevées. Dans le cas de Njoya, ces oiseaux servent de messagers qui l'informent des différentes saisons et lui donnent l'envie d'espérer au-delà de sa situation des beaux moments à venir.

*Un autre groupe d'animal qui se rend au bal est celui des canards. Le narrateur nous fait part ce qui est arrivé en ces termes : « Des canards*

traversaient la ville et lui rapportaient le récit de leurs morts collectives sur les routes affamées de la vie » (MP : 190). Le canard un autre animal créé par Nganang, se présente chez le sultan pour parler de l'amour collectif des autres canards. Cet animal est un symbole de confort émotionnel et de protection. Il enseigne comment se déplacer avec grâce même dans les situations difficiles. Njoya, dans sa situation actuelle a sans doute à apprendre beaucoup chez le canard afin de garder son calme même dans son état d'apoplexie.

Nganang crée une autre scène où la fourmi est évoquée comme suit : «Des esclaves durent pousser au feu des fourmis qui en rang marchaient vers la chambre de Njoya, espérant lui raconter comment elles avaient par un effort commun transformé de la poussière en montagne doré » (ibid). La fourmi à son tour est un symbole de travail, d'activité et de construction de vie en société. Dans *Mont Plaisant*, les fourmis sont poussées au feu par des esclaves avant même de raconter les histoires de leur réussite. Dans le texte, mention est faite du corps du sultan envahi et mangé par des fourmis magnan. Il est donc possible que les fourmis sont mis à mort afin d'éviter que le lit de Njoya soit infesté par des fourmis.

A part les fourmis qui n'ont pas eu l'opportunité de raconter leurs histoires au sultan, le texte évoque un animal sans nom comme dans la citation suivante : « Que dire de cet animal-là, ah, Sara oubliait son nom, qui jura qu'il était trop occupé pour danser. Personne, « même pas le sultan des Bamoum », ajouta-t-il, ne souffrait autant que lui » (Ibid : 184). Il est important de noter que Nganang décrit cet animal sans mentionner son nom afin de créer la suspense et de laisser les lecteurs imaginer de quel animal il parle. Comme les autres animaux, celui-ci est personnifié car il raconte à Ngutane les

souffrances qu'il endure. L'emploi de l'adjectif « lugubre » indique que cet animal subit des faits de tristesse profonde.

Nganang, dans le même passage, crée une scène de dialogue entre la fille de Njoya et un animal qui refuse de reconnaître l'autorité du sultan. « Il se fâcha quand Ngutane lui dit que le malheur de son père était celui de Sysiphe.

*-Quoi, s'exclamait-il, qui est ce Sysiphe ?*

*-Un dieu grec.*

*La fille de Njoya le renseigne.*

*-Moi je pousse des cacas avec mes pieds, dit-l'animal. Ton Sysiphe, là, il fait pareil ? (MP : 184)*

La personnification de cet animal est renforcée par le dialogue entre la fille de Njoya et un animal qui dont le nom n'est pas mentionné mais que nous pensons être le chien, un animal. Le mythe de Sysiphe fait référence à celui d'Albert Camus présenté comme une philosophie de l'absurdité de l'humanité dans son ensemble. D'après la philosophie de Camus, Sysiphe est un personnage de la mythologie grecque qui est condamné par les dieux à rouler jusqu'au sommet d'une montagne, seulement pour retomber à l'endroit où le premier a commencé. Ce processus est répété à plusieurs reprises. Vu les événements autour du règne du sultan, Ngutane sa fille compare la situation de son père à celle de Sysiphe. Tout comme dans le cas du dieu grecque, Njoya est condamné le jour où Hitler a mis les pieds sur le sol Camerounais et s'est assis sur le trône du sultan. Il est envoyé en exil par les français. A son retour il construit son palais sur une terre maudite, tombe malade et donc pour la deuxième fois évoque sa chute. De manière similaire, le règne de Njoya a une connotation mythique comme indique Ngutane.

Le boa lui aussi joue un rôle très important chez Nganang. Voici ce qu'il raconte : « Un autre jour, les esclaves tuèrent un boa qui zigzagait le

long des murs de la maison des histoires. Il venait dire au Sultan comment il avait avalé une antilope ». Le boa est une espèce de serpent carnivore qui se nourrit d'autres animaux. Généralement, le serpent est symbole de la guérison liée à la force de vie et à l'énergie primale. Rien d'étonnant qu'il se présente au palais pour raconter « *comment il avait avalé une antilope* ». Néanmoins, il est ironique qu'un serpent qui est symbole de guérison au lieu de sauver la vie, donne la mort.

Notons que tous les animaux personnifiés par l'auteur sont une représentation de l'univers réel des humains. Mais il est ironique que Nganang ne se sert pas de personnages humains mais décide de personnifier ces animaux afin qu'ils remplissent les tâches réservées aux hommes.

Tout comme dans *Mont Plaisant, la saison des prunes* de Nganang, emploie de nombreux lexiques animaliers. Ces lexiques animaliers sont associés aux hommes ou quelquefois aux animaux qui entreprennent des tâches qui sont habituellement réservées aux humains et dans d'autres cas, ils servent aussi de symbole pour renforcer le style de Nganang. Dans son œuvre, Nganang fait bon usage des animaux tels que les oiseaux, le serpent, la panthère, l'antilope, le singe, le porc-épic, l'éléphant et même le charognard pour embellir et donner vie à son œuvre. Voici comment ces lexiques animaliers sont présentés dans les exemples suivants. Les oiseaux dans l'œuvre ont des fonctions multiples, soit ils chantent soit l'homme prend les traits d'animaux. Un exemple concret est le suivant : « Hegba ne sentait plus son corps. Il était un animal, lion, un aigle, quoi d'autres ? » (SP : 93). Cet exemple est un exemple de métaphore animalier en ce sens que Hegba est devenu « animal » et un « aigle ». Nganang présente les oiseaux comme les

êtres vivants qui ont des sentiments et ils peuvent selon leur humeur décider de chanter ou se taire. Rien d'étonnant qu'ils se taisent. Ce n'est pas à chaque instant que les animaux imitent les humains. De fois, c'est l'inverse lorsque les hommes ont l'impression d'être des animaux. Hegba se sent comme un aigle. L'évocation de l'aigle ici renvoie en idée à une vision extraordinaire et précise d'un objet même lointain car l'aigle peut voir avec précision les objets audelà de l'œil humain. L'usage de l'aigle par Nganang renvoie en idée encore à un œil humain qui se sent coincé dans un endroit. Ainsi, il rêve d'être un aigle – un oiseau avec des ailes afin d'échapper au malheur. La transformation de Hegba en animal a pour but de questionner parfois la nature de l'homme mais surtout dans le cas de Hegba, Nganang dévoile la puissance et les qualités de l'homme.

Nganang présente des animaux aux différents traits si divers pour illustrer la diversité de la vie. L'entente entre les animaux et la nature est très émouvante car cette scène dans la forêt d'Édéa peint l'image d'une communauté animalière qui est en harmonie absolu avec la nature.

*Il se levait en fougue et se retrouvait devant le regard effaré de l'antilope, où il voyait un singe voltiger d'arbre en arbre. Parfois un oiseau le réveillait par son chant. En plus de sa hache, il avait avec lui toutes ses armes. Il tendait son arc, tirait, lâchait son couteau qui virevoltait et le porc-épic était cloué au sol. Il fermait son œil gauche, ajustait la fronde de son ndomo ndomo, lâchait le caillou et l'oiseau tombait au milieu de ses plumes (Ibid : 115).*

La référence de l'antilope renvoie en idée. Dans cette citation, tous les animaux finissent par mourir ou souffrir d'un moyen à l'autre dans les mains de l'homme et ainsi deviennent des victimes. Il se peut que le singe ne soit pas tué puisque les singes sont considérés par de nombreuses personnes comme étant proche des humains par leur physionomie et donc tuer un singe revient à

tuer un humain. Nganang à travers les oiseaux dénonce la cruauté de l'être humain et présente l'oiseau comme une victime. « *Il fermait son œil gauche, ajustait la fronde de son ndomo ndomo, lâchait le caillou, et l'oiseau tombait au milieu de ses plumes* » (SP : 115). La référence à cette citation a pour but de louer l'habileté de Hegba à tuer un animal qui se déplace d'une certaine rapidité extrême.

Nganang évoque un autre lexique animalier portant sur d'autres animaux mais cette fois-ci, il fait référence aux charognards, des organismes qui se nourrissent d'animaux morts sans avoir participé à leur mort. Ainsi «Les officiers français se dépêchaient parce qu'ils ne voulaient pas laisser leurs morts dans le sable aux charognards » (Ibid : 268,269). L'usage du mot charognard s'applique au charognard au sens propre du mot, qui dévore et mange les organismes morts.

Pour conclure, nous pouvons dire que Nganang se sert de lexique animalier divers dans *Mont Plaisant* pour donner aux humains des traits qui sont propres aux animaux et aussi pour créer un monde imaginaire où toutes les tâches sont entreprises par les animaux. L'usage de ce lexique animalier donne vie à l'œuvre de Nganang et l'embellit. Entremêlé avec ces lexiques sont les figures de style, l'ironie, l'image et la personnification. De plus, Nganang ne choisit pas les animaux par hasard car chaque animal symbolise quelque chose et enseigne une leçon pratique.

## 1.2 Créations syntaxiques

La création syntaxique dans les textes de Nganang est présentée sous forme d'une combinaison de différentes formes de phrases. A travers ces



phrases, Nganang fait passer son message afin de dévoiler son style. Parmi ces phrases sont les phrases longues et les phrases brèves. L'étude que nous allons faire de la phrase va démontrer ce style.

### 1.2.1 Architecture de la phrase

La composition d'un texte exige le tissage de plusieurs phrases longues, simples et complexes pour faire passer son message. Ainsi, dans le style que Nganang emploie, il entremêle les phrases pour capter l'attention du lecteur et surtout avec l'objectif de produire une impression profonde. La variété de ces phrases forme un tout, un système de l'art. Ce faisant, Nganang enchaîne les structures syntaxiques afin d'élaborer du sens. Nous tenterons d'entreprendre une étude stylistique de l'architecture des phrases dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* précisément la longueur des phrases à travers la phrase brève et la phrase longue.

#### 1.2.1.1 Phrase brève

La phrase brève est une phrase simple. Dans les deux textes, Nganang fait recours à un tissage de structures syntaxiques dans ces deux textes. Dans cette partie, nous étudierons la phrase simple et la phrase non-verbale. Nous envisageons également la phrase non-verbale puisque par sa construction, elle traduit la breveté.

#### 1.2.1.2 Phrase simple

Une phrase simple est une phrase qui ne comporte qu'un seul verbe et donc une seule proposition. Un exemple de la phrase simple est « *Bertha se réveilla un jour au son violent de coups de crosse à sa porte* » (MP : 306). Cette phrase met en scène l'événement qui a précédé l'arrestation de Nebu chez sa mère pour avoir eu des relations sexuelles avec Njapdunke, l'amante

du colonel Prestat. Cette phrase contient un seul verbe « *se réveilla* » conjugué au passé simple. Le complément circonstanciel de temps « *un jour* » et le complément circonstanciel de lieu « *à sa porte* » montre la brutalité. A travers cette phrase simple, Nganang dénonce l'administration Française et ses stratégies de répressions mises en place.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* présente cette phrase simple : « *La bataille de Murzuk eut lieu en plein air, le 11 janvier 1941* » (SP : 213). La phrase fait référence à la bataille durant laquelle Bilong, le petit frère de Ngo Bikai a perdu la vie. Le narrateur situe l'événement dans le temps précisément « *le janvier 1941* ». Ce complément circonstanciel de temps ancre la bataille dans le temps. L'événement est marqué par les massacres.

Nganang décrit une émotion à travers cette phrase simple : « *Je n'ai jamais aimé Bertha, dit-elle, mais tu n'es pas comme elle. Je soupirais silencieuse* » (MP: 33). L'exemple ci-dessus est un exemple d'une phrase brève qui exprime une émotion qui est celle de Pouka. Par cette construction, cette phrase est composée d'un sujet, un verbe et un adjectif. De même *la saison des prunes* offre cette phrase simple: « *Il entra lui-même dans la chambre, ramassa les affaires des deux garçons et les jeta par la fenêtre, dans la cour. Puis il s'assit ensuite dans son salon et reprit son Baudelaire. Ses mains tremblaient de colère* ». Cette scène décrit la décision prise par Pouka contre ses visiteurs pour avoir utilisé ses effets personnels sans son accord. Nous pouvons repérer trois actions liées à trois verbes notamment « *entra* », « *ramassa* » et « *jeta* » ce que Pouka a fait avant de mettre ses visiteurs à la porte. « Le verbe tremblait peint l'intensité de cette émotion « *colère* ».

La partie suivante discutera l'usage des phrases non-verbales dans la création syntaxique des deux textes.

### 1.2.1.3 Phrase non verbales

Les phrases non verbales sont des « *phrases n'ayant pas pour noyau un verbe à un mode personnel* » (Stolz, 2006: 171). Elles sont des phrases qui n'ont aucun groupe verbal mais traduisent un message. Nganang à force de démontrer son style, parfois juxtapose deux ou trois phrases non-verbales ou les combine avec d'autres aspects de la syntaxe. Un exemple concret qui se trouve à la page 18 de *Mont Plaisant* est le suivant : « *Il faisait allusion aux Anglais, car les Français l'avaient laissé sans voix, eux qui avaient scellé son bannissement ; oui, sans voix. Or c'est ainsi que Sara se sentait elle aussi : sans voix* ». (MP : 18). Cet extrait est un exemple d'une phrase sans verbe. La phrase sans verbe « *oui, sans voix* » traduit l'insistance du narrateur sur la situation dans laquelle se trouve le sultan, roi Bamoum pendant le règne des Français. Cet état est renforcé par la répétition à deux reprises de « *sans voix* ». En plus, l'affirmation « *oui* » renforce le sentiment qu'éprouve le sultan qui est marqué par ces histoires d'avant-guerre qu'il ne peut se débarrasser. Cette phrase non-verbale est mentionnée pour une troisième fois en faisant référence à Sara qui pour des raisons bien différentes est « *sans voix* ». Un exemple similaire est à la page 91 où « *Nebu entendit la fille qui pleurait. Un cri.* » (MP: 91) La citation contient une phrase nominale qui est « *un cri* » qui se trouve entre deux points. Sa position comparativement au verbe qui termine la première crée une certaine ambiguïté et donc exige une réflexion sur la nature de ce verbe. Toujours est-il que la phrase nominale « *un cri* » traduit l'effet d'un sentiment voire d'une douleur et ce faisant renforce la phrase précédente.

L'accent mis sur le « *cri* » devient un appel à l'aide comme est le cas du sultan. Dans *La saison des prunes*, on retrouve un exemple similaire à la page 21 : « *Mais alors il serait redevenu le garçon qui jadis avait quitté son passé, les pieds nus. Un gamin. Un indigène* ». (SP : 21). Les deux phrases non verbales repérées dans l'extrait sont « *un gamin* » et « *un indigène* ». Les deux phrases nominales poussent à réfléchir sur l'identité de l'Africain et la construction d'une personnalité. Elles dévoilent le lien qui existe entre un gamin et un indigène ainsi que le regard porté sur un africain intellectuel. Les deux phrases renforcent la phrase précédente qui fait référence au départ pour la France du poète Pouka, les pieds nus.

Bien des fois, Nganang emploie des phrases nominales de nature exclamative comme l'indique ici l'exemple suivant : « *Finies les archives du bavardage ! Des livres ! Des écrits ! Des récits ! Des faits concrets !* » (Ibid: 138). La citation ci-dessus contient quatre phrases sans verbe mais de nature exclamative précisément « *Des livres ! Des écrits ! Des récits ! Des faits concrets !* » L'énumération des phrases est employée d'une manière gradante. Ce faisant, les quatre exclamations donnent le ton aux phrases sans verbe notamment celui de réjouissance face à une découverte. Elles expriment une émotion de joie et d'extase qui est amplifiée par le quatrième point d'exclamation ainsi que la dernière phrase sans verbe « *Des faits concrets* ». Il est important de noter que toutes les phrases nominales exclamatives renforcent la phrase précédente. *La saison des prunes* regorge de quelques exemples de phrases exclamatives nonverbales. Ainsi, le narrateur présente un exemple comme suit: « Aussi notre héros, ce jeune homme plutôt hautain mais timide, souvent évasif et qui du parfum des femmes avait fait un temple,

découvrait-il soudain qu'être seul c'était partager dans un car grouillant de passagers, la silencieuse illusion de chacun. « *Les vacances! Le village!* » (SP: 26). Ici, le narrateur présente deux phrases exclamatives non-verbales. Elles aident à repenser aux décisions liées aux vacances ainsi que l'endroit propice pour passer les vacances. Les deux exclamations dévoilent l'intensité de l'émotion qui accompagne la décision de passer « les vacances au village » après de longues années d'absence. La clameur qui suit une telle décision est de plus renforcée par les deux points d'exclamations. On assiste donc à la joie de tout le monde au retour de Pouka après trois années passées à Paris. Pour ainsi dire, la première phrase qui est « vacances » renforce le lieu qui est « Le village ». Nganang invite les Africains en Occident de passer les vacances souvent en Afrique d'où vient leur racine.

Nganang emploie une autre manière de présenter ses phrases sans verbes à part l'emploi exclamatif. Il crée des phrases nominales qui invitent à faire des suppositions, des hypothèses et à choisir des possibilités de réponses. Dans *Mont Plaisant*, la phrase interrogative non-verbale se présente comme suit : « *Qu'est-ce qui avait fait grandir le feu si vite ? me demandai-je surprise vraiment. L'herbe sèche de la saison ?* » (MP : 140) Cette phrase invite à réfléchir et à mener une enquête sur les causes de l'incendie qui a détruit la plantation de Charles Atangana ainsi que celui qui a causé la mort de Joseph Ngonu, père de Sara. Cette phrase interrogative dévoile une certaine curiosité et un état d'inquiétude de la part de Bertha à qui l'histoire est narrée. Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* contient aussi une phrase interrogative sans verbe. « *Que son fils comme quelques rares garçons du village, soit passé de l'école catholique à l'administration française sans*

*jamais recueillir son approbation, expliquait, disait-on qu'il ne soit pas revenu depuis longtemps. Un rêve de malheur? Une bouderie de pater? Quoi?* » (SP : 9). Cet extrait est un exemple de trois phrases interrogatives non-verbales : « *Un rêve de malheur ?* », « *Une bouderie de pater ?* », « *Quoi ?* ». Il y a ici une remise en cause des rêves de Mbangue et ironise la géomancie. Les phrases interrogatives renforcent la phrase suivante. Ces phrases mentionnent la nature des rêves de Mbangue.

#### 1.2.1.4 Période

« *La période est une phrase à mouvement circulaire, articulé et mesurée [...] le groupement et l'ordonnance logique des idées ou des faits y sont mis en relief tant par la structure grammaticale que par le rythme* » (Gardes-Tamine, 2004 :25). La période est structurée par l'hypotaxe, la coordination encore par des figures de répétition que Nganang utilise pour construire un système organique d'éléments bien ordonné. Selon Bergez (2005 : 117), « *l'hypotaxe est une prédilection pour la subordination, pour les phrases complexes enchainant et emboitant les subordonnées* ». Nous pouvons dire qu'une hypotaxe est une longue phrase reliée par les éléments de la subordination. Ce faisant, elle s'oppose à la parataxe et à l'asyndète.

Un exemple concret d'hypotaxe est le suivant : « *La matrone se retourna, laissant là une Sara qui croyait l'épisode oublié, mais connaîtrait vite le coût de sa bouderie* » (MP : 46). Cet extrait est un exemple d'hypotaxe à coordination conjonctive « mais ». Les deux propositions sont enchaînées par la conjonction de la virgule qui précède la conjonction de coordination marque une pause et renforce le verbe « *oublié* ». De même, *La saison des*

*prunes* renferme un exemple similaire qui est comme suit : « *Les versions de cet épisode sont aussi élastiques que les livres qui les racontent, mais fermes en revanche sur les mots de la mère de Hegba qui mirent un terme aux efforts du Blanc, car sa phrase entra dans les légendes du pays Bassa : [...]* » Tout comme dans l'exemple précédente, l'hypotaxe est caractérisée par deux éléments de coordination qui sont « *mais* » et « *car* » placés après la proposition à expliquer.

Une autre marque distinctive de l'écriture de Nganang est la construction des phrases complexes composées d'une succession de propositions

*Selon tous les calculs des livres d'histoires que j'ai pu consulter, il ne lui restait plus que quinze mois, deux semaines, vingt-quatre jours et douze heures à vivre, et je peux déjà le dire : ce serait son plus loyal serviteur, Nji Mama, qui huilerait son corps et le ramènerait dans la terre de Foumban qui lui manquait tant ; qui l'enterrerait aux côtés de sa mère, Njapdunke, qui l'y attendait assise (MP:364).*

La narratrice nous présente un exemple d'hypotaxe de subordination marquée par une conjonction de subordination « *qui* ». Ce faisant, il y a ici « *qui huilerait son corps et le ramènerait dans la terre de Foumban qui lui manquait tant* », « *qui l'enterrerait aux côtés de sa mère, Njapdunke, qui l'y attendait assise* ». Le connecteur « *et* » joue le rôle de liaison entre les deux premières subordonnées relatives. Par ailleurs, les pronoms « *l'* », « *le* » renvoient au sultan Njoya qui est dans le coma. L'énumération précise du temps « *quinze mois, deux semaines, vingt-quatre jours et douze heures* » accentue le cadre temporel. Les virgules et point-virgules qui précèdent les subordonnées relatives marquent une pause. Tout comme *Mont Plaisant, La saison des prunes* offre un exemple d'hypotaxe similaire à celle déjà évoquée.

*Or dans ces universités ambulantes, dans ces amphithéâtres mobiles que sont les taxis de la capitale du Cameroun, pour ces crieurs des villes que sont les taximens-intellos de chez nous, et qui de client en client vous déconstruisent l'univers ; qui va à travers les rues et sousquartiers vous expliquent les causes de la présence militaire française encore si massive au Tchad, au Gabon, au Sénégal, « alors qu'avec l' Angleterre, la colonisation c'est fini » ; qui vous disent les raisons des quatre-vingt coups d'état qui ont eu lieu en Afrique depuis 1960, dont une bonne majorité dans l'espace Francophone ; qui vous démontre les ramifications parisiennes de la crise en Côte d'Ivoire, les sources élyséennes de la guerre au Congo-Brazza, de la dictature au Burkina Faso, du coup d'état au Togo, au Niger, en Centrafrique, de la guerre au Tchad ; qui vous révèle les implications française dans le génocide au Rwanda, en pays Bamileké, Bassa ; qui vous expliquent pourquoi le sous-sol minier de l'Afrique francophone est Français, tandis que la francophonie regroupe les pays les plus pauvres d'Afrique ; qui vous disent sans métaphore les raisons du soutien infailible de France à des types comme Senghor, Bokassa, Eyadema, « tous anciens tirailleurs », et à des hommes comme Biya qui s'en fichent pas mal ; qui savent tout sans jamais vous dire comment ils ont fait ; bref, pour tout camerounais, de Gaulle n'aurait été rien sans le Cameroun, et surtout, surtout, oui : [...]. (416).*

L'exemple ci-dessus est une longue phrase très complexe qui contient dix-sept verbes conjugués et pour ainsi dire dix-sept propositions. Cette hypotaxe débute par la répétition de la préposition de lieu « dans » à deux reprises, qui souligne le cadre spatial des discours politico-historiques. Cependant, l'hypotaxe est identifiable à travers les neuf reprises du pronom relatif « qui » et donc neuf subordonnés relatifs. Le pronom personnel « vous » qui est repris cinq fois devient une interpellation à une prise de position. L'anadiplose est mise en valeur par l'évocation de l'adverbe « surtout, surtout ». Dupriez (1984 :44) explique l'anadiplose en ces termes : « Au début d'une phrase, on reprend, en guise de liaison (parfois emphatique) un mot de la phrase précédente ». Une autre définition de l'anadiplose est ce qu'offre Suhamy (2016 :57) : « L'anadiplose est un procédé de répétition et d'enchaînement



*par lequel on reprend au début d'une proposition un mot présent dans la proposition précédente ».*

Dans le texte, nous constatons une longue phrase à plusieurs propositions comme ce qui suit:

*Devant cette fille qui ne demandait rien de moins que la tête d'un garçon, elle sentit son amour maternel soudain lui malaxer le corps, lui attraper la gorge, les mains, les pieds, se métamorphoser en un rire énorme qui la projeta hors de sa cuisine, dans sa cour, et lui prononcer la phrase définitive que, sur toute la terre, des milliers de mères auraient dite à sa place : « Surtout pas mon fils ! » (MP : 105)*

L'extrait est une phrase complexe avec huit différentes propositions dû à l'emploi de huit verbes. Cette phrase est un exemple d'une phrase longue marquée par une figure de répétition qui est celle de l'anaphore avec la répétition du pronom personnel « lui ». L'emploi des six virgules renforce l'asyndète et polysyndète « et ». D'après Bacry (1992 :139), l'asyndète est «une absence de liaison ». L'asyndète en mentionné ici puisque les éléments syntaxiques mentionnés dans la citation apparaissent les uns à la suite des autres sans qu'aucune coordination les relie. Ils sont plutôt séparés par des virgules. Néanmoins, le polysyndète est complètement opposée à l'asyndète. Bacry (Ibid.) expliqu' « au lieu de juxtaposer les éléments, le polysyndète les relie systématiquement les uns aux autres par une même conjonction de coordination ». Les conjonctions de coordination sont : et, ni, ou, mais. Le même type de phrase est ce qui est repéré à la page 367 qui suit : « *Il avait mentionné en gros caractères le nom de celui qui avait donné le poison à cette dernière (Nebu), le nom de ceux qui avaient organisé le complot du poison contre lui (Monlipèr et Nji Mama), et bien sûr le nom de celui qui de son palais tirait les ficelles poisonnières (Njoya)* » (MP :367). Cette phrase longue

est d'une nature complexe par la présence de plusieurs propositions qui contiennent des groupes nominaux. Nous pouvons repérer trois précisément : « *le nom de celui qui* », « *le nom de ceux qui* », « *le nom de celui qui* ». Ces reprises créent dans l'extrait, une figure anaphorique. La conjonction de coordination « et » est en tête de la dernière proposition.

De même, *La saison des prunes* contient des phrases complexes comme le démontre la phrase suivante :

« *C'est grâce à cette tournure inattendue qu'il se rapprocha du garçon, et il se rendit compte que, en plus de son essoufflement, Philothée combattait un bégaïement qui lui rendait le regard laiteux, lui faisait peser chaque syllabe, la malaxer, la cajoler, et puis l'arranger délicatement dans la rondeur tremblante de sa bouche en ce mot qu'il voulait dire* » (SP :85).

Nous avons la répétition du pronom « *lui* », « *la* », « *l'* » en tête des propositions anaphoriques. Cette phrase est une combinaison d'asyndète et de polysyndète perçue dans l'emploi des nombreuses virgules ainsi que la conjonction de coordination « *et* ». L'adverbe « *puis* » assure la coordination des différentes propositions de la phrase. Les virgules marquent les différentes pauses.

A part l'étude de la période qui est structurée par l'hypotaxe, la coordination encore par bien d'autres figures de répétition, la longueur des phrases joue un rôle dans l'étude du style d'un auteur. Nous voudrions à partir d'exemples tirés de *Mont Plaisant* et *la saison des prunes*, confirmer ce fait.

#### 1.2.1.5 Phrase longue

La phrase longue est une phrase complexe qui comprend plusieurs verbes conjugués et donc plusieurs propositions. Nganang emploie cette technique surtout celles qui contiennent les figures de répétitions. Ainsi, le

narrateur s'exprime en ces termes : « *Il lui suffisait de poser un pied dans sa cour pour la voir s'animer, pour voir des centaines de personnes soudain prendre vie, danser, chanter, crier, s'extasier* » (MP : 279). Cette phrase longue est un exemple concret d'une phrase complexe d'asyndète. Elle est mise en relief par l'énumération des verbes : « prendre vie, danser, chanter, crier, s'extasier ». Il y a une absence de mot de liaison logique entre les groupes syntaxiques mais plutôt des virgules qui toutes marquent des pauses entre chaque verbe énuméré.

Dans certains cas, la phrase longue contient des propositions séparées par la conjonction de subordination comme dévoile l'exemple suivant : « *Au-dehors les tirailleurs faisaient des exercices malgré le froid matinal du désert, leurs chansons et cris ricochaient dans l'infini silence alentour et leurs ombres bougeaient indistinctes dans la brume* » (SP : 196) Cet exemple de phrase complexe contient une polysyndète à cause de l'usage de « *et* » et la virgule qui fait qu'on évoque l'asyndète. La même structure se trouve dans la phrase suivante : « *Les femmes d'Edéa tenaient des marteaux, des pioches et des coupecoupes entre leurs mains, face aux servantes seulement munies de marmites, de cuillères, de couteaux de table et d'assiettes* » (Ibid : 292). Dans la phrase, les éléments syntaxiques sont soit séparés par une virgule soit séparés par une conjonction de coordination « *et* ».

Un exemple similaire mais de nature énumérative est ce qui suit : « *En effet, Nebu ne voyait pas la différence entre la résolution enfiévrée des équations d'un corps de femme à travers la ville, son logarithme d'une chair en mouvement, et la cartographie des longitudes et des latitudes des quartiers de Foumban* » (MP :302). Cette phrase contient un connecteur « *et* » de nature

énumérative qui apparaît à deux reprises mais le premier se présente après la virgule marque une pause et accentue sa confusion. « *En effet* » est un connecteur explicatif ou justificatif.

*La saison des prunes* nous présente un exemple quelconque en ces termes : « *Les invités passaient d'abord leur dire un mot de bénédiction, et longeaient la gigantesque table qui s'étendait devant eux, au milieu de laquelle un capitaine couvert de toutes sortes de condiments exposait son corps juteux, trônant au cœur d'une vérité de mets* » (SP : 334). L'exemple ci-dessus est une phrase complexe marquée par quatre verbes « *passaient, longeaient, s'étendait, exposait* » qui renvoient à quatre propositions. Les connecteurs énumératifs de différentes natures comme « *et* » qui est un élément d'addition et « *d'abord* » qui est une marque d'énumération.

Dans le but de s'engager dans une écriture d'artistique, Nganang se sert des figures de répétition : « *Des plaintes par centaines contre les hommes libres, contre les hommes tout court, contre les travaux forcés, contre le travail des femmes nobles, sans parler des récriminations contre les nouvelles taxes* » (MP: 60). Ici, il y a l'usage de la répétition anaphorique du groupe prépositionnel « *contre les hommes*», et de la préposition « *contre* ». Les cinq reprises de la préposition « *contre* » dans la citation renforcent l'idée de désaccord et de résistance.

En décrivant, la beauté du climat, on entend le narrateur dire : « *C'était le jour le plus beau, plus beau que le gros lot dont il avait toujours rêvé lorsqu'il feuilletait les pages de la Gazette du Cameroun, et calculait les probabilités du tirage de la loterie* » (SP : 309). Cet exemple est celui d'une anadiplose dû au fait qu'il y a ici une reprise de l'adjectif superlatif « *le plus*

*beau,*» qui termine la proposition à l'initiale de la proposition qui suit en guise de liaison afin de mettre l'accent sur le groupe nominal « *le jour* ». Cette anadiplose dévoile la sensation de joie qu'éprouve Hegba et le sentiment inoubliable qu'apporte ce jour en question.

L'étude de l'architecture de la phrase a compris la phrase brève, simple, non-verbales, une période, les longue phrases Dans un texte, on retrouve la répétition de mots et parfois de groupes de mots

### 1.2.2.1 Récurrence

L'usage des mots récurrents est une autre manière dont Nganang se sert pour répéter les idées clés, accentuées, renforcées le sens des mots et quelquefois pour donner un effet rythmique. Généralement, la récurrence est la répétition d'une situation, d'une idée ou d'un phénomène qui revient régulièrement. Mais, en tant que figure stylistique, la récurrence s'applique à la récurrence d'un mot ou d'un groupe de mot dans les différentes parties d'un texte.

Premièrement, l'expression « *la vérité* » est évoquée dans le texte à plusieurs reprises. Par exemple, dans la citation qui suit, Bertha décide de maîtriser sa langue et toutes choses provenant de sa bouche. « *La vérité c'est que Bertha ne voulait plus de mots boueux autour d'elle* » (MP 74). La mention de ce mot au début de la phrase est intrigant et éveille la curiosité du lecteur à connaître ce qui constitue la vérité. Ici, « *la vérité* » représente l'intégrité morale qui est mesurée par le choix des mots.

Plus tard, l'expression « *la vérité* » réapparaît encore dans le texte. Ce mot est mentionné par la narratrice en évoquant les réflexions de Sara sur son

enlèvement. « *Il revit les yeux sombres de l'oncle Owona et comprit qu'il aurait à accepter la vérité de sa vie: Sara* ». (MP: 91) La vérité dans ce cas fait référence au destin auquel Sara doit faire face. La récurrence du mot « la vérité » sert à accentuer le fait qu'un individu ne peut jamais se départager de son destin car il est inévitable. La référence métaphorique aux « yeux sombre » de l'Oncle peint l'image d'une personne si malheureuse que ses yeux et son visage manquent d'éclat.

De plus, Nganang utilise une métaphore pour présenter la vérité comme étant une lettre dans la main d'un garçon qui doit livrer une lettre d'amour disant « *Ah, le messager ? Aussi irresponsable qu'un papillon, il zigzaguait, lui, sur les chemins ; il disparaît le long des routes impassibles, et ressort dans la maison de l'attente, avec entre ses mains, comme promesse heureuse, la vérité tremblotante !* » (MP: 131). Le terme « la vérité » est comparé à quelque chose de tremblante, instable et vacillante. L'usage de ce mot a un effet accumulatif par touche de répétition. Cette vérité qui représente une lettre est portée par un garçon avec frivolité, ignorant de la note qu'il a en main.

A la page 234, « la vérité » est mise en valeur à quatre reprises et sa nature est comparée à une lampe dans la citation suivante:

*Il ne parla pas avec son maître de son rêve nocturne, mais lui demanda quelle était la nature de la vérité.*  
- *La vérité? répondit Monlipèr, perdu dans de lointaines pensées. La vérité a besoin d'être cachée. Sinon elle nous aveuglerait.*  
- *Nous aveuglerait?*  
- *Oui, oui. Nous sommes comme des papillons, mon fils, et la vérité est une lampe* (MP : 234).

Dans la citation ci-dessus, le mot vérité est utilisé tout d'abord pour s'interroger sur sa nature. Malheureusement, tout comme une lumière en excès

peut aveugler, la vérité en excès peut être dévastatrice. Ici, la vérité est semblable à une lampe car elle ne peut être cachée. La récurrence de ce terme favorise la compréhension de l'idée principale qui est la nature de la vérité. L'emploi du mot « vérité » a un effet accumulatif à travers la répétition en ce sens que son apparition dans différentes parties de l'œuvre accentue son importance. Nganang à travers cette citation, montre que la vérité en excès est semblable à une lampe qui donne la lumière en excès.

Dans la citation ci-dessous, le thème de la vérité est une fois encore mis en évidence comme suit :

- « *Tu crois que nous ne savons pas?*  
*Il insistait sur le « nous », puis ajouta:*
- *Tu connais la vérité. Et encore:*
- *Ton père l'a tuée, n'est-ce pas?*
- *Il y a une vérité qui ne peut pas se taire. Nebu la découvrait mais ne parlait toujours pas. (MP: 220)*

Dans la citation ci-dessus, le terme vérité connote l'absence du mensonge et la conviction que la vérité ne peut être cachée. Dans la dernière partie de cette citation, la reprise du mot « vérité » est mise en valeur en la personnifiant car elle ne peut se taire. Le don de la parole est réservé aux humains. Ainsi son application à la vérité dans ce cas sert à la valoriser.

Deux autres mots qui apparaissent souvent dans l'œuvre sont l'emploi des expressions « rêves » et « rêver ». A travers ses mots, Nganang montre que l'acte de rêver est une affaire personnelle et qu'il est possible de réaliser les rêves comme est le cas dans cette citation suivante sous forme de dialogue.

- Vous devez imaginer votre avenir afin qu'il soit possible, leur disait-il, ne laissez jamais d'autre rêver vos rêves à votre place.*  
*[...] Le sultan souriait et ajoutait:*  
*Les rêves sont un panier de trésor infinis (MP: 249).*

Dans cet extrait, l'usage successif des mots « rêves » et « rêver » contribue à la résonance du sens de ses mots et à les accentuer. Ici, le mot « rêver » représente les aspirations et les projets de l'avenir qui sont propres à chaque individu même aux enfants. De plus, au sens métaphorique, les rêves sont comparés à un panier de trésor de grande valeur inimaginable, ainsi le besoin de « rêver ». Cette métaphore évoque l'image marquant d'un panier plein de rêves précieux qui déborde.

Un autre exemple qui met à l'évidence la récurrence est l'emploi des mots « rêves » et « rêver » est le suivant :

*Njoya rappelait aussi aux enfants qu'ils pouvaient chaque nuit rêver le monde de nouveau, et refaire chaque jour le futur. Ils étaient écrasés par le poids de ses réflexions! Pourtant aucun d'eux ne résistait au charme de sa parole :*

- *Si enfants vous ne rêvez pas, que ferez-vous adultes? (MP: 249).*

Une fois de plus, le mot « rêver » fait référence aux projets de l'avenir. Par le biais de ces mots, Nganang montre qu'il est possible de rêver à plusieurs fois et effectuer des tâches. Le côté banal des rêves est illustré car celui-ci est réservé aux enfants. Dans cette citation, l'usage des mots « rêver » et « rêvez » sert à renforcer le propos fait dans la citation précédente qui est la chance de pouvoir rêver à nouveau et ainsi permet à mieux transmettre le message. Le choix et l'emploi des mots « nouveau » et « refaire » renvoient à l'idée que chaque rêve donne une nouvelle chance d'améliorer et de changer.

Le mot « rêve » est encore mis en valeur quand Nganang présente les travaux artistiques de Nebu: « *Il apprit les méandres de l'art ancien des sculpteurs des mains de son maître et accepta de regarder l'or comme simple matériau de « rêves artistiques » (MP: 249).* Dans cette citation, l'emploi de « rêves » a un effet accumulatif par touche répétitive. L'art est conçu comme la



matérialisation des rêves comme est le cas dans cette citation sous forme de dialogue.

- Parce que l'art est le reflet de tes rêves les plus intimes.
- Rêves, dit Nebu, rêves intimes.
- Oui, oui.

Tes rêves", ces mots le poursuivirent longtemps. Il les répéta plusieurs fois, en mesura le poids des possibilités et revint à son esprit une vérité qui l'effraya vraiment: il n' était pas d' accord avec son maître.

- Je veux la perfection, moi, dit-il, la vision parfaite.

Il ajouta:

- Je veux ouvrir mes yeux pour voir.

Et puis :

- Je veux recréer ce que je vois dans mes rêves.

Enfin:

- Je veux que mes rêves deviennent réels. (MP : 237)

La récurrence du mot rêve ci-dessus met l'accent sur le mot et permet aussi une détente favorable à la réception du message c'est-dire l'importance de concrétiser les rêves en réalité.

Un peu plus tard, le mot « rêve » est repris cinq fois pour souligner l'obsession de Nebu pour Ngungure même après la mort de celle-ci. « *Une fois de plus, il rêva d'elle. L'odeur de son corps était plus forte, son rêve encore plus intense qu'avant. Nebu rêva le même rêve plusieurs fois. Parfois, son rêve s'interrompait et continuait le lendemain* » (MP: 237). Le mot « rêve » est repris cinq fois soit comme un nom soit comme un verbe. Ceci est une

hyperbole, une exagération pour mettre l'emphasis sur les mots récurrents car c'est impensable de rêver et de continuer le même rêve le lendemain.

Un autre mot récurrent est « *L'art* ». Ce mot fait référence aux choses diverses mais dans ce cas, l'art connote toute activité humaine qui abouti à une beauté esthétique. Selon le narrateur, « *L'art est l'antidote de la folie* » (MP: 224). Ici l'art est métaphorisé, comparé à un médicament ou un remède contre la perte de raison. Cette comparaison sert à mettre en valeur l'importance de l'art.

Dans le deuxième exemple, une autre importance de l'art est soulignée à travers ce dialogue :

L'art est un supplément pour une vie devenue invivable. L'art peut transformer une vie. L'art peut devenir toute une vie. Cela, il le comprit enfin.

- Tu prends tout trop au sérieux, dit un jour Muluam.

- L'art c'est ma vie, répondit Nebu (MP: 229, 230).

Dans cette citation, l'art est présenté comme indispensable pour une vie normale car elle équivaut à la vie. Cette citation est poétique et très rythmique donnant un effet musical.

A la page 221, Nganang présente un autre côté de l'art. « *Il apprit que toute œuvre d'art est le cimetière d'une vérité insupportable* » (MP: 221).

Dans ce contexte, l'art connote une cachette éternelle, un cimetière où les choses y compris les secrets sont cachées. La référence à l'art ici est métaphorique car il est comparé à un cimetière. Cette application métaphorique incite à l'imagination, à s'interroger sur le moyen par lequel l'art peut servir de cachette.

Plus tard, encore, l'emploi du récurrent « l'art » est mise en valeur à travers un paradoxe :

-Pour que la lampe brûle, elle doit être protégée du vent.

Nebu répéta:

Du vent.

Oui, Oui. C'est la couverture de l'art qui nous fait voir la vérité (MP:235)

Il est logique de couvrir une chose afin de la cacher mais selon cette citation, il est plutôt conseillé de cacher l'art afin de le voir. Il est très ironique de savoir qu'en essayant de se cacher, on finit par s'exposer. La récurrence de ce mot dans le texte de Nganang met en évidence son sens et son application diverse.

Tout comme *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* regorge d'expressions récurrentes telles « la forêt », « hache », « maréchal », « de Gaulle », « wolowos », « bordel », « viol ».

Tout d'abord, l'expression forêt apparaît plusieurs fois et fait référence à plusieurs choses : « *Son regard se perdit dans les flamboyants, et dans la forêt. La forêt d'édéa* » (SP : 87). L'emploi du mot « forêt » sert à montrer que la forêt est si dense qu'il est impossible de voir au-delà d'elle.

Nganang montre que la forêt peut servir de cachette lorsqu'il dit que « *la forêt est le sanctuaire de la vérité* » (Ibid : 89). Ici, la forêt sert de métaphore comparant la forêt à un sanctuaire où se cachent même les vérités indispensables. Plutard, la forêt est présentée comme étant en conspiration. Ainsi « *la forêt était coite dans sa conspiration criminelle* » (Ibid : 93). L'emploi de la forêt ici sert à renforcer le propos que la forêt est une cachette des secrets. La forêt est aussi évoquée lorsque Hegba va à la recherche de sa mère :

Son regard chercha tout autour, fouilla les arbres, le ciel, l'univers, demandant si cette forêt était abandonnée de Dieu, et il ne rencontrait que le vide de la clairière qui avait créé à coup de hache, le silence des arbres qui l'observait, et bientôt les cris des femmes qui s'arrachaient des broussailles (Ibid : 96).

La référence à la forêt accentue le fait que la forêt est si dense et vaste qu'il est possible de se perdre à l'intérieur.

Dans un autre instant, la forêt est désignée comme un adversaire d'Hegba quand nous lisons que « *la forêt vivait de ce combat qui n'avait pas lieu* » (SP : 117). Cette citation montre que Hegba s'engage dans un combat invisible avec la forêt. La référence à la forêt sert de symbole dans le sens que nous sommes poussés à imaginer une forêt littéralement engagée dans un combat avec un être humain.

De plus, la forêt est comparée à un piège profond. « *Il avait toujours cru que ce serait le hasard qui par une de ces infinies probabilités le sortirait des profondeurs de la forêt et l'arracherait à ces entraînements matinaux ; la forêt était devenue un piège* » (Ibid :125). Ici, la forêt a des sens multiples, quelquefois, elle représente un piège, un complice et même une cachette. Entremêlé étroitement avec ces récurrences sont des figures de style telles la comparaison, la métaphore et l'image.

Le deuxième mot récurrent est la « hache » qu'on peut repérer à la page 39. « Et Pouka disait « La Hache ! » Tout le monde reprenait sur deux syllabes : « La Hache ! », « La Hache ! », « La Hache ! », « La Hache ! » (SP : 39). La « La Hache ! » est présentée comme une arme puissante. Cette appellation montre que Hegba personnifie la hache. Il possède les qualités de cet objet. Ce faisant, une foule entière encourage Hegba à l'utiliser. Afin de

renforcer le pouvoir de « La Hache », ce mot apparaît une fois de plus pendant le combat de Hegba.

Un coup de poing peut avoir le poids d'une ville. Ceux de Hegba avaient celui d'une forêt. « La Hache ! » Car c'est le pays bassa qui le possédait - « La Hache ! » -, qui à travers les chansons de Pouka était sa force. « La Hache ! » bientôt les cris de la plèbe ralentirent : « La Hache ! » « La Hache ! » « La Hache ! » - Hegba avait terracé son adversaire et il marchait autour de lui, prononçant les incantations, beugla des injures, disant des saletés. Le boxeur essayait de se relever.

« La Hache ! » « La Hache ! » « La Hache ! » [...] (Ibid)

Dans cet extrait, le mot « *La Hache !* » est repris neuf fois. La répétition de la « *La Hache !* » sert à renforcer son effet. Ici, la hache est présentée comme arme qui est acceptée par tous et non seulement Hegba. Nganang révèle que tout « le pays bassa » fait confiance à « *La Hache !* ». Cela est une hyperbole qui met en valeur les cris provenant de la foule. Une autre référence à « *La Hache !* » est repérée à la page 163 comme suit : « *Sans hache, sans caleçon* » (SP : 163). La hache représente ici une protection. La hache dans ce cas est semblable à un caleçon qui cache la nudité. Tout comme l'absence d'un caleçon expose la nudité, l'absence d'une hache le rend vulnérable et sans protection. Nganang peint une image marquante de l'affection de Hegba pour sa hache : « *Pour Hegba, quelle différence ? Mais reprendre sa hache ragaillardit. Il examina la longueur limée de coupe et lui caressa le corps de sa paume de main. C'est comme s'il retrouvait un membre supprimé. « Hache, dit-il soudain de Gaulle !* » (Ibid : 164). Dans les exemples précédents, Hegba est surnommé la hache, ce qui signifie qu'il personnifie la hache. La juxtaposition du mot hache à de Gaulle est un indice qu'il accorde autant d'importance à sa hache qu'à de Gaulle. La hache symbolise son autorité

parmi son peuple. La répétition du mot Hache souligne la dépendance de Hegba de la hache. La hache fait partie intégrale de son corps.

« *Maréchal* » est un autre mot qui apparaît de manière récurrente. Ce mot est un titre attribué à un officier de l'armée. Lors de la révolte des Camerounais contre le Maréchal Pétain, « *Des drapeaux étaient jetés par terre et piétinés. La photo du Maréchal Pétain était déchirée* » (SP : 139). Cette scène décrite se passe lorsque la ville tout entière fête son nouveau commandant, de Gaulle. Ici, « *Maréchal* » fait référence à un dirigeant Français. Le fait que la photo du dirigeant est déchirée est une manière pour le peuple de montrer leur haine pour ce dirigeant et d'exiger son départ du Cameroun. Cela peut aussi signifier l'instauration d'une nouvelle administration coloniale française.

Dans bien des cas, Nganang emploie ce titre pour créer l'humour comme dans l'exemple ci-dessous :

« *Maréchal ! supplia-t-il* ». « *Vive de Gaulle ! criait-on alentour. De Gaulle !* ». Il se réveilla en tremblant autour de lui les tirailleurs riaient. Nous chercher *Maréchal-là* » (SP : 131).

Cet extrait évoque ce titre à deux reprises « *Maréchal* » et « *Maréchal là* ». Le deuxième est diminutif et donc provoque une sorte de sarcasme et d'humour. Il est ironique qu'un titre de l'armée soit attribué à une femme qui opère un bar et une briqueterie. Néanmoins, ce titre apparaît dans le texte pour une autre raison. Pendant la célébration de la victoire des Français contre l'Italie, Hegba perdu dans ses pensées, imagine la nature de la promesse que Mininga, le *Maréchal* lui réserve et il a une érection. Le *Maréchal* dans ce

contexte est Mininga, un *maréchal* de la prostitution. Il enfonça la main dans sa poche pour discipliner son bangala qui manifestait son impatience.

« Attends-moi ! » criait-il au milieu du vacarme.

Le Maréchal ne l'attendait pas » [...].

Il voyait comment il la couillerait, le Maréchal, comment il la gnoxerait, comment il la pinerait [...] (SP : 312).

Comme déjà énoncé, le Maréchal ici fait référence à Mininga qui est douée dans l'art de la prostitution. Dans la dernière phrase, le titre est remplacé par un pronom « *la* ». L'apparition successive de ce lexique imprègne mieux son effet et fait monter la tension. Le choix des différents verbes « *couillerait* », « *gnoxerait* » et « *pinerait* » renforce l'intimité qui existe entre Mininga et Hegba. Les verbes aussi nous fait imaginer le degré de jouissance qu'il espère avoir pendant leurs relations sexuelles.

Un autre terme récurrent est « de Gaulle » qui désigne un dirigeant français. Mais quelquefois dans ce texte, ce nom désigne l'organe sexuel de l'homme. L'usage du mot à plusieurs reprises sert de mise en relief dans le texte. Dans la citation suivante « l'annonce que le Tchad et le Congo déjà passé du côté des Alliés n'avaient, il est vrai, rien arrangé ; le discours de de Gaulle assurant que l'Afrique équatoriale était acquise à sa cause non plus » (SP : 1 36). A un autre moment donné, Nganang emploie ce nom pour désigner l'organe sexuel de l'homme. Ainsi,

Elle le lança dans son ciel deux fois et la troisième fois, alors qu'il montrait des signes de fatigue, elle prit son pénis entre ses doigts vernis.

De Gaulle, dodo ? [...] elle prit son de Gaulle dans la bouche et à ce moment-là, Hegba prononça le nom de sa mère, surpris comme une invocation (Ibid : 146).

L'usage du nom « *de Gaulle* » ici est comique surtout avec le mot « dodo » qui est ajouté. Plus tard, « de Gaulle » est évoqué par Minginga pendant son escapade avec Hegba :

« de Gaulle debout, lui dit-elle.  
Incrédule, il contemplait son érection de béton, une comme il n'en avait jamais eu.  
« Vive de Gaulle ! dit la femme satisfaite »  
« Vive de Gaulle ! répéta Hegba » (SP : 157)

« De Gaulle » dans ce contexte désigne l'organe sexuel dans un état raide. La récurrence du mot « de Gaulle » sert à accentuer le sens du mot. A part cela, il a un effet comique qui aide le lecteur à se détendre.

En conclusion, nous pouvons dire que la récurrence des mots et des expressions dans *Mont Plaisant* et *la saison des prunes* donne beauté et vie à l'œuvre. Elle accentue et renforce les idées clés. De plus, elle a un effet rythmique. Étroitement entremêlé avec les mots récurrents sont des figures de style qui servent de détente à la réception du message.

L'analyse de cette partie a porté sur la récurrence qui est la reprise de certains mots dans les deux textes. Un regard critique de *Mont Plaisant* et *la saison des prunes* a exposé quelques mots en italiques. Ainsi, nous ferons une analyse de quelques mots en italiques.

### 1.2.3 Mots en italiques

Herschberg-Pierrot (1993 : 103) explique que *l'insistance de l'italique est celle du changement de registre, lié au changement de caractère : changement de registre sémantique, de registre énonciatif [...]*.

Dans les deux textes, il y a l'abondance de mots mis en relief par l'emploi de l'italique. Certains sont des verbes, des adjectifs, des phrases, des



groupes nominaux. D'autres sont des titres des ouvrages qui ne sont pas mis en italiques juste pour orner les phrases. Bien plus que cela, à travers les italiques, Nganang met en valeur les mots et les expressions qui appuient son message. Ces lexiques créent l'humour et l'ironie.

Dans un exemple tiré de *Mont Plaisant*, Nganang nous met en face d'une ironie accentuée par un verbe : « Cette fois-ci, ajouta-t-il, il voulait seulement *montrer* sa nouvelle acquisition au sultan » (MP : 81). L'expression en italique dans cette citation est un verbe à l'infinitif « montrer ».

Le narrateur de *La saison des prunes* fournit un autre exemple où Fritz en compagnie de ses amis, annonce la nouvelle de guerre entre l'Allemagne et la France ainsi que la fuite de de Gaulle pour l'Angleterre suite à l'invasion de l'Allemagne. Ainsi, « Les Blancs se mangent, conclut-il. Et un sentiment diffus traversa ses veines. Seul un mot allemand pouvait l'exprimer : *Schadenfreude* » (SP : 47). *Schadenfreude* mis en relief ici est une expression allemande qui décrit la joie malsaine, joie maligne, la mauvaise joie ou le plaisir malsaine qu'une personne éprouve en observant le malheur d'autrui. Fritz, ici, exprime la joie de voir les deux pays se battre entre eux. Le choix du mot en italique sert à ridiculiser les deux administrations. Un autre exemple d'italique est une équation qui explique le bannissement du Sultan du palais de Fouban.

$X^2 = \text{la mort de Nebu}$   $Y^2 = \text{le palais de Njoya}$  le résultat ne  
pouvait qu'être :  
 $4 = \text{Njoya doit être banni de Fouban}$  (MP :440)

Ces trois équations correspondent à différents événements tels « la mort de Nebu », « Njoya doit être banni de Fouban » et un lieu commun qui est « le palais de Njoya ». Ce qui veut dire que la mort de Nebu qui survient dans le

palais du sultan fait de lui un meurtrier et par conséquent le Sultan doit être banni. L'équation et le résultat met à nu un manque de logique. Ce faisant, un manque de logique en ce qui concerne les raisons pour lesquelles le monarque doit être exilé. Cette équation constitue une satire de l'administration française. Njoya est finalement exilé.

Comme dans *Mont Plaisant*, l'auteur dans *La saison des prunes* met en italiques certaines expressions du texte pour créer l'humour, la satire et le sarcasme. L'exemple qui suit explicitera ce point :

Il s'enfonça dans son siège, croisa les pieds, pesa chacun de ses mots pour leur donner plus d'importance, et suspendit sa bouteille. « Si je comprends bien, il est *en fuite*. Il insistait sur « en fuite », avec un hochement de tête à l'intention de chacun. [...] « En fuite », répéta Hegba. [...] S'il est en fuite, dit-elle dans l'arène, il n'a qu'à venir à Edéa, nous le cacherons dans la forêt, non ? (SP : 46).

Cette citation fait référence à l'évasion de De Gaulle suite à l'occupation de la France par l'Allemagne. Le mot « fuite » qui est en italique ici est évoqué à quatre reprises pour mettre l'emphasis sur l'évasion de De Gaulle. Par cette évocation, Nganang satirise l'administration et par extension la France qui leur demande de combattre auprès de la France Libre or De Gaulle lui-même qui doit défendre la France est plutôt « en fuite ».

Dans *Mon Plaisant*, les phrases sont aussi mises en relief sous forme d'italique comme dans l'exemple à la page 201 où se trouve une traduction d'une figurine dessinée dans la poussière par la vieille Sara lors de la narration de l'histoire de son père, Joseph Ngonon par Bertha l'étudiante chercheuse venue des États-Unis. C'est ainsi que se présente la figurine et sa traduction en italiques :



« *Maintenant je vois mon père* » (MP : 201). Cette citation en italiques est une traduction de la figurine ci-dessus qu'a dessinée la vieille Sara dans le sable pendant que Bertha l'étudiante lui racontait l'histoire de son père Joseph Ngono. « *Maintenant* » est un adverbe de temps qui peut être interprété comme « à l'instant ». Cet adverbe dévoile qu'avant l'arrivée de la chercheuse à Nsimeyong, l'information que Sara avait de son père était insuffisante. Le verbe « voir » montre qu'elle a une vision plus claire et plus précise de son père. Cette mise en relief devient une confirmation du rôle des archives. Nganang accentue l'importance des archives.

Un exemple repéré dans *La saison des prunes* est celui qui se trouve à la page 210 qui suit : « Tu veux me *violier* ? » Elle dit « violer » en français, le toisant de ses pupilles les plus sévères. Alors seulement Bilong s'arrêta. « Moi qui croyait que tu savais *aimer* une femme [...] » (SP : 210). Le narrateur met en relief un verbe à l'infinitif « violer » et répété à deux reprises ainsi qu'un autre « aimer » aussi à l'infinitif. Le verbe « violer » est répété ici renforce l'acte. L'usage du verbe *violier* en opposition avec *aimer* accentue le déclin de la décence. La récurrence du verbe « violer » est marquée par l'apparition du même verbe à la page 272 qui lit comme suit :

« On vous annonce que des tirailleurs ont violé ma sœur, résumaitelle, et vous ne me le dites même pas. [...] Ah oui, j'exagère ? Les tirailleurs « violent » ma sœur, ton ami va à la radio raconter qu'ils sont des héros, et moi j'exagère. Qu'est-ce

que ça change ? intervient-il. Elle a été violé, point final.» (SP : 272, 273, 274).

L'évocation de verbe à plusieurs reprises devient une dénonciation. Le verbe remet en cause la conduite des tirailleurs.

Les titres des ouvrages sont italiques pour des raisons professionnelles. Dans *Mont Plaisant*, les titres des ouvrages sont en italique. L'auteur nous fournit un exemple quelconque dans la citation suivante : « Njoya était pris dans un tourbillon dont même ses médecins les plus experts n'auraient pu l'arracher ; secoué par une dynamite à laquelle le livre médical de référence dans le sultanat, *le Nga Fu Nku Lap* n'avait aucune réponse intelligente » (MP:278). Dans cet exemple, il y a la référence au livre médical du sultanat comme étant un livre qui offre des solutions différentes aux questions médicales. Le titre du livre qui est en langue Bamoun démontre que le contenu est aussi écrit dans la même langue. La référence au fait qu'elle « n'avait aucune réponse intelligente » devient une remise en question par rapport à la technologie et aux nouvelles découvertes en médecine. Cela devient une satire de l'équipe médicale du sultanat et une ironie dû au fait que son propre livre médical n'a pas pu résoudre son problème de santé. Nous voyons plutôt le père Vogt, médecin lui venir en aide. Un exemple similaire est ce qu'on retrouve à page 210 de *la saison des prunes*: « Il déclamait l'hymne du tirailleur, Bilong, mais ce sont les psaumes du Livre de l'amour qu'il déclamait, *Le Lerewa Nuw Nguet* qu'il recomposait mot à mot dans sa tête, en s'imaginant le corps de son amie [...] » (SP : 210). Le titre en italique *Le Lerewa Nuw Nguet* est le nom donné au livre d'amour rédigé par le Sultan Njoya. Dans cette citation, il y a la référence aux psaumes et donc on pourrait dire que ce livre d'amour est d'une nature poétique. Le titre en italique crée un

effet d'insistance sur le titre du livre et devient une mise en valeur de ce texte contrairement à l'hymne du tirailleur. Le narrateur dévoile dans la citation l'effet du Livre d'amour, *Le Lerewa Nuu Nguet* sur la pensée puisque dans l'exemple, Bilong éprouve un désir sexuel tout au long de la récitation des versets. Nganang montre le pouvoir de ce livre sur la pensée et les émotions d'une personne ainsi que l'érotisme que renferme *Le Lerewa Nuu Nguet*.

#### 1.2.4 Conclusion partielle

Tout au long de la première partie, nous avons étudié la représentation des caractères du style de l'auteur à travers les différentes structures lexicales et syntaxiques. Nous avons essayé de mettre à nu le talent de Nganang. Aussi, les constructions syntaxiques comme l'architecture des phrases ont révélé la créativité de l'auteur. Cette étude des particularités lexicales s'est basée sur la langue vulgaire, les emprunts et le lexique animalier. Le langage vulgaire voire érotique a mis en évidence un certain style d'écriture chez Nganang. Les emprunts ont dévoilé les caractéristiques qui relèvent de l'oral et qui traduisent une certaine réalité linguistique au Cameroun ainsi que l'effort de la part de l'auteur de transposer ces emprunts dans le français écrit. Les termes animaliers ont montré l'effort de l'auteur de personnifier ces animaux, les attribuant des traits humains. L'étude syntaxique des deux textes a accentué la créativité de l'auteur.

La deuxième partie de cette thèse sera une étude des structures du texte notamment le temps, les personnages, la description, la situation descriptive, l'amplification descriptive, l'intertextualité et le discours.

## CHAPITRE DEUX

### STRUCTURE DU TEXTE

Une structure est « un système invariant de relations [...] » (Milly, 2017 :147). Une structure est donc un ensemble de relations qui demeure constant, qui ne change pas. Mazaleyrat (1989 :339), lui, définit une structure comme étant l'« organisation d'un ensemble considéré comme un tout dont chaque élément n'est envisagé qu'en fonction du tout, et dont le tout n'est que le jeu nécessaire de la combinaison des diverses fonctions élémentaires ». Cet ensemble des différents éléments qui forment un tout donne au texte une cohérence et ses caractéristiques permanentes. Cette partie étudie les composants de la structure tels que le temps, les personnages, la description et le discours à partir des éléments linguistiques utilisés par Nganang dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*.

#### 2.1 Temporalité

La réécriture d'une histoire exige que les événements apparaissent d'une certaine manière et suivent un ordre spécifique dans le récit situé dans un certain temps. Paul Ricoeur (1983 : 17) dit que « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative [...] ». Ceci dit, la disposition des événements dans un texte joue un rôle dans la représentation du temps et donc à partir du moment où il y a un texte qui narre des événements, référence est faite au temps. De ce fait, le texte représente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur dans lequel évoluent les personnages. Metz (1969 : 27), aussi, explique que « Le récit est une

séquence deux fois temporelle [...] : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)». Ce travail reposera sur les éléments linguistiques qui traduisent le temps dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* de Nganang. Nous noterons surtout la manière dont le temps est représenté dans ces textes.

### 2.1.1 Indicateurs de temps

On regroupe sous le terme de temporalité, tous les aspects du temps comme les formes linguistiques appropriées, le moment où est censé se dérouler l'histoire, le moment où se situe le narrateur, le moment où se situe le narrateur par rapport à celle-ci, les relations du récit avec le temps de l'énonciation, le bouleversement qu'il fait subir à l'ordre des faits de l'histoire. Dans les deux textes, le temps est manifesté par les formes de la langue comme indicateurs lexicaux. Ce sont surtout les mots et les expressions qui situent l'action dans le temps.

#### 2.1.1.1 Indicateurs lexicaux

Dans la narration, les faits sont s'inscrivent dans le temps de même que les activités humaines. Nous pouvons repérer de nombreuses formes de la langue qui jouent le rôle d'indicateurs de temps qui sont de nature lexicaux. Ces indicateurs lexicaux sont « tous les mots pourvus d'un sens propre : noms, verbes, adjectifs, adverbes qui se réfèrent au temps selon des critères de succession, de durée et de fréquence, mais aussi selon divers objets à fonction temporelle [...] ou selon des notions abstraites [...] » (Milly, 2016 :123). Comme indiqué dans la citation, ces formes de la langue qui indiquent le temps et donc facilitent la compréhension des faits narrés dans *Mont Plaisant* et *la saison des prunes*. Ces indicateurs de temps indiquent la succession, la

durée et la fréquence. Dans l'étude qui va suivre, nous examinerons la manière dont l'auteur utilise ces formes de langue pour faire passer son message.

### 2.1.1.2 Indicateurs de succession

Les indicateurs de succession « décrivent l'ordre, absolu ou relatif, des actions ou des événements. Ils peuvent noter : le degré zéro de la succession, c'est-à-dire la simultanéité, les moments de la succession, la dimension des intervalles ». Ici, les indicateurs de temps se manifestent à travers la simultanéité où les faits se succèdent. Le premier exemple repéré dans *Mont Plaisant* est le suivant : « En même temps ce fut pour lui la première occasion depuis son départ de l'université de gagner de l'argent, bref, de se libérer de la bienveillance de patrons qui adoraient mettre la police à ses trousses » (MP:195). Avant de commencer l'analyse de cet indicateur de temps, il est important de noter que le pronom personnel « lui » fait référence à Ngono, père de Sara qui travaillait comme professeur d'anglais dans une université, en Allemagne. La citation relevée contient un élément du temps « *en même temps* » qui indique la succession. L'exemple ci-dessus succède l'événement suivant: « Ce qui est sûr, c'est que son appartenance au théâtre populaire favorisa son errance » (ibid). Dans ce cas, il est clair que Ngono, professeur à l'université a abandonné sa profession à cause des malentendus entre ses employeurs et lui. Ainsi sa décision d'appartenir au théâtre populaire et surtout de jouir d'une certaine liberté. Malheureusement, Ngono est jeté en prison par la police qui le considère comme membre d'une Ligue pour la défense de la race noire qui a pour but de créer des agitations politiques dans la capitale. A partir de l'exemple, l'auteur nous fait part d'un problème auquel fait face de



nombreux étrangers vivant à l'occident et aussi une des raisons de la création de nombreuses associations africaines.

De manière similaire, *la saison des prunes* contient des indicateurs de succession liés à la simultanéité. Le narrateur recourt à un exemple en évoquant la tragédie de Ngo Bikai : « Au même moment, dans le Tibesti lointain – mais la mère du marché ne pouvait pas le savoir – un second drame la frappait » (SP : 229). Nous avons ici une simultanéité où l'un se déroule presque au même instant « au même moment » que l'autre événement. Dans le chapitre précédent, le narrateur nous dévoile le viol de Ngo Bikai par un tirailleur en l'absence de son mari Fritz et de son frère Bilong. Les deux événements simultanés sont le viol de Ngo Bikai et « un second drame » la mort de son frère Bilong qui est tirailleur dans l'armée de la France libre. Dans la citation le mot « lointain » et les deux tirets mettent à relief l'idée d'une distance entre les deux personnages, Ngo Bikai est violée à Edéa par un membre de l'armée et son frère qui perd la vie dans le Tibesti comme tirailleur de l'armée. Mais toujours est-il que les deux événements se sont déroulés au même instant. Le choix de cet indicateur de temps est très pertinent puisqu'il sert à révéler le degré de douleur ressentie par la mère du marché. Rien d'étonnant qu'elle se venge tout d'abord en attaquant et délogeant Mininga, « la longue main de la France » et l'alliée de l'armée française. Ensuite, dans le dernier chapitre, on voit Ngo Bikai organiser une grève pour dénoncer l'administration française et exposer les méfaits de l'armée sur leur territoire. Nganang ici utilise cet indicateur de temps pour mettre à nu les méfaits de la présence de l'administration française au Cameroun et ainsi les tirailleurs engagés dans l'armée française sur le territoire africain.

A part, la succession du temps qui indique la simultanéité, certaines formes lexicales signalent les moments de la succession des faits. L'étude qui va suivre se focalisera sur ces aspects des formes de la langue.

### 2.1.1.3 Les moments de la succession

Nous entendons par moment, une sorte d'intervalle qui peut être un instant ou même bref. Le dictionnaire universel (2008 :821) le définit comme étant « une petite partie du temps ». Quelques formes de langue qui indiquent les moments de la succession sont : « avant », « après » et « finir ». Ainsi, « Il apprit qu'avant lui Ngugure avait séduit vingt-sept jeunes hommes à Dschang, en pays bamiléké, et les avait un à un invités dans une Maison de la passion qu'un « riche commerçant » avait construite pour elle dans un pré » (MP :217). Dans l'exemple ci-dessus, le narrateur emploie un indicateur de temps «avant» qui joue le rôle d'adverbe. Cet indicateur de temps révèle que Nebu n'est pas le premier à entretenir des relations sexuelles avec Ngugure. A l'aide du moment de succession « avant », nous pouvons conclure qu'il est une victime de Ngugure. Deux événements qui doivent être mentionnés dans ce cas sont : tout d'abord sa relation avec les autres hommes et ensuite sa relation avec Nebu. Les événements avant Nebu sont résumés comme étant sa relation avec « un riche commerçant » et la séduction par Ngugure de « *vingt-sept jeunes hommes* ». Chose intéressante est sa relation avec le chien, père de Nebu qui a duré « deux ou trois mois d'amour » et devait mener au mariage. C'est après ces événements qu'elle séduit Nebu avec qui elle entretient des relations sexuelles sans la connaissance de son mari, le père de ce dernier, jusqu'au jour où le chien l'attrape en flagrant délit et la tue. Le verbe «apprit » montre que la

conduite de Ngugure était connue de tous et donc n'était pas un secret. Le nom « *une Maison de la passion* » donné à l'endroit où elle entretient des rapports sexuels avec ses hommes est une métaphore in absentia qui désigne un lieu d'intense désir pour les rapports sexuels. Nous pouvons ainsi dire qu'une telle désignation est une invitation au sexe. L'allusion au pays Bamiléké nous pousse à conclure que la conduite de Nguet est l'encontre des normes de l'ethnie Bamiléké à laquelle elle appartient. Rien d'étonnant que Ngugure est décrite comme étant « *une veuve heureuse qui se régalaient de vice* » et « *une nymphomane doublée d'une polyandre* » (Ibid). Le nombre d'hommes séduits paraît exagéré mais c'est pour mettre en relief son niveau de promiscuité en pays Bamiléké. Nous voyons ici la créativité de l'auteur dans le choix de l'indicateur temporel ainsi que le choix des verbes et des mots.

Alors que l'exemple précédent met l'accent sur l'adverbe « avant » comme indicateur de temps, celui qui suit met en lumière une autre indication de temps qui est « après » traduite dans la citation suivante : « *Après la mort du père, c'est Hegba qui était devenu le bucheron du village* » (SP : 35). Le narrateur ici utilise l'indication de temps « après », à fonction adverbiale pour indiquer qu'un événement a succédé un autre dans le temps. La citation nous indique deux événements qui se succèdent précisément le décès du père de Hegba et ensuite le métier de bucheron de ce dernier. Le moment de la succession des deux événements est aussi renforcé par l'usage de la virgule. Nous sommes face à un jeune de seize ans qui doit assumer une lourde responsabilité qui est d'être le bucheron de tout un village. Rien d'étonnant que Hegba soit habitué au maniement du coupe coupe et qu'il soit devenu le

plus grand lutteur du village. Cela explique la raison pour laquelle malgré son analphabète, il est recruté à l'âge de vingt ans dans l'armée de la France libre.

Les formes de durée jouent eux aussi un rôle dans la manifestation du temps dans les deux textes. Il nous incombe donc d'éclaircir cet aspect à partir d'exemples repérés de *Mont Plaisant et la saison des prunes*.

### 2.1.2 Indicateurs de durée

Milly (2016) explique l'indicateur de durée comme étant « tout le lexique rattaché à la mesure du temps, de la seconde au siècle, comprenant également des indicateurs d'évaluation approximative ». Le narrateur nous offre un exemple lié à l'arrivée de Ripert à Fouban où ce dernier après avoir consulté les procès verbaux qui contiennent les détails de l'empoisonnement du Colonel Prestat décide de venger son prédécesseur. C'est ainsi que « Ripert retrouva bientôt le nom de cet homme, parce que lors de ses tournées dans la ville, « Monliper » lui parut être le plus populaire parmi les artistes » (MP:366). Dans la citation ci-dessus, nous pouvons repérer l'indication de durée « bientôt » qui a une valeur adverbiale. L'usage de cet indicateur de durée met l'accent sur la rapidité avec laquelle Monliper a été identifié par le successeur de Prestat. Nous constatons ici la détermination de Ripert de retrouver ceux dont les noms sont mentionnés dans le rapport de Prestat. Le verbe « retrouva » montre que Ripert est allé à la recherche de l'ennemi de Prestat et a prêté attention aux événements autour de lui. On nous explique dans la citation que la popularité de Monliper est ce qui a rendu la tâche très facile à Ripert. Les événements notamment la succession de Monliper par Mose Yeyap qui n'était pas de leur souche ainsi que l'exil du vieux Monliper

par le Lieutenant Ripert ont renforcé le choix du temps ainsi que le verbe accompagnateur.

Un exemple similaire est ce qui est noté dans la citation suivante : « La victoire de Koufra eut un écho dont les soldats qui la menèrent constatèrent bientôt les effets » (SP : 314). L'indicateur de temps « bientôt » utilisé dans la citation est celui de la durée qui indique qu'un événement s'est produit en une courte durée de temps. La bataille de Kouffra est la bataille entre la France et l'Italie dans l'oasis de Kouffra, au sud de la Lybie. C'est à ce lieu que Leclerc et ses troupes ont remporté la victoire contre les forces Italiennes. Malheureusement, de nombreux tirailleurs africains y compris Bilong le frère de Ngo Bikai ont perdu leurs vies pendant cette bataille. L'annonce de la victoire de Kouffra par la radio anglaise est un effet de la victoire de l'armée. Un autre effet de cette victoire est la distribution des fusils, de grenades, de mitraillettes et l'arrivée des jeunes gens décidés à participer à la bataille pour la libération de la France. Les effets sont d'autant plus exprimés dans les phrases suivantes :

« D'autres venaient de pays voisins de la France, des Belges, des Espagnols, des Allemands même, des Polonais, un monde cosmopolite mais blanc, auquel s'ajoutaient des goumiers libyens [...] Des Etats-Unis et de l'Angleterre, la France libre reçut de nombreux camions tout terrain, et même des avions bombardiers » (SP : 314315).

Il est bien clair que la victoire de cette bataille a montré la solidarité qui existe entre la France et les autres pays notamment la Belgique, l'Espagne, l'Allemagne et la Pologne. Nous voyons ici un effort de la part de l'auteur d'accentuer le rôle clé joué par les tirailleurs africains dans la libération de la

France libre et aussi montrer le début de l'alliance entre la France et les autres pays.

Comme les autres formes du temps, les indicateurs de la fréquence sont bien présents chez l'auteur. Le dernier sous-titre sous l'étude des indicateurs du temps sera les indicateurs de fréquence.

### 2.1.3 Indicateurs de fréquence

La fréquence est le nombre de fois qu'un événement se déroule. «Trois fois, il questionna la mère de Sara, et trois fois, celle-ci lui dit que sa fille n'était pas encore prête» (Ibid : 23). La scène décrite ci-dessus s'est passée pendant l'enlèvement de sa fille par les gardes de Charles Atangana. Dans la citation, nous pouvons repérer un indicateur de fréquence notamment « trois fois » répété à deux reprises. Le refus de la mère de Sara de laisser partir sa fille face aux pressions de la part des soldats du chef correspond au nombre de fois qu'on la questionne au sujet de sa fille. Il nous est possible de dire que le geste de la mère de Sara souligne l'amour intense qui existe entre une mère et sa fille ainsi que la décision de protéger sa fille face au danger. Le pronom «il» qui est mentionné dans la citation désigne un des envoyés du chef supérieur qui « portait un casque colonial ». Le narrateur indique que c'est lui qui est entré dans la maison et est ressorti en courant, portant sur son épaule Sara qui « criait au secours ». Par-là, l'auteur dénonce l'enlèvement et le mariage forcé des jeunes filles sous de nombreux régimes.

Un autre indicateur de temps se présente ainsi : « Et parfois dans la nuit, elle entendait encore sa voix qui les appelait, elle et son frère ». (MP : 473). Le pronom personnel « Elle » fait référence à Sara qui en l'absence de

son père est enlevée par les gardes du chef supérieur Ewondo et donnée à Njoya en signe d'amitié. La narratrice de *Mont Plaisant* nous décrit le traumatisme d'une vieille dame qui n'a pas connu son père mort dans un feu. «La nuit », est un indicateur de temps qui joue un rôle dans une telle situation puisque pendant ce moment où tout est calme, il est facile d'entendre parfois des bruits. Sara s'attend à entendre la voix de son père et donc elle hallucine des sons qu'elle croit être la voix de son père Ngonzo. Et bien pire, elle se rend compte que le palais du sultan où elle vit est construit au même endroit où son père a perdu la vie. Rien d'étonnant qu'elle entend des voix qui n'existent pas mais elles les entendent. L'imagination dans ce cas devient une réalité pour elle. Les deux verbes « entendait et appelait » confirment l'idée d'une hallucination auditive. Ce traumatisme est accentué par l'adverbe « encore » qui marque la répétition et ce faisant renforce ce traumatisme dont souffre Sara. Il est bien clair que Sara a du mal à accepter la réalité du décès de son père, le père qu'elle a tant envie de voir. Nganang nous montre à travers cette citation l'effet de l'abandon d'un père sur les victimes et le traumatisme qui reste tout au long de leur vie.

Malheureusement, cette hallucination auditive continue tout au long de sa vie de telle sorte que lors de son entretien avec la narratrice à propos de son père défunt, « c'était comme si elle le voyait encore brûler dans les flammes. Des larmes coulaient sur ses joues, et elle me regardait triste » (Ibid : 473). A quatre-vingt et bien sûr toute sa vie Sara rechercherait la voix de ce père, toute sa vie. La voix ferme de ce père inconnu, elle la soupçonnerait jusque dans l'écho d'aboiements avides de chiens, de miaulements nocturnes de chats » (Ibid : 20). Il est évident que l'effet de l'absence d'un père reste avec un

individu tout le reste de sa vie. L'auteur essaye de peindre l'effet d'un tel acte sur les victimes ainsi que le traumatisme qui reste avec eux le reste de leur vie

Dans une comparaison entre la poésie et la rhétorique, Pouka explique que « La rhétorique était pour l'une, croyait-il, ce que la dialectique était pour l'une, même si parasités de l'un par l'autre, le politique se servait parfois de la rhétorique » (SP : 233). Tout comme dans le cas de l'exemple précédent, cette citation contient l'adverbe « parfois » qui est un indicateur de fréquence. Pour le narrateur, le politique se sert de la rhétorique pour dérouter un adversaire et non pour célébrer la vérité. Afin de convaincre les Cameroun de se joindre à eux pour la libération de la France libre, l'armée de De Gaulle utilise cette stratégie : « Nous venons vous défendre » disaient les uns et d'autres annonçaient : « Nous venons vous ravitailler ou : « joignez-vous à nous pour libérer la France. « Le Cameroun proclame son indépendance politique et économique », « vive le Cameroun libre ! ». Tous étaient signés du général de Gaulle » (SP :101). Pour convaincre les jeunes de l'importance de joindre l'armée et de lutter pour la libération de la France libre, on voit l'administration française promettre l'indépendance du Cameroun ainsi que le ravitaillement du pays. Il n'y a pas prise de parole neutre. Malheureusement, les tirailleurs ne sont pas bien équipés pour la guerre et les soldats noirs tués sont séparés des soldats blancs pendant l'enterrement. Pour la deuxième fois, l'administration française se sert de cette même stratégie après la nouvelle des forces alliées.

Cette seule nouvelle avait constitué son journal pendant plus d'une semaine. Entrecoupée de ses communiqués disant « Engagez-vous, rengagez-vous dans les troupes coloniales », et de la musique générique qui les annonçait, elle l'avait décortiquée [...] en langues ewondo, bulu, eton et bassa, en citant des analyses de



journaux anglais, promettant plus tard les analyses de journaux américains (Ibid :234-235).

L'exemple ci-dessus nous montre une manière employée par la France libre d'influencer l'opinion des jeunes Camerounais. Ceci est par le moyen des analyses des journaux en quelques langues camerounaises.

L'étude sur les indicateurs de temps a porté sur les indicateurs lexicaux qui expriment le temps. Nous avons analysé les indicateurs de succession notamment ceux liés à la simultanéité, le moment de la succession. L'étude a aussi pris en compte les indicateurs de durée et de la fréquence.

Les deux textes regorgent d'indicateurs temporels absolus qui prennent la forme des dates. La prochaine étude se focalisera sur les dates et leur rôle dans l'étude du style de l'auteur.

## 2.2 Indicateurs temporels absolus

Le temps dans *Mont Plaisant* se distingue par l'énumération de plusieurs dates qui ne suivent aucune chronologie proprement dite avec un va-et-vient, une répétition qui donne l'impression d'un désordre et d'un puzzle à déchiffrer afin de comprendre. Un exemple concret de ce temps qui se trouve dans *Mont Plaisant* est le suivant : 1931 ; 13 avril 1903; 6 juillet 1902; 1903; 1914; 1931; 19201920; 1920; 1917; 1920; 1917; 1921; 1913; 1911; 1913; 1913; 1931; 12 décembre 1913; 28 juin 1914; mai 1914; 1917; 1918; octobre 1917; 1918; 9 novembre 1918; 1918; 1895-1896; 1911; décembre 1915; 1902; 1903; 1906; 1932; 1894; 1921; 1911; 1920; 1949; 1924; 1916; décembre 1932; 1924; 1931. Il est important de noter que l'apparition des dates créant un va-et-vient brise la succession normale des différents événements et provoque ainsi un brouillage. Ce style d'écriture

renforce la nature des deux textes qui sont des textes historiques. La répétition des dates à plusieurs reprises par la narratrice est un indice que la vieille sara est confrontée à un certain desespoir ou un vide imposé par la tristesse et le deuil. Le temps passé lui revient constamment dans un présent qui ne l'offre rien que de l'ennui sans enfants, des blessures et des douleurs.

Parmi ces dates figurent deux dates très importantes qui ont marqué l'histoire du monde tout entier notamment 1914 qui est marqué par la première guerre mondiale et la deuxième guerre mondiale en 1919. Chose importante, chez Nganang, est l'apparition de trois dates liées à la colonisation du Cameroun telles 1902 avec l'arrivée de l'Allemagne, puis en 1915 des Anglais et finalement de la France en 1916. De même que dans *Mont Plaisant, La saison des prunes* contient les dates suivantes : 14 juin; mi-juin 1940; 1940; 1<sup>er</sup> septembre 1940; 29 août, 1916; 29 août 1940; 3 septembre 1940; 29 août; 12 septembre 1940; 4 septembre 1940; le 11 janvier 1941; 1941; 26 janvier 1941; 27 février 1941; 3 janvier 1942; 1942; 1943. Ainsi, 1916 correspond à la date de l'arrivée des Français au Cameroun. Le texte fait mention de la bataille de Kouffra qui s'est déroulée en 1940.

Il est à noter que certaines dates mentionnées dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* sont très précises puisqu'elles évoquent avec précision, le jour, le mois et l'année comme l'indiquent ces dates. Elles correspondent à certains événements qui se sont vraiment produits dans l'histoire du Cameroun. Un exemple concret est le 6 juillet 1902 qui correspond à une expédition allemande qui s'est rendue à Fouban, capitale du royaume des Bamoum. Une deuxième date est celle du 13 avril 1903 qui correspond à la

première visite de Lt Hitler au Cameroun. Nganang emploie la même stratégie dans *La saison des prunes* qui contient aussi des dates très précises telles que le 29 août 1940, le jour où le général de Gaulle a pris la parole au micro de la BBC, et a encouragé les ralliements des territoires de l’Afrique équatoriale française à la France libre ; et le 11 janvier 1941, où le même général de Gaulle s’est adressé au gouverneur général de l’Afrique équatoriale française Félix Eboué. Le dernier exemple que nous voudrions évoquer est celle du 27 février 1941, où le capitaine Massu a mené l’assaut sur une patrouille italienne. La stratégie de Nganang d’insérer plusieurs dates et surtout des dates référentielles dans les deux textes crée une illusion de réalité qui donne un effet de vraisemblance. En outre, la disposition des dates dans les deux textes montre que *La saison des prunes* est une continuation de *Mont Plaisant*. Cette indication est renforcée par le cadre spatio-temporel des deux textes.

Dans bien des cas, les dates sont juxtaposées. Dans le sixième chapitre de la première partie du texte, l’on constate, en effet, que l’auteur dans la présentation du temps juxtapose trois années qui sont liées à trois événements différents. La citation se présente comme suit : « D’accord : Sara ne pouvait pas connaître les péripéties de cette honte - 1903, 1914, 1931 » (MP : 42). Comme l’indique la citation, il y a la présentation de trois dates différentes juxtaposées notamment 1903, 1914, 1931. Une présentation de ces dates est la suivante :

La première année 1903 est marquée par l’arrivée d’Hitler au palais du sultan et l’accueil traditionnel qu’il reçoit comme signe d’hospitalité :

La chute du sultanat Bamoum fut consacrée plutôt le 13 avril 1903 lorsque Njoya lui-même un plat d’œuf à la main, alla souhaiter la bienvenue à un certain lieutenant Hitler – comment oublier ce

nom affreux ? – aux portes de sa capitale. Ah ! Savait-il, le sultan qu’il livrait sa cour à une suite infinie de calamités ? D’un : le lieutenant fit bouillir les œufs qu’il reçut en offrande et les mangea avec ses hommes ; de deux : arrivé dans la cour royale, le stupide officier alla s’asseoir sur le trône du sultan, le Mandu Yenu, qui, croyait-il, n’avait jamais attendu que son derrière colonial (MP: 42).

Ici, un plat d’œuf à la main est très symbolique parmi les Bamoums car c’est un signe d’hospitalité. Mais en cela réside la première erreur du sultan parce qu’au lieu que ce geste soit fait par quelqu’un d’autre, c’est Njoya lui-même, le Sultan qui de sa propre main offre les œufs au Lieutenant Hitler. La deuxième erreur réside dans le fait que Hitler au lieu de garder les œufs comme offrande les fait bouillir et les mange avec ses hommes – un signe de manque de respect pour l’accord de symbole de paix et d’hospitalité qui est présenté par Njoya. « L’œuf » ici est une métonymie qui représente une relation étroite et délicate qui a besoin de soin affectif mais c’est le contraire qui arrive. La troisième erreur qui mène à la chute de Njoya est que l’officier s’est assis sur le trône du sultan. Normalement, un trône est réservé solennellement au roi ou chef. Ainsi, il ne le partage avec personne. Ici, la perte de pouvoir est certaine et imminente dès que Hitler s’assoit sur le trône. La chute de Njoya mène à son exil. Ce même événement qui constitue une « honte » pour la royauté Bamoum. Cette douleur si poignante et si profonde qui provient de cette honte est accentuée par la référence au même fait à la page de 483 qui lit : « elle se rappelait pourtant comment les Bamoum étaient entrés en colère quand ce stupide officier allemand, le lieutenant Hitler, s’était assis sur son trône ; c’était en 1903» (MP : 483). Nganang, à deux reprises mentionne le geste mal placé du Lieutenant Hitler pour démontrer le sacrilège commis contre la royauté de Njoya ainsi que pour dénoncer le manque de

respect qu'accordent certains dirigeants européens aux dirigeants traditionnels ainsi qu'à certaines traditions d'Afrique.

Le second est : « Cela n'avait jamais été facile ! Il avait d'ailleurs pu maintenir son pays en paix en 1914, période bien trouble s'il en fut, quand on disait que c'est le monde entier qui était en guerre ! » (Ibid : 420). Comme le révèle la citation, 1914 correspond à la première guerre mondiale durant laquelle beaucoup de Noirs perdent la vie en aidant à combattre pendant cette guerre. C'est une guerre qui a touché le monde entier sauf le pays de Njoya.

La dernière date mentionnée est 1931 qui, cependant, marque le retour de Njoya à Fouban après des années d'exil. Comme signe d'amitié, il reçoit un terrain maudit de la part de Charles Atangana. C'est dans la même année que la vieille Sara est arrachée à sa mère.

Toutes les trois dates mentionnées dans la citation et discutées sont liées à des cadres spatiaux honteux. Dans le cas de la première date, l'acte de défiance de la part d'Hitler devient une honte pour le sultan et le royaume. Deuxièmement, la première guerre mondiale est considérée comme une honte de la part des Blancs qui ne sont pas en mesure de gérer leur conflit pendant qu'un territoire sous l'autorité d'un Noir reste paisible. Dans le dernier cas, le sultan Bamoum après son exil est obligé de s'installer sur une terre maudite.

La création du cadre temporel de Nganang va au-delà de la simple énumération et juxtaposition des dates mais compare les faits liés aux deux dates. « 1914, 1931 ... Et le moteur tressautait, comme l'histoire des Bamoum – comme l'histoire du monde entier » (ibid : 42). Ici, il y a une juxtaposition de deux dates, 1914 et 1931 dont chacune est représentée par un événement. L'auteur compare le tressautement du moteur à « l'histoire des Bamoum » et

«l'histoire du monde entier ». 1914 correspond à la date de la première guerre mondiale tandis que 1931 correspond au retour du Sultan de l'exil et à son occupation d'une terre maudite offerte par un ami. Dans cette citation, les deux histoires liées aux deux dates sont comparées au tressautement d'un moteur : « L'année marquait 1932, dans le mois de mars, le dix-septième jour, jour de réveil. Selon tous les calculs des livres d'histoire que j'ai pu consulter, il ne lui restait plus que quinze mois, deux semaines, vingt-quatre jours et douze heures à vivre [...] » (MP : 364). Le cadre temporel est décrit avec une précision nette sous forme d'une énumération notamment, « le mois de mars, le dix-septième jour », « quinze mois », « deux semaines », « vingt-quatre jours et douze heures ». La précision des dates dans la citation est un moyen d'affirmer la véracité des faits qui se trouvent dans le texte. Dans une autre perspective, ces dates est une manière de montrer le niveau de désespoir qu'avait le peuple Bamoum face à la maladie du sultan, roi des Bamoum.

Dans *Mont Plaisant*, l'auteur donne au temps des attributs humains et montre la manière dont ces éléments du temps contribuent aux déroulements des événements. Un exemple concret est le suivant : « La saison était sèche ; le calendrier marquait l'an 1931. Les arbres disaient l'août, même si le jour était habillé aux couleurs du refus : refus de Sara. Sara est enlevée à sa mère et offerte au sultan Njoya ». (MP : 17). Les arbres indiquent le mois de l'année qui est « l'août » et « le jour » personnifié exprime son dégoût à travers ses vêtements. Nganang exagère le malaise du jour par l'évocation du temps «jour habillé aux couleurs du refus ». Si les humains décident d'ignorer cet acte de déshumanisation, les éléments du temps, eux, partageront la peine de Sara et participeront au rejet de cette coutume et c'est ce que les éléments de la

nature, tous ensemble indiquent par leur refus du sort de Sara et ainsi leur prise de position dans la dénonciation de ces coutumes.

Un autre exemple est celui qui se trouve à la page 339 de *Mont Plaisant* qui s'ouvre avec la description de la pluie au mois de novembre à Yaoundé. Le narrateur décrit cette saison en ces termes :

Novembre c'est le mois le plus pluvieux à Yaoundé. [...]. Les fonctionnaires coloniaux, les officiers, les docteurs, les marchands, les malafoutiers, les cordonniers, les chômeurs, les prostitués, les catéchumènes, les nonnes, tout le monde arrête de travailler, car la ville est secouée dans son âme par le grondement de l'eau qui tombe du ciel, top, top, top et s'enfonce dans les artères visqueuses du sol (MP : 339).

Dès les premières lignes, le narrateur fait référence au temps, précisément le mois de « Novembre », qui est le mois « le plus pluvieux » à Yaoundé. Pendant une telle saison, les fonctionnaires coloniaux, les officiers, les docteurs, les marchands, les malafoutiers, les cordonniers, les chômeurs, les prostitués, les catéchumènes, les nonnes, tout le monde arrête de travailler. Cette énumération des différentes professions semble faire de la pluie, le maître pendant cette saison. La référence à la ville « secouée dans son âme par le grondement de l'eau » peint une image exagérée du pouvoir de la pluie sur toute la ville de Yaoundé. Il me semble juste de dire que la pluie représente les dirigeants qui pendant leurs règnes, exercent un pouvoir absolu sur le peuple. Ainsi, Nganang utilise l'image de la pluie pour dénoncer l'administration française en place.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* contient quelques descriptions des deux saisons. Dans le premier exemple, le narrateur décrit une situation concrète pendant la saison chaude où « il faisait si chaud que l'on avait l'impression perpétuelle d'avoir des vertiges, que le soleil vous

dilatait le cerveau [...]. Le soleil mangeait le cerveau, dilatait le regard » (Ibid: 34, 350). La saison chaude ici n'est pas une période de joie mais plutôt de peine. Ici, le soleil est personnifié à travers la figure suivante : « Le soleil mangeait le cerveau ». Nganang utilise cette figure afin de renforcer le pouvoir néfaste du soleil comme si le cerveau est une nourriture. La description du temps par le narrateur démontre clairement la manière dont les gens sous l'effet de ce soleil ont constamment des troubles de vision et de marche, des convulsions et des troubles de mémoires. Cette image est peinte à travers l'allusion au soleil qui « dilatait le cerveau», « mangeait le cerveau » et «dilatait le regard ». A travers la reprise du verbe « dilatait », le terme « soleil» ainsi que « cerveau », Nganang peint un monde de désillusion et de désespoir pendant un climat d'une extrême intensité.

De même que le soleil, la pluie est décrite par le narrateur en ces termes : « le vent frappait les fenêtres avec une rare violence, telle une vengeance du ciel [...] elle est bien violente, la pluie de Yaoundé : plusieurs fois, elle a arraché des toits et laissé des couples en train de faire l'amour trempés dans leur lit » (SP : 354). Cet extrait décrit les dégâts de la pluie pendant la saison des pluies à Yaoundé à travers l'évocation « des toits arrachés » et la comparaison que l'auteur fait du vent pendant cette saison : « le vent frappait les fenêtres avec une rare violence, telle une vengeance du ciel » (Ibid). La puissance négative du vent est accentuée par le choix des mots « violence », «violente », « vengeance ». La narratrice de *Mont Plaisant*, dans ce cas, offre une présentation des dégâts causés par la pluie de Yaoundé. L'adverbe «plusieurs fois » démontre la régularité de ce phénomène naturel.



Dans *La saison des prunes*, il y a la récurrence d'un mois particulier comme l'indiquent ces exemples tirés du premier chapitre à la page 23. Dans le deuxième chapitre, la manifestation du temps se présente comme suit : «Après le 14 juin, un vent de superflu soudain s'était saisi des bureaux de la capitale » (Ibid : 23). Cette citation peint l'image d'un vent qui a le pouvoir d'immobiliser. Le deuxième exemple est ce qui suit : « Aujourd'hui, on dirait plutôt : « Parlez - moi de Paris ! ». A la mi-juin 1940, c'est aussi ce que Hegba aurait dû demander s'il n'avait pas été, comme toute la population du coin, coupé des chevauchées de l'histoire » (Ibid : 33). Le narrateur met en valeur le temps en évoquant une date précise « après le 14 juin » et dans l'exemple suivant : « la mi-juin 1940 ». Cette période est marquée par le début de la guerre entre la France et l'Allemagne. Par la description « un vent superflu soudain s'était saisi des bureaux de la capitale », l'auteur essaye de peindre une image d'une situation pendant cette période où tout est en arrêt. De toute évidence, le choix du verbe « s'était saisi » donne l'impression d'un arrêt du temps où tous les officiels passent. Cette description du temps peint un cadre spatial de désespoir face à la saisie de la France par l'Allemagne. C'est surtout la raison pour laquelle l'auteur affirme que « d'ailleurs le mois de juin était déjà bien étrange » (ibid : 20).

Un autre cadre temporel est le suivant : « Trois ans avaient passé, sans qu'il ait mis les pieds à Edéa ; oui, trois ans qu'il n'était pas venu ici. Voilà peut-être pourquoi il regardait les gestes du vieux avec plus d'étonnement que les autres » (SP : 20). Cette citation fait allusion au nombre d'années que Pouka, le poète a passé à Paris et sa difficulté de reconnaître son père de retour à Edéa. Ici, le narrateur, à deux reprises, fait mention du nombre d'années qui

est « trois ans » afin d'attirer l'attention sur la durée d'absence et surtout afin d'accentuer l'ironie de la situation. L'affirmation « oui » sert aussi de renforcement à la deuxième allusion au nombre d'années « trois années » qui sont longues comme durée d'absence mais trop longues pour ne pouvoir pas reconnaître un père. L'emploi de « sans » et la négation « n'était pas venu » devient ici une dénonciation de la part de l'auteur des africains intellectuels vivant à l'occident pendant des années.

Certaines dates dans *La saison des prunes* sont reprises par l'auteur pour des effets précis. Alors, dans l'exemple suivant, il y a la reprise du 14 juillet en ces termes : « C'est vrai, les nouvelles de Yaoundé étaient plutôt alarmantes. La ville préparait son 14 juillet le plus imprévisible depuis que les Français avaient occupé le Cameroun, c'est-à-dire 1915 » (SP : 68). Dans l'exemple qui suit, la date est mentionnée à deux reprises « A Yaoundé justement, le 14 juillet avait été l'occasion de présenter publiquement le nouveau régime, malgré quelques engueulades et des cris – « fascistes ! » « nazi » – pendant la parade du commissaire Brunot. Bref, « le 14 juillet » dans la capitale avait été plutôt raté » (Ibid : 102, 103). Les deux citations font référence au « 14 juillet », mais la date est évoquée une seule fois dans le premier exemple et deux fois dans le deuxième exemple. Dans le deuxième exemple, le cadre spatial du 14 juillet est lié à la présentation du nouveau régime au public qui est caractérisé par des engueulades et des cris – « fascistes ! » « nazi ». Ici, on constate une ironie de la situation puisque la cérémonie avait un autre objectif que celui adopté par la France. Rien d'étonnant que le participe passé « raté » est employé dans ce cas. Les événements liés à cette scène aident à dévoiler l'échec de l'administration

française en place.

Un autre exemple de temps mentionné à deux reprises est ce qu'on trouve aux pages 106 et 130. Le premier exemple est le suivant :

Pourquoi oublient-ils, ces livres, que c'est le capitaine d'état-major, puis le colonel, bientôt général et futur maréchal posthume Leclerc, qui de territoire sous mandat fit du Cameroun une colonie de la France, lorsque le 29 août 1940, comme par enchantement, il s'en était proclamé le gouverneur à la place du haut-commissaire – terme qui désignait alors l'autorité française ? (SP: 106)

L'extrait présente le rôle de Leclerc dans l'histoire du Cameroun et surtout la manière dont le 29 août 1940, « il s'en était proclamé le gouverneur à la place du haut-commissaire ». Dans la deuxième reprise de cette date, il y eut également le discours – ou plutôt le bluff – du Général à la radio le 29 août, lorsqu'il annonça le ralliement massif de l'Afrique équatoriale française». (Ibid : 130).

Dans le texte, Nganang mentionne à deux reprises la même date, le 29 août qui est lié à deux événements, précisément l'usurpation par Leclerc du poste de gouverneur à la place du haut-commissaire et l'annonce du «ralliement massif de l'Afrique équatoriale française ». La première date mentionnée est très précise pour mettre en relief l'acte de Leclerc. Par la référence à cette date et les événements liés à elles, il est évident que l'Afrique équatoriale française ait combattu aux côtés des Français dans la libération de la France Libre.

La narration joue un rôle clé dans l'écriture de l'auteur. De ce fait, la partie qui suit sera consacré, à la narration dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* de Nganang.

## 2.2. La narration

La réécriture d'une histoire influe sur les relations d'ordre qui souvent exposent les fragments du texte par rapport à la narration proprement dite. Dans ce sous-titre, nous étudierons les modes de narration employés par Nganang. Entre tout autre chose, nous examinerons la manière dont l'auteur exploite ces éléments pour faire dévoiler son style. Finalement, l'étude de l'ordre nous dévoilera la manière dont l'auteur exploite l'ordre du récit pour faire projeter son style.

### 2.2.1. Le mode de narration d'un texte

Il est très important pour Nganang de présenter des faits de manière à capter l'attention et à présenter des faits avec véracité. Pour ce faire, il emploie des stratégies dans la présentation des faits. Ainsi, dans *Mont plaisant*, le récit est pris en charge par une narratrice qui n'est pas anonyme comme le montre la citation suivante : « Sara: - « Votre nom? » - Bertha: - « **Bertha** répondis-je. » La narratrice qui est connue du nom de Bertha signale leur rencontre dans le premier chapitre de la première partie du récit « lors d'un voyage ». Lors d'un voyage de recherche au pays, il y a quelques années, un ami me dit que je devrais voir une maison dont il l'avait entendu parler. Par cette citation, la narratrice révèle la manière dont elle a fait partie du récit. Ce qui revient à dire dans ce cas que la narration dans ce texte se fait parfois sous forme de dialogue, questions et réponses. Nganang à travers ce style dévoile l'aspect oral de la littérature. Aussi, tout au long de la narration, la narratrice fait référence aux documents d'archives pour éclairer quelques aspects de sa narration : « documents d'archives sont éloquents sur cette période de la vie de

Njoya, même s'ils se taisent sur les péripéties dans ses chambres et antichambres » (MP :48).

Avant mon voyage au Cameroun, j'avais heureusement été à la bibliothèque du Congrès à Washington DC, puis à Berlin, à la Staatsarchiv allemande. Les archives nationales camerounaises m'aidèrent dans mes moments de doute, et étalèrent devant moi la somme des mots et l'accumulation des correspondances que le monarque échangea avec les autorités coloniales de son temps (ibid : 67).

La narratrice nous aide à apprécier l'effort dans la recherche lorsqu'elle fait mention de la bibliothèque du Congrès à Washington DC, puis à Berlin, à la Staatsarchiv allemande. D'une manière, la narratrice montre que le récit qu'elle nous présente est le résultat des informations tirées des archives y compris celles du Cameroun.

Chose remarquable est son insistance sur son rôle d'historienne chercheuse « Je ne suis que la bouche d'archives ». Nous remarquons que la véracité de ce qu'elle raconte lui tient à cœur. Néanmoins elle remet en cause la conservation des archives décrites comme étant « poussiéreuses, de documents mangés par des cancrelats, l'odeur des pages » et surtout l'histoire du sultan qui est caché comme un secret « serrées sous des couvertures de cuir».

Je ne suis que la bouche d'archives poussiéreuses, de documents mangés par des cancrelats. Je conviens que parfois emportée par l'odeur des pages de Saa'ngam, les mémoires du sultan, serrées sous des couvertures de cuir, je me laissai aller à la rêverie [...] (Ibid)

A travers, la narratrice, Nganang dénonce les dirigeants du pays qui cache et renie l'histoire de leur peuple à la nouvelle génération.

Contrairement à la narratrice de *Mont Plaisant*, le narrateur de *La saison des prunes*, n'est pas connu contrairement à celui de *Mont Plaisant*. Il ne se

signale pas directement. De ce fait, il est anonyme. Le narrateur ne fait pas partie des événements narrés. Néanmoins, dans le texte, il essaye de garder un contact avec le lecteur en partageant son opinion et surtout ses craintes avec lui. Parfois, on l'entend dire : « Ah, cher lecteur, ne me demandez pas qui, de Ngo Bikai ou de Fritz, faisait l'amour avec le plus de passion, car c'est trop demander à un narrateur ». (SP : 391). Dans un autre exemple, le narrateur fait mention de son rôle de narrateur « c'est trop demander à « un narrateur ». Il accentue son rôle de narrateur une fois de plus dans cette citation. Ce qui est intéressant chez le narrateur est son sens d'humour dans l'étalage des faits.

Comme quoi la guerre eut des conséquences inattendues sur tout le monde. Mais moi, le narrateur, je ne me laissai pas emporter par les pointes de son récit, encore moins par l'avantage qu'il avait d'avoir survécu à toute cette histoire. Vous non plus, cher lecteur, j'espère. Bref, passons (Ibid : 410).

Pour la deuxième fois on remarque la présence du narrateur dans l'histoire qu'il narre ainsi que des prises de position comme « moi », « je ». Dans cet exemple comme dans le précédent, le narrateur invite le lecteur à réfléchir sur les conséquences des guerres mondiales sans toutefois la considérer comme la cause de tous leurs malheurs.

Il m'est difficile de ne pas prendre parti dans la bagarre qui éclata, soldats noirs d'un côté, blancs de l'autre. Je suis Camerounais, oui. Seulement, je soutiens Philothée pour des raisons autres que la couleur de la peau. Car vous êtes témoin, cher lecteur : j'ai porté ce garçon dans ce livre-ci depuis l'époque d'Edéa où il était simplement membre du petit cénacle de Pouka. Le lunetté avec qui il se bat, lui, je ne connais même pas son nom. Il vient d'entrer dans mon histoire. Et d'ailleurs, d'où venait son geste barbare ? (SP :320)

Dans cette citation, le narrateur ne cache pas son identité camerounaise lorsqu'il affirme « Je suis Camerounais » et accentue par un élément d'affirmation « oui ». Sans toutefois commenter, il nous fait part de la

discrimination raciale entre « soldats noirs d'un côté, blancs de l'autre » même sur le champ de bataille. Dans la saison des prunes, on voit un narrateur qui prend parti de temps en temps. Dans cette scène, le narrateur donne la simple raison que Philothée est un des personnages qui fait partie intégrale de son histoire depuis le début. Ce qui revient à dire qu'il le connaît bien et peut le défendre face à un inconnu.

Ah, cher lecteur, ne me demandez pas qui, de Ngo Bikai ou de Fritz, faisait l'amour avec le plus de passion, car c'est trop demander à un narrateur. Bon, pour ceux qui veulent tout savoir de Livre de l'amour, après les « événements » Ngo Bikai fut comme possédée par un désir son mari la pénétrer. [...] Eh bien, pour vous, qui ne voulez pas lire des détails pareils dans un roman, disons que Fritz aimait Ngo Bikai.

Dans les deux cas, Nganang met en évidence le style oral. Cette forme d'oralité est accentuée dans les différents échanges entre Bertha et la vieille Sara ainsi que le choix du narrateur de maintenir le contact avec ses lecteurs. En revanche, Nganang constamment n'exclut pas le rôle des archives dans la présentation des faits.

Aussi, dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*, les narrateurs présentent les faits d'une manière à attirer l'attention du lecteur en s'adressant directement au lecteur et en livrant les faits tels qu'ils se sont passés. « Voici les faits : Sara n'aurait pas avalé sa langue que peut-être elle aurait trouvé des mots pour exprimer ses émotions » (MP : 52)

Un autre exemple est ce qui suit : « Oh oui, voilà : la voix d'un chef, aucune autre, était toujours celle qui dominait les conversations, car il était un beau parleur ... ou plutôt : un grand parleur » (Ibid : 85) ; « Voici ce que Sara put comprendre de son récit interrompu maintes fois par des malédictions et des larmes : Bertha avait développé un sentiment qui pour beaucoup de

femmes à Fouban ne peut être un luxe ; elle était devenue jalouse » (Ibid : 100).

Dans *La saison des prunes* tout comme dans *Mont Plaisant*, l'auteur emploie ce style lorsque le narrateur commence la narration de certains faits par « voici pourtant ce qui se passa un jour » (SP : 36) ; « voilà ce qui se passa au matin » (Ibid : 288) ; « Voici comment les choses s'expliquaient » (Ibid : 367). Un exemple concret de cette stratégie de présenter les faits est ce qui se trouve à la page 36 qui lit comme suit : « Voici pourtant ce qui se passa un jour : quelqu'un dans la foule, un gamin, éclata de rire quand l'arbitre leva la main de son vainqueur déclaré » (Ibid : 36). Le narrateur utilise le présentatif pour montrer la véracité des faits et montrer que ce qu'il raconte n'est pas de lui mais d'une autre personne. Juste après les présentatifs, il commence la narration des faits de la lutte entre Hegba et un gamin du village. Un exemple similaire est le suivant : « Voici en quelque sorte le résumé des événements : un adolescent sorti de chez lui attiré de chez lui attiré par l'odeur succulent du poisson fit ou par la chanson douce d'une tourterelle, ou par la saveur d'un cul de femme, qu'importe ? » (SP : 207).

Pour marquer un va-et-vient dans le récit, Nganang adopte le même style dans la narration des événements en le faisant savoir directement au lecteur comme suit: « J'y reviendrai en détails » (MP : 20). Dans le paragraphe qui précède la citation, la narratrice nous fait connaître l'état mental de la vieille Sara qui, tourmentée par son passé, continue d'entendre la voix de Njoya l'appeler du fond de la tombe et de rechercher la voix de son père, toute sa vie, de telle sorte qu'elle la soupçonne dans « l'écho d'aboiements de chiens » et « de miaulements nocturnes de chats ». Toutefois, elle suspend la



narration de l'état d'âme de la vieille pour une autre qui rapporte celle de leur première rencontre. « Que je me corrige ici, si je peux » (Ibid : 42), « Mais revenons à Ngutane qui, au sortir de l'école allemande prit la fonction de lecteur que Goring avait occupée jusque-là auprès de son père » (Ibid : 82) ; « Revenons un instant à sa mère, la femme jalouse » (Ibid : 103) ; « Oublions un instant l'auditeur » (Ibid : 128) ; « Passons », « Mais passons » (Ibid :130).

De surcroit, *la saison des prunes* regorge du style de narration similaire à la page 76 où le narrateur, après avoir annoncé les événements liés au titre de « Seigneuriale » donné à Mininga, dit : « *Passons, car bien sur elle ne connaissait pas l'histoire des poètes maudits* » (SP :76). Cet exemple apparaît à la fin du chapitre onze pour montrer qu'il passe à autre narration mais aussi pour minimiser l'effort de Pouka d'enseigner la poésie aux jeunes gens et de manière étonnant, les poèmes des poètes maudits qui ont tourné le dos au valeur de leur société en menant une vie de débauche. Intéressant est le recours au même style dès le début du chapitre suivant : « *Passons, car évidemment il y a plus important dans l'histoire que le dépuçelage d'un avorton* » (Ibid : 77). Il demande au lecteur n'oublier l'histoire de Bilong, jeune de seize ans qui sous prétexte d'apprendre la poésie, entretient plutôt une relation amoureuse avec une serveuse bien plus âgée que lui et qui joue le rôle de séductrice dans un bar. A travers l'emploi du mot « avorton » le narrateur donne la raison pour sa décision des passer à une autre narration. Ainsi, il fait une remarque n la constitution de Bilong et montre que Bilong est de peu de valeur de même que son aventure amoureuse avec Nguet. Dans ce cas, l'auteur fait voir les événements qui sont moins importants dans le texte ainsi que ce qu'il ressent face à un tel vice.

En outre, le narrateur donne l'impression qu'il s'est engagé dans un débat avec le lecteur sur un fait que ce dernier essaye de contredire et que lui le narrateur doit défendre en tant que témoin de l'événement. Tout d'abord, il termine le chapitre trois de troisième partie du texte en nous révélant le refus du lunette blanc de boire à la gourde que lui a tendu Philothée et sa préférence pour son voisin blanc. Cette révélation est suivie par « Bon, d'accord : Philothée : Philothée lui jeta le contenu de sa gourde à la figure, indiscutablement un geste de trop » (SP : 320). Ce faisant, dans tout un chapitre qui commence par la citation ci-dessus, le narrateur nous un indice sur la cause de la bagarre après le refus du lunette blanc de boire de la gourde de Philothée qui est Camerounais et non pas Français. Par l'usage de « Bon, d'accord », le narrateur accepte l'argument de la part du lecteur que Philothée est aussi à blâmer pour avoir jeté « le contenu de sa gourde à la figure ». Par contre, il ne donne pas aussi tort à Philothée et ainsi consacre tout le chapitre sa prise de position et aux détails de la bagarre qui a suivi le geste de ce dernier, dans le désert. (Ibid).

D'autres exemples sont: « Passons le service à l'église, car personne n'accorda véritablement d'attention à la prédication de l'abbé Jean » (SP:334). « Laissons les deux soldats camerounais tranquilles » (SP:400).

En outre, l'auteur fait aussi usage du style libre dans le texte. Dans le texte, le narrateur s'exprime au style libre comme s'il s'adresse directement à une personne Mais toujours est-il que les différentes manières de mettre en œuvre son style dans les deux textes renforcent l'innovation de la part de Nganang.

Une lecture des deux textes dévoile un autre aspect que déploie Nganang sous forme de fragment. Ainsi, les histoires dans *Mont Plaisant* sont comme « une maison de Mille Récits » (MP : 47). De ce fait, il contient des fragments. Dans une revue, Berthet (2008 :80) explique qu'un fragment renvoie à divers aspects, il concerne le morceau d'une chose déchirée ou brisée, une partie extraite d'une œuvre, une œuvre réalisée sous forme discontinue, ce qui reste de quelque chose de perdu ou un élément subsistant d'un travail inachevé. Le caractère éclaté, brisé, isolé du fragment évoque une violence. Il renvoie à une blessure, une fracture, rupture, une perte, une solitude.

A ce stade, nous étudierons la nature des fragments dans les deux textes et la manière dont Nganang les exploite. Le premier chapitre de *Mont Plaisant*, offre le premier fragment. Le texte débute avec la référence à la situation dans laquelle se trouve Sara déjà travestie en garçon. « Elle était déjà un garçon Sara quand elle entra au *Mont Plaisant*, la résidence d'exil royale» (MP : 17). A la ligne suivante, la narratrice évoque les événements qui se sont déroulés avant qu'elle ne quitte sa mère. Elle n'avait encore que neuf ans. Elle fut pourtant offerte à Njoya, le sultan, à l'arrivée de celui-ci à Yaoundé. En signe d'amitié, « d'amitié et de fraternité ». Dans les trois dernières lignes de la première page précisément dix lignes après l'évocation de Sara, mention est faite d'une conversation entre le sultan et Charles Atangana qui tous les deux sont marqués par des histoires d'avant-guerre dont ils ne peuvent se débarrasser. Le reste de ce chapitre est consacré aux événements qui ont suivis l'enlèvement de Sara sans que sa mère puisse empêcher les gardes du chef, Charles Atangana. Tout d'un coup, la narratrice suspend la narration : « J'y

reviendrai en détail », et passe à son entretien avec la vieille Sara. Un examen de cet exemple montre que « Chaque fragment est issu d'une expérience différente, et [...] ces expériences, elles, sont vraies. Une pensée fragmentaire reflète tous les aspects de votre expérience [...] » (Cioran, 1995 : 23).

Les différentes petites histoires entre histoires empêchent de suivre le cours de la narration. Ainsi, la narratrice présente sous forme narrée les relations intimes entre Ngutane et Ibrahim. Avant de passer à l'histoire vécue et racontée par Sara à la page 170, on l'entend dire parfois « Que je retourne donc au plus vite dans la chambre de la vérité, au *Mont Plaisant* s'entend, car, c'était maintenant au tour de la doyenne de parler. Et ce qu'elle me raconta, elle l'avait vécu du début à la fin (Ibid) ». Aussi, la narratrice fait parfois référence à d'autres événements passés qui expliquent mieux ceux qu'elle décrit telles les péripéties de Nebu, de Ngono, de Bertha la vieille et même du Sultan.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, la narration dans *La saison des prunes* est fragmentée. Elle commence avec le retour de Pouka au village et la discussion qui s'ensuit surtout la prophétie de Mbangue sur la mort d'Hitler. Tout d'un coup, il y a la narration en quelques lignes des événements qui ont précédés son départ. A la troisième page du même chapitre, on prend part à une querelle entre Pouka et son père. Ensuite cinq lignes après la narration de la querelle, le narrateur d'une façon rapide, insère l'histoire des amis de Pouka y compris Fritz. Afin de passer à une autre narration, nous entendons le narrateur dire « Nous y reviendrons, car ce nom veut tout dire ». Il fait référence à l'étonnement de Pouka face à la vieillesse de son père. Finalement,

c'est M'bangue qui s'exprime au sujet de Hitler où il annonce le suicide de ce dernier. « Hitler ... » continuait M'bangue.

A travers ce fragment, l'auteur dévoile l'attachement aux valeurs culturelles africaines et le rejet de certains aspects de la culture européenne. C'est exactement ce qu'a reproché Mbangue à son fils Pouka qui a subi une transformation totale. L'auteur se remémore la tradition africaine qui exige que tout homme à un certain âge doit pouvoir se marier et fonder une famille et non pas vivre une vie de célibataire comme les Européens. A travers ce fragment, Nganang dénonce les Africains qui se laissent totalement transformer par la culture occidentale de telle sorte qu'ils sont considérés par leur société comme étant des étrangers et non pas membres de cette société.

Plus important encore est la manière dont Nganang utilise d'autres fragments de la narration. Il invente une forme qui définit son écriture comme auteur. Dans la narration des faits, l'auteur fait usage d'un mélange de genres et ajoute à ces genres les mathématiques. Dans de nombreux pays d'Afrique, au coin du feu, un conteur commence la narration de son histoire ou son conte avec un chant et dans bien des cas, il invite ses interlocuteurs à chanter avec lui au fur et à mesure qu'il fait des pauses. Ainsi, dans sa narration, Nganang donne place à l'oralité. Ainsi, le narrateur évoque la stratégie mise en place pour travestir Nebu et la manière dont Sara devenue Nebu « distraitait » les petits enfants du sultan.

Son refus à l'invitation de jouer avec eux, provoque une comptine que le narrateur décrit « d'énervante » (MP :56).

Ka ka ka ka ! fit la poule ! Tiens ! Tiens !  
Vois le petit gars qui arrive !  
On va me tuer ce soir ! (Ibid: 56)

Par le verbe « distrayait », Nganang essaye de nous distraire comme le fait tout conteur, pour que nous (le lecteur) restions éveillés pendant la narration des « Mille récits ». Écrire pour lui est un jeu, c'est une activité dont la rédaction ne doit pas être prise trop au sérieux mais plutôt être considérée comme un jeu parce que c'est à travers ce style que l'auteur montre son talent à divertir. D'une autre perspective, le mot « énervante », montre que parfois le chant d'un conteur est utilisé comme une forme de raillerie. L'auteur utilise le chant dans ce contexte pour se moquer de la tradition qui valorise les garçons aux dépens des filles ; en d'autres termes le patriarcat. Il utilise cette comptine pour dénoncer les Blancs qui pensent être supérieurs aux Africains.

Un autre fragment tiré du même texte est la chanson qui suit :

*Charles Atangana, la guerre est finie.  
Hé ! Charles Atangana, la guerre est finie !  
Les canons sont cassés.  
Cours vite ! Pourquoi restes-tu là ?  
Vous tous, Ewondo, venez, courez vite !  
Venez et courez vite, chers frères ! (MP :380)*

Dans *La saison des prunes*, le narrateur utilise la forme orale qui est le chant comme une innovation dans la narration.

*Nous étions au fond de l'Afrique  
Gardiens jaloux de nos couleurs,  
Quand sous un soleil magnifique  
A retenti ce cri vainqueur,  
En avant ! En avant ! En avant ! (MP: 108)*

La forme de l'entrée des soldats à Edéa en dit long. La chanson des soldats, cette forme orale, ameute tout un village y compris la forêt. Nganang accentue la richesse de formes orales des différentes cultures d'Afrique. Le chant des tirailleurs est composé de cinq vers et non pas de quelques mots tirés

d'un tract. Les mots qui composent ce chant louent les exploits des soldats qui ont combattu pour défendre leur pays comme des « gardiens ». Mais cette fois, ils l'ont fait de manière « jalouse ». Ce chant a retenti sans qu'on les prépare en avance. Par ce chant, Nganang se moque du colon mais aussi fait appel à la conscience des dirigeants qui d'une manière à travers leurs institutions découragent un retour en arrière aux formes orales très riches des cultures africaines. Aussi, Nganang utilise le chant dans une prose afin de montrer son non-conformisme aux règles d'écriture.

Un autre fragment est le poème de Pouka écrit pour commémorer la mort des soldats qui ont péri pendant toutes les guerres.

*Pleurs sincères*

*Dans la nuit du désert vous dormez pour jamais*

*Nul ne saura vos noms, pauvres Camerounais*

*Dans la tombe mouvante où vos mânes reposent*

*Ne fleuriront jamais les saules ni les roses*

*Rien ne nous redira votre douce mémoire*

*Seuls, peut-être, ces vers qui chantent votre gloire (SP : 191)*

Cette référence au poème renforce le ton oral que prend parfois le texte et démontre la manière dont de nombreux écrivains pour ne pas être victimisés ne s'expriment pas ouvertement mais le font de manière subtile à travers les journaux, les textes, surtout la poésie qui renferme souvent un sens caché. Nganang, par le biais de ce poème, exprime sa tristesse face au nombre inconnu de soldats africains qui sont morts pendant les guerres. L'auteur, aussi, fait appel à la commémoration des mémoires de ces soldats inconnus afin de servir de guide à toute l'Afrique. Au cas où les dirigeants refuseraient de le faire, les écrivains eux, continueront de revivre la mémoire de ces soldats à travers leurs œuvres littéraires.

En revanche, ce fragment joue un rôle important dans la narration. Dans le poème *pleurs sincères*, le poète Pouka exprime son souhait que la France à genoux se relève. Il affirme que prendre des armes pour la France, c'est défendre les intérêts des camerounais. Ce poème de Pouka s'inspire du poème *pleurs sincères* de Louis – Marie Pouka qui aussi croit que le colonialisme fait partie du plan de Dieu et chante les louanges de la France. Le titre du poème *pleurs sincères* renvoie aux larmes qui sont versées suit aux sentiments authentiques et honnêtes. Pouka semble verser les larmes pour les soldats qui perdent leurs vies dans le désert. Les soldats sont présentés comme des gens qui dorment dans *la nuit du désert*. La nuit est souvent associée à l'insécurité et la peur. Ainsi dans ce cas, Nganang tire l'attention sur l'insécurité et la peur qui règnent dans le désert pendant la nuit. Même dans cet état d'insécurité les hommes dorment, ils dorment à jamais. L'emploi du verbe « dormez » est utilisé au sens métaphorique pour représenter la mort surtout lorsqu'elle est qualifié par l'adverbe « jamais ». Ce mot « jamais » et son association à l'acte de dormir peint l'image des gens qui dorment mais n'ont jamais l'opportunité de se réveiller. Ainsi ils dorment pour l'éternité-signifiant leur mort. Malheureusement, ces hommes sont inconnus car Nganang souligne que « *Nul ne saura* » leurs noms. Rien d'étonnant que Nganang les désigne de « *pauvres camerounais* ». Le mot « *pauvre* » évoque la pitié et fait allusion aux soldats qui sont misérablement exploités et abandonnés. Le mot « camerounais » est aussi mis en évidence pour montrer et accentuer le fait que ces soldats sont de nationalité camerounaise mais vont en guerre principalement comme signe de solidarité pour la France. Néanmoins, ils ne sont pas enterrés dans des tombes. C'est plutôt dans « la tombe



mouvante » qu'ils sont enterrés. Comme ces soldats se trouvent dans le désert, la référence à « la tombe mouvante » connote le sable mouvant dans le désert qui est capable d'avaloir et d'enterrer les soldats dans n'importe quel état, vivant ou mort. « La tombe » est métaphorisée dans ce cas, comparée à une chose qui bouge sans cesse. Alors, dans la tombe qui ne cesse de bouger les soldats eux aussi sont continuellement bousculés.

Après les exercices de probabilités, pour connaître les vrais événements qui ont précédé la mort de Philothée et de Hegba, Pouka écrit un poème pour dire le drame qui venait d'avoir lieu en plein désert, mais à la fin ce n'était plus des alexandrins. Le poème qui s'adresse « aux morts du Sahara » convient inexplicable au fond.

*« Aux morts du Sahara »  
Sahara, Sahara, ô plaine aride et sombre  
Où de braves soldats  
Dorment pour l'honneur, stoïquement par le nombre  
Après de durs combats  
Tu les as vus mourir, submergés par le nombre  
Des guerriers d'Attila ;  
Ils dorment maintenant parmi ces vils décombres  
Des bombes aux éclats. (SP : 412)*

L'auteur évoque avec tristesse, avec un cœur lourd, ce poème pour se remémorer les Camerounais qui, en combattant aux côtés des Français, ont perdu la vie pour libérer la France. Nganang loue aussi la bravoure des soldats qui, mal équipés, se sont sacrifiés pour leur pays et malheureusement ont été engloutis par le désert et donc, n'ont pas eu l'opportunité d'être enterrés comme il se doit dans des cimetières dignes de leurs noms. Ces hommes sont qualifiés de « guerriers ». Premièrement, il y a le poème sur la guerre en pleine forêt qui a été composé par les soldats pour s'inciter les uns les autres. Ce

poème en forme de chant est si puissant qu'il pousse la « forêt » à agir. Dans le poème, les soldats sous la direction du capitaine Dio parlent de leurs expériences dans la forêt comme étant « au fond de l'Afrique ». Le « fond de l'Afrique » ici fait référence à la forêt dense où ils combattent des armées inconnues. Ils semblent être si loin qu'ils ont l'impression d'être au fond de l'Afrique.

L'expression « gardien jaloux de nos couleurs » renvoie à l'amour jaloux que ces soldats ont pour leur patrimoine, la gardant contre les forces extérieures. Le mot « couleur » ici fait référence aux couleurs du drapeau du colon ou au drapeau camerounais. Quand au « soleil magnifique » mentionné dans le poème certains symboles du nouveau jour, la lumière et la victoire. Rien d'étonnant que les soldats sont poussés à crier et chanter ce chant de victoire : « En avant ! En avant ! En avant » (MP 108). Ce cri vient du capitaine du groupe invitant les soldats à le suivre. Ils les invitent à continuer de conquérir. « En avant ! » à trois reprises donne une certitude à leur victoire et à un effet rythmique sur le poème.

La terminaison des lignes, c'est-à-dire l'agencement des rimes donne beauté au poème notamment la première ligne rime avec la troisième, la deuxième avec la quatrième. La cinquième ligne qui est la dernière ligne termine avec l'expression en avant qui est répétée trois fois. A travers les poèmes, Nganang met en valeur un aspect oral de la littérature africaine qui est la poésie.

Un autre type de fragments repéré dans les deux textes est l'introduction des mathématiques. Cette stratégie de narration est l'une des particularités innovantes de Nganang, la narration des faits à travers des équations. Dans *Mont Plaisant*, la narratrice explique les raisons qui mènent à

l'exil de Njoya à travers une équation tirée d'un système de coordonnées à deux dimensions :

Avec les variables :  $X_2 = \text{la mort de Nebu}$

Et :  $y_2 = \text{le palais de Njoya}$  le résultat ne pouvait qu'être :

$4 = \text{Njoya doit être banni de Foumban (MP :440)}$

Les variables s'expliquent comme suit : la mort de Nebu est survenue au Palais et donc Njoya est à la base et donc doit être banni de Foumban malgré le fait qu'il était au bureau de l'administration française en train d'apaiser le cœur de son peuple en révolte. Le choix de la narratrice d'utiliser l'équation démontre l'énigme autour de la mort du jeune artiste. Nganang, d'une manière subtile, évoque les énigmes autour des massacres et des emprisonnements des personnes qui se dressent contre leurs dirigeants politiques. Il dénonce les dirigeants qui emprisonnent les citoyens innocents pour avoir dévoilé certains aspects négatifs de leurs régimes sans toutefois se poser des questions.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* contient un exemple d'équation. Pendant la narration des événements qui ont précédé la mort de Philothée et de Hegba, le narrateur évoque trois versions de ces événements sans qu'on ne sache la vraie version des faits qui correspondent aux trois récits des soldats du colonel Leclerc qui sont témoins de la mort des tirailleurs Philothée et Hegba et n'ont pu rien faire. Le narrateur de *la saison des prunes* tout comme dans *Mont Plaisant*, recherche la vérité en faisant recours aux mathématiques. Les trois versions sont décrites dans l'équation ci-dessous

$\{x_1 = \text{tirailleurs sénégalais vrai-vrai} ; x_2 = \text{tirailleur sénégalais, mais Camerounais} ; \text{et } x_3 = \text{soldat blanc, fait correspondre un nombre } X \text{ prenant l'une des valeurs : } 1, x_2, x_3, \text{ pour la manière avec laquelle l'événement élémentaire se réalisa. Le nombre } X \text{ est}$

appelé variable aléatoire, ce qui pour nous est l'équivalent de la vérité – celle-ci étant une question de perspective (SP : 411).

Le narrateur donne ensuite une définition d'une variable en ces termes: une variable aléatoire est définie lorsqu'on connaît les probabilités :  $p(x_1)$ ,  $p(x_2)$ ,  $p(x_3)$  correspondant aux différentes valeurs possibles de X.

Ces probabilités sont évidemment telles que :

$$p(x^1) + p(x^2) + p(x^n) = 1$$

X= 1

Le narrateur tire sa conclusion après à partir de l'équation, X, qui, selon lui, est le chiffre de la vérité, « *celle-ci ne peut qu'être aléatoire parce qu'elle dépend des individus que j'ai choisis dans la colonne Leclerc pour me relater leur version, de la probabilité qu'ils avaient de survivre la seconde guerre mondiale, de la probabilité qu'ils avaient de vivre les faits en direct* » (SP :412).

Les éléments qui constituent une paratexte sont bien accentués dans les deux textes. Ainsi, dans *Mont Plaisant*, Nganang débute son histoire par un prologue sous forme de quelques notes sur le Cameroun y compris des dates liées chronologiquement à certains événements clés et des personnages qui jouent des rôles dans l'évolution des événements. Le titre que Nganang donne à cette partie devient un résumé du prologue « *Quelques notes importantes sur le Cameroun* » (MP : 9). Ce prologue commence par l'évocation du nombre de groupes ethniques qu'on trouve au Cameroun et cite quelques groupes ethniques qui vont figurer dans le texte.

Le Cameroun est composé de 238 groupes ethniques qui parlent autant de langues différentes, en plus du français, de l'anglais et du camfranglais. Ce sont : les Ewondo, autour de Yaoundé, les

Bamoum autour de Foumban, les Bamilikés, autour de Dschang, les Mankon de Bamenda, les Douala de la cote, les Foulbés du Nord ...

Pour ce qui est de l'histoire, vers le VI<sup>e</sup> siècle, dans le récit de son périple sur les côtes africaines, le chef carthaginois hannon mentionne un « Car des dieux » qui serait le mont Cameroun.

Dans la dernière partie de cet extrait, le narrateur explique de façon brève l'origine du nom « Cameroun ». L'origine du nom est bien plus marquée à travers la première date et la note qui suit : « 1472 : Le fleuve Wouri est baptisé « Rio Dos Camaroes » (rivière des Crevettes) par le navigateur portugais Fernao do Poo : le mot « Camaroes » deviendra Cameroun » (Ibid). De plus il présente la période précoloniale et postcoloniale. Le prologue présente directement au public les différents régimes notamment allemand, anglais et plus tard français.

Ce prologue se termine par l'allusion à la date de l'indépendance du Cameroun d'expression anglaise le 1<sup>er</sup> octobre 1960 ainsi que sa réunification avec la République du Cameroun « sous le nom de république fédérale du Cameroun » (MP : 9)

*La saison des prunes*, se distingue de *Mont Plaisant* par la présentation d'un prologue qui a pour titre « Cette histoire ne commence pas en 1939 » et qui décrit la saison du fruit appelé la prune. Ce titre sert de question de base tirant l'attention du lecteur sur l'importance ou la signification du prologue. Il semble que le ton du prologue est une indication des rapports directs entre le narrateur et le lecteur. Ce titre sert de question de base tirant l'attention du lecteur sur l'importance ou la signification du prologue. Il semble que le ton du prologue est une indication des rapports directs entre le narrateur et le lecteur. A travers ce prologue nous recevons des informations portant sur la

prune et son utilisation. Le titre *La Saison des prunes* porte le nom d'un fruit « la prune ». Par ce choix, l'auteur évoque de manière symbolique les parties intimes de la femme ici banalisée à travers une corruption des valeurs. Il n'évoque pas le nom parce qu'il respecte la pudeur. A part son apparition dans le titre du prologue, « 1939 » est une fois encore évoquée dans le texte du prologue afin de mettre en évidence la notion camerounaise disant que « 1939 » n'est pas le début de la deuxième guerre mondiale.

La cinquième partie est un épilogue qui « sans titre ». Dans cet épilogue, la narratrice de *Mont Plaisant* tire une conclusion à partir des événements vécus au Cameroun.

L'histoire est « le seul véritable juge de nos erreurs et de nos succès. Un maître cruel qui se tient devant nous. L'histoire est notre seul futur. Ah ! qu'il est aisé de s'imaginer un monde passé, où un Africain réifié rencontrerait un Blanc lui aussi réifié dans un duel tragique, dans un combat pour la mort et la vie, le premier avec une flèche, le second avec un canon ! Combien il est naïf de remettre à ses pieds les chaînes du colon, pour entamer une fois de plus la bataille de l'indigène, bien que l'on soit né et ait grandi indépendant ! Ou lorsque l'on sent surgir en soi une nausée si envahissante face à son continent qui, aveugle, court se jeter dans les mains du diable ! (MP : 497)

L'épilogue de *Mont Plaisant* met une clôture à l'histoire. Il montre aussi au lecteur l'évolution des personnages et ce qu'ils sont devenus. A la fin de l'histoire apparaît une page vierge et c'est à la fin après cette page qu'on trouve l'épilogue intitulé « Sans titre ». L'épilogue est principalement présenté par Bertha, la journaliste qui raconte les faits et les événements y compris la guerre au Cameroun et l'arrivée du colon. Elle mentionne quelques personnages dans le texte comme Njoya, Bertha et Ngono. Le dialogue est l'un des moyens qu'elle emploie pour revivre ces moments touchants et inoubliables au Cameroun. Sa rencontre avec la vieille Sara surtout lui laisse

des souvenirs pour la vie. Le prologue tout comme le début se termine avec une page vierge avant les derniers mots de Sara. Cette dernière scène donne envie de voir la suite de l'histoire.

L'épilogue dans *La saison de Prunes* termine le récit. Il montre l'évolution des personnages et ce qu'ils deviennent. Cette partie de l'œuvre est intitulé « *Le poète de la réalité* » et justement les faits et les événements sont présentés du point de vue de Pouka qui se dit « *Le poète de la réalité* ». (SP : 439) Le prologue sert aussi de bilan pour tout l'ensemble du texte. Tandis que Pouka se présente comme un maestro, il exprime son manque de confiance en la divination qui est le domaine de son père. Des légendes qui ont joué des rôles significatifs sont aussi évoquées et parmi elles sont Fritz et Um Nyobé. Deux grèves sont mentionnées – celle contre l'administration française pendant laquelle Fritz perd la vie, et celle qui est appelée « la grève du sexe ». Ainsi, l'épilogue du texte présente une scène qui semble annoncer une suite du texte car il remet en question quelques faits et encourage le suspense. Nganang se sert des questions à la fin de l'épilogue afin d'atténuer la fin un peu troublante de l'histoire. L'épilogue de *La saison des prunes* se termine par une évocation du roman en ces termes : « *Ce roman est le nôtre autant que celui de notre ville, et surtout il est celui, du poète Pouka. Il commence donc en retard sur le monde. Après tout, le front domestique a son propre calendrier, donc ses propres histoires* » (SP : 15). Le prologue est un monologue par le narrateur.

*Mont Plaisant* est divisé en cinq parties qui commencent toutes par des chiffres romains. Ces parties sont sous-divisées en chapitres qui portent chacune des titres qui renvoient à chacune des histoires. Ainsi, nous pouvons

relever dans le texte les exemples suivants : « La voiture de l'enfer », « Les secrets tordus de l'amitié », « D'enfer, parlons-en », « La chanson de la terre rouge », « Rouge est la terre de l'Ouest », « Une histoire décidément éparpillée », « Café et gâteau berlinois pendant un après-midi de chaleur », « Coïncidences par-ci, coïncidences par-là », « La femme est une ville qui s'ignore ».

*Mont Plaisant* contient beaucoup de titres attirants et uniques et qui donnent un aperçu de chaque chapitre. La première vue ainsi donne envie de lire et savoir la suite de chaque chapitre. Notamment, parmi ces titres sont « Fille-garçon », « L'abécédaire de l'amour », « Les mathématiques d'un corps de femme », « Café et gâteau berlinois pendant un après-midi de chaleur » et « Les Français sont-ils si différents des Allemands ». Ces titres sont fortement liés aux titres des chapitres qu'ils introduisent. Ils sont aussi entremêlés avec des figures de style telles que la métaphore, la personnification et l'oxymore.

Le premier titre qui attire notre attention est celui qui est intitulé « Fillegarçon » (MP : 52). Ce titre est un oxymore car il juxtapose côte-à-côte deux mots opposés. Ce titre peint l'image d'une personne qui est à moitié fille et à moitié garçon. Ce titre fait référence à Sara mais il est important de noter qu'elle est tout d'abord une fille et plus tard un garçon. Il renvoie aussi à un garçon manqué.

« L'abécédaire de l'amour » (MP : 72) est un autre titre marquant dans *Mont Plaisant*. L'abécédaire renvoie à un livre qui enseigne les rudiments de la lecture. L'usage de ce mot est ironique dans ce contexte, car loin de l'écriture, il s'applique à l'apprentissage de l'amour d'une mère envers un enfant qu'elle n'a pas personnellement engendré. La procédure d'apprendre à



aimer un enfant de nouveau après la mort de son fils est justement «L'abécédaire de l'amour ». Ce titre souligne le fait qu'il n'est jamais tard d'apprendre à aimer.

Dans un autre chapitre, « Les mathématiques d'un corps de femme » (MP : 285). Nganang peint dans notre esprit l'image du corps d'une femme qui est le résultat de beaucoup d'équations. Tout comme un ensemble de chiffres, de symboles, et même de lettres donnent une solution à une équation, l'ensemble de beaucoup de matières diverses donnent à la femme sa forme. Ainsi, pour Nébu, l'ensemble de ces différentes choses, la sculpture d'une femme et sa forme « parfaite ».

Aussi intrigant est l'usage des questions comme titre de chapitre par Nganang. L'un de ces chapitres est « Qui a tué l'artiste ? » (MP : 429). Ce titre est une question rhétorique, car elle n'exige aucune réponse. Cette question contribue au suspense dans le texte et pousse le lecteur à imaginer des diverses hypothèses.

En d'autre part, cette question rhétorique ponctue et rythme le texte attirant l'attention du lecteur sur le contenu du chapitre à lire. Dans *Mont Plaisant*, le titre de ce chapitre pousse le lecteur à se poser d'autres questions en ce qui concerne l'identité du meurtrier de Nébu.

Dans *Saison des Prunes*, Nganang utilise des titres de chapitre remarquables. Ces titres servent d'entrée pour chaque chapitre et éveille l'intérêt du lecteur. Parmi ces titres marquants sont : « Les grandes choses arrivent au petits », « La guerre n'est pas un match de boxe », « Ongola ! Ongola! Ongola ! » et « une nouvelle canne pour Leclerc ». Chacun de ces titres est unique en son genre. Quelques-uns de ces titres constituent un seul

mot, une phrase entière, et parfois elles sont entremêlées avec des figures de style.

Premièrement, nous pouvons mentionner le titre du chapitre 24 qui est « Ongola ! Ongola! Ongola! » (SP: 137). Ongola est justement un quartier au centre-ville de Yaoundé qui est significatif dans l'histoire du Cameroun. Elle sert de carrefour à toutes les avenues de la ville mais n'a aucun monument ni statue. Ses habitants sans doute expriment leur mépris ou leurs surprises face à cette réalité. Rien d'étonnant qu'Ongola soit mentionné trois fois ! La répétition successive de ce mot à trois reprises sans qu'il soit séparé par un mot est une forme de l'épizeux qui consiste à répéter un mot sans conjonction de coordination. Ce type de répétition sert à accentuer et mettre l'emphase sur la ville d'Ongola. Aussi significatif est l'usage des points d'exclamation à la fin de chaque mention du mot. Cette ponctuation donne au titre un ton de surprise et de mépris en même temps servant de rappel à Ongola de se réveiller et gagner le statut dont elle est digne.

Nganang fait aussi bon usage des phrases entières comme titres quelquefois. Le centième chapitre de son œuvre est intitulé « Les grandes choses arrivent au petits » (SP : 100). Par comparaison à quelques-uns de ses titres, ce titre est long. Il est aussi très ironique car il met en valeur un contraste qui est très évident. Ce titre dans un sens s'applique aux jeunes tirailleurs qui, suite à leur engagement dans l'armée se considèrent comme des grands et alors se comportent ainsi. Le titre peut aussi s'appliquer à Hegba car la mort atroce de sa mère est comme un fardeau si lourd à porter.

Un autre titre est « Une nouvelle canne pour Leclerc » (SP : 197). Dans le chapitre huit (8), cette canne représente le bataillon de Clayton qui est

spécialisé dans la navigation de sable. Leclerc étant un colonel, ainsi un homme de haut grade d'autorité et n'a besoin de personne pour le guider. Il est plutôt celui qui donne les ordres, dirige et prend l'avant dans les affaires militaires. Alors, la mention d'une canne associée à son nom peint l'image d'un homme impuissant qui dépend de quelqu'un ou quelque chose pour avancer. Ici, la canne sert de métonymie mettant en évidence la dépendance de Leclerc sur le bataillon. L'expression « une nouvelle canne » implique que cette dépendance sur la canne n'est pas récente mais qu'elle a existé auparavant. Ainsi, le titre de ce chapitre est ironique, car loin de se présenter comme un chef sûr de lui-même et en charge de son bataillon, le colonel Leclerc compte plutôt sur ceux de rangs subalternes pour sa vie et sa réussite dans la guerre.

Nganang se sert de plus d'une métonymie afin de bien véhiculer son message et peindre des images marquantes dans notre esprit à travers le titre « Les chaussures allemandes » (SP : 218). Le mot « chaussures » est une métonymie, car il ne désigne pas des chaussures littérales au sens propre du mot. Il connote la présence allemande au Cameroun avant l'arrivée des Anglais et plus tard les Français. Ainsi « chaussures » ici est une métonymie pour représenter le colon allemand et son influence. Il désigne aussi ses empreintes qui sont visibles beaucoup d'années plus tard après leur départ. Certains Camerounais refusent de porter ces « chaussures » car pour eux, elles représentent une perte d'identité.

« Le ventre de la colère » (SP : 279) est le vingt-quatrième chapitre du texte. Ce titre personnifie la colère comme étant un être vivant ayant des

membres du corps. Ce titre de plus fait référence à la face multiple de la colère. Telle est la colère des femmes face au viol de Ngo Bikai.

Pour conclure, les titres des chapitres dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* sont très riches en contenu et en formes. Ces titres sont très importants, car ils servent d'entrée pour chaque partie du texte et donne envie de lire. Ils aident aussi à bien structurer le texte. Nganang de plus fait bon usage des figures de style, des phrases complètes, des questions et quelquefois des mots simples pour introduire les chapitres des deux textes.

Le mélange de genres de chants, de poèmes, de mathématiques crée une polyphonie dans le texte où tous ces éléments dialoguent entre eux et chacun a un message à porter à l'attention de quiconque veut écouter. Ce talent de Nganang nous rappelle celui de Rabelais dans *Gargantua*. En adoptant ce style d'écriture, l'auteur indique l'absence de frontières entre les genres littéraires et aussi affiche une liberté d'écriture dite créatrice. D'une autre perspective, ce mélange témoigne d'une révolte contre l'ordre établi qui exige que les genres littéraires soient bien classés ou bien définis. Le fait d'introduire, de la part de Nganang, d'autres genres dans la narration des deux textes sert de parodie.

Les personnages jouent un rôle dans la présentation des faits dans les deux textes. De ce fait, nous étudierons la construction des personnages dans la partie qui va suivre.

### **2.3 Personnages**

Tout texte fictif contient des personnages qui se déplacent dans le temps et dans l'espace. Le plus souvent, l'innovation de l'auteur se constate à

travers les attributs humains, qu'il donne aux personnages. Dans ce cas, ils sont assignés les différents rôles d'un être humain qui s'exprime, réfléchit, agit et suscite des réactions normalement connues de l'homme. C'est pour cette raison que Ducrot, (1972 : 286) affirme que, « *Refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction* ». Mais, toujours est-il que le personnage que crée l'auteur reste celui de son imagination et donc celui du texte qu'il a créé. Tout en créant les personnages, l'auteur innovateur n'a qu'un objectif qui est « *le seul plaisir de raconter mais pour influencer, séduire, discréditer* » (Maurice, 1987:175). Dans nos deux textes, notre auteur a calqué certains personnages sur des personnes qui ont existé dans l'histoire du monde mais surtout celle du Cameroun. Nganang nous plonge dans les sentiments et les pensées de ses créatures. Dans l'étude qui va suivre, nous verrons la manière dont l'auteur met en œuvre son style à travers les appellations et les différentes constructions des personnages.

### **2.3.1 Personnages référentiels**

Une personne réelle et une personne fictive ne se coïncident pas, même lorsqu'il arrive que le personnage reçoive le nom d'un être réel ou d'un personnage historique. Ceci dit, les personnages fictifs sont des créations de l'auteur. Les référents sont « *les éléments de la réalité extérieurs au texte et auxquels il renvoie* » (Viala, 1982 :31). Ainsi, dans les deux textes, Nganang, à travers l'imagination invente des personnages calqués sur l'histoire. *Mont Plaisant* est peuplé de 49 personnages notamment « Njoya » (MP :18), « Charles Atangana » (Ibid), « Ngutane » (Ibid :129), « Joseph Ngonon » (Ibid), « Lieutenant Prestat » (Ibid :309), « Colonel Ripert » (Ibid :368), « Njapdunke »

(Ibid :289), « Nji Mama » (Ibid :68), « Mose Yeyap », « Fraulein Wuhrman », « missionnaire Gohring », « Ebermaier », « François-Xavier Vogt » (Ibid :11), « Rudolf Douala Manga Bell » (Ibid :10), « Adolf Ngosso Din » (Ibid), « Martin Paul Samba » (Ibid), « Adolf Hitler » (Ibid :11). Certains personnages mentionnés ci-dessus portent le nom des personnages qui ont joué des rôles dans l'histoire du Cameroun. Nous pouvons citer Prestat, « le lieutenant qui avait une maîtresse bamoum fut trompé par celle-ci avec un fils du roi Njoya » (Tardis, 1980 :246). D'autres portent des noms simplement sans référent comme Bertha, Sana.

De même, *La saison des prunes*, contient le nom de 45 personnages historiques tels que « Pouka » (Ibid : 17), « Mbangue » (Ibid), « Hirtler » (Ibid), « Um N'yobè » (Ibid :32), « Général de Gaulle » (Ibid :45), « Boislambert » (Ibid :170), « Nerval » (Ibid :77), « Philothée O'Neddy » (Ibid), « Théophile Gautier » (Ibid), « Augustus Mac-Keat et Xavier Forneret » (Ibid :77), « Charles Lasailly » (Ibid), « François Marie, comte de Hautecloque ou François Leclerc » (Ibid :78), « Faya-Largeau » (ibid), « Capitaine Louis Dio » (Ibid), « Félix Eboué » (Ibid :79), « Churchill » (Ibid :193), « Lieutenant-colonel Jean Colonna d'Ornano » (193), « Massu » (194). La majorité des noms des personnages est calquée sur certains personnages historiques. Ceux qui sont de la création pure sont Nguet, Mininga et Fritz pour ne mentionner ceux-là.

Dans *Mont Plaisant*, certains des personnages sont d'origine Camerounaise, allemande, d'autres sont d'origine anglaise et bien d'autres sont Français. Parmi ces personnages référentiels sont: « Njoya » le roi des Bamoum, « Charles Atangana » chef supérieur Ewondo et Joseph Ngonu du

Cameroun. Um Nyobè est le premier dirigeant politique à revendiquer non seulement l'indépendance de son pays mais aussi a existé entre 1913 et 1958. Sans Ruben Um Nyobè, « il n'y aurait jamais eu de réunification au Cameroun » (Meyomesse, 2009:9). « Lieutenant Prestat » et « Colonel Ripert » de la France. Par contre, certains des personnages de *La saison des prunes* sont Camerounais, Français, Tchadiens et Sénégalais.

L'essentiel dans l'évocation du réel réside dans le vraisemblable c'est-à-dire ce qui semble vrai. Cette apparence est obtenue par l'invention des détails cohérents avec la réalité qui donne au texte une illusion de réalité. Nganang déploie son talent artistique et essaye de nous donner une vision plus saisissante de la réalité. Néanmoins, les différents personnages référentiels créés par Nganang et dont les noms sont calqués sur la réalité donne l'idée d'une vraisemblance, d'une illusion de réalité.

L'analyse précédente concerne les personnages qui tirent leur référent de l'histoire Camerounaise. Elle nous a donné un aperçu de quelques personnes qui servent de référents aux personnages des deux textes. L'étude qui suivra sera basée sur les appellations.

### 2.3.2 Les appellations

Les appellations sont des qualificatifs honorifiques employés par signe de politesse et marques de respect dans des cadres de haute fonction et de la noblesse. Nganang dans *Mont Plaisant* et *la saison des prunes* n'a pour objectif que le seul plaisir d'énumérer les qualificatifs honorifiques. Ces qualificatifs prennent parfois la forme d'ironie. Dans *Mont Plaisant*, on trouve le premier « *Le maitre était cependant très humble, je dirais d'ailleurs trop*

*respectueux du sultan, pour faire étalage de son génie. « Chef architecte » était son titre, il lui convenait » (MP : 70). L'exemple présente Nji Mama comme « le maître » et « le chef architecte » du sultanat. Nganang se sert de cet éloge pour étaler les belles qualités de Nji Mama et afin de mettre l'accent sur l'existence de l'architecture parmi le peuple Bamoum. Il n'est pas étonnant qu'il ait dessiné la carte de Fouban en 1920, qu'il ait été l'architecte du «Palais de tous les rêves » ainsi que son maître d'œuvre. « C'était avec lui que le sultan avait établi la topographie du Bamoum, avant la guerre, 1913 » (Ibid). Nganang le qualifie d'humble et par là dévoile sa prouesse.*

Dans le même texte, les louanges sont attribuées à Njoya dont le nom en Lewa s'écrit:

Njoya est ainsi qualifié de « sultan » qui désigne un homme d'autorité, un roi. Dans le texte, l'on peut rencontrer plusieurs références à cette autorité. En outre, « l'humilité était la loi devant la colère du Sultan qui grondait et tapait sa canne au sol, peu soucieux du Magistère de son interlocuteur :

-Cela ne peut pas continuer comme ça ! -

Oui, Alereni ! [..]

-J'ai travaillé toute la nuit, et regarde quand toi tu arrives ! -

Oui, Fran Njoya ! Mfon Pamum ! « (MP : 70).

Le prénom Fran vient du latin « *francus* » qui signifie « homme libre ». Ce titre est associé au Bélier qui possède les principales qualités, notamment la combativité, l'innovation, le courage, l'honnêteté. Un examen du texte



démontre que le sultan possède toutes ces qualités surtout l'innovation qui est clairement remarquée à travers la création du Shūmu, une langue parlée au palais qu'il a fabriqué à travers le mélange du shūpamum, le ffulde, le haoussa, le bali, le français, l'allemand et l'anglais. Par contre, son courage et sa combativité sont observables par la manière dont il s'est rétabli après son apoplexie. Le sultan est aussi connu du nom de « Mfom Pamoun ». Mbog (2018) explique que le Mfon Pamoun est un titre de noblesse qui signifie littéralement Roi des Bamoums. Rien d'étonnant ici que dans le texte, le sultan Njoya est Roi des Bamoums. En plus de son statut de « monarque », on remarque son innovation à travers la création de sa propre écriture et la langue Shoumoun. Néanmoins, dans la citation, les titres mentionnés par Nji Mama ont pour but d'apaiser la douleur de Njoya et surtout de tempérer la colère du sultan. Dans ce cadre, Nganang, à travers ces éloges, dévoile l'ironie et l'humour.

Dans une berceuse destinée à Sara, on lui donne certains noms d'éloges tels que « fille de la panthère », « enfant de la rivière », « fleur de la nuit » et « mère des arachides ». La panthère est connue pour des traits spécifiques. Elle est puissante, protectrice, championne de la dissimulation et la persévérance. Comme une panthère, Sara fait un choix qui est celui d'être travestie par Bertha, la vieille afin d'échapper à la punition et d'offrir à la vieille le fils qu'elle a perdu. Pour une fille qui vit loin de sa mère, cette décision exige du courage, de la persévérance et de la patience. Par cet acte, Sara devient la championne de la dissimulation. Comme la panthère, finalement, elle devient l'ombre du Sultan et une source de protection en ce

sens que c'est elle qui court chercher le père Vogt, médecin qui aide le sultan Njoya à se rétablir après sa plégie.

A part, *Mont Plaisant, La saison des pluies* contient des personnages qui eux aussi possèdent des titres notamment Hegba dont la grandeur se mesure à certains animaux, Mininga, Pouka. Pendant un combat, Pouka, désigne Hegba des titres liés à certains animaux tels que le chat, le lion et l'aigle.

« Fils de chat ! », disait Pouka.  
C'est de Hegba qu'il parlait, et ce n'était pas tout.  
« Lion de la brousse ! »  
« Né du pet des génies ! » (SP : 38)

Par l'éloge « fils de chat », l'auteur accentue son pouvoir de se défendre quand il est en danger et de s'imposer surtout avec les qualificatifs du lion. En le désignant comme « né du pet des génies », Nganang démontre que la force qu'il possède est surnaturelle du fait qu'il n'est jamais battu par son adversaire. Dans le même texte, Hegba « Aigle, aigle de la brousse », « la Hache » (Ibid : 39). Les qualificatifs d'aigle à deux reprises accentuent le pouvoir de Hegba de déceler de loin ses ennemis.

Les éloges attribués à Mininga sont particulièrement importantes dans l'étude de *La saison des prunes*. A titre d'exemple, elle est connue du titre de « Seigneuriale, ce qui n'était pas pour lui déplaire. Au contraire, au contraire » (SP : 78). Le qualificatif est réservé à un dirigeant de haut grade de l'armée et donc l'usage de cet éloge chez Nganang sert de flatterie et d'humour pour une bordelle à qui est attribuée le qualificatif. Le deuxième qualificatif est « Maréchal » un titre qui sert à exprimer un honneur suprême à un chef de l'armée. Tout comme dans l'autre cas, ce titre est employé par Nganang de

manière péjorative et pour exagérer son rôle de bordelle et ainsi créer de l'humour et surtout de l'ironie.

### 2.3.4. La construction des personnages

Les personnages jouent un rôle clé dans l'univers d'un récit. Ainsi, leur construction exige un certain niveau d'imagination de la part de l'auteur. Ils sont des forces déterminantes dans la composition d'une intrigue. Nous étudierons les personnages à partir des principes dynamiques de Greimas (1966). Sous le nom d'actant ou de fonction actancielle, Greimas (Ibid) désigne des entités qui, accomplissant l'action ou étant par elle, s'organisent selon ce schéma :



Selon Greimas, ces six actants jouent un rôle clé dans l'action d'un texte.

Ce faisant, ce schéma proposé par Greimas nous servira d'outil dans l'analyse de la construction de quelques personnages de *Mont Plaisant* et de *la saison des prunes*. A partir de ce schéma, nous étudierons deux personnages clés.

Ainsi, le texte s'ouvre par l'évocation du sultan Njoya qui dit: « *Je suis comme une femme, et les Blancs sont comme des hommes, avait écrit Njoya dans Saa'ngam, son livre de mémoires. Que puis-je faire d'autre qu'obéir ?* » (MP : 18). La comparaison de Njoya à une femme par rapport à un homme représenté par les blancs est une manière pour l'auteur de dévoiler dès le début le statut du sultan dans le texte. Il n'a aucune autorité sur son propre peuple et est lui-même devenu sujet de l'administration. Cette comparaison que fait l'auteur a pour but de déconstruire le sultan. Le verbe « obéir » ainsi employé ci-dessus renforce la faiblesse de Njoya face à l'administration française.

Lorsqu'il était à Foumban, Njoya n'aurait pas pu mettre un pied dans la cour de son palais sans la voir animée. Des douzaines de flutistes, autant de tamboueurs parlants et de panégyristes transformaient chacun de ses pas en des chapitres mythiques. Tropes télescopiques kakaki, hautbois alachita et cloches entraient en compétition, sonorisant sa marche (MP : 248).

Cette citation présente une parfaite construction du pouvoir et de la splendeur du roi Njoya vue par le ralliement des « musiciens », « flutistes », « tamboueurs parlants », « panégyristes » ainsi que tous leurs instruments de musique « trompes télescopiques kakaki, hautbois alachita et cloches ». Ces instruments d'une manière sont personnifiés avec l'usage du groupe verbal « entraient en compétition » pour montrer celui qui le mieux peut capter l'attention du roi Njoya. Cette description de son entourage devient un témoignage de son autorité sur un peuple et de sa grandeur dans le royaume Bamoum.

La construction de Njoya se remarque à travers son écriture Lewa, la toute première version de l'alphabet de Njoya, inventée avant l'arrivée des Blancs. Dans le texte, l'auteur nous présente un personnage qui a combiné les langues parlées dans son royaume, le Shupamum, le fulfulde, le haoussa, le bali, et en a ajouté des éléments du français, de l'allemand et de l'anglais, pour inventer une langue, le Shumum, utilisée dans son palais » (MP : 202).

Toutefois, Njoya provoque sa propre chute en commettant une erreur impardonnable dans le texte : « La chute du sultanat bamoum fut consacrée plutôt le 13 avril 1903, lorsque Njoya lui-même, un plat d'œufs à la main, alla souhaiter la bienvenue à un certain lieutenant Hirtler. [...] arrivé dans la cour royale, le stupide officier alla s'asseoir sur le trône du Sultan, le Mandu Yenu» (Ibid : 42). L'évocation du « trône du sultan, le Mandu Yenu » qui signifie « la

splendeur de perles » nous permet de visualiser le rôle de Njoya dans la société Bamoum. Néanmoins, nous assistons à une déconstruction de ce roi à travers la description de l'accueil de Hitler par « Njoya lui-même, un plat à la main » au lieu de donner l'ordre à ses esclaves d'effectuer cette tâche. Cette description de l'accueil ainsi que le siège symbolique du sultan occupé par le lieutenant Hitler consolide le déclin de l'autorité du Sultan.

L'arrivée des Français contribue à la déconstruction totale de Njoya qui non seulement perd l'autorité de gouverner son peuple sous l'administration du lieutenant Prestat mais est aussi accusé de tentative d'assassinat par ce dernier. Njoya se sent, donc, dépourvu finalement de pouvoir face à l'accusation du capitaine Ripert. Dans leurs rapports et déclarations, Prestat, Ripert, Martin, Marchand et autres officiels coloniaux l'appellent de tous les noms :

Ils avaient dit :

-Un despote.

Les bamoum avaient accepté.

-Un homme qui ne respecte pas la vie humaine ... Ils avaient accepté.

-... qui tient des centaines de femmes prisonnières de son harem. Ils avaient accepté.

-Un roi nègre qui possède la vie et les biens de ses sujets.

Ils avaient accepté.

-Un tyran.

Ils avaient accepté.

-Un multigame.

Ils avaient accepté.

-Un esclavagiste.

Ils avaient accepté

-Un potentat rapace.

Même « un noir », ils avaient accepté. Mais :

-Un meurtrier ? (MP : 447,448)

La citation ci-dessus est une présentation descriptive de la déconstruction du sultan Njoya puisqu'il est décrit comme étant Nous assistons ici, à une

déconstruction voire déformation complète du sultan. Sous le décret de Ripert, Njoya et son entourage sont exilés pour dix ans. D'une manière les qualificatifs sont appropriés vu le fait que Sara et d'autres jeunes filles sont enlevées et données en mariage au sultan. Dans le cas de multigame, Njoya a au palais plus de 600 femmes. Par l'intermédiaire de Njoya, des jeunes ont été donné sans leur accord à l'administration française pour la construction de routes et de chemin de fer. Le nombre de fois que les habitants affirment : « Ils avaient accepté » est un indice du regard que porte le peuple envers leur roi.

Nganang met en œuvre la même construction du personnage de Pouka dans *La saison des prunes*. Il est connu du nom de « Néval » « maestro » ou encore « le poète de la réalité ». Les premiers chapitres du texte le présentent comme étant le fils adoptif de la Sita, sœur de Mbangue qui, à travers les combats de son cousin Hegba, révèle ses « talents poétiques ». La construction de Pouka est accentuée à travers une présentation hyperbolique de ses talents : « Dès le premier combat, les mots de Pouka prirent un entrain gymnique, s'envolèrent dans les ciels du mythe » (SP : 38). Cette citation dévoile le talent de Pouka à créer des expressions et à écrire des poèmes, talent qui nourrit son désir de devenir poète.

Poète et écrivain après trois ans passés à Paris, Pouka devient auteur de nombreux manuscrits, le poète le plus primé de sa génération, « certains de ses textes ayant paru dans *La Gazette du Cameroun* et dans *L'éveil camerounais* [...] lui avaient valu des palmes des académies d'outre-mer et des médailles du Mérite poétique colonial » (Ibid : 25). La construction de Pouka est similaire à celle de Njoya qui lui aussi est inventeur d'une écriture et d'une

langue Bamoum. Cette description présente les différents succès de Pouka qui deviennent une source d'inspiration dans la création d'un cénacle de futurs poètes à son retour de Paris. Dans le texte, Pouka est connu comme étant « le poète de la réalité ». « Je suis un poète de la réalité. Il le revendiquait avec fierté » (SP : 434).

La construction de Njoya et de Pouka a mis à nu le rôle de l'administration Française au Cameroun. Plus important, cette étude a permis d'avoir un regard sur les péripéties des personnages clés du texte.

### **2.3.5 Le travestissement**

Nous pouvons dire que c'est la dissimulation de l'identité d'une personne pour ne pas être reconnu. Selon Fontaine (2009 :1) se travestir « consiste à revêtir une tenue dans le but d'être méconnaissable ». Le travestissement est soit volontaire ou involontaire. Nous à partir d'exemple, la manière dont l'auteur recourt à cette technique pour montrer sa créativité.

La création de Nganang est aussi exhibée à travers une autre forme de construction de certains personnages qui prend la forme d'un travestissement. Cette construction passe par un changement de nom ou la dissimulation de la personnalité. Ce faisant, Nganang construit des personnages qui, dans le texte, se voient changer de personnalité à travers le changement de noms. Notamment parmi eux est Sara dont le nom change de Sana à Sara et de Sara à Nebu. Elle fut pourtant offerte à Njoya, le sultan, à l'arrivée de celui-ci à Yaoundé. [...], Sara – ainsi l'appelait-on depuis qu'un prêtre catholique avait mal écrit son vrai nom, Sala » (MP : 17). Le prénom « Sana » d'origine arabe vient du terme « sanâ » qui signifie « grandeur » ou « élévation ». Par ailleurs, le prénom « Sara » est un prénom hébraïque qui signifie « princesse » ou « reine

». A travers l'introduction d'un nom biblique, nous remarquons ici, un effort de la part du prêtre catholique d'imposer, sur un territoire musulman, le christianisme d'une manière subtile.

Nous voyons Charles Atangana dont le nom change dans le texte de Karl à Carl et de Carl à Charles. « Charles Atangana « put changer son nom, bref, passer de l'allemand Karl à l'anglais Carl, puis au français Charles ». L'extrait dévoile l'effort de Charles Atangana de forger une amitié avec chaque nouvelle administration du pays bamoum.

Dans *La saison des prunes* tout comme dans *Mont Plaisant*, quelques personnages portent le nom des grands poètes et romanciers de France. Ainsi,

Comme il s'amusait beaucoup d'être le fou de la bande, il garda pour lui le nom de Nerval. Quant au faux barbe Aloga qui l'avait défendu devant les furies, il en fit son Théophile Gautier. Le garçon à tête de chat qui ne parlait jamais et qui paraissait s'être directement arraché de la jungle la plus profonde, fut le Philothée O'Neddy du groupe et deux autres qui même après deux mois de session assidu ne s'étaient pas encore distingués, devinrent Augustus Mac-keat et Xavier Forneret. Bilong s'appela Charles Lassailly » (SP : 77).

Le narrateur nous présente le nom des poètes et romanciers de 1830 dont les noms sont adoptés par les membres d'un cénacle de poètes composé d'analphabètes afin de ressembler à ce groupe de poètes discutant l'art. Cette construction de Nganang révèle l'ironie de la situation puisqu'il y a un conflit entre ce qu'ils sont réellement et le rôle qu'ils veulent assumer. Toutefois, cette construction de Nganang crée aussi l'humour. Nganang n'oublie pas Mininga qui accepte de s'appeler du nom de Seigneuriale et ensuite Maréchal pour cacher son identité comme prostituée. « Quant à Mininga que cela amusait vraiment, son nom fut La Seigneuriale, ce qui n'était pas pour lui déplaire » (Ibid : 28). Cette citation fait référence à Mininga, une prostituée

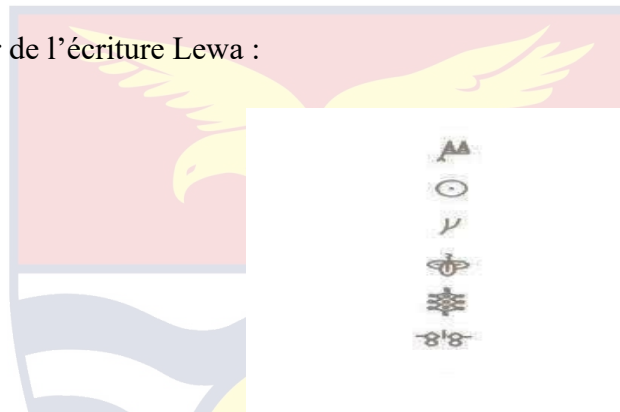


qui refuse d'être connu sous ce nom. Dans son cas, le changement de nom devient une flatterie.

La construction des personnages à travers la dissimulation n'est pas chose facile. Toutefois, dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*, Nganang construit des personnages à sa manière. En ce qui concerne la construction de Sara, il y a tout d'abord une déformation de son nom arabe à un nom biblique par un prêtre. Dès ce stade, l'auteur lui affiche une autre personnalité qui devient alors un déguisement. Dans la construction du personnage, Nganang crée un cadre où Sara fuit les rites de virginité, court se réfugier nue dans une chambre où elle se revêt de vêtements de garçon qui ne sont pas les siens car « elle n'avait pas remarqué ce que, dans sa confusion, elle était devenue [...] le garçon de circonstance » (Ibid : 54 - 55). Dans ce cadre, Sara revêt inconsciemment les déguisements d'un garçon afin de couvrir sa nudité après avoir échappé aux rites de virginité.

En effet, cette construction prend, enfin, la forme d'une métamorphose où « Bertha lui coupa, ne lui laissant qu'une touffe garçonne au sommet du crâne. [...] Bertha repassait la poitrine de Sara avec des cailloux chauds pour freiner la formation des seins. [...] la fille était devenue par hasard : Nebu » (Ibid : 57). Ici, cette construction de l'auteur prend la forme d'un travestissement complet qui suit trois étapes, notamment « les cheveux coupés », « le repassage de la poitrine » et « le changement de nom », celui du fils défunt de Bertha. Toutes ces étapes lui donnent une apparence masculine qui lui permet d'agir sans être reconnu. Sara volontairement accepte d'être travestie pour échapper au fouet dans une société qui préfère les garçons aux filles. « Elle était devenue Nebu, oui, et je pouvais d'ailleurs entendre sa voix

prendre une autre intonation ». Par la ruse et par « sa décision de se taire », Sara devient « l'ombre du sultan » (Ibid : 59), « Nebu » (Ibid : 60), « la silhouette d'un sultan » (Ibid : 65), « le gamin » (Ibid : 485). La construction de ce personnage par Bertha devient une transgression des normes établies et donc sa construction offre une réponse à la société qui déshumanise les femmes. Néanmoins, à la fin du récit, on assiste à une reconstruction où Nebu redevient « Sara » et finalement « la femme du Sultan » comme elle l'exprime à partir de l'écriture Lewa :



... *et puis je suis devenue la femme du sultan, tu m'entends ?* (Ibid : 503)

Tout comme dans *Mont Plaisant*, la construction des personnages dans *la saison des prunes* est très remarquable. La construction de Philothée O'Neddy par l'auteur se constate dès le début par son nom qui est un pseudonyme de l'écrivain Français Théophile Auguste Marie Dondey de Sante. Ainsi, Nganang construit un personnage qui tue La Sita, mère du marché pour se venger de l'humiliation infligée par Hegba, son fils durant les matchs de boxe. Pour cacher son acte, il devient l'ombre de Hegba au petit cénacle. « Pour renforcer sa cachette, il avait décidé de ne plus parler, de devenir bègue, d'abord pour contrôler son propre récit, l'empêcher de sortir tout seul comme une mauvaise diarrhée ». La construction de Philothée ici prend la forme d'un déguisement, donnant l'impression d'avoir un trouble de communication afin de cacher son acte et d'échapper au courroux de Hegba.

Sa description est comme suit : « Il combattait un bégaiement qui lui rendait le regard laiteux, lui faisait peser chaque syllabe, la malaxer, la cajoler, et puis l'arranger délicatement dans la rondeur tremblante de sa bouche en ce mot qu'il voulait dire » (SP : 85). Cette description devient une déformation de la part de l'auteur puisque le choix des lexiques utilisés dans la description suscite de l'humour. L'énumération des verbes renforce la même idée. Son déguisement, au début empêche qu'un autre meurtre ne se produise mais enfin de compte meurt après avoir confessé son acte contre Hegba.

L'analyse des personnages s'est basée sur la construction des personnages, les personnages référentiels, les appellations, le travestissement a montré l'effort de certains personnages de prendre une autre identité. Les personnages référentiels ont ancré les deux textes dans la vraisemblance. L'étude a révélé la stratégie de dénonciation mis en place à travers la construction des personnages.

La description joue un rôle dans l'identification du talent d'un auteur. De ce fait, le sous-titre suivant sera consacré à l'étude de la description dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*.

#### **2.4. La description**

Les écrivains utilisent différentes manières de communiquer leurs messages et surtout leurs idées. Certains font recours à la description de toutes formes. Nganang tout comme ces écrivains utilisent la description sous différentes formes dans la narration de ses deux textes. Ainsi dans cette partie, nous voudrions étudier les types de description utilisés par l'auteur dans son texte. Tout d'abord, il nous convient de définir la description. La description

est, « *un mode d'énonciation tendant à représenter les objets (au sens le plus général : choses, personnes, états, situations) par l'énumération de leurs propriétés* » (Milly, 2000 :139). La description est parfois remplacée par l'adjectif « descriptif ». Le plus souvent, dans un récit, la description se produit pour appuyer une idée et l'expliquer. Elle apparaît sous la forme d'une situation et dans ce cas, elle peint des images à travers l'usage des constituants linguistiques. La description est « *la reproduction imagée de choses ou de personnes, réalisée au moyen du langage* » (Gorp : 2005). Nous pouvons déduire de cette définition que la description peint une image que nous pouvons constater à partir du moyen de langage. Dupriez (1984 :149), ajoute que dans une description, « *on montre de l'extérieur, un lieu, un objet, une action* ». Dans cette étude, nous nous attarderons sur la situation descriptive, d'amplification et intertextuelle. Cette étude consistera à faire une analyse linguistico-stylistique de la description.

#### **2.4.1 Situation descriptive**

Milly (2014 :139) explique que « *la description peut être sous forme d'extension qui est celle qui intervient dans un récit comme le cas d'un chapitre décrivant une situation à un moment donné ou un autre racontant les événements qui en découlent* ». De nombreuses situations sont décrites dans les deux textes. Ainsi, *Mont Plaisant* évoque une situation où toute la population de Fouban s'est rassemblée devant le bureau du capitaine comme planifié par Muluam et Ngbattu qui ont mobilisé les artisans et apprentis des ateliers et tout le monde pour la simple raison que les dirigeants administratifs veulent tuer le sultan :

La colère coulait dans les veines de chaque femme et de chaque homme qui cette nuit-là avait abandonné leur lit pour répondre à

l'appel de Muluam et Ngbatu, et tous se retrouvèrent devant les bureaux du capitaine Ripert, rassemblement de milliers de petites et grandes colères. Les nobles avaient leurs récriminations différentes de celles des femmes, de celles des esclaves, et bien sûr de celles des captifs. [...] Il y en a qui évoquaient des taxes trop élevées, l'impôt par tête qui finissait par écraser les familles nombreuses. D'autres parlaient des travaux forcés pour la construction des routes, des chemins de fer qu'ils étaient obligés de creuser, des plantations de caféiers et de cacaoyers où ils travaillent de force. (Ibid : 422)

Nganang évoque ici l'insurrection d'un peuple : « homme », « femme », « esclaves », « nobles » contre le sultan et le colonel Prestat. Certains Bamouns se révoltent contre le sultan pour avoir fourni la main d'œuvre sous forme de « travaux forcés » pour la construction des routes, des chemins de fer qu'ils étaient obligés de creuser, des plantations de caféiers et de cacaoyers où ils travaillent de force. Les accusations portées contre l'administration française sont surtout « des taxes trop élevées », « l'impôt par tête » et « la perte des postes ».

Cette agitation est le résultat d'une frustration et d'une déception de la part du peuple. La colère qui « coule dans les veines » connote un envahissement de l'organisme humain à tel point que la colère mène à la révolte. Le narrateur fait référence à « milliers de petites et grandes colères », une hyperbole qui sert à accentuer le degré de colère que ressent le peuple. D'une manière, l'auteur dénonce aujourd'hui la mauvaise gestion des dirigeants politiques et d'une autre manière incite les Africains à la révolte contre les réformes politiques et sociales des dirigeants africains qui leur rendent la vie très pénible.

De manière similaire, le dernier chapitre de *La saison des prunes* décrit deux situations différentes mais très importantes qui ont marqué l'histoire du

Cameroun. La première situation descriptive est celle de la première grève des cheminots organisée au Cameroun, en septembre 1945 qui a causé la mort de nombreux cheminots y compris Fritz, l'époux de Ngo Bikai juste parce qu'ils ont exigé des employeurs un meilleur traitement :

Fritz en tenait les avant-postes quand une balle de colon lui entra dans l'œil gauche. Ses assassins furent épargnés parce que, plaidèrent-ils, ils avaient répondu à la provocation de « casseurs qui brandissaient des banderoles où on lisait le mot Cameroun à l'allemande, avec K, et en rouge, ou qui proclamaient : « Le Cameroun n'est pas une colonie ! » [...] Il tomba comme ces dizaines d'autres grévistes qui tous virent leur vie coupée. L'administration de la France Libre rangea leur cas dans le dossier de plus en plus épais des résidus progermanistes qui ne voulaient pas accepter la défaite, et passa là-dessus. (SP : 440,441)

Cette description nous peint l'image d'une violence qui cause des victimes comme « ces dizaines d'autres grévistes qui tous virent leur vie coupée ». Il y a l'évocation d'« une balle de colon » qui tue Fritz. Nous voyons ici que l'administration s'en prend au leader du groupe afin de déstabiliser tout le groupe. L'évocation par l'auteur du mot « assassins », indique que le meurtre que commet l'administration est prémédité. De manière ironique, les cheminots sont tués pour avoir brandi de simples « banderoles » où on lit « le mot Cameroun à l'allemande, avec K, et en rouge », ou qui proclament que « Le Cameroun n'est pas une colonie ! ». Le choix du Cameroun écrit avec un « K » au lieu d'un « C » remet en cause le régime de l'administration française au Cameroun. Le plus significatif est qu'il est « une défaite » pour eux d'accepter qu'ils ont mal agit. Par le biais de ce mot, Nganang peint l'image d'une administration totalement indifférente du sort du peuple. Les mots « balle », « assassin » et le verbe « tomba » renforcent l'acte de violence. Nganang, par le biais de ce style dénonce la complicité de la

France, le manque de respect et la dictature de celle-ci dans ses colonies. L'emploi du mot « assassins » renforce cette idée de l'auteur. Il dévoile l'effort de l'administration française d'avoir accordé moins d'importance aux valeurs africaines.

Un autre exemple de description situationnelle dans *Mont Plaisant* est la description du châtiment reçu par Nebu pour avoir accepté les avances de Njapdunke, la jeune dame donnée au colonel Prestat par Njoya comme signe d'amitié et coutume du peuple. Njapdunke, nuit après nuit se rend secrètement chez Nebu et frappe à ses fenêtres pour ne pas être reconnu. Face au danger que posent ses actes, elle l'accuse de viol :

Quand les soldats arrivèrent au centre-ville avec leur prisonnier, c'est tout le Foumban qui les encercla. Les vieillards, les hommes, les femmes, les enfants, les animaux, tout le monde était là. Pas seulement Bertha ; toutes les femmes du marché aux épices s'étaient mobilisées, et toutes les mères étaient horrifiées. Oh tout le monde était terrifié ! Les fusils des tirailleurs repoussèrent les mains de la cité éperdue, tandis que leurs bras fébriles attachaient le sculpteur au tronc du baobab. Ce que le lieutenant Prestat leur avait ordonné de faire, ils le mirent donc en œuvre. [...] Bertha qui se jeta sur son fils fut frappée une, deux, trois fois sur le cou [...] Le vieux Monliper [...] se jeta devant les soldats, recouvrit la mère et le fils avec son corps, offrit son visage aux fouetteurs, [...] rien pour recevoir lui aussi sa ration de coups de fouet. (MP : 322-323)

Cette description nous peint l'image d'une violence perpétuée par le représentant de l'administration Française contre Nebu, un jeune artiste. La référence à « tout le Foumban » devient une hyperbole pour accentuer le nombre de personnes présentes sur les lieux. En plus, l'évocation de « vieillards », « hommes », « femmes », « enfants », et « animaux » est une amplification de manière descendante : des vieillards pleins de sagesse

jusqu'aux animaux qui utilisent l'instinct. Ce style de description a pour but de montrer le degré d'animosité de la part du colonel car dans ce cas, son comportement n'est plus dicté par l'intelligence mais plutôt par l'instinct de telle sorte que les animaux ont pensé être en compagnie des autres animaux. L'auteur, ici, se moque de l'administration française qui a perdu la raison. Même, un « enfant » dans une telle situation se comportera de manière plus intelligible que l'administration française. D'une manière sarcastique et ironique, l'auteur ridiculise l'impuissance des dirigeants face aux problèmes et dénonce la violence de la part de cette administration. D'une manière exagérée, les adjectifs « horrifiées », « terrifié » soulignent l'indignation du peuple face à la conduite de Prestat. Ce style de description accentue l'atrocité, le traitement inhumain que subit le jeune sculpteur. L'évocation des « bras fébriles » des gardes qui l'attachent dévoile qu'ils sont eux-mêmes horrifiés par la situation et donc le font contre leur propre gré. Nous voyons ici que tout le monde présent y compris les gardes eux-mêmes éprouvent au moins un certain sentiment de pitié face à une telle situation. Les verbes d'action « repoussèrent », « attachaient », le mot « fouetteurs » et le groupe de mot « coups de fouet » renforcent la violence qui accompagne l'acte. Par le biais de cette description, Nganang dénonce la violence perpétuée par l'administration dans ses colonies. Cette description de la violence est similaire à celle subie par deux Noirs accusés de vol dans *Une vie de boy* qui « étaient menottés et attachés sur le poteau les empêchant de tourner la tête et une corde enroulée autour de leurs cous et sur le poteau les empêchant de tourner la tête d'où leur venaient les coups. » (*Une vie de boy*, 2006: 11). Nganang dénonce les



dirigeants qui, pour imposer leur autorité, font recours à la violence au lieu de résoudre les problèmes qui menacent leurs régimes.

De manière similaire, *La saison des prunes* décrit une situation où les femmes du marché organisent une opération menée par Ngo Bikai et qu'elles appellent « un déploiement tactique de l'intimité » afin de faire connaître à la France libre le prix de l'effort de guerre qu'elle impose à toute la population et aussi de convaincre les hommes à prendre part dans cette lutte contre l'administration coloniale.

Un jour, elle demanda aux femmes des cuisines de frapper sur leur casserole vide à midi pile, pendant un mois, pour faire savoir à la France libre le prix de l'effort de guerre qu'elle imposait à tous. Les tirailleurs renoncèrent à entrer dans les maisons pour interrompre le spectacle de l'agitation. [...] Tout Edéa entra dans un jacassement sans pareil quand fut lancé le mot d'ordre : boycott du sexe. La mère du marché demandait aux femmes de s'abstenir pendant une semaine, une semaine seulement, d'accorder la chose-là à leur homme pour les obliger à s'investir enfin dans la vraie bataille. Là encore, la France ne put rien. La grève du sexe délia les langues. Quelques hommes s'en amusèrent [...] D'autres parlèrent de joindre les wolowos, ou de faire entre eux des choses que ces femmes ignoraient. [...]. A la briqueterie, notamment, elle éclate comme un paquet d'allumettes dans une poudrière (Ibid : 441-442)

Cette description peint une situation précisément liée à une lutte menée par les femmes contre les méfaits de la France libre. Le plus touchant dans cette description est qu'elle est organisée par des « femmes des cuisines » et non pas les femmes de bureaux ou celles qui déjà occupent des postes. Ici, ces femmes frappent sur leur ustensile afin d'attirer l'attention de tout un chacun par le bruit émanant de cet ustensile. La grève des femmes évoque une ironie en ce sens que les femmes sont sans fusil mais les hommes ont peur de s'approcher d'elles. Leur arme est leurs casseroles. La deuxième phase est « le boycott du sexe » pour « une semaine, une semaine seulement » et ce boycott, elle

l'appelle « la *vraie* bataille ». Les verbes d'action comme « frapper », « éclater » mènent à l'agitation. D'une manière ironique, les hommes préfèrent user d'autres moyens pour se satisfaire sexuellement au lieu de se rallier aux femmes pour mener le combat. Par le comportement des hommes, l'auteur dévoile l'échec du patriarcat d'encourager les femmes à s'émanciper, et dénonce les dirigeants politiques mis en place qui empêchent les femmes à s'épanouir.

Un exemple d'une situation descriptive mentionnée dans le texte est celle de la grossesse de Njapdunke. Donnée au colonel Prestat par Njoya, Njapdunke a des relations sexuelles avec Nebu, fils d'esclave. Elle tombe enceinte et la description de son ventre est ce qui suit :

le ventre de Njapdunke ranima les bouches cousues et prit le relais des racontars essoufflés. Il se mit bientôt à bavarder dans les lieux où tout le monde s'était tu, et au cœur du marché aux épices pour une fois silencieux, il découvrit l'histoire que chaque femme avait décidé de soustraire aux oreilles du lieutenant Prestat. Il gonfla, le ventre de Njapdunke ; il gonfla, gonfla, défiant jusqu'au mathématiques de Nebu. Il gonfla tellement que les femmes de la ville durent cacher la future mère. C'est dans la cuisine de l'une d'elles que Njapdunke mit au monde un petit garçon aussi noir que la pénombre, qui avait le visage du sculpteur ; un bébé dont le premier signe de vie fut un gloussement (MP : 317)

Nous faisons face à une situation descriptive riche en figures de rhétorique comme l'hyperbole, la comparaison, l'ironie juste pour mentionner quelquesunes. La description du ventre peint l'image d'un ventre qui empêche de se taire. Ce « ventre » est très significatif en ce sens qu'il possède un pouvoir qui est celui de « ranimer », donner vie à quelque chose d'inactif comme « une bouche cousue » dans une colonie où personne n'ose ouvrir la bouche par peur d'être victimisée par le colonel Prestat, décrit dans le même chapitre comme étant « la violence personnifiée ». Mais, la grossesse de

Njapdunke leur donne des sujets de conversation juste pour railler le colonel. Le ventre est donné un attribut humain comme « bavarder » afin de montrer de manière indirecte qu'il est pratiquement impossible de se taire à la vue de ce ventre. Le « relais des racontars essoufflés » peint l'image des athlètes qui doivent prendre le relais des autres coureurs qui perdent leur souffle dû à la course où les athlètes doivent courir de toutes leurs forces afin de prendre le relais. La course ici n'est pas celle des athlètes mais celle des « racontars » de telle sorte que ces bavardages liés au ventre ont un seul but, celui de dénigrer l'administration Française représentée par Prestat. Ainsi, le verbe « gonfla » évoqué six fois sous forme d'une gradation d'amplification a pour but d'exagérer la grosseur du ventre de Njadunke de telle sorte qu'il est impossible de négliger son apparence. Dans le texte, l'emphase est mise sur le sexe « un petit garçon » et non pas une fille. Dans la société patriarcale, la naissance d'un garçon est source de joie et de fierté. Le petit garçon est celui d'un simple sculpteur, un esclave mais plus puissant que le colonel. De manière ironique, Njapdunke, la femme de Prestat met son enfant au monde dans « la cuisine » et non pas un autre endroit digne comme l'hôpital colonial. Ceci connote ici l'humiliation du colonel. Dans la description, l'auteur se sert d'une comparaison pour accentuer le teint du nouveau-né qui est comparé à une pénombre, « un petit garçon aussi noir que la pénombre » qui montre que l'enfant est incontestablement l'enfant du sculpteur et non de Prestat. L'auteur se moque de l'impuissance des Blancs à mettre en œuvre quelque chose de nouveau sans l'aide des Africains. La naissance du nouveau-né connote la naissance de nouveaux dirigeants africains. Il est donc nécessaire de « cacher la future mère » afin de protéger l'enfant qui est une menace pour

l'administration française. Cette situation est similaire à celle de Jésus dans la Bible.

Dans *La saison des prunes*, l'arrivée de Mininga aux services funèbres de Bilong et les événements qui l'entourent constitue un autre exemple de description situationnelle. Elle arrive dans l'église lorsque tout le monde s'est assis. Sans même dire un mot, ses manières et l'aura qui l'entoure révèlent beaucoup sur elle et son influence. Alors, elle devient le sujet de conversation sur les lèvres des autres présents.

Même les employés de la seigneuriale étaient là. Mininga traversa l'église habillée d'une tenue si scandaleusement bleue que chacun se demanda pourquoi s'habiller si beau si elle était en deuil. Sa tête était perdue dans un grand chapeau de couleur rouge, rehaussé d'une fleur blanche. Elle alla s'asseoir devant le pupitre du prêtre. Ses servantes qui marchaient dans son ombre s'assirent autour d'elle, lui donnant la place de la reine, sauf que le chasse-mouche qu'elle sorti de son sac – et ainsi allaient les commérages, c'est elle-même qui s'en servi pour se ventiler (SP : 219 - 220).

Selon cette citation, Mininga ne rentre pas dans l'église inaperçue car, « elle traverse l'église ». L'usage du verbe « traverser » qui est un verbe d'action, renvoie à l'idée de pénétrer. Cela peint l'image d'une femme qui passe d'un côté de l'église à l'autre sans honte malgré son retard afin d'être à la vue de tout. Ce désir de Mininga d'être vue est encore renforcé par sa tenue, car elle est, « habillée d'une tenue si scandaleusement bleue ». Le mot «scandaleusement » ici renvoie à l'idée d'une tenue révoltante et honteuse jusqu'au point où elle est choquante. Son association avec « bleu » implique qu'une autre nuance de bleu est préférable à celle qu'elle porte. De plus, afin de monter la tension, l'auteur se sert de l'adverbe d'intensité « si » d'une manière gradante dans la proposition « si scandaleusement bleue ». Mais, il fait aussi bon usage de « si » dans un autre sens notamment comme adverbe

qui exprime une comparaison à la place de « aussi » car les autres assistants se demandent « pourquoi s’habiller si beau si elle était en deuil ». Plus tard encore, l’auteur décrit un accessoire qui accompagne la tenue scandaleuse ainsi « un grand chapeau rouge » dans lequel la tête de Mininga est perdue. L’emploi du verbe « perdu » peint l’image d’un chapeau grand, de taille démesurée qui semble comique à regarder. Elle peint aussi l’image comique et ironique d’un visage qui n’est pas visible à cause du grand chapeau contrairement à ce que Mininga veut, c’est-à-dire être vue par tous. Par le biais de cette description, l’auteur utilise l’hyperbole pour accentuer la taille du chapeau et sa capacité de faire perdre une tête complètement. Un autre terme qui accentue et fait monter la tension est le verbe « rehausser » qui est associé à la fleur blanche. Cela met clairement en valeur le chapeau rouge. Si ironique est le fait que Mininga s’assoit devant le pupitre de prêtre avec sa tenue «scandaleusement» car le pupitre est un symbole de sainteté et de pureté. D’une autre manière ironique, Nganang évoque la scène des servantes qui marchent dans l’ombre de leurs patronnes. L’ombre dans ce cas renvoie à un endroit que l’on rejoint pour se cacher. Mais dans le cas de Mininga, les femmes se cachent derrière son succès sans oser s’affirmer elles-mêmes. Il est ironique qu’elle préfère cette place au lieu de s’affirmer elle-même. L’ironie est de plus employée à travers les termes « reine » et « chasse-mouche » qui sont étroitement associés à Mininga. Le chasse-mouche est un symbole d’autorité et de royauté en Afrique. Rien d’étonnant parce qu’elle semble être la reine de ces femmes. Encore ironique est qu’elle semble chasser les mouches elle-même au lieu de recevoir l’aide de ses servantes. Les couleurs qui constituent l’ensemble de sa tenue sont significatives, car elles

comprennent du bleu, du rouge et du blanc qui correspondent exactement aux couleurs du drapeau de la France. Cela explique pourquoi Minga porte ces couleurs, car elle est « la longue main de la France ». A travers cette description, Nganang dénonce l'administration française et son abus de pouvoir ainsi que la tendance de quelques Africains à trahir leurs compatriotes afin d'avoir des places privilégiées parmi les Blancs.

#### 2.4.2 Amplification descriptive

Pour accentuer son style, Nganang, dans ses deux textes fait usage d'amplification comme moyen de décrire une situation. L'usage que fait l'auteur de l'amplification est ce qui nous intéresse dans notre étude. Selon Dupriez (1984 : 41), l'amplification sert à « développer les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus étendue ou plus de force ».

« Et ces voix contradictoires, ces voix curieuses, ces voix fâchées, ces voix vengeresses, ces voix irritées s'étaient unies dans le cri unique de Muluam : « Ils veulent tuer le sultan ! » (ibid : 425). L'énumération de voix « contradictoires », « curieuses », « fâchées », « vengeresses », « irritées » met en lumière une sorte de confusion. Le fait que toutes ces voix sont contradictoires connote l'idée d'une division entre elles. Ces voix représentent ici des différents habitants qui ont différents buts. Nganang à travers ce style, met à nu l'échec des dirigeants africains résoudre les problèmes du continent africain. Il dévoile l'impossibilité des dirigeants africains de s'unir face à l'occident comme le confirme Gendt (2016 : 25) dans un article sur les défis de l'union africaine, « *des voix s'élèvent pour demander que l'on privilégie la coopération régionale plutôt qu'un grand projet panafricain qui ressemble plus à une chimère qu'à une véritable solution* ».

Dans *La saison des prunes* tout comme dans *Mont Plaisant*, Nganang fait recours à de nombreuses amplifications. Un exemple concret d'amplification est celui lié aux différentes raisons spéculatives du narrateur qui mènent au viol de Ngo Bikai dans son salon après une réunion tenue avec les femmes du marché concernant le problème d'emploi parmi ce groupe de personnes. Elle est violée par un tirailleur dont elle ignore le nom pour ces raisons inconnues :

Un ton de mère navrée ; un ton de Mère du marché qui se révèle soudain ; un ton de femme riche dans cet Édéa de la misère ; un ton de femme qui se permet de vivre décemment en temps de guerre ; un ton péremptoire de maitresse qui dans son ancien employé voit éternellement un esclave ; un ton hautain de domination ? Ngo Bikai se demanda toujours quelle faute elle avait commise (SP : 227).

Cet exemple d'amplification est celui d'une amplification ascendante et décrit l'effort de la femme à accéder à un niveau d'autorité à part son rôle de mère de famille. Cependant, l'auteur décrit le « ton » d'une manière graduant qui commence par les attributs suivants « mère navrée », « mère du marché », « femme riche », « péremptoire de maitresse », « hautain de domination ». Le ton « hautain de domination » dévoile la transformation d'une femme qui affiche une supériorité méprisante. Nganang décrit les causes probables du viol de Ngo Bikai d'une manière gradante. A travers cet acte inhumain, Nganang fait monter la tension jusqu'à ce qu'il atteint un apogée. Il y a ici un effort d'humilier toute femme qui essaye de s'épanouir dans une société dominée par les hommes. Ainsi Nganang dénonce l'institution qui d'une manière invente des alibis pour déshumaniser la femme.

Le sentiment qu'elle éprouve est ce qui est décrit d'une manière amplifiée : « [...] cet homme sans nom, cet animal qu'elle n'arrivait pas à

décrire sans que son regard brûle d'une irritation, d'une peine, d'une douleur, non, d'un courroux qui l'étranglait, l'empêchait de parler, de raconter avec les détails voulus ce qu'il lui avait vraiment fait » (Ibid : 228). Cette description contient deux formes d'amplification. Ici, la première forme d'amplification est « homme » et ensuite « *animal* » peignent l'image d'une personne qui par son comportement montre qu'il a passé du stade de la raison à celui de l'instinct qui appartient à l'animal. Cette image est accentuée par le mot qui est « animal ». La deuxième forme d'amplification est celle qui décrit le sentiment qu'éprouve Ngo Bikai après le viol comme « une irritation », « une peine », « une douleur », « un courroux ». Cette description explique en détail le sentiment qu'éprouve une victime de viol, un sentiment qui commence par une simple colère et conduit à un effet néfaste amplifiée. Cette amplification en particulier peint deux types d'images : une image d'une vengeance et l'autre d'un sentiment mixte. L'évocation d'homme sans nom par l'auteur accentue le fait que la lutte des hommes contre les femmes est universelle.

L'analyse a porté sur l'amplification de certaines situations repérées dans les deux textes. A travers les éléments de la langue, nous avons découvert l'effort de l'auteur d'orne ses idées. Les deux textes de nature historique contiennent de nombreux aspects tirés d'autres documents. Ainsi, nous porterons notre attention sur l'intertextualité.

#### **2.4.3 L'intertextualité**

« *L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit [...] à l'aide d'énoncés hétérogènes* » (Bakhtine, 1984 :324). La citation de Bakhtine revient à dire que tout œuvre contient quelques éléments d'un autre texte qui dans ce cas deviennent, comme « *une mosaïque de citations* », « *absorption* »



et « *transformation d'un autre texte* » (Kristeva, 1969 :146 - 147). Ainsi, le texte est « *un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de culture* » (Barthes, 1984 : 65). Dans les deux textes, Nganang fait recours à l'intertexte qui peut être classifié en personnages historiques et bibliques, dates, écriture Lewa, livre des lois Bamoum, livre historique et médical du sultanat, roman, récits bibliques, journaux dans *Mont Plaisant*. Aussi, le style de l'auteur dans *La saison des prunes* réside dans l'utilisation de certains éléments tirés d'autres sources comme les poètes, les dates, les personnages historiques et bibliques, les livres, les poèmes de Pouka, une chanson. Cette analyse qui va suivre, consisterait en une étude de quelques exemples des composants de l'intertexte repérés dans les deux textes. Mais, l'usage que fait notre auteur de l'intertexte est ce qui occupera notre attention dans ce sous-titre.

Un exemple à noter dans *Mont Plaisant* est l'évocation de l'écriture de Lewa de Njoya qui est la toute première écriture Bamoum avant l'arrivée des Français. Selon Loumpet-Galitzine (2006 :17) le Lewa est « *un système fonctionnel mixte, à la fois phonétique et monosyllabique A ka u ku* ». Nous voyons ces exemples à la page 15, 129, 208, 327. Nganang, par le biais de cet intertexte, ici dévoile le talent du Sultan voire l'Africain en général et sa capacité de créer et de s'appropriier une nouvelle langue. A travers ce style, Nganang lance un appel aux Africains de chérir ce qu'ils ont comme peuple africain.

Dans le même texte, Nganang crée un personnage du nom de « Chien » (MP : 330). De manière similaire, le narrateur de *Temps de chien* est un chien

qui commence la narration de son œuvre en évoquant son identité « *Je suis un chien* ». Mais ici, le chien est le nom du mari de Bertha la vieille et le père de Nebu qui est polygame. A travers ce style animalier, Nganang montre que cette conduite d'hommes ne peut pas changer, une pratique coutumière que le patriarcat n'a pas changé. Il dénonce la polygamie.

Dans le poème de Pouka, « Pleurs sincères », il se plaint plutôt de l'invasion de la France par l'Allemagne, le 10 mai 1940 au lieu de dénoncer les méfaits de l'administration française sur les Camerounais. Ce poème est significatif du fait qu'à travers son évocation, Nganang raille les Africains qui après avoir eu contact avec l'éducation occidentale louent les exploits de ces occidentaux au lieu d'utiliser leur formation et leurs expériences afin de développer leur pays et dénoncer les méfaits de ces occidentaux.

Dans *La saison des prunes*, Nganang fait référence au poème de Baudelaire « Le Soleil » (Ibid : 359). Nganang nous présente Pouka un jeune Africain qui pense être éclairé grâce à son contact avec l'éducation occidentale. Il est décrit comme étant un poète qui réclame une certaine identité qui est celle d'un maestro parce qu'il a assez de connaissances en poésie. Il n'est donc pas surprenant qu'après avoir chassé Xavier et Augustus de sa maison, Pouka lit « Le soleil » de Baudelaire afin de se calmer les nerfs. Lors de la lecture, il croise les pieds d'une manière désintéressée comme s'il se détache du monde réel. Son choix du poème n'est pas au hasard. Le poème « Le soleil » contient plusieurs images opposées mises côte-à-côte. Dans le poème, Baudelaire met l'accent sur les vertus du soleil mais aussi utilise des mots négatifs pour mettre à nu ses effets néfastes. Les différentes contradictions ne sont pas résolues. Néanmoins, elles en font partie intégrale et sont indispensables au soleil. A

travers Xavier et Augustus, on constate les aspects positifs ainsi qu'extrêmes de l'hospitalité camerounaise où tout est partagé y compris les effets personnels comme la serviette, les vêtements et même son épouse. A travers Pouka, l'auteur dénonce certaines pratiques de la société. Néanmoins, il exhorte à apprendre à vivre dans cette société. De même, dans « Le soleil » de Baudelaire, les vices et les vertus coexistent, car il y a de la beauté dans la diversité. Le plus important est d'avoir un équilibre. A travers l'évocation de ce poème parmi tant d'autres et la lecture de ce poème en particulier à deux reprises par Pouka, après avoir mis les deux amis dehors, Nganang expose une société dans laquelle se trouve un mélange de bonté et de méchanceté. Il nous encourage ici de garder un équilibre afin de vivre en paix dans une telle société.

Dans cette partie, nous avons étudié la description de différentes perspectives notamment celles des situations décrites dans les deux textes, des métaphores, des amplifications et des intertextes. L'étude a montré que certaines des descriptions ont pour but de dénoncer l'administration française en place et d'une manière indirecte les dirigeants.

Le dernier aspect de la description qui montre la créativité de Nganang est le portrait. Cet aspect de la thèse sera analysé dans le dernier sous-titre sur la description.

#### **2.4.4. Portrait descriptif**

Un aspect qui accentue le style d'écriture de Nganang est son talent à décrire les personnages. Ces descriptions mettent le plus souvent en valeur quelques verbes, adjectifs et figures de style. Ce faisant, un personnage qui attire notre attention est Nebu le fils de Bertha. Nganang le décrit en se servant des figures

de style, des adjectives et d'autres mots qui donnent un aperçu de sa personnalité. Par exemple, à la page 210, Nganang touche les traits physiques de ce personnage dans la citation suivante. « Le fils de Bertha était un beau jeune homme bien formé, musclé avec style, viril avec une touche féminine due à ses cheveux généreux, à son visage imberbe et à sa poitrine lisse » (MP :210). Dans la citation, Nganang débute par une description adjectivale en utilisant ces deux adjectifs, « *beau* » et « *jeune* », les juxtaposant, l'un accentuant l'autre. L'emploi du mot « *jeune* » montre que cet homme n'est pas vieux alors que l'adjectif « *beau* » montre qu'il suscite un plaisir esthétique. Ainsi l'ensemble de ces mots implique que Nebu est un homme d'un âge qui n'est pas avancé et a une forme qui incite à l'admiration de tous. Rien d'étonnant qu'il est la cible visée des femmes dans le texte.

Après cela, Nganang continue avec une description de son corps. Il est présenté comme étant bien formé, musclé avec style. Cela implique que ses muscles ont une forme mature avec une particularité agréable. Il est aussi décrit comme « viril avec une touche féminine ». La virilité est une qualité qui est propre aux hommes y compris la fermeté et l'énergie. Dans ce cas, le mot « *viril* » est associé avec des mots qui sont propres à la femme notamment, « les cheveux généreux » est « un visage imberbe ». L'association de ses deux idées opposées est ironique et sert à souligner la nature unique de ce personnage. Les lecteurs après cette description sont poussés à s'imaginer un jeune homme doté de beauté esthétique et aussi bien formé. Bien encore, Nganang décrit Nebu ainsi: « Nebu avait le corps d'un lutteur intelligent, d'un chasseur plein d'imagination, d'un soldat spirituel » (MP :210). Les adjectifs « intelligent » et

« spirituel » peignent un personnage hors de l'ordinaire et qui montre des qualités supérieures dans chaque domaine de sa vie.

Ensuite, Nganang utilise une hyperbole pour donner une image graphique mais démesurée de Nebu. Celui-ci a l'habitude de porter un chapeau tous les temps. Nganang le décrit dans la citation qui suit : « Le haut-de-forme toujours vissé sur la tête » (Ibid). Cette citation implique que Nebu ne sépare jamais de son chapeau. Il est si attaché à son chapeau qu'il semble être visser à sa tête. Cette proposition est une hyperbole qui a pour but de mettre en valeur l'emploi excessif de son « haut-de-forme ». Ces choix de mots par Nganang ajoute de l'humour au texte et favorise la compréhension de ces propos.

Un autre personnage dont le portrait est très remarquable est la vieille Sara dont l'apparence et les qualités sont uniques. Ainsi, elle est décrite en ces termes : « Sara était un monument » (MP : 28). Ici, Sara est comparée à un monument au sens métaphorique car au fil des années, elle a obtenu des qualités semblables à un monument. Normalement, un monument « désigne un ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour conserver la mémoire de quelqu'un ou quelque chose [...] pour sa grandeur, sa signification esthétique et même historique » (Corréard, 2008: 828). Alors Sara est semblable à un monument parce qu'elle est l'építome des faits historiques et de la beauté, malgré son âge. Un monument est sans vie et donc n'est pas doté de la capacité de parler. Pour cette raison, cela peut s'appliquer à Sara étant une vieille qui préfère le silence à la parole.

Afin de confirmer le fait que Sara est femme qui ne dit pas grand-chose, Nganang met à l'évidence une autre métaphore qui est un peu exagérée. Ce trait est mentionné au cours de sa rencontre avec Bertha la chercheuse comme

indique la citation « Même sa bouche cousue était un événement » (Ibid. : 29). La bouche de Sara est décrite d'une manière métaphorique comme une bouche qui est cousue. Cette métaphore adjectivale nous donne l'impression d'une bouche cousue par la vieille elle-même ou par une force supérieure. Le silence de la vieille peut aussi dû à ses expériences pénibles. La description de sa bouche cousue comme « un événement » est une exagération pure qui montre que le de Sara constitue une série de faits, d'événements. Ainsi, Sara communique même dans son état de silence.

De plus, les yeux de Sara malgré son âge sont vivants. Et communiquent un message. De ce fait, la narratrice compare les yeux de Sara à des lampes vives comme indique la citation qui suit : « Ses yeux n'avaient pas pris d'âge. Telles deux lampes vives, ils creusaient leur chemin à travers sa peau tombante » (Ibid.). Dans la citation ci-dessus, les yeux de Sara sont comparés à deux lampes pleines d'éclat. Une lampe généralement sert à éclairer et à montrer le chemin. Les yeux vifs connotent des yeux pleins d'éclat, pleins d'espoir malgré sa peau tombante. L'emploi de « peu tombante » peint l'image d'une peau vieille, faible et molle dû à la vieillesse. Cette même image est peinte dans ce portrait suivant : « Ses mains avaient été asséchées par le temps, leur peau craquelée libérait de nombreuses veines sineuses et bleues » (Ibid.) Dans la citation, le participe passé « asséchées » et l'adjectif « craquelée » nous donne une description exacte de la peau de Sara. L'assèchement de ses mains rend ses veines très visibles et devient ainsi un trait de la vieillesse.

En outre, Sara est aussi décrite par la narratrice comme étant « mangée par les torrents de la vie » (Ibid.). Dans ce portrait, la narratrice met en valeur

deux figures de style précisément l'hyperbole et la personnification. L'usage du verbe « mangée » a pour but de peindre l'image d'une vieille submergée par des problèmes et les inquiétudes de la vie. La vie semblable à un torrent est personnifiée, c'est-à-dire, donnée la capacité de « manger » comme un être humain. Dans un autre sens, l'emploi de cette expression est une exagération de l'impuissance de Sara face aux difficultés de la vie. « Torrent de la vie » renvoie à un cours d'eau de montagne qui coule en abondance. Nganang, ici, présente un personnage qui est emporté par le système et les normes de sa société sans qu'elle puisse résister.

Finalement, dans *Mont plaisant*, la narratrice nous donne une image graphique de son corps en faisant recours à la métaphore et la personnification en ces termes : « Témoignage vivant d'un temps dont, en un pan de phrase, elle m'avait révélé l'inconnu, le corps de Sara parlait même quand elle se taisait, château de mille voix silencieuses échouées aux berges du temps ». Cette citation met en valeur le pouvoir du silence. Dans ce cas précis, le corps de Sara est présenté au sens métonymique car son corps entier représente sa bouche. La capacité de parler est attribuée à son corps entier au de sa bouche. Il est alors évident que le silence est une forme de communication. Ce propos est confirmé par la description de Sara comme étant « un château de mille voix silencieuses ». Sara est semblable à un château imposant car au fil des années, elle a gardé son allure et son physique d'une manière imposante. Nganang utilise un oxymore à travers la juxtaposition de deux idées opposées : « mille voix silencieux ». Ordinairement, la voix et le silence sont des mots qui ont des sens contradictoires ainsi leur association vent une situation inattendue,

suscitant la surprise. Bien plus, le silence de la vieille Sara communique mille choses, mille messages.

Bertha est vieille dame et la mère de Nebu. Nganang se sert des figures de styles et des verbes d'action pour la décrire. À un moment donné, Nganang fait le portrait de celle-ci basée sur les expériences qu'elle a vécu dans la citation suivante. « Elle était mangé par la vie ». Dans cette citation, la vie est personnifiée, c'est-à-dire donné la capacité de manger. Cette figure peint l'image de la vie en train de mâcher et avaler un être humain. Ici, Nganang a pour but de montrer que Bertha submergé par les expériences douloureux de sa vie. Ensuite, Nganang ajoute des détails portant sur le corps de Bertha. Nganang montre que Bertha a « une large cicatrice au cou...d'un passé violent ». Dans le cas, de Bertha cette cicatrice est si visible parce qu'elle est large et sert de rappel et preuve de son « passé violent ».

Bertha est aussi décrite par la vieille Sara ainsi : « ... elle n'était qu'une pauvre femme à l'esprit sale » (MP : 133) Cet adjectif touche d'abord sur les moyens économiques de Bertha par l'emploi de l'adjective « pauvre ». Cela implique un manque des nécessités de la vie. Parfois, le mot « pauvre » inspire la pitié et la compassion comme est le cas pour Bertha qui a perdu son conjoint et son enfant unique.

Nganang dépeint aussi la rage de Bertha dans les mots suivants. « Sa rage une fois allumée, ne s'éteignait jamais aussitôt [...]. Comme un feu cuisant, elle activait sa rage avec ses propres mots » (MP : 133). Ici la rage de Bertha est métaphorisée et comparée à un feu de grande intensité et qui ne peut s'éteindre. L'emploi du verbe « activait » peint l'image d'un feu qui au



lieu de s'éteindre est activé par un matériau combustible. Dans le cas de Bertha, ses propres mots agissent ont l'effet d'un matériau combustible.

Nji Shua est un menuisier. Le portrait de celui-ci est fait en mettant en étalage ses traits physiques et des aspects de son caractère à travers les images, la métaphore et la comparaison. A la page 244, Nganang le décrit par le biais de cette citation :

C'était un homme chauve, à la barbe volumineuse, qui s'était exprimé, l'homme qui avait cherché son fouet de manière menaçante.

C'était Nji Shua dont la barbe effrayait toujours les enfants. Il était connu pour sa violence arbitraire....il se comportait comme une brute. Il fouettait tellement ces apprentis qu'ils urinaient dans leur pantalons, pour des petites erreurs de géométrie (MP : 244).

Ici, Nganang décrit Nji Shua en juxtaposant deux idées qui ont des sens opposées – « chauve » et « barbe volumineuse ». Le mot « chauve » dépeint une image mentale d'un manque ou une absence de cheveux. Néanmoins, « barbe volumineuse » peint l'image d'une barbe en abondance. Il est vraiment ironique qu'un homme avec une barbe volumineuse soit chauve. A part sa barbe effrayante, Nji Shua est connu pour sa manière de chercher son fouet d'une façon menaçante pour évoquer la peur.

Après cela, Nganang dépeint Nji Shua comme un personnage qui manque de patience et n'hésite pas de se servir d'un fouet à la moindre occasion. Le mot violence est utilisé au sens métaphorique qui sert à accentuer sa nature coléreuse et implique que Nji Shua est de mauvaise humeur. Ce propos est mis à l'évidence une fois encore par l'emploi de l'adjectif « brute » au sens métaphorique montrant qu'il a une nature grossière et violente.

Nganang fait le portrait de Ngbattu en se servant de métaphore, d'ironie et d'image pour peindre des images graphiques chez ses lecteurs. La description de Nbgattu est largement sur le point physique comme est le cas dans la citation suivante : « c'est un garçon au regard menaçant d'un soldat menaçant au repos qui parlait ainsi. Il était court de jambes, avait les joues généreuses d'un nourrisson. Son crane était jaune de la poussière de l'atelier et ses yeux de poule perçait son visage huileux » (MP : 219). Nganang décrit d'abord le regard de Ngbattu comme « menaçant », un regard qui suscite la frayeur et l'intimidation. Ensuite, il le compare de manière métaphorique à «un soldat au repos ». Ces choix de mots peignent une image mentale d'un soldat qui a un visage ou un regard effrayant. Nganang procède à un aperçu du corps de Ngbattu précisément ses « jambes » et ses « joues ». Le fait qu'il est décrit comme quelqu'un « court de jambes » implique qu'il n'a pas une taille élancée. De plus, les joues de Ngbattu sont décrites comme « généreuses », un trait qui est propre à « un nourrisson » et donc l'emploi du mot « nourrisson » connote un enfant qui n'est pas encore sevré. Ainsi, lorsque Nganang compare les joues de Ngbattu à celles d'« un nourrisson », c'est au sens métaphorique pour montrer que Ngbattu a de grosses joues. Il semble ironique qu'un garçon au regard menaçant d'un soldat est en même temps les joues d'un nourrisson. Nganang décrit les yeux de Ngbattu au sens métaphorique, les désignant comme « les yeux de poule ». Cela peut être dû à la petite dimension de ses yeux.

Muluam est un apprenti qui travaille dans l'atelier des artistes. Lui aussi a des traits particuliers. Nganang fait le portrait de celui-ci à travers la métaphore et l'ironie. « Il était plutôt grand et avait un visage triangulaire aux

angles bien définis. Il était habillé comme un artiste, car son seul vêtement était un pantalon sale qui révélait ses origines nobles. Deux chaînes de cauris tombaient sur sa poitrine, et il portait des bracelets aux mains et aux pieds » (MP : 222). A travers cette citation, Nganang décrit le corps de Muluam. Contrairement à Ngbattu, Muluam a une taille élancée ainsi l'adjectif *grand* s'applique à lui. Nganang ensuite décrit le visage de Muluam comme étant triangulaire. L'emploi du « visage triangulaire » renvoie au triangle qui est utilisée dans le domaine de la géométrie. Ceci dit, le lecteur imagine un homme dont la forme de son visage est triangulaire. Le vêtement de Muluam est décrit comme étant un « pantalon sale ».

Lorsque Nganang parle de l'habillement des artistes, il semble faire référence à la tenue portée par les artistes dans les ateliers d'artistes. Celui de Muluam est décrit comme son « seul vêtement » qui est « un pantalon sale ». Cela peut-être dû à la nature de son travail car étant « apprenti artiste », ses taches consistent à travailler dure jusqu'à faire des tâches qui le rendent sale. De ce fait, la saleté de son pantalon est soit dû à la nature de son travail soit parce qu'il est trop paresseux de laver son pantalon. Nganang procède à un détail sur Muluam portant sur son apparence disant qu'il porte « des bracelets aux mains et aux pieds ». Un bracelet est souvent porté pour orner le bras ou la cheville. L'usage de ces atouts par Muluam pendant qu'il porte un pantalon sale est ironique car en contraste est établi entre l'emploi des bracelets qui ont pour but d'orne et un pantalon qui est trop sale. A travers cette ironie, Nganang ridicule Muluam qui pense embellir son corps avec des bracelets or en réalité, il est sale.

Philothée est un membre du cénacle des poètes qui est nommé Philothée O’Neddy par Pouka. Nganang le décrit basé sur les traits particuliers qu’il présente et ses manières. Ces traits ressortent d’un moyen vivid par l’emploi de la métaphore, d’image, d’hyperbole et d’humour. Premièrement, Nganang le décrit comme suit : « *Le garçon à la tête de chat qui ne parlait jamais* » (SP : 77). Ici la tête de Philothée est comparée à la tête d’un chat au sens métaphorique. Un « chat » étant un animal n’est pas capable de penser et de raisonner comme un être humain. L’emploi de cette métaphore a pour but de montrer que Philothée n’est pas assez intelligent et manque de compétence pour être membres actif du cénacle de poète. Celui-ci ne parle jamais soit parce qu’il est timide soit parce qu’il a des difficultés à s’exprimer.

Dans un autre portrait, le narrateur explique que « Philothée combattait un bégaiement qui lui rendait le regard laiteux, lui faisait peser chaque syllabe, la malaxer, la cajoler, et puis l’arranger délicatement dans la rondeur tremblante de sa bouche en ce mot qu’il voulait dire » (SP : 85). Le verbe d’action « combattait » utilisé ici peint une image mentale d’une personne qui se défend contre le bégaiement. Ce verbe « combattait » est employé dans ce contexte comme une hyperbole pour exagérer les difficultés que Philothée doit surmonter afin de mentionner un mot. Ces difficultés sont semblables à un combat qui se déroule sous les yeux des lecteurs. Ensuite, Nganang décrit le regard de Philothée lors de son bégaiement notamment un « regard laiteux ». Ce propos connote un regard si blanc que le lait. Un individu a souvent un regard laiteux lorsqu’il est anxieux. C’est exactement le sort de Philothée lorsqu’il combat le bégaiement.

De plus, pour donner à ses lecteurs une image plus vivante de Philothée et sa lutte contre le bégaiement, Nganang le décrit comme suit :

Philothée émettait juste des sons. Des sons minimaux. Des sons d'animaux. Chacun de ses coups sortait d'un double bégaiement. D'un triple bégaiement. Amplifié, il prenait sa source dans son ventre, ou se bloquaient les imprononçables trisyllabes, genre « gougnafier », « bourricot », le tétrasyllabe genre « sale raciste », ou plus compliqué genre « you mamy pima »».

Dans ce cas, Nganang compare le son fait Philothée « aux sons animaux ». Cela implique que les sons provenant de la bouche de Philothée ne sont pas de nature humaine.

De la même manière, dans *la saison des prunes*, Nganang dresse le portrait des personnages en se servant d'images, de métaphores et de comparaisons. Par exemple, dans la citation suivante, Mininga est décrite ainsi:

Elle était la maitresse de l'établissement-tenancière serait mot trop léger pour décrire cette femme qui avait le laisser-aller d'une qui ne vient pas de la région : le manque de pudeur de qui n'en connaît pas les tabous et les transgresse innocemment ou s'en fiche : la désinvolture d'une qui parle la langue du coin avec une extraordinaire essence sans accent donc, même si son choix d'adjectif tout comme la couleur de ses vêtements d'ailleurs était à toujours surprenant pour les locaux. (SP :52).

Dans cet extrait, Mininga est présentée comme une femme qui a « le laisser-aller », qui se permet de faire toute sorte de choses y compris les choses perverses. Cela explique la raison pour laquelle Nganang la décrit comme une femme qui « manque de pudeur » et ne se soucie guère de tabou. L'emploi de la proposition « manque de pudeur désigne ici une personne qui n'éprouve aucune honte face à ce qui touche la sexualité. Nganang ajoute aussi qu'elle a « la désinvolture d'une qui parle la langue du coin ». L'emploi du mot

*désinvolture* renvoie à une manière de se comporter trop librement et sans gêne. L'association de ce mot à « la langue du coin » montre clairement que Mininga utilise librement « la langue du coin» qui est la langue de la rue qui ne suit pas les règles grammaticales et est souvent choquante.

La Sita est la mère du marché et la mère de Hegba. Dans l'œuvre, elle n'apparaît que quelquefois mais sa présence a un grand impact. Nganang fait le portrait de la Sita d'une manière captivante mettant en valeur les aspects de sa personnalité. Premièrement, Nganang touche sur l'apparence physique de La Sita ainsi : « Chacun la voulait trépigante. Chacun la voulait rétablie dans grandeur masculine qu'ici on connaissait si bien. [...] une femme aussi majestueuse » (SP :98). Selon cette citation, la Sita est une femme grande et sa grandeur est métaphorisée par son emploi de l'adjectif « masculine ». Cela implique que la Sita est une femme de taille élancée qui possède des traits propre aux hommes. Cet aspect du corps de la Sita est ironique car étant une mère de marchée et mère de famille, il est espérée qu'elle ait une apparence féminine mais c'est le contraire. La Sita est aussi décrite comme une femme majestueuse ! Cet adjectif renvoie à une femme de grandeur suprême qui inspire le respect et l'admiration impliquant parmi les femmes du marché. Dans la citation suivante, Nganang la présente comme une femme de pouvoir, une reine « Cette femme qui orchestrait toutes les femmes de la ville qui du marché était la reine » (Ibid). Le verbe d'action « orchestré » renvoie au fait que la Sita incitait les femmes à la révolte. Rien d'étonnant qu'elle est appelée la reine de la ville car elle exerce sa souveraineté telle une reine. Cette métaphore dépeint une femme qui dirige et impose ses idées sur les autres femmes.

Néanmoins, l'influence de la Sita n'est pas exercée seulement dans la vie des femmes. Même les hommes forts tombent assez bien. Nganang révèle qu'elle a mené un bucheron à son rythme, a obligé son fils à s'asseoir sur son ordre et à un poète –citadin à se taire ». Elle doit être une femme puissante. En outre, Nganang peint aussi le portrait de La Sita telle une femme qui ne peut être vaincu que par un animal très puissant qu'elle. Le narrateur explique «seul un serpent pouvait lui couper la conne vertébrale ».

Le discours rapporté est un aspect auquel Nganang fait recours dans ses deux textes. Ce faisant, nous porterons notre attention ci-après sur le discours rapporté et surtout le rôle qu'il joue dans la conduite de notre étude.

## 2.5 Discours rapporté

Le discours rapporté fait référence aux « *divers modes de représentation, dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation* » Maingueneau (2010 :181). Le discours rapporté est la manière dont les différents propos sont représentés dans une énonciation. Ce type de discours peut prendre la forme des propos énoncés ouvertement ou à travers la pensée. Nous pouvons déduire à partir de ces propos que le discours rapporté tire son existence d'une situation d'énonciation propre parce qu'on ne peut pas rapporter un énoncé sans son énonciation. C'est pour cette même raison que Rosier (2008 :17) affirme qu' « *on ne rapporte pas un discours de façon décontextualisé : on le fait sous une forme et dans un but précis selon le contexte* ». Ainsi, le discours ne provient pas d'un hasard mais selon un objectif spécifique, un contexte, une situation d'énonciation spécifique. Atlani (1981 : 51) pour sa part, explique que dans un discours rapporté, l'énonciateur

rapporte un discours produit par lui-même ou par un autre à un moment X antérieur au moment d'énonciation présent ». Donc, le discours rapporté prend en compte les énoncés déjà proférés par une autre personne.» Dans ces mêmes conditions, Authier-Revuz (1982 : 145) soutient aussi que dans ce type de discours, « *le sujet s'évertue, en désignant l'autre, localisé, à conforter le statut de l'un. C'est en ce sens que l'hétérogénéité montrée peut être considérée comme un mode de dénégation, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive qui elle, relève de l'autre dans l'un* ». C'est-à-dire que dans le discours rapporté, la présence d'un autre locuteur est toujours bien marquée et donc, le discours rapporté fait appel à deux énonciations, celle déjà proférée et celle qui est rapportée. De ce fait, il importe dans cette partie d'étudier la façon dont ces propos sont insérés dans *Mont Plaisant et la saison des prunes*. Entre tout autre chose, nous analyserons les différents discours proférés ouvertement et ceux proférés par le biais de la pensée.

### **2.5.1 Discours rapporté direct**

Baylon et Fabre (1978 : 214) affirment qu'à travers le discours direct, « *le locuteur rapporte textuellement et objectivement les paroles (ou les pensées) des personnages* ». Ce que le locuteur rapporte est au niveau du texte contrairement à une scène de théâtre. L'idée d'objectivité se fait sentir parce que le deuxième locuteur essaye de dire ou de rapporter les énoncés de l'autre sans aucun lien. Dans le même ordre d'idées, Le Goffic (1994 : 268) soutient la même pensée lorsqu'il dit qu' « *au style direct, l'énoncé rapporté est censé redonner fidèlement, dans leur littéralité, les propos tenus par autrui* ». Contrairement à ses points de vue, Maingueneau (2015 : 182), lui, explique que, tout d'abord, le discours direct « *prétend restituer le discours cité sous sa*



*double face de signifiant et de signifié* ». Dans ce type de discours, le rapporteur se présente comme le « locuteur » de l'énonciation et délègue la responsabilité du propos rapporté à un second « locuteur ». Un exemple concret du discours direct est ce qui suit :

Finalemment, elle se retrouva devant Bertha debout à la porte de sa maison, enroulée dans son pagne Bleu, Bertha dont les poings sur les hanches disaient la colère.

- Tu étais où, enfant de malheur ? [...]
- Ne t'enfuis plus jamais, sinon je vais te montrer »
- Tu parlais où ? cria la matrone furieuse ? (MP: 46)

Le cadre spatial dans lequel se situe ce discours est celui d'une femme qui est en colère contre une petite fille de neuf ans qui veut rentrer chez elle. Après avoir présenté le cadre spatio-temporel et une description métaphorique de la matrone, la narratrice cède la place à Bertha. L'adjectif « furieuse » qui qualifie la matrone et le verbe « cria » dans ce contexte, exprime la colère de cette dernière. A travers le ton de la vieille, Nganang dénonce les femmes qui encouragent les différentes coutumes imposées par le patriarcat qui déshumanisent les femmes et aussi forcent ces jeunes filles à subir des rites comme dans le cas de Sara.

Dans *La saison des prunes* tout comme dans *Mont Plaisant*, Nganang fait recours au discours direct. Un exemple concret est celui qu'on retrouve à la page 173 où le narrateur évoque une discussion entre Fritz et sa femme :

« La guerre, c'est comme le Njokmassi », disait Fritz.  
Ignorant la blague, son mari évoqua les marches en rangs des tirailleurs, leur regard triste et le lointain qui les avalait chaque jour. L'exploitation du Noir par le Blanc, plutôt ! reprit-il. Les travaux forcés (SP : 173)

Le discours direct dans *La saison des prunes* contrairement à celui de *Mont Plaisant* est caractérisé par des guillemets placés au début du discours

direct. Il y a ici un exemple de comparaison où la guerre est comparée au *Njokmassi*. Ce terme camerounais désigne « le travail forcé » au Cameroun. Fritz compare le « Njokmassi » à « l'exploitation du Noir par le Blanc » où il juxtapose deux couleurs opposées « Noir » et « le Blanc ». Par le biais de ce discours direct, Nganang dénonce la manière subtile dont l'administration française exploite le peuple.

Sara lorsqu'elle me racontait cette histoire n'était pas encore convaincue que l'homme barbu qu'elle avait réveillé n'était pas polygame.

-Tu connais les prêtres catholique, glissa-t-elle. [...]

-Peut-être suis-je allé chez lui parce qu'il avait le pouvoir de faire des miracles ?

-J'étais encore un enfant, explique-t-elle mais je ne suis pas restée dans son église car entre nous, c'est toujours mieux d'être le fils de Bertha qu'un de ses nones, n'est-ce pas ? (MP : 96)

Le discours direct dans *Mont Plaisant* est présenté par un tiret au début. Après l'évocation du cadre spatio-temporel, la narratrice, à trois reprises, cède la parole à la vieille Sara. Le discours direct se termine avec une question *n'est-ce pas?* Sara démontre ici son manque de confiance en la religion. Un examen des trois discours décrit le manque de confiance qui caractérise le cadre spatiotemporel dans lequel se situent les événements. La narratrice se cache derrière et dit exactement ce que Sara ne peut pas dire ouvertement. Cet aspect est accentué par le choix du verbe « glissa ». A travers ce discours direct, l'auteur dévoile le manque de confiance dans le Christianisme et expose aussi une conduite qui remet en question la personnalité des représentants du Christianisme.

Le dernier exemple de discours direct est lié à un cadre spatial où après le départ de Delarue, un ami blanc d'Um Nyobè venu leur rendre visite un dimanche après un match, Martha, prise d'effroi dit :

« C'est un espion du gouverneur dit-elle après son départ. (...)

Je n'aime pas sa tête.

Tu as vu ses yeux ? » (Ibid: 328).

Dans ce discours, on remarque la présence des guillemets précédés de deux points et le verbe introducteur « dit ». Par le discours direct, Martha révèle un manque de confiance en l'administration française, y compris ses représentants. Aussi, l'évocation de la « tête » et « yeux » donne l'impression que ces parties du corps ont un lien avec le rôle d'espionnage qu'elle assigne à Delarue, ce qui dans ce cas provoque l'ironie et l'humour. Martha montre que la présence de France Libre est source de terreur. Cette idée est d'autant plus accentuée dans la description de Mininga comme étant la longue main de la France. Nganang dévoile ici l'insécurité et le manque de confiance qui règne sous l'administration française. Ce discours direct sert de remise en cause de l'administration française.

Nous avons constaté que le discours direct est employé par l'auteur comme un outil de dénonciation. Cependant, le discours indirect joue un rôle crucial dans le texte. Le sous-titre qui suivra montrera son usage.

### **2.5.2 Discours indirect**

Maingueneau (1986 : 89) affirme à juste titre que « Le discours indirect n'est discours rapporté que par son sens, il constitue une traduction de l'énonciation citée. [...] il n'implique qu'un seul locuteur, lequel prend en charge l'ensemble de l'énonciation. Le narrateur est donc amené à traduire le discours de l'autre dans sa propre situation d'énonciation ». Dans le style indirect, l'énoncé n'est pas rapporté sous sa forme exacte. Contrairement au discours direct, le discours indirect traduit les propos déjà énoncés par un autre

locuteur. Dans un tel cas, nous avons affaire à un seul locuteur. D'une manière ou d'une autre, « Le discours indirect rapporte les paroles prononcées, non plus en faisant sortir de la bouche de celui qui les dicte, mais indirectement par le truchement du narrateur qui en donne au lecteur ou à l'auditeur non le texte, mais la substance ; c'est le discours raconté » (Grevisse, 2011 : 1409). Le narrateur rapporte ce qui a été déjà dit de manière indirecte selon sa version des faits, soit vrais soit faux mais surtout ce qu'il pense nécessaire à énoncer et surtout le plus important, l'information clé. Elles ne sont pas rapportées à la lettre, mais reformulées, interprétées par le narrateur qui n'en retient que le plus important. C'est ce que confirme Maingueneau (1991 : 100) lorsqu'il explique qu'« *il ne s'agit pas d'une reproduction mais de la version qu'en donne le rapporteur* ». Pour Authier-Revuz (1978 : 66), le discours indirect « *constitue une forme linguistique à travers laquelle s'effectue un acte de parole, spécifique, d'analyse sémantique d'un autre acte de parole* » (Ibid.). Tout comme les autres définitions le montrent, le discours indirect cite le discours d'une autre personne en donnant sa propre version. Ainsi, la voix du personnage est assimilée par celle du narrateur. En plus, les formes linguistiques du discours direct comme « (interjections, onomatopées et interpellations, phrases exclamatives, impératives, incomplètes ou mal construites, termes forgés ou empruntés à des langues étrangères, etc.) font l'objet d'une reformulation de la part du rapporteur » (Jeandillou, 2010 : 72). Pour qu'un seul locuteur prenne la parole, le rapporteur est obligé de reformuler toutes les formes linguistiques qui pourront montrer qu'il y a deux personnes qui s'expriment mais plutôt un seul locuteur qui est en charge. D'une manière stylistique et pour donner plus d'importance au narrateur,

Nganang fait recours au discours indirect. Les deux narrateurs rapportent les propos selon leur version des faits. Ce faisant, ils font usage de la préposition subordonnée « que ».

Le narrateur présente, dans *Mont Plaisant*, un exemple du discours indirect à la page 19 comme suit : « Elle n'ignorait tout de même pas que son père choqué par les excès du dieu chrétien avait décidé d'écrire son propre livre de la foi, plein d'histoires que le bamoum trouverait vraisemblables, son fameux *Lewa Nuet Nkuete* » (MP : 19). Dans cet exemple, le discours indirect est marqué par le verbe falloir + la conjonction de subordination « que ». Ici, le narrateur s'approprie les propos et les transforme à sa manière. Ainsi, il présente les propos de Ngutane dans ce discours indirect. L'auteur dévoile à travers Ngutane que le Sultan est contre les sermons du père Vogt et les histoires tirées de la Bible. A travers, le discours indirect, Nganang présente la dégradation et la fragilité des rapports entre le christianisme et l'autorité traditionnelle incarnée par Njoya. *La saison des prunes* tout comme le texte précédent contient des exemples de discours indirect. Dans *La saison des prunes*, mention est faite de la conduite des gens d'Édéa dès que l'Abbé Jean demande de faire des collectes à l'église. Ainsi, « pour que les gens sortent de leurs sièges, il fallut que Mininga fouille dans son sac à main et expose à toute l'église le billet de cinq cents francs qu'elle en avait tiré – une grosse somme d'argent pour l'époque – l'ait mis dans le panier de collecte placé devant le pupitre du prêtre » (SP : 222). Dans ce discours indirect, le narrateur Mininga est la première personne qui met de l'argent dans le panier de collecte placé devant le pupitre touchant avant que les autres ne le fassent. Le plus

significatif est qu'elle « expose à toute l'église » la somme d'argent. Le fait qu'elle montre le montant à toute l'église dévoile son orgueil.

Dans *Mont Plaisant*, un autre exemple du discours indirect est présenté en ces termes : « Visionnaire mais sans le liquide nécessaire pour réaliser ses grands rêves, Charles Atangana savait qu'il devait faire des compromis et surtout se trouver le plus d'amis possible » (MP: 87). L'auteur dévoile ainsi le caractère de Charles Atangana comme étant un homme très rusé qui sait quoi faire pour être aimé des gens. Il est prêt à tout pour se faire une certaine place privilégiée dans la société qu'il plaise à ses concitoyens ou pas. C'est ainsi que dans le texte, Atangana change l'orthographe de son nom afin de plaire au régime en place. Ainsi, il choisit d'écrire son nom avec un « K » Karl afin de plaire aux Allemands, Carl pour plaire aux Anglais et Charles afin de plaire aux Français. Par-là, Nganang dénonce les intellectuels africains qui forgent des alliances avec les Blancs pour leurs propres intérêts contre leur propre peuple. Il expose aussi les dirigeants africains qui essayent de s'allier à chaque régime occidental afin de jouir des bienfaits économiques de leur part.

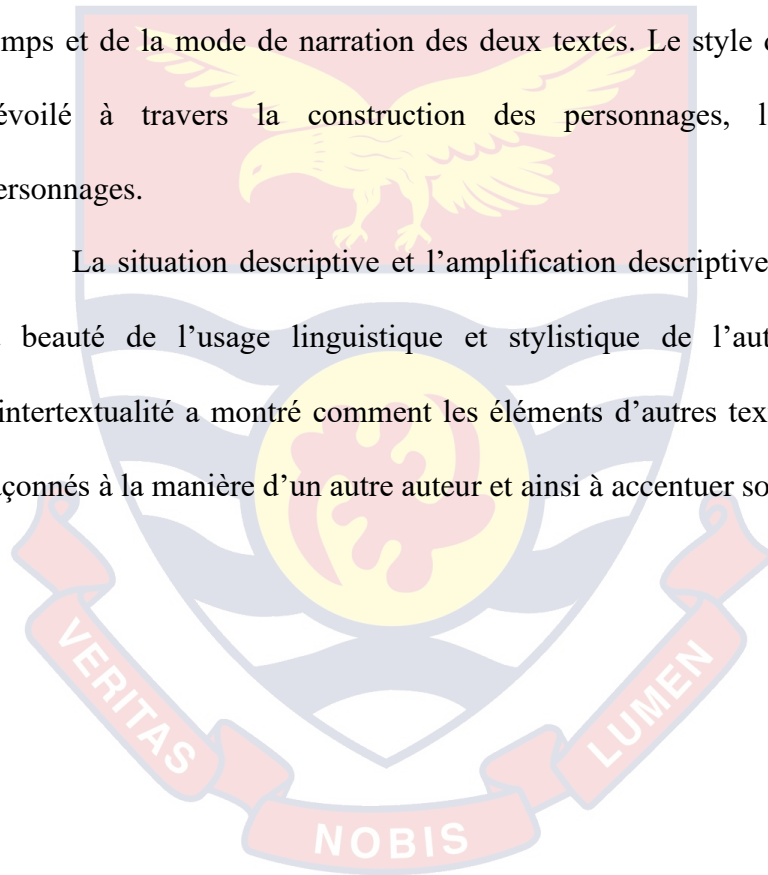
Enfin le narrateur de *la saison des prunes* nous donne un indice de la sévérité du soleil à travers ce discours indirect: « Quand le soleil se levait, le désert sondait qu'il pouvait aussi être le cimetière de l'ambition, et dans son silence couvrir de sable les rêves les plus vastes » (SP: 379). Dans ce discours indirect, le temps du verbe est à l'imparfait « sondait ». Ce discours indirect est en charge par le narrateur qui présente indirectement deux comparaisons. Les paroles dans ce discours sont rapportées sous l'entière responsabilité du narrateur. Le narrateur à travers ce discours indirect révèle le sort des jeunes

tirailleurs durant les guerres. A travers ce discours indirect, Nganang dénonce les guerres et dévoile les méfaits qui en découlent.

## 2.6 Conclusion Partielle

La troisième partie de notre étude a porté sur la structure du texte. Dans cette section, Nganang a montré de manière créative l'emploi d'éléments linguistiques et stylistiques dans la présentation des personnages, l'étude du temps et de la mode de narration des deux textes. Le style de Nganang s'est dévoilé à travers la construction des personnages, l'appellation des personnages.

La situation descriptive et l'amplification descriptive ont aussi révélé la beauté de l'usage linguistique et stylistique de l'auteur. De même, l'intertextualité a montré comment les éléments d'autres textes peuvent être façonnés à la manière d'un autre auteur et ainsi à accentuer son innovation.



## CHAPITRE TROIS

### FIGURES DE STYLE

La figure « *consiste à donner au langage une forme éloignée de l'expression commune et spontanée* » (2003 : 157). Ce qui est évoqué à partir d'une figure n'est pas clair mais toutefois « *conserve son sens* » (Gardes-Tamine 2011 : 58). La figure de style est définie comme une, « *forme particulière donnée à l'expression et visant à produire un certain effet* » (Tournier, 2017 : 151). D'après cette citation, une figure est une forme de langage qui sort de l'ordinaire par son effet de sens ayant le seul de but de créer une certaine impression chez le lecteur. Selon Bergez (2005 : 95), une figure est une tournure qui exprime « *intentionnellement une idée ou un sentiment grâce aux divers moyens phonétiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques ou logiques, dont dispose la langue* ».

La nature de la disposition des mots dans la production de l'effet d'une figure de style est bien plus accentuée dans cette définition : « *L'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique* » (Molinié, 1993 :113, 152). En nous inspirant de ces définitions, nous étudierons la manière dont Nganang met en œuvre certaines figures de style, notamment la métaphore, la comparaison et l'hyperbole.

#### 3.1 La métaphore

« *La métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un transfert par analogie* » (Aristote, 1882 : 49). La métaphore peut prendre diverses



formes notamment la métaphore in presentia, la métaphore in absentia, la métaphore verbale, la métaphore attributive. Pour ce travail, nous voudrions étudier l'usage que fait Nganang de la métaphore dans les deux textes. Ceci dit, la métaphore nous aide à faire des comparaisons qui sont imprimées dans le fond de nos mémoires. Comment Nganang se sert-il de la métaphore pour faire passer son message ?

### 3.1.1 Métaphore attributive

*Mont Plaisant* de Nganang est très riche en métaphores. Nganang présente une métaphore dénonciatrice ainsi : « Où son urine vengeresse qui s'est transformé en pétrole ? Dans son désespoir rageur, Joseph Ngonon aurait-il uriné du feu sur ses arbres ? » (MP: 466). Dans ce cas, l'association des deux mots « urine et rage » au sens métaphorique donne une cause possible de l'incendie dans la plantation de cacao. Ici, l'urine de Ngonon dans son moment de rage et de vengeance est comparée au pétrole qui peut causer des incendies incontrôlables. A travers cette métaphore, Nganang dénonce l'effet destructif de la vengeance, car elle peut être meurtrière.

Le premier exemple de métaphore est le suivant : « L'indigène est un enfant » (MP : 321). Le mot indigène fait référence aux Africains qui, selon le colon, sont des enfants. Ici, l'indigène est comparé à un enfant immature qui vit aux dépens de ses parents pour sa survie. Cette comparaison au sens métaphorique dénonce la perception coloniale que le Blanc est supérieur au Noir même dans son propre pays.

L'opinion de Nji Mama sur la femme est évidente à travers la métaphore suivante : « Pour lui, la femme n'était qu'un enfant » (Ibid : 349). Le manque d'expérience et de dépendance des autres sont des traits qui sont

étroitement associés à l'enfance. Quelquefois, le mot « enfant » est utilisé au sens péjoratif pour rabaisser une personne. Cela dit, cette métaphore sert à dénoncer l'opinion très courante que la femme est inférieure à l'homme.

Une autre métaphore est celle qui présente Bertha comme ayant « une mémoire rancunière » (Ibid : 397). Cette métaphore peint l'image d'une mémoire qui, au lieu de garder de bons souvenirs, est rancunière, pleine d'amertume, refusant de lâcher les peines et les douleurs du passé. Cette métaphore sert à dénoncer la vengeance et plutôt à encourager le pardon.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* contient des métaphores. Un exemple concret est ce qui suit : « il chercha dans sa poche une lettre de recommandation rougie de poussière et pliée en quatre qu'il ouvrit délicatement » (SP : 58). Dans cette citation, la lettre de recommandation est qualifiée par l'expression « rougie de poussière » et « pliée en quatre ». Ces expressions peignent l'image d'une lettre qui n'est pas propre ou présentable mais poussiéreuse. Pire encore, elle est pliée. Néanmoins, elle est signée par le commandant. Cette métaphore sert à illustrer l'erreur que fait le porteur de cette lettre, car peu importe celui qui l'a signée, elle doit être en bon état. A travers cette citation, Nganang dénonce l'attitude et la perception africaine que toute chose provenant du blanc même inférieur doit être accepté.

Dans un autre exemple, la narratrice montre le lien qui existe entre Mininga et la France Libre en ces termes : « Mininga est devenue la longue main de la France » (Ibid : 286). Dans cette citation, Mininga est présentée comme « la longue main de France » au sens métaphorique. Cela met en évidence le rôle que joue Mininga. Elle est comparée à une longue main avec

laquelle la France peut atteindre les Africains et ainsi les influencer. Si répandue est cette influence que la main est qualifiée de « longue ». Nganang se sert de cette métaphore pour dénoncer le rôle d'espionnage que jouent quelques Africains en échange des faveurs.

Une autre métaphore qui est mise en évidence est celle qui décrit les tirailleurs ainsi : « Les tirailleurs-balayeurs avaient effacé leurs traces dans le désert [...] » (376). Les tirailleurs sont comparés aux balayeurs qui balaient soigneusement qu'ils ne laissent aucune trace. L'usage du mot « balayeurs » accentue l'effet du travail fait par ces tirailleurs qui, soit tuent, soit rasant tout ce qu'ils trouvent en chemin. Cette métaphore sert à dénoncer la cruauté de la guerre, car elle balaie tout dans son parcours.

Nganang utilise une métaphore pour dénoncer la prostitution un uniforme de bordelle ». Bien que les femmes soient dans des tenues spéciales, Nganang se sert de leur « métier de bordelle » pour décrire leur tenue. Ici, la prostitution est présentée comme un vice capable de souiller une réputation pour toujours. Dans le cas des prostituées, les gens éprouvent la haine même pour leurs tenues.

Les métaphores que nous avons étudiées sont de natures attributives et proverbiales. Notre étude de la métaphore dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* a montré que l'auteur utilise ces métaphores non seulement comme arme de dénonciation mais elles sont aussi liées à la nature, l'ambition, l'esprit de communauté qui est un atout indispensable pour la survie de toute société africaine. Nganang recourt aux métaphores pour dénoncer les méfaits de la guerre et le risque d'y retourner encore et encore. D'ailleurs, il utilise ce style

pour dévoiler certaines vérités du monde et aussi exposer un méfait de la communauté camerounaise qui est la paresse.

### 3.1.2 Métaphore animalière

Les métaphores animalières « *sont les plus fréquentes et les plus communes* » parce que « *rien ne nous est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales* » (Durand, 1969 : 71). Les écrivains souvent font recours aux métaphores animalières afin d'« *oblitérer les frontières logiques et établies,* » entre les animaux et les humains « *en vue de faire apparaître de nouvelles ressemblances que la classification antérieure empêchait d'apercevoir* » (Ricoeur, 1975 : 251). Toutefois, la création du monde animalier est une preuve du talent artistique d'un auteur. De ce fait, dans les deux textes, Nganang utilise cette stratégie, soit comme simple énumération, soit pour faire passer un message. La conduite de ce travail sera d'étudier les métaphores animalières telles qu'elles sont utilisées par Nganang.

Le premier exemple de métaphore animalière tirée de *Mont Plaisant* est le suivant :

- Qu'est-ce que tu fuis, hein ? lui demandait-il. Ne me dis pas que tu fuis ces fils de rats ! Tu ne fuis pas ces moustiques, n'est-ce pas?
- Les Blancs ne sont pas des hommes, à ton avis ? Es-tu si lâche que tu fuis des hommes comme toi ?

Le narrateur présente ici ce qu'a dit le père de Ngonon pour l'encourager à faire face à son adversaire Allemand qui l'a traité de nègre. Dans cette citation, il y a la référence à une métaphore animalière avec l'évocation de « fils de rats » et « moustiques ». Ces deux animaux sont souvent petits et la plupart des fois s'enfuient pour éviter d'être tués bien que

le rat soit beaucoup plus grand que le moustique. Les rats profitent de certaines situations lorsqu'ils vivent avec les humains. Parfois, ils causent des dégâts. Heureusement, leurs vies est de très courte durée. Cela explique mieux le choix de cette comparaison. Le moustique à son tour, dépend largement des humains pour survivre puisqu'elle se nourrit du sang humain. A travers cette métaphore, Nganang ridiculise le pouvoir de l'administration coloniale en place.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La Saison des Prunes* est également riche en Métaphore animalière. Un exemple de cette métaphore est à la page 95 où Hegba s'adresse directement au meurtrier de sa mère en le qualifiant de « Fils de cancrelat » (SP : 95). Le cancrelat est un cafard, un petit insecte ailé de couleur marron qui vit dans les maisons surtout dans les endroits sales et se nourrit des restes de nourriture mais quelquefois se nourrit d'aliments et de nouveaux tissus. En comparant l'assassin au « fils de cafard », Hegba le considère comme un organisme minuscule qui n'ose pas se frotter à lui et par ce moyen l'invite à sortir de sa cachette.

Une autre métaphore animalière se manifeste dans *Mont Plaisant* lorsque Bertha, la mère de Nebu, évoque l'infidélité de son mari : « le chien s'installa avec le diable » (MP :156). Dans cet exemple, Ngugure est surnommée « le Diable » et le père de Nebu est appelé « le Chien » sans aucune mention de son propre nom. Il semble que Nganang utilise ce nom parce que dans le texte, cet homme a des traits identiques à « un chien ». Alors, il semble logique de l'appeler simplement le chien. Un chien est naturellement protecteur, agressif et quelquefois aime le meilleur d'un repas. C'est ainsi qu'il décide de choisir Ngugure, une jeune fille comme sa deuxième épouse. Sa conduite de

polygame renforce la métaphore qu'on lui attribue. A travers cet exemple, Nganang dénonce la polygamie et raille l'institution qui l'encourage.

A une autre occasion, dans *La saison des prunes*, Nganang utilise la métaphore animalière lorsqu'il fait référence à Philothée, membre du cénacle de poète en ces termes: « Le garçon à la tête de chat qui ne parlait jamais » (SP : 77) Dans cette citation, Philothée est décrit comme ayant une tête de chat. Cette métaphore animalière fait référence à une personne dont l'intelligence et les capacités intellectuelles sont limitées. Quel que soit le cas, sa « tête de chat » ne lui permet pas d'être un atout pour le cénacle de poète. Ironie du sort malgré son défaut, Pouka le surnomme Philothée, le nom d'un grand écrivain de France. En utilisant cette métaphore animalière dans la description d'un personnage, Nganang crée l'humour.

Ce parcours de la métaphore s'est basé sur l'usage des constructions métaphoriques animalières. Il nous a montré la manière dont l'auteur dénigre certains personnages surtout pour les rendre moins important. Son emploi de la métaphore a été un outil très efficace de la dénonciation de société et de la remise en cause de l'administration française.

### 3.1.3. Métaphore proverbiale

Le style d'écriture de Nganang est marqué quelquefois par des proverbes. Ces proverbes sont des formules figées, souvent métaphoriques exprimant une vérité d'expérience et un conseil connu de tout un groupe social. Les proverbes sont la plupart du temps courts et basés sur des vérités populaires. Dans l'œuvre de Nganang les proverbes sont de temps à autre entremêlés avec des figures de styles comme c'est le cas avec ces exemples suivants. Borgomano (2000 :173) explique que, « *les proverbes sont des [...]*

*citations, c'est des intrusions du discours d'un autre, l'autre, anonyme et collectif [...] une société.* ». Le proverbe est un énoncé tiré d'une société ou d'une autre personne et reconnu comme citation utilisée dans un discours. Selon, Aaron (2010: 619), « *Le proverbe consiste, en un premier sens, en une forme populaire brève, qui énonce de façon métaphorique une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse* ». Les proverbes jouent le rôle d'ornement rhétorique et d'argument. Nous constatons aussi que les proverbes sont quelquefois entremêlés avec des figures de style. Les exemples suivants illustrent les différents emplois des proverbes.

Le premier exemple est ce qui suit : « Chacun de nous est un kaléidoscope de son temps » (MP :113). Ce proverbe est une métaphore comparant l'être humain à un kaleidoscope. Le mot kaleidoscope désigne un jeu de miroir et de paillettes multicolore dont les réflexions forment des motifs. L'usage du kaleidoscope en faisant référence à l'être humain sert à mettre en valeur sa capacité de s'adapter aux situations diverses dans lesquelles il se trouve comme un kaleidoscope à plusieurs faces. Cette diversité du kaleidoscope est si complexe et attirante, car à chaque instant qu'elle est jouée, on perçoit les différents côtés qui sont eux aussi beaux. L'être humain, bien que complexe, est lui aussi beau et attirant comme un kaleidoscope.

Dans *la saison des prunes*, le narrateur fait référence à un autre proverbe en ces termes : « L'espoir est la drogue des suppliciés » (SP : 24). Ce proverbe est métaphorique et enseigne des leçons valables. Ici, l'espoir est comparé à une drogue, car elle aide à endurer les difficultés même en prison. Tout comme la drogue apaise la douleur et agit sur le cerveau procurant

quelquefois une joie superficielle au-delà de la réalité, l'espoir de la part des suppliciés ou condamnés leur donne aussi des rêveries audelà de la réalité y compris l'espoir d'être libres.

Dans *Mont Plaisant*, Nganang présente les hommes comme des polygames depuis leur naissance lorsqu'il affirme que « tout homme est un polygame qui s'ignore ». Il semble qu'ici, l'homme est synonyme de la polygamie. A travers ce proverbe, nous avons un aperçu de la mentalité des gens surtout en Afrique qui semble accepter la polygamie car pour eux, cela fait partie de la nature de l'homme.

Encore, trouvons-nous un autre proverbe qui décrit la condition de l'Africain face au colon ainsi : « La vérité d'un indigène est un mensonge en colonie » (SP : 135). L'usage du mot « indigène » renvoie à l'idée d'une personne qui est originaire d'un pays où il réside et alors bénéficie de quelques droits. Mais pour le colon qui ne respecte pas les droits et même les vérités provenant de celui-ci, il ne le croit pas. Les vérités provenant de sa bouche sont considérées comme des mensonges parce qu'il n'est pas égale au colon même s'il adopte le style de vie du colon.

Un autre proverbe métaphorique qui enseigne une leçon est celui qui est évoqué par Charles Atangana: « Le silence est parfois un remède salutaire » (MP : 184). Ici, le silence est comparé à un remède, car généralement un remède sert à prévenir ou combattre la maladie ou le mal. Cela dit, Njoya utilise ces deux mots « remède » et « salutaire » pour mettre en valeur l'importance du silence, car c'est un outil qui est plus puissant que la parole. La juxtaposition de ces deux mots sert à montrer que le silence est bénéfique, ainsi il est accentué.



Afin d'encourager la femme et la valoriser, Nganang utilise ce proverbe: « La femme est une ville qui s'ignore » (MP : 299). Ce proverbe est métaphorique dans le sens qu'il compare la femme à une ville. Une ville est l'opposé d'un village dans le sens qu'une ville a souvent toutes les aménités sociales, est plus développée et auto-suffisante. De la même manière, Nganang met en relief les biens dont dispose la femme et dont elle ne se soucie pas. La femme semble souvent dépendre de l'homme pour parvenir à ses besoins. Ce proverbe sert à la valoriser et à l'encourager car elle peut être auto-suffisante telle une ville indépendante.

Ensuite, Nganang fait bon usage d'un autre proverbe métaphorique pour enseigner une vérité incontestable: « L'histoire est une pute que tout le monde baise à sa façon » (SP : 415). Ici Nganang compare l'histoire à une pute- une prostituée qui échange des relations sexuelles pour l'argent. Tout comme chacun de ces clients la baise à sa propre manière, une histoire peut être maniée à la manière de quiconque la raconte. Pour cette raison, une histoire peut avoir plusieurs versions.

Une fois de plus, nous trouvons un proverbe qui est digne de notre considération. C'est un proverbe métaphorique qui enseigne une morale. En faisant référence à la seigneuriale, Nganang utilise ce proverbe : « Le voisinage du vice est la porte de la transcendance » (SP : 69). Il se sert de ce proverbe pour faire référence à la mauvaise réputation immorale de Mininga. Sa cour est semblable à un voisinage de vice avec une porte ouverte à toute sorte d'excès. L'emploi du mot « transcendance » met à l'évidence toutes choses qui dépassent l'horizon quotidien ou l'ordre établi. En utilisant ce mot, Nganang compare « la forêt » à un sanctuaire de la vérité. L'usage du mot « sanctuaire » peint l'image

d'un édifice ou d'un lieu sacré mais au contraire qui se manifeste. Cette forêt témoigne plutôt de toutes sortes de scène perverse et profane par des individus connus et inconnus. Ainsi, au lieu d'être un sanctuaire de la vérité elle devient le sanctuaire du mensonge et de la méchanceté.

L'étude que nous avons entreprise a porté sur les figures de style notamment les métaphores attributives, les métaphores animalières et proverbiales. La discussion portant sur les métaphores attributives et animalières a servi de dénonciation des dirigeants ainsi que des méfaits de la société africaine.

*Mont Plaisant et la saison des prunes* ont montré la place qu'occupent les proverbes chez Nganang. La métaphore proverbiale a montré la richesse de l'oralité et le rôle qu'elle joue dans les différentes cultures africaines.

L'étude d'une métaphore ne sera pas complète sans celle de comparaison puisqu'elle repose aussi sur un rapport d'analogie. Nous tournerons notre attention vers la manifestation du style de l'auteur à travers la comparaison.

### 3.2. La comparaison

La comparaison est « *un rapprochement de termes ou de notions au moyen de liens explicites* » (Bergez, 2005:50). La comparaison fait ressortir une similitude entre deux choses. Selon Bacry (1992:30) ce qui est comparé peut dans des cas être « *à priori étrangères l'une et l'autre* ». Le mot « comme » n'est pas le seul à pouvoir introduire une comparaison. Certains verbes ou certains adjectifs peuvent remplir cette fonction. La comparaison doit avoir un « *un élément commun de sens* ». (Milly, 2014:186). Bien encore, elle repose

sur un rapport d'analogie explicité par une conjonction (« comme », « ainsi que », « de même que »), un système de comparaison quantitative (« plus que », « moins que », « autant que »), un adjectif à sens comparatif (« tel que », « semblable à », « pareil à », « identique à », « analogue à »), un verbe à sens comparatif (« sembler », « paraître », « ressembler à », « avoir l'air de ») (Ibid) . Cette étude a pour but d'examiner les figures de style telles qu'elles sont employées par Nganang dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*. Nous allons étudier précisément son emploi de la comparaison pour véhiculer son message portant sur la dénonciation des méfaits, la nature comme une force puissante ainsi que la guerre. Comment se sert-il de ces comparaisons pour enrichir son œuvre et transmettre son message? Quel est son but en faisant bon usage de ces comparaisons dans ses textes?

La première comparaison qu'on retrouve dans *Mon Plaisant* est comme suit: « Je suis comme une femme et les Blancs sont comme des hommes, avait écrit Njoya dans Saangan son livre de mémoires » [...] (MP:5). Cet extrait est composé de deux comparaisons notamment: « Je suis comme une femme » et « les Blancs sont comme des hommes ». Le pronom personnel « Je » fait référence à Njoya et « les Blancs » représentent l'administration française. Ces propos sont ceux d'un Sultan qui est privé de son pouvoir de roi Bamoum ainsi que celui de gouverner son peuple. A travers les propres mots de Njoya nous avons un aperçu de sa pensée et ses sentiments. Nganang met l'accent sur cette forte comparaison pour décrire et peindre dans notre esprit ce que Njoya a enduré aux mains des Français. Il n'est pas surprenant qu'il se compare à « une femme » et « les Blancs aux hommes ». Les femmes sont considérées comme étant faibles, sensibles, sans autorité, destinées à faire les

corvées de la maison et aux dépens des hommes. Ceci explique pourquoi Njoya se compare à une femme.

L'insensibilité des blancs qui représente ici l'administration française est semblable au comportement d'un homme insensible envers une femme. Cette comparaison sert de dénonciation de l'administration française qui dès son arrivée a privé le Sultan de tous ses pouvoirs.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, *La saison des prunes* offre cette comparaison « Et le Général serrait les mains autour de lui sans se baisser, droit comme il marchait, debout comme un priapisme indifférent » (SP : 149). L'arrivée du Général de Gaulle est caractérisée par beaucoup d'événements et de faits. Il semble toujours être pressé à prouver à son interlocuteur anglais que l'Empire français vaut la chandelle. Dans la citation suivante, Nganang compare le Général à un pénis qui est raid, ainsi : « Et le Général serrait les mains autour de lui sans se baisser, droit comme il marchait, debout comme un priapisme indifférent » (SP : 149). L'usage du mot « priapisme » à première vue est une situation pénible et dangereuse dans laquelle le pénis après l'érection ne trouve pas sa flaccidité normale au bout de quelques heures. Il reste raid. Cette situation est semblable à la position que De Gaulle prend face aux Noirs dès son arrivée. Il reste debout et droit même quand il salue. Ce geste est sans doute considéré comme un manque de respect de sa part, car parmi les Africains il est nécessaire de se baisser en saluant les chefs traditionnels ou les gens d'autorité. Ces deux mots « droit » et « debout » qui sont associés au Général l'un accentuant l'autre, montre son indifférence et son refus de faire des compromis envers les Noirs. A travers cette comparaison, Nganang dénonce l'administration française et ce qu'elle

représente. L'indifférence de De Gaulle et son incapacité à « se baisser » ou faire des compromis par extension représente le manque de respect et l'indifférence de la France face aux croyances et aux mœurs des Africains.

De plus, dans *Mont Plaisant*, nous notons le style de Nganang dans sa manière de présenter les actes et les événements en utilisant la comparaison. Nous sommes en présence de Bertha une vieille femme qui doit assurer l'éducation des jeunes filles données en mariage au Sultan Njoya. La comparaison que Nganang fait de la colère de Bertha avec le feu est appropriée, car la colère de Bertha a les mêmes qualités que le feu. Nganang explique que Bertha déclenche son feu par ses propres mots. Nous savons qu'en règle générale, le feu se déclenche grâce au bois de feu ou par d'autres combustibles. Dans le cas de Bertha, sa colère n'est déclenchée ou maintenue en vie par aucun de ces éléments. Pour ce qui est de Bertha, ses propres mots augmentent son niveau de colère et servent d'éléments combustibles. Nganang raconte : « Sa rage une fois allumée ne s'éteignait jamais aussitôt ».

Dans *La saison des prunes* comme dans *Mont Plaisant*, Nganang se sert de la comparaison pour imprimer des images marquantes dans nos mémoires. Par exemple, il tire l'attention sur le sort des tirailleurs au champ de bataille en comparant les tirailleurs provenant de deux lieux différents. Bien qu'ils soient différents, ils semblent avoir les suivants en commun : « Le reste, les tirailleurs du Tchad comme les quelques-uns recrutés avec leurs tenues froissées et leurs pieds nus ressemblaient davantage à des garçons de restaurant qu'aux soldats d'une guerre mondiale » (SP : 131). Nganang souligne la première chose que les tirailleurs venant du Tchad ont en commun avec ceux du Cameroun, notamment leurs tenues froissées et la deuxième,

leurs pieds nus. Peu importe leurs origines, les tirailleurs des deux pays ne sont pas accordés le respect et le droit qui leur sont promis. Cela est vraiment ironique car généralement, un soldat est connu pour sa tenue bien repassée et ses bottes bien cirées. Mais, les tirailleurs contrairement aux promesses qu'ils reçoivent n'ont pas les mêmes privilèges que les autres parce qu'ils ne gagnent rien. De plus, Nganang, à travers cette comparaison établit le point commun que ses jeunes tirailleurs ont, notamment le fait qu'ils ressemblent à des garçons de restaurant qu'aux soldats. Nganang se sert de cette comparaison pour ridiculiser le système de recrutement dans l'armée car même après avoir été acceptés dans l'armée, les tirailleurs africains n'ont pas les mêmes privilèges et tout ce qui fait d'une personne un tirailleur du point de vue international. Ils sont semblables aux garçons plutôt qu'aux hommes. A travers cette comparaison, Nganang dénonce l'indifférence et la partialité de l'administration française d'une façon ironique afin d'atténuer l'effet brûlant du message. Il décrit la cruauté de la guerre et les moyens par lesquels la France attire les jeunes en leur promettant les meilleures conditions de vie.

Après avoir déclaré son amour à Nebu, nous apprenons que « la conjugaison du verbe « aimer » réveilla Nebu comme de l'eau froide jetée au visage d'un somnambule » (MP : 315). Ici, Nganang compare les sentiments qui s'éveillent en Nebu dès la mention du verbe « aimer » à l'effet d'eau froide sur le visage de quelqu'un qui dort profondément et probablement entreprend d'autres activités sans se rendre compte. Comme Nebu est jeune et manque d'expérience en ce qui concerne le mot « aimer » et sa conjugaison, il semble être sous le choc et a des difficultés à s'exprimer. Néanmoins, par manque d'expérience, il tombe dans le piège de Njadunke. Ce faisant, il

devient non seulement son prisonnier mais aussi prisonnier de ses propres sentiments. Nebu est si obsédé par le verbe aimer qu'il la suit sans prendre aucune précaution. A travers cette comparaison, Nganang dénonce la société africaine où les époux des Blancs et quelquefois les gens de classe privilégiée exploitent l'innocence des jeunes et finissent par les transformer en des êtres impuissants et soumis à leur volonté.

*La saison des prunes* de Nganang est plein de comparaisons qui rendent l'œuvre intéressante et intrigante. Notamment, parmi les comparaisons est la comparaison d'une arme à une république et à une constitution :

« Cette arme c'est comme la République :

C'est comme la constitution » (SP : 191)

En faisant bon usage de cette comparaison, Nganang compare d'abord une arme à une République. Une république connote ici un État qui est gouverné par des représentants élus pour un temps et responsables devant la nation. Tout comme une arme sert à se protéger, à se défendre et est aussi un signe d'autorité de pouvoir, une république est un symbole de pouvoir dans un état. Qu'en est le cas d'une constitution ? Une constitution, en outre est l'ensemble de règles qui fondent l'autorité d'un état, organisent ses institutions, leur donnent leurs pouvoirs et souvent imposent les limitations en garantissant les libertés des citoyens. Ceci dit, une arme est comparable à une République dans le sens qu'elle sert de signe d'autorité, de pouvoir et même de protection. Par cette comparaison, Nganang expose ici une notion partagée par de nombreux Africains surtout les tirailleurs, qui est que contrairement à leurs parents qui, pendant la guerre, ont reçu des fusils à baïonnette, ceux-ci

ont reçu des armes qui selon eux pourraient servir d'avocat pour les défendre et leur donner l'autorité d'une République et d'une constitution. Avec l'arme, il se sentait déjà supérieur et pouvait imposer des lois aux autres comme est le cas avec la constitution. Il croit aussi être assez fort et autosuffisant comme une République, un état qui n'a peur d'autrui.

Le choix des comparaisons dans *Mont Plaisant* a pour but de dénoncer la classe supérieure et mettre à nu la marginalisation des femmes. Nganang utilise la comparaison dans *La saison des prunes* pour attirer l'attention sur la cruauté qui existe parfois dans la société africaine où les rêves des jeunes sont parfois tranchés par la guerre. Tout en dévoilant la vérité, Nganang fait usage du style pour accentuer le fait que la constitution est une arme très importante d'un pays puisque c'est elle qui peut garantir la liberté.

### 3.3 L'hyperbole

L'hyperbole est une figure employée souvent par Nganang dans ses deux textes pour de nombreuses raisons. Ainsi, « *L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou au-dessous de ce qu'elles sont* » (Fontanier, 1968 :123). C'est dans le même ordre d'idées que l'hyperbole est une exagération, « *soit en augmentant soit en diminuant* » (Dumarsais, 1988: 132).

Le mot clé que nous retenons dans ces deux définitions est que l'hyperbole est une exagération qui peut prendre deux formes. C'est pour cette raison que Fontanier (1997 : 263) explique qu' « on se jette au-delà de la vérité » avec le but « de convaincre, de faire rire, de provoquer l'indignation » ou « d'introduire à un monde fantastique » (Peyroutet, 2013 : 74). Dans cette



partie, nous allons baser notre étude sur la manière dont Nganang se sert des hyperboles diverses dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* et les enchaîne aux thèmes divers tels que la déchéance morale, la colonisation, ainsi que l'humour. Qu'est-ce qu'il espère accomplir en utilisant ces hyperboles ? Quel est le rapport entre ces faits dans ces œuvres ?

L'hyperbole est une autre figure qui est dominante dans l'œuvre de Nganang. Il l'utilise pour exagérer les faits afin de les accentuer et donner vie à son œuvre. Notamment parmi elles sont ce qu'il nous dit concernant Njoya : « lui qui avait mangé la mort et la vie, il les avait transformées dans son corps pour en disposer à volonté était l'homme le plus heureux de la terre » (MP : 399). Ceci est une exagération pure car la vie et la mort sont les êtres avalés et mangés selon Nganang. Njoya bien qu'étant affaiblie dans son rôle de femme imposé par les Blancs trouve la force de lutter contre les deux phénomènes incompris de l'homme, précisément la vie et la mort. Sans doute « il avait encore soif de cette histoire unique qui redonnait à son corps toute sa capacité comme l'alphabet l'avait fait jadis pour les formes de l'univers » (ibid : 399).

Une autre hyperbole qu'on retrouve dans le même texte est le suivant : « Ils rient et parlent autant parce que la pluie a rendu transparente la femme qui marche [...] » (Ibid : 349). En se servant de cette citation, Nganang présente une hyperbole exceptionnelle. La femme sous la pluie est très mouillée de telle sorte que ses vêtements deviennent transparents. Mais, Nganang, lui, va au-delà de cette description quand il dit que la femme elle-même devient transparente. C'est un exemple d'hyperbole, une exagération débordée pour mettre l'emphase sur l'effet de l'eau sur la femme.

Une fois encore, Nganang invite à témoigner d'un rassemblement qui a lieu devant le bureau du capitaine Ripert. Nganang fait bon usage d'une hyperbole quand il dit que, « *la colère coulait dans les veines de chaque femme, de chaque homme qui cette nuit-là avaient abandonné leurs lits pour répondre à l'appel de Muluam et Ngbattu [...]* » (MP : 424). A travers cette hyperbole, Nganang exagère la colère des gens qui se sont rassemblés devant le bureau de Ripert. A partir de cette citation, l'on peut dire que la colère peut prendre des formes différentes mais fondamentalement c'est un sentiment. Ici, Nganang exagère en disant que « *la colère coulait dans les veines* » pour montrer le degré d'amertume de la part des habitants. Tel le sang qui coule dans les vaisseaux sanguins, la colère prend la place du sang et envahit le corps entier. Tout le monde est concerné car « *les captifs avaient leur propre colère qui était sans rapport avec celle des nobles, ni celles des hommes libres* » (ibid : 425).

*La saison des prunes* de Nganang évoque des figures de style. Notamment parmi les figures de style est l'hyperbole. Dans son œuvre, Nganang présente « *des baigneuses nues qui s'ébattent dans les eaux de la Sanaga, leurs rires insouciantes secouant l'univers* » (SP : 70). Cette citation est clairement une hyperbole pour exagérer « le rire » de ces femmes. Il semble que malgré le petit territoire qu'elles occupent, « leurs rires » sont entendus dans tout « l'univers ».

Cela est impossible car l'eau du Sanaga occupe un endroit limité au Cameroun et donc impossible qu'un cri provenant de cet endroit résonne dans tout le Cameroun, à plus forte raison l'univers. A travers cette hyperbole, nous avons l'impression que les rires des femmes qui se baignent sont semblables

aux différentes voix des femmes africaines. Leurs rires et non pas leur colère sont assez pour secouer l'univers. Nganang, par le biais de cette hyperbole montre la lutte solidaire de la part des femmes partout en Afrique pour que leurs voix soient entendues non seulement au foyer mais aussi dans la société africaine et le monde entier.

Une autre hyperbole que nous voudrions mentionner est liée au combat de Hegba avec un boxeur. Hegba frappe son adversaire tellement fort que le texte décrit son coup de poing en ces termes : « Un coup de poing peut avoir le poids d'une ville. Ceux de Hegba avaient celui d'une forêt » (SP : 39). En se servant de cette hyperbole, Nganang exagère le poids du coup de poing de Hegba. Il fait ici usage de cette hyperbole pour accentuer l'effet que ce coup peut avoir sur ses adversaires. Cela est sans aucun doute pour amplifier l'effet du coup. Ensuite, il présente le coup de Hegba comme ayant « le poids d'une forêt ». Cette hyperbole sert à montrer que le coup de Hegba est solide, dense et lourd tout comme la forêt. Ici, l'auteur essaye d'expliquer que les coups de Hegba ont un effet meurtrier.

Faire parler les éléments de la nature est bien propre à Nganang. Dans *La saison des prunes*, le soleil comme le feu, comme la pluie fait des ravages: « Le soleil mangeait le cerveau, dilatait le regard » (SP : 350). Hegba tire sur un ennemi qui n'est pas le sien en rôle de force dans une armée qui n'est pas la sienne, pour une guerre qui lui est étrangère. Sa souffrance se ressent par les dégâts que fait le soleil brûlant sur son cerveau, sa pensée. A travers cette hyperbole Nganang au-delà de mettre l'accent sur l'effet du soleil, exagère afin de créer des images marquantes sur notre cerveau pour nous aider à comprendre mieux son style. Le soleil mange son cerveau tel un monstre

impitoyable qui s'acharne sur lui et lui fait perdre la raison. Aux lendemains de la deuxième guerre mondiale, les soldats africains ont pour ainsi dire perdus la raison. Leur cerveau détruit, traumatisé par cette expérience inhumaine qu'est la guerre, leur vision du monde, le regard qu'il porte sur l'homme Blanc qui tombe sous les mêmes balles que les Noirs. Tout cela a tût fait de les guérir de toute illusion et de toute peur du Blanc. Il n'est pas étonnant qu'ils aient été le catalyste des révoltes qui mèneront à la lutte pour l'indépendance.

Nganang fait recours à cette figure de l'hyperbole pour de nombreuses raisons. L'auteur fait usage de ce style afin d'exagérer la dictature et certains éléments de la nature tels le soleil et la pluie. Ainsi, il essaye d'exagérer l'effet du « soleil » sur le cerveau pour démontrer le traumatisme de ceux qui vont en guerre. Parfois, c'est juste pour montrer le sort de certains espions des Blancs dans l'avenir. Ils seront jetés comme « une boule » avec la moindre résistance. L'hyperbole utilisée dans ce cas précis a pour but de montrer la force physique de l'homme qui ne cause pas de dégâts vis-à-vis des guerres. Nganang met à nu la solidarité des femmes « à travers leurs rires qui atteignent l'univers » montre la manière dont les femmes font beaucoup de bruit pour qu'on les écoute.

### 3.4 Les images

Le terme désigne de manière générique des figures de style qui mettent en rapport « deux référents qui se diffèrent : l'un (comparé, imagé) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui

*une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogue ou de proche »* (Jarrety, 2001 : 221). Parmi les nombreuses figures que Nganang utilise, nous voulons baser notre étude sur la manière dont il fait bon usage des images dans les deux textes pour transmettre ses idées et peindre des images marquantes. Comment Nganang se sert-il des images dans ses œuvres pour véhiculer des thèmes tels que la dénonciation, la guerre, la mort et la vie ? Quel est son but en se servant de ces images?

« Le feu qu'il avait allumé dans les regards des auditeurs aurait transformé le traître en cendres s'il l'avait désigné dans la foule » (MP : 391). Ainsi, Nganang fait bon usage d'une image pour expliquer le regard dans les yeux des gens lorsque le père Vogt leur raconte l'histoire sur Jésus et « Judas le traître ». Le feu désigné est synonyme de colère de vengeance. Cette image est utilisée pour exprimer la rage dans les yeux des auditeurs. Cette fureur les pousse à la vengeance et un désir à faire payer cher ce Judas et le brûler jusqu'à ce qu'il se transforme en cendre.

Nganang nous présente une autre image imposante quand il présente le procès de Ripert qui mène à la condamnation de Njoya, l'accusant du meurtre de Nebu. Nous apprenons que ce jour-là : « [...] Aucun des trois milles bouches réunies devant la cour de Ripert quand ce dernier s'assit pour répondre à son procès-verbal [...] » fut appelé pour témoigner. Ici, Nganang peint l'image non pas des êtres humains mais de trois milles bouches qui marchent littéralement de leurs domiciles aux domiciles de Ripert pour regarder et écouter le procès.

La femme « tenait un parapluie aux mille couleurs sur la tête et sa main libre trainait un chien, une créature particulièrement laide qui refusait de

bouger et aboyait affreusement » (Ibid : 484). Nganang décrit ainsi cette femme et peint une image d'un parapluie qui contient toutes les couleurs du monde. Nous ne sommes pas informés qu'il pleut ce jour-là. Alors, il est très probable que la femme a ce parapluie en main afin de se protéger contre le soleil, un signe de noblesse et marque de la classe supérieure. Il n'est pas surprenant qu'elle soit accompagnée d'un chien sauf le fait que ce chien est laid pour une noblesse. Ce chien malheureusement attire l'attention grâce à sa laideur en aboyant et en refusant de bouger. A travers cette image, Nganang dénonce la complexité et la laideur qui englobent la classe supérieure dans la société, et met en valeur la beauté qui réside dans la simplicité. Rien de surprenant que les pauvres ridiculisent ce mode de vie compliqué.

Nganang explique ici le pouvoir et l'autorité que possède l'eau en nous disant que, « Quand il pleut, l'eau devient le maître de la ville » (MP : 339). Ces traits sont attribués à la pluie de Yaoundé. Elle est de toute évidence appréciée et maudite par les hommes vus les dégâts qu'elle cause. Nganang décrit ainsi ces dégâts tel un combat qu'elle livre envers et contre tous : « elle tord les arbres, détruit les maisons, arrache les toits et emplit le fleuve Mfoundi » (...). Les hommes haïssent donc cette pluie qui loin d'être salvatrice est source de désolation. L'eau devient maître quand elle prend le dessus sur les hommes sans aucune distinction: « Les fonctionnaires coloniaux, les officiers, les docteurs, les marchands, les malafoutiers, les cordonniers, les chômeurs, les prostituées, les catéchumènes, les nonnes, tout le monde arrête de travailler [...] » (...). Fidèle à son style, Nganang fait la liste de tous les mécontents et victimes de la pluie. Il en fait la liste l'un après l'autre comme pour recréer le son du crépitement de la pluie sur les toits des maisons. Dans la

même foule, il dépeint ainsi ce crépitement à la combine vicieuse : « top, top, top ». Par-dessous tout, c'est un ennemi et aussi un maître implacable qui envahit le corps de ses victimes. Même le sol est complètement envahi et possédé par l'eau. A travers cette image, Nganang dénonce le colon et son influence totale en Afrique. Au lieu d'être rafraichissante elle est épuisante et écrasante.

Tout comme dans *Mont Plaisant*, Nganang dans *La saison des prunes* fait usage des images. Notamment parmi les images est le lien qui est établi entre la guerre et un carnivore. Nous apprenons que à Édéa comme ailleurs, «la guerre, se nourrissant de préférence de jeunes hommes » (SP: 175). Ici, la guerre et les dégâts provenant de la guerre sont semblables aux dégâts d'un carnivore qui se nourrit de la chair humaine, sans pitié. Un carnivore, généralement, est un animal qui se nourrit principalement de la viande. En utilisant cette image, Nganang éveille dans notre esprit l'image d'un carnivore qui a un désir insatisfaisant et qui doit coûte que coûte se nourrir des autres animaux qui par rapport à lui sont impuissants. Il les dévore sans aucune pitié. A travers cette image, Nganang nous présente, l'exploitation des jeunes africains à travers la guerre.

Une autre image que Nganang utilise ici pour véhiculer mieux ses pensées est celle de la Marseillaise. *La saison des prunes* évoque le pouvoir de la Marseillaise qui est chantée par les Français et les tirailleurs africains lors du discours prononcé par le Colonel Leclerc. On nous dit que « *la Marseillaise réveilla la forêt* » (SP : 111). Ici, Nganang peint l'image d'un hymne qui est si puissante qu'elle réveille une forêt entière qui est endormie. Littéralement, une forêt n'a pas d'yeux et par conséquent, est incapable de dormir. Nganang

utilise cette image pour montrer l'effet des politiques néfastes de la France sur la vie des Africains. Normalement, une hymne nationale est une hymne propre à un pays et un signe d'autorité, de domination et de patriotisme. Alors, le fait de chanter la Marseillaise connote le contrôle inattendu que la France a sur le Cameroun. Ce contrôle est si répandu que même la forêt reprend vie au son de cette chanson.

Nganang nous dit qu'au son de la Marseillaise les « gens comprirent que quelque chose de singulier avait lieu au village. Ils accoururent des champs et bientôt la cour se remplit de leurs visages curieux » (Ibid : 111). Oui, c'est l'effet que le représentant de la France veut avoir sur le territoire Camerounais à travers la Marseillaise. Ce chant est simplement un symbole, un instrument pour réveiller les Noirs de leur stupeur et les ranimer afin qu'ils acceptent le fait que le colon est partout et que son influence est illimitée. Même les éléments de la nature n'ont aucun choix que d'écouter ce chant, qu'ils l'aiment ou pas.

De plus, afin de présenter Bilong comme un prisonnier, Nganang met en valeur une image marquante. Bilong explique une des raisons pour lesquelles il devient tiraillé. Selon lui, « *il fuyait le parfum emprisonnant de la Nguet* » (SP: 168). Nous sommes ici confrontés à une image hors de l'ordinaire, celle d'un jeune homme qui fuit le parfum d'une femme. Il est très facile de fuir quelque chose qu'on voit ou qu'on peut toucher. Il est semblable à un charme magique dont l'on ne peut se débarrasser. Bilong est tellement obsédé par Nguet qu'il devient prisonnier de ses propres désirs. Pour se libérer, il s'enfuit. Il semble que le parfum de Nguet éveille ses désirs charnels. Même en guerre, il semble que l'odeur puissant le tourmente et lui rappelle



d'elle. Ce faisant, Bilong perd toute raison et devient prisonnier enfermé et condamné à rester toujours au côté de cette jeune dame. Bien qu'il soit libre, il est privé de liberté car elle ne lui permet de penser qu'à elle et à personne d'autre. La présence des images que nous avons analysées ont des buts précis. Pour de bonnes raisons, Nganang fait usage de ces images comme une arme de dénonciation dans *Mont Plaisant*. Il dénonce la méthode d'enseignement de certains sujets tirés de la Bible. Un autre aspect qui ressort des images que nous avons relevées est la complexité de la classe supérieure surtout son mode de vie comme le démontre l'image de la femme qui traîne un chien et tient en main un parapluie. Son usage des éléments de la nature précisément « la pluie » accentue la dénonciation de l'influence totale des colons en Afrique. Malheureusement, comme l'image de « la pluie » le démontre dans *Mont Plaisant*, cette influence totale de ces dirigeants a des effets négatifs sur la population. Néanmoins, il y a une impuissance de la part des Africains à faire face aux menaces des blancs. Dans le même ordre d'idées, certaines images que nous avons relevées dans *La saison des prunes* ont pour but de dénoncer, la chute des dirigeants comme « une prune », met à nu la déchéance morale de la population sous l'administration française avec l'évocation de « parfum » et , « saveur » de femme, l'image de la Marseillaise connote le contrôle inattendu que la France exerce sur le Cameroun, dénonciation de la guerre « qui se nourrissait de préférences des jeunes » (SP:175).

### 3.5 Répétition

D'après Bacry (1992 :164), une répétition est « *la reprise d'un même mot ou groupe de mots* ». Dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*, nous constatons qu'à plusieurs reprises, Nganang fait usage de la répétition,

notamment pour clarifier ses idées, pour mettre l'emphase sur les points essentiels et parfois comme figures de style. Nous pouvons parler des différents types de répétitions telles que l'anaphore, l'anadiplose, l'épiphore et l'épanadiplose. Ces types de répétitions sont entremêlés avec d'autres figures littéraires comme la comparaison, la personnification et l'hyperbole.

### 3.5.1 Anaphore

Selon Bacry (1992 : 165) « *l'anaphore [...] est la reprise du même élément en tête de plusieurs membres successifs* ». Cela revient à dire que l'usage de l'anaphore consiste à la répétition d'un mot ou d'une phrase au commencement de plusieurs lignes suivantes. Ainsi, le narrateur présente la réaction de Nebu face à la mort de son père et d'entendre les commérages venant de ses collègues sur la mort de celui-ci constitue un poids si lourd à porter. Concernant la réaction de Nebu face à la mort de son père, le narrateur raconte :

« Ecouter sans pouvoir réagir lui apprit beaucoup. Lui apprit à contenir sa rage, lui apprit à la tenir loin de son corps et de ses yeux comme un métal brulant. Lui apprit à la frapper fort avec un marteau, à la frapper, frapper, frapper jusqu'à ce qu'elle devienne malléable, jusqu'à ce qu'elle prenne la forme qu'il voulait qu'elle ait ; aussi plate qu'un couteau ; aussi ovale qu'un corps d'oiseau ; aussi triangulaire qu'une tête de lion. Lui apprit à chauffer sa rage, à diluer sa rage, à polir sa rage, à limer, oui, à limer sa rage, à essayer sa rage comme il le faisait avec les métaux qu'il utilisait dans son travail (MP : 223).

Dans cette citation, « lui apprit » est répété cinq fois au commencement des lignes. La répétition de « lui apprit » sert d'amplification et son association aux verbes d'actions comme « frapper », « limer » et « chauffer » fait monter la tension et l'action. Un autre mot qui se trouve au début des lignes suivantes est « aussi ». « Aussi » qui apparaît trois fois dans la citation est étroitement

associé aux formes telles que « plat », « ovale » et « triangulaire ». A part cela, cette citation contient la répétition du mot « rage » qui est lié aux verbes d'actions suivants : « limer », « frapper ». La répétition de rage à trois reprises sert à accentuer l'idée principale et ainsi aide à la compréhension générale. Ces verbes d'action évoquent dans l'esprit la peine et la douleur de Nebu suite à la mort de son père. Liée à ces répétitions est une figure de style notamment la comparaison. La « rage » est comparée à un métal violent et peint dans l'image d'une rage qui est si contrôlée et maniée qu'elle est semblable à un métal malléable dans la main d'un forgeron. Celui-ci l'utilise selon son choix le rendant « aussi plat qu'un couteau, aussi ovale qu'un corps d'oiseau ; aussi triangulaire qu'une tête de lion » (Ibid).

Dans *La saison des prunes*, Aloga a une nostalgie pour les chansons bassa. Le narrateur dit qu'« une chanson ultime lui manquait, une chanson ultime, une chanson comme il y en avait des centaines dans les archives de la mémoire forestière et il savait laquelle ; la chanson que chante les chasseurs, les guerriers, les forgerons, les bucherons » (SP : 253). Ici, l'anaphore est utilisée puisque le mot « chanson » est répété à quatre fois au début de la phrase. Cette répétition sert à accentuer le mot chanson et son effet sur Aloga. En plus de cela, la résonance du mot a un effet musical.

Plus tard dans le texte, on apprend qu'Aloga entonnait une chanson et cette fois encore sa chanson est une anaphore :

Il chantait, Aloga, en frappant les pieds au sol, il chantait son assiko mortel. Il chantait, Aloga, il chantait sa « Sahariana », et ses camarades Hegba et Philothée frappait des mains et bientôt, les autres tirailleurs les rejoignaient, et ensemble frappant des mains et des pieds, frappant parfois de la crosse de leur fusil la ferraille autour d'eux, leurs gobelets, leurs cuillères, leurs gourdes, ou n'importe quoi, il répondait au chant Aloga [...] (SP : 254).

Dans cette anaphore, « il chantait » est répété quatre (4) fois au début des phrases. L'association de « il chantait » à ces mots « Aloga », « Asiko », «sahariana » sert d'énumération sous forme de gradation. Cela contribue non seulement à la résonance du sens mais ajoute aussi un effet rythmique à la phrase.

Un autre exemple d'anaphore portant sur Nebu et ses expériences au Palais du Sultan est ce qui suit : « Il percevait parfois aussi le bruit d'amoureux. Il savait que le vacarme licencieux n'émanait pas de ses rêves. Il savait aussi que c'était des sons interdits aux oreilles d'enfants et accélérait le pas » (MP : 274). Dans cet extrait, « Il savait » est répété deux fois au des propositions, l'un suivant l'autre. La répétition du groupe verbale « il savait » renforce la citation et lui donne un ton de certitude.

L'on constate une autre anaphore faisant référence à la période coloniale. « Les jeunes de Nsimeyong ne comprenaient pas ce qui signifiait être libre, quand on vivait en cage ; quand on vivait dans une colonie ; quand on répondait aux ordres des Français ; quand on vivait dans un monde qui vous échappe » (Ibid : 337). Dans cet exemple, l'expression, « quand on vivait » est répété trois fois au début de la phrase. Cette répétition est une énumération de manière gradante car associés à « quand on vivait » sont les mots suivants : « libres », « cage », « colonie », « français ». De ce fait, cette anaphore établit un schéma d'énumération descendante, commençant par le mot « libre » jusqu'au mot « français».

A travers une autre anaphore, Nganang décrit l'état d'esprit de Minginga lorsqu'elle perd tous ses biens. « Ils comprirent très vite qu'elle haïssait tout le monde, qu'elle haïssait la vie, qu'elle haïssait la mort » (SP : 293). Dans cette

citation, « qu'elle haïssait » est répété au début de chaque phrase. Cette citation à part le fait d'accentuer sert aussi à faire monter la tension et amplifier l'effet du mot dans la phrase. Entremêlée dans cette répétition est une ironie à trois faces – le monde, la vie, la mort. Mininga éprouve la haine pour ces trois choses qui sont inséparables.

Une autre anaphore marquante attire l'attention lorsque Hegba imagine une escapade amoureuse avec Maréchal. C'est ce qui suit : « il voyait comment il la couillerait, la Maréchal, comment il la gnoixerait, comment il la pinerait, et c'était comme s'il se retrouvait en plein désert du sahara marchant sur les dunes de sables enfonçant ses pieds dans le sable, nyaka, nyaka, nyaka, ouvert à la totalité du chemin à l'étendue de la traversée, la bouche sèche et dans ses regards la promesse sans cesse répétée d'une oasis » (SP :312, 313). Dans la citation, on constate qu'à trois reprises, « comment il la 'est repris au début de chaque proposition. Cela sert à amplifier par gradation et aussi à monter l'action.

### 3.5.2 Epiphore

Un autre type de répétition qui apparaît dans *Mont Plaisant* est l'épiphore. Cette répétition consiste à placer le même mot ou groupe de mots à la fin de deux ou plusieurs membres de phrase ou phrases. Nganang fait usage de l'épiphore à travers Ngono. Lorsque celui-ci perd son chemin dans la plantation de cacao, il se sent seul dans le « vide » entouré des arbres incapables de lui montrer son chemin et dit : « Je suis prisonnier du vide ... Il fut une pause amusée. Dans une prison vide » (MP : 460)

Dans cet exemple, le mot « vide » est mentionné à deux reprises. Le mot « vide qui apparaît à la fin de la première phrase est reprise à la fin de la troisième phrase. Ceci sert à accentuer l'idée principale et à donner un effet rythmique. Tout comme dans *Mont Plaisant*, Nganang utilise dans *La saison des prunes* la même forme de répétition qui est l'épiphore afin d'accentuer les faits. Ainsi, le narrateur dit qu'à la briqueterie Bilong essaye d'expliquer à Nguet et aux autres femmes ce qu'est la poésie et rime dans le dialogue ci-dessus :

« Ecrire quoi ? avait continué la Nguet  
-Des rimes  
Les autres femmes avaient réagi  
« C'est quoi ça ? On mange ça ?

Bilong perdit l'envie de leur expliquer comment se font des rimes » (SP :228)

Dans cet extrait, la répétition épiphorique est évidente à travers le mot « ça » qui apparaît à deux reprises. « ça » est évoqué à la fin des deux propositions différentes. La répétition de ce mot à la fin de ces propositions sert à accentuer l'idée principale. Lié à cet extrait est un autre exemple d'épiphore à travers la conversation des femmes d'Édéa sur l'identité d'une baleine « Ici, une femme très maigre que de nombreuses grossesses avaient maltraitée mais pas fait taire souligna que pour elle la baleine c'était la France. Pourquoi la France ? (SP :45)

Ici, la France est évoquée à deux reprises. L'expression est répétée à la fin de deux propositions très différentes. Cette répétition a un effet musical et ainsi favorise la compréhension du texte.

### 3.5.3 Anadiplose

Selon Dupriez (1984 : 44) « *Au début d'une phrase, on reprend en guise de liaison (parfois emphatique) un mot de la phrase précédente* ». L'anadiplose est une autre répétition qui apparaît dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*. Elle consiste à débiter une phrase avec une reprise de mots ou de la phrase précédente. A la page 234, le narrateur présente une anadiplose portant sur Nebu. Après avoir travaillé avec son maître et ayant confiance en ses capacités de répondre aux questions, Nebu, curieux, décide d'interroger son maître sur la nature de la vérité : « Il ne parla pas avec son maître de son rêve nocturne mais lui demanda quelle était la nature de « La vérité » (SP : 234). Dans cette citation, le mot « vérité » est mentionné à deux reprises, car il apparaît à la fin de la première phrase et est aussi évoqué au début de la phrase suivante. La répétition du mot « vérité » sert à renforcer les propos de la phrase précédente.

De même, *La saison des prunes* contient une anadiplose qui se constate lorsque les femmes décident de détruire la seigneuriale, elles n'éveillent aucun soupçon même chez les servantes de Mininga. Nganang, à travers cette scène met en valeur une anadiplose dans l'extrait suivant : « la servante n'alerta pas sa patronne aussitôt car elle supposa que ces femmes allaient à la pêche aux silures. Des silures, on en parlait justement ces derniers jours car la pénurie due aux « événements » avait obligé les femmes à s'organiser pour reprendre cette activité qu'elles pratiquaient surtout quand les récoltes n'étaient pas bonnes » (SP : 288). Dans cet exemple, le mot « silures » est mentionné deux fois : « aux silures » et « des silures ». Le mot « silures » est évoqué à la fin de

la première phrase et ce même mot est repris dans la deuxième phrase. La répétition du mot « silures » sert à renforcer son premier emploi.

### 3.5.4 Epanadiplose

« L'épanadiplose désigne une figure de répétition complexe : à la répétition d'un même mot ou d'un même groupe de mot s'ajoute un jeu de structure parallélisme » (Jarrety, 2001 : 162). L'épanadiplose est une forme de répétition que l'on trouve dans les deux textes. Cette forme de répétition s'applique à deux propositions relatives où l'un commence et l'autre finit par le même mot. A la page 459 de *Mont Plaisant*, on retrouve un exemple :

« Il fit une pause, cherchant une autre formule.  
Semence Semence superflue, répéta-il  
- Il aimait ces deux mots : « semence superflue ».

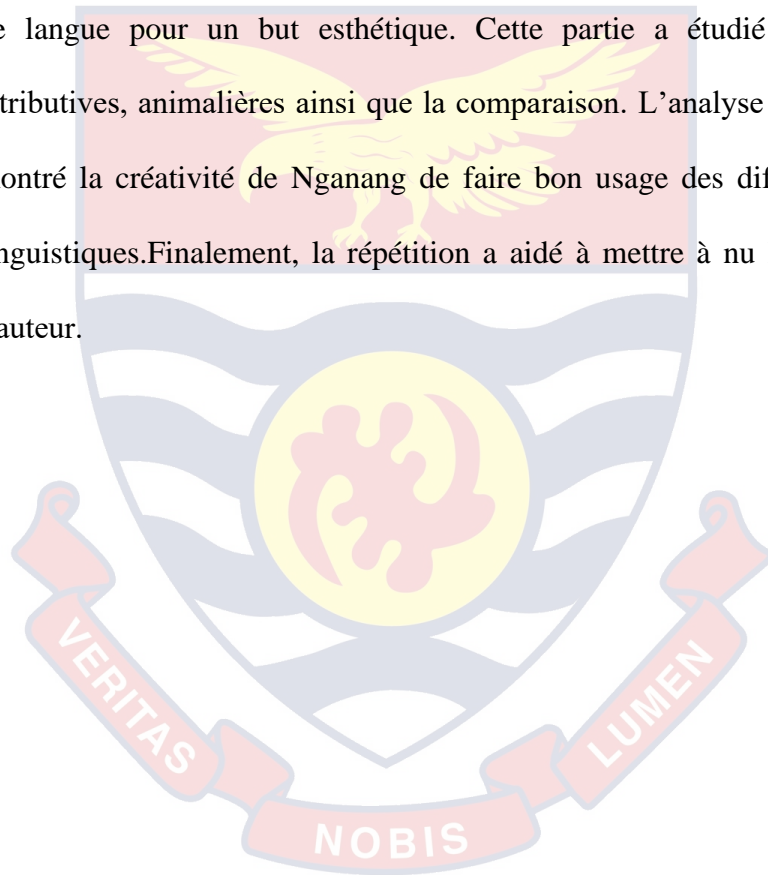
Dans cet exemple, « semence superflue » est mentionné deux fois notamment au début de la première proposition et à la fin de la deuxième proposition. Cette forme de répétition aide à mieux accentuer les mots clés, car ils sont présents au début et à la fin. Dans *La saison des prunes*, Nganang fait usage d'une répétition similaire. La perception de Pouka sur la poésie et la langue est évidente à travers l'épanadiplose suivante : « la rhétorique était pour lui, croyait-il, comment ce que la dialectique était pour l'autre, même si parasité de l'un par l'autre, la politique se servait parfois de la rhétorique » (SP: 233). Dans cet extrait, le mot rhétorique est mentionné deux fois, au début de la phrase et à la fin. Toute épanadiplose consiste à mettre en valeur, deux propositions corrélatives où l'une commence et l'autre finit par le même mot. Dans cet extrait, la rhétorique débute la première proposition et termine



aussi la deuxième proposition. Cette répétition sert à accentuer les points saillants du texte.

### 3.6 Conclusion partielle

La troisième partie de notre étude a étudié le discours, les figures de style, les proverbes animaliers comme forme de dénonciation de la part de Nganang. Cette étude a montré la créativité de l'écrivain à utiliser les éléments de langue pour un but esthétique. Cette partie a étudié les métaphores attributives, animalières ainsi que la comparaison. L'analyse de l'hyperbole a montré la créativité de Nganang de faire bon usage des différents éléments linguistiques. Finalement, la répétition a aidé à mettre à nu les idées clés de l'auteur.



## CONCLUSION GENERALE

L'étude du style d'un auteur est un domaine qui continue de se renouveler aujourd'hui. Il constitue la fondation sur lequel se reposent de nombreuses études. Cette étude aborde un sujet lié à la reconnaissance du style de Nganang à travers les différentes actualisations. Elle a donc mis en lumière les traits stylistiques propres à *Mont Plaisant* et *la saison des prunes*.

Afin d'éclairer les éléments clés de cette recherche, des travaux de recherche sur le style ont été discutés. La remonté du style à travers les différentes théories existantes propose un trajet bien clair de l'histoire du style. Notre étude s'est inspirée du cadre théorique de Riffaterre (1971). A partir de cette théorie, nous avons essayé d'étudier dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes* les outils stylistiques utilisés par l'auteur. Ainsi, nous avons pu étudier le style à travers les éléments que présentent les textes, notamment les caractéristiques de l'écriture, la structure du texte et les figures de style.

Dans la première partie, nous déduisons dans les textes de Nganang que les emprunts linguistiques qu'utilisent Nganang sont tirés de nombreuses langues Camerounaises. Cela dévoile sa connaissance de son cadre sociolinguistique. Or, les normes de la grammaire exigent un bon usage du français. Ces normes classées dans la même catégorie sont les emprunts qui vont à l'encontre des normes présentées dans ce cas. Nganang semble défier ce principe en insérant ces lexiques comme forme d'une création lexicale pour soit dénoncer soit pour mettre l'accent sur les cultures africaines. Atteindre son public est un souci majeur de sa part et donc il utilise ces mots dans ses deux textes par souci d'affirmation identitaire.

En outre, La mémoire qu'évoque Patrice Nganang se remarque par l'usage constant de la cohabitation de plusieurs langues notamment le français, l'anglais et l'allemand. Le mélange des ressources linguistiques innovantes de sa part reflètent les réalités linguistiques de la société des personnages. Nganang déploie son style à travers la représentation de l'art dans le domaine de la sexualité. Son penchant vers l'écriture vulgaire, voire transgressive a pour but de mettre l'accent sur son génie d'art littéraire.

La deuxième partie s'est focalisée sur la structure du texte notamment l'étude du temps à travers les indicateurs lexicaux. Ces actualisations ont montré le talent de l'auteur à faire passer son message. Etant donné la nature des deux textes, l'étude de la narration a permis de connaître l'importance des archives et de la mémoire dans la conservation de l'histoire africaine. L'étude a révélé les idéologies de l'auteur mis en œuvre à travers la création des personnages. Cette construction des personnages a montré la chute d'un peuple sous le règne de l'administration coloniale en place. Bien plus, la construction des personnages des deux textes a accentué chez Nganang le déploiement d'un vaisseau d'éléments linguistico-stylistiques y compris une certaine créativité de sa part.

La créativité de l'auteur se constate à travers l'usage de l'oralité chez Nganang qui prend différentes tournures. Toujours est-il qu'il crée des scènes pour les narrateurs de maintenir le contact avec le lecteur en invoquant les éléments de l'oralité. Le plus important est le choix et le rôle des deux narrateurs dans *Mont Plaisant* et *La saison des prunes*. Le mélange de genres de chants, de poèmes, de mathématiques est une manifestation du talent de Nganang et l'affichage d'une liberté d'écriture et d'une innovation scripturale.

Par souci de dénoncer les méfaits de sa société, l'étude a porté sur le discours rapporté. Nganang utilise les différents discours précisément, le discours direct et indirect comme la forme d'une prise de parole qui devient un acte de révolte et de dénonciation chez Nganang. A travers les discours des narrateurs, Nganang expose les méfaits de la société. A ces discours, il ne manque pas d'ajouter la description situationnelle qui est surtout une arme pour dénoncer la violence. Elle a démontré l'importance des africains de faire un retour en arrière afin de porter un regard sur l'histoire de l'Afrique.

Sa dénonciation est d'autant plus accentuée à travers les figures de style précisément les métaphores animalières. Bref, Nganang a mis en œuvre sa compétence linguistique en mettant en œuvre ses capacités extra-linguistiques qui consiste à interpréter le contexte dans lequel le texte littéraire africain est ancré. Le style que démontre Nganang dans ce texte est celui de la démonstration d'un talent qui révèle une créativité, une esthétique incontestable.

Malgré que cette étude ait révélé certains aspects du style de Nganang, d'autres aspects restent à approfondir. Nous pensons plus à l'étude des personnages du point de vue de la narratologie. Etant donné que notre analyse des personnages s'est basée sur l'actualisation, nous n'avons pas pu interroger ce qu'ils font et ce qu'ils disent. Aussi, les différents événements décrits dans les textes ont révélé l'étude de quelques thèmes comme la guerre, le viol, la dénonciation, le rôle des femmes et l'érotisme. Nous pensons qu'une analyse de ces thèmes permettrait d'enrichir le domaine des recherches thématiques. Finalement, les deux textes sont par leur nature des textes historiques. Il serait donc bien placé d'entreprendre une étude sur la réécriture des deux textes.

## REFERENCES

- Angelet, C., Delcroix, M. & Hallyn, F. (1987). *Méthode du texte: Introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot.
- Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*. Québec : CEC inc.
- Adam, J. M. & Petitjean, A. (1989). *Le texte descriptif*, Paris : Nathan.
- Aron, P., Saint-Jacques, D. & Viala, A. (2010). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- Aron, P., Saint-Jacques, D. & Viala, A. (2014). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- Aron, P., Saint-Jacques, D. & Viala, A. (2014). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- Aristote, (1882). *Poétique et Rhétorique*. Paris : Garnier Frères.
- Asaah, A. (2008). *Au nom de bonnes bêtes : réflexions sur l'inscription animaux dans la littérature africaine francophone*. *Francofonía*17 (2008)31-34.
- Authier-Revuz, J. (1978). *Les formes du discours rapporté, Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements des propos*, DR LAV n°17.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style*. Paris: Editions Belin.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1977). *Esthétique et théorie du roman, traduit en français par Daria Olivier*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil.
- Baylon, P., Fabre, C. (1978). *La sémantique*. Paris, Editions Nathan.

- Bergez, D., Geraud, V. & Robrieux, J-J. (2005). *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Berthet, D. (2008). « Le fragment ». In *Recherches en esthétiques*, 14.
- Borgomano, M. (2000). *Des Hommes ou des bêtes*. Paris : L'Harmattan.
- Brako, K. (2007). *Fond et esthétique verbale dans Le Mandat de Sembène Ousmane et Le Cercle des Tropiques d'Alioum Fantouré*. Mémoire de Maitrise, Université Kwame Nkrumah Science and Technology, Kumasi.
- Brezault, E. (2010). *Afrique : Parole d'écrivains*. Paris : Editions Mémoire D'encrier.
- Bruneau, P., Boltanski, L. (1976). *La production de l'idéologie dominante*. In Les Actes de recherches en Sciences sociale, n° 1, 2-31.
- Calas, F. (2007). *Introduction à la stylistique*. Paris : Edition Hachette.
- Campenhoudt, R. Q.-L. (2011). *Manuel de recherche en science sociale*. Paris: Dunod.
- Cioran, E. (1995). *Entretiens*. Paris : Gallimard.
- Cogard, K. (2001). *Introduction à la stylistique*. Paris : Editions Flammarion.
- Cohen, J. (2009). *Structure du langage poétique*. Paris : Editions Flammarion.
- Correard, G. N. & Latin, D. (2008). *Dictionnaire universel*. Paris : Hachette Edicef.
- De Gendt, P. (2016). *L'Union Africaine face aux défis du continent*. Bruxelles : Siréas Asbl.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris: Editions de Minuit.

- Dictionnaire des termes littéraires. (2005). Paris: Editions Champion Classiques.
- Dictionnaire Universel. (2008). Paris : Editions Hachette/ EDICEF.
- Ducrot, O. & Shaeffer, J-M. (1997). *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Editions du Seuil.
- Ducrot, O. & Tzvetan, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Dumarsais, C. (1988). *Des tropes ou des différents sens*. Paris : Flammarion.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus, Les procédés littéraires*. Paris: 10/18.
- Durand, G. (1969). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas.
- Fontaine, A. (2009). *Le travestissement : une stratégie parodique dans trois romans en vers du XIII<sup>e</sup>*. Littératures. Thèse, MG University, Montréal.
- Fontanier, P. (1968). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Fontanier, P. (1997). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Frédéric, M. (1997). *La stylistique française en mutation*. Bruxelles: Académie royale de Belgique.
- Gardes-Tamine, J. (2011). *Pour une nouvelle théorie des figures*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Goodman, N. (1991). *Langage de l'art*. Paris : Editions Jacqueline Chambon.
- Granger, G.-G. (1969). *Essai d'une philosophie de style*. Paris : Armand Colin.
- Grevisse, M. (2011). *Le bon usage*. Paris: Editions Duculot.
- Grice, H.P. (1979). « Logique et conversation », *Communications* 30, 31-56, 1979.

- Gumpers, J. J. (1989). *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*. Université : L'Harmattan.
- Henry, A. (1972). « La Stylistique littéraire ». In *Le Français Moderne*, 40, 3.
- Henry, A-K. M. (2012). *Mythes et violence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*.  
Thèse de doctorat, Université de Cergy Pontoise.
- Herschberg-Pierrot, A. (2005). *Le style en mouvement, Littérature et art*. Paris: Editions Belin.
- Herschberg-Pierrot, A. (1993). *Stylistique de la prose*. Paris, Belin, coll.
- Jakobson, R. (1984). *Une vie dans le langage, autoportrait d'un savant*. Paris: Minuit.
- Jarrety, M. (2001). *Lexique des termes littéraires*. Paris : Editions LGF/Le livre de poche.
- Jeandillou, J.-F. (1997). *L'analyse textuelle*, Paris : Edition « Coursus »Colin.
- Kodah, M. K. (2017). «Discourse of denunciation: a critical reading of chinua achebe's man of the people» in *Ghana Journal of Linguistics* 6.2: 154-168.
- Kodah, M. K (2013). «The language of a child-soldier-narrator as the voice of truth: A critical study of Ahmadou Kourouma's Allah n'est pas obligé» . in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)* Volume 15, (4)PP 74-83.
- Kodah, M. K (2012). « The aesthetics of invective: reflections on the use of verbal violence in the Suns of Independence of Ahmadou Kourouma »in *IOSR Journal Of Humanities And Social Science*. Volume 3, (5) PP 01-08.



- Karabetian, E. (2000). *Histoire de la stylistique*. Paris: Armand Colin.
- Kokelberg, J. (1991). *Les techniques du style*. Paris : Edition Nathan.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.
- Lafebvre, A. (2007). *La « parole des sous-quartiers » dans Temps de chien de Patrice Nganang : textualisation et représentation du plurilinguisme urbain, Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest (n°2) pp. 159-174.*
- Le Goffic, P. (1994). *Grammaire de la phrase*. Paris, Editions Hachette.
- Lignereux, C. « Du fait de langue à l'effet de style : Zeugmes syntaxiques de Mme De Sévigne » In Himy-pieri, L., Castille, J-F. & Bougault, L., (2014). *Le style, Découpeur de réel*, Rennes, Editions Presses Universitaires de Rennes.
- Lipou, A. (2001). « Normes et pratiques scripturales africaines », *Diversité culturelle et linguistique : Quelles normes pour le français ? AUF*, pp115- 135.
- Loiseau, S. (2012). *Théories de la fréquence linguistique et interprétation des faits quantitatifs en sémantique*. In SHS Web of Conferences 1 (2012).
- Loumbangoye, O. P. N. (2016). *Ecriture du corps et mythe personnel de l'écrivain : Approche psychocritique de Place des fêtes, Hermina et la fête des masques de Sami Tchak*. Littératures. Thèse de doctorat, sous la direction de Gay-Sylvestre D., Université de Limoges.
- Loumpet-Galitzine, A. (2012) *Njoya et le royaume bamoun, Les archives de la société des Missions Evangéliques de Paris*. Paris : Editions Karthala.

- Magnack, J. M. (2013). *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période post-indépendance*. Thèse, Université Jean Monnet – Saint-Etienne.
- Mbanga, A. (2000). *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : Systèmes d'interactions dans l'écriture*. Paris : Editions: L'Harmattan
- Maingueneau, D. (2015). *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Edition Seuil.
- Mazaleyrat, J., Molinie, G. (1989). *Le vocabulaire de la stylistique*. Paris, Editions Presses Universitaires de France – PUF.
- Mbow, F. (2010). *Enonciation et d'énonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances*. Thèse de doctorat, Université Paris-Est & Université de Dakar.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Meyomesse, E. (2009). *Le politique de Ruben Um Nyobè*. Bondy: Editions Mpôdôl.
- Milly, J. (2014). *Poétiques des textes littéraires*. Paris : Editions Armand Colin.
- Molinie, G. & Viala A. (1993). *Approches de la réception*. Paris : PUF.
- Moreau, M-L. (1997), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Belgique, Mardaga.
- Nda, P. (2015). *Recherche et méthodologie en sciences sociales et humaines, Réussir sa thèse, son mémoire et master ou professionnel et son article*. Paris : L'Harmattan.

- Ngalasso, M. M. (2001). « De Les soleils des indépendances à En attendant le vote des bêtes sauvages : quelles évolutions pour la langue chez Kourouma », in Centre d'études francophones. Littératures francophones : Langues et style, Paris : L'Harmattan.
- Ngamassu, D. (2006). « Patrice Nganang, ou l'art d'écrire à la jointure des espaces langagiers: le français langue africaine dans Temps De Chien et La Joie De Vivre.» *Logosphère: Revue d'Etudes Linguistiques et Littéraires* 2 (115-35).
- Ngangop, J. (2003). *Sony Labou Tansi : De l'aventure linguistique à la dénonciation* : In Langue an Littératures, n° 6, Janvier 2002.
- Nganang, P. (2013). *La saison des prunes*. Paris : Editions Philippe-Rey.
- Nganang, P. (2011). *Mont plaisant*. Paris : Editions Philippe-Rey.
- Nzesse, L. (2004). *Temps de chien de Patrice Nganang : quand le texte se charge des réalités camerounaises* In Ethiopiques n°73 Littérature, philosophie et art 2ème semestre (99).
- Oka, K. B. E. (2018). *L'écriture romanesque et la prise en charge de l'histoire: cas de Mont Plaisant de Patrice Nganang Sociotexte*, in Revue de sociologie de l'Afrique littéraire, n°4, Juillet 2018.
- Herschberg, P. (2005). *Le style en mouvement, Littérature et art*. Paris, Editions Belin.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit.1. L'intrigue et le récit historique*. Seuil, Paris.
- Riffaterre, M. (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Editions Flammarion.

Schaeffer, J-M. *La stylistique littéraire et son objet*, In: Littérature (1999).  
n°105, pp14-23.

Schmitt, M.-P. & Viala, A. (1982). *Savoir-Lire. Précis de lecture critique*.  
Paris : Didier.

Spitzer, L. (1970). *Etude de style : Léo Spitzer et la lecture Stylistique*. Paris:  
Editions Gallimard.

Tardis, C. *Le royaume bamoum*. Paris : Armand Colin.

Tournier, J. & Tournier, N. (2007). *Dictionnaire de lexicologie française*.  
Paris : Editions Ellipses.

Watine, M-A. « Prévisibilité phrastique et style parlé ». In Himy-pieri, L.,  
Castille, J.-F., Bougault, L. (2014). *Le style, Découpeur de réel*.  
Rennes : Editions Presses Universitaires de Rennes.

Wolfgang, I. (1985). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*.  
Bruxelles : Editions Pierre Mardaga.

