UNE LECTURE POSTCOLONIALE DE L'ECHEC DANS DEVIL ON THE CROSS ET MATIGARI DE NGŨGĨ WA THIONG'O.

Fortuné Konan KOFFI

Résumé

Cet article analyse le rapport des populations kenyanes à l'échec entendu comme incapacité à réussir une mission. L'échec, qu'il soit individuel ou collectif, culturel ou politique est manifeste dans la mesure où les masses et même les élites affichent leur incapacité à assumer leur statut ou à justifier les espoirs nés des indépendances. Toutefois l'échec n'est jamais définitif. Au contraire chez Ngũgĩ, il préfigure des victoires futures. Loin d'être une fatalité, les Africains devraient prendre conscience et trouver les mécanismes nécessaires afin de vaincre les difficultés auxquelles ils sont en butte.

Mots clés : échec, postcolonial, oppression, cupidité, aliénation, scatologique, victoire.

Abstract

This article shows the relationship of the Kenyan people to failure understood as the incapacity to reach a common goal. Failure, either individual or collective, cultural or political is obvious in so far as masses as well as the new African elite display their incapacity to assume their status or to stand up to the great hopes their people have entrusted them with. However, failure is not permanent. On the contrary for Ngũgĩ it foreshadows future victories. Far from being a fatality, Africans should be more aware of the situation and find solutions to overcome the problems they are confronted with.

Key words: failure, postcolonial, oppression, cupidity, alienation, scatological, victory.

Introduction

Le roman africain post indépendance est généralement marqué du sceau de la désillusion qui a envahi une frange importante des populations africaines une fois les indépendances acquises. Ce constat est particulièrement valable pour le roman africain d'expression anglaise dont Achebe, Soyinka, Armah et Ngũgĩ sont des figures de proue. Les productions romanesques de ces écrivains, pour la plupart, consistent en une critique au vitriol de l'idéologie néocoloniale imposée aux Africains. Tel est singulièrement le cas de Ngũgĩ dont l'œuvre romanesque s'emploie à battre en brèche toute velléité de perpétuation de l'impérialisme occidental à travers ses principaux avatars que sont l'instruction occidentale et la religion chrétienne.

Devil on the Cross, roman à partir duquel il fit ses adieux à l'écriture en langue anglaise, marque sans nul doute un tournant décisif dans la carrière de l'écrivain car la version originelle a été rédigée en langue kikuyu. Le romancier y décrit sans fard le problème des nouvelles élites africaines attirées par le gain facile et des sociétés décolonisées certes mais gangrenées par une oppression et une corruption rampantes. La compétition d'Ilmorog dont l'objectif est de désigner les sept meilleurs voleurs de la contrée en constitue le point d'orgue et témoigne de l'échec de la gestion des indépendances, particulièrement au Kenya. L'échec a tant déstructuré cette société que Robin Mwaura, l'un des personnages clés de cette fiction, peut revendiquer un nouveau crédo: "*Business is my temple money is my God*. " (Ngũgĩ, 1980 : 56)

La propension Ngũgĩenne à mettre en crise l'idéologie occidentale est très prononcée dans Matigari. Le héros éponyme de ce roman fait face à une adversité protéiforme dans sa quête effrénée de justice et de vérité dans le Kenya nouveau. Au total, ces deux romans sont le reflet des problèmes qui assaillent les populations africaines au lendemain des indépendances, manifestation de la mauvaise gestion de ces indépendances. Djiman Kasimi, a donc raison de les assimiler à une "*jauge sismographique*" (Djiman, 2009: 1), permettant de prendre la pleine mesure du malaise des sociétés africaines et de celui de certains personnages déçus par la futilité du combat mené. Cette mesure permet de comprendre que l'échec est permanent dans ces deux fictions romanesques, justifiant du coup l'assertion de Werner Glinga selon laquelle ces "*romans de Ngũgĩ soulèvent le problème de l'histoire nationale en tant que libération manquée et faussée.*" (Glinga, 1985 : 16)

Si le roman de Ngũgĩ gravite autour de la thématique de l'échec, Devil on the Cross et Matigari, les romans qui constituent le corpus ont ceci de particulier qu'ils abordent tous l'incapacité des nouvelles élites dirigeantes à se montrer à la hauteur des attentes suscitées par *Uhuru*[1]. Cet échec se retrouve dans l'attitude de personnages ordinaires et centraux qui peinent à assumer pleinement leur statut de leaders quand ils n'y renoncent pas. Qu'il s'agisse de Devil on the Cross ou de Matigari, il y a une constance : la sensation permanente d'un échec programmé. Dans une démarche qui emprunte ses outils de décodage aux théories postcoloniales entendues comme "*déconstruction des codes coloniaux*" (Moura, 1999 : 127), cette étude analysera le rapport des personnages à l'échec. Ainsi son premier volet, abordera le passage de l'échec, d'un stade individuel à un niveau collectif tandis que la deuxième partie traitera de l'écriture scatologique comme résultante de l'échec postcolonial. Quant à la troisième, elle montrera que l'échec n'est pas que négatif ; il fait poindre à l'horizon l'espoir.

I. De l'échec individuel à la faillite collective

L'échec, au sens où il est perçu dans le corpus, renvoie à l'incapacité à atteindre des objectifs que l'on s'est librement fixés. Des exemples de personnages majeurs qui ne parviennent pas à mener à bien leur mission ou à amener la collectivité à adhérer aux vertus telles que la solidarité, la justice et la vérité suffisent pour s'en convaincre. Matigari semble être l'exemple le plus achevé du personnage qui échoue. En effet, de par son identité qui signifie littéralement celui qui a survécu aux balles, il est investi d'une invincibilité à toute épreuve. Sorti de la forêt où il s'était retranché, il choisit de rompre avec toute pratique guerrière, ce dont le romancier rend compte en ces termes: *"He rose, turned and one more time looked at the spot where he had buried his weapons,* […] *"Instead, I have now girded myself with a belt of peace."* (Ngũgĩ, 1986: 5)

Hérault de la paix, Matigari se heurte à l'intransigeance des forces policières qui compromettent le succès de sa mission. La récurrente question *"Where can a person girded with a belt of peace find truth and justice?"* (Ngũgĩ, 1986 : 92), qu'il se pose est symptomatique de son désenchantement qui procède lui-même de l'échec du néocolonialisme au Kenya. Dans un pays où aucune contradiction n'est admise, dans une société où les libertés sont confisquées, son entreprise paraît fort périlleuse. L'échec personnel de Matigari est perceptible dans son « abandon » des masses qui avaient cru en sa lutte. Il est le prototype du héros décevant, partagé entre le désir de réussir sa mission et le refus d'assumer jusqu'au bout

[1] Terminologie kikuyu abondamment utilisée par Ngũgĩ dans sa prose qui renvoie à l'indépendance du Kenya obtenue le 12 Décembre 1963.

son statut de leader et d'éclaireur des masses. D'autres personnages comme Mwaura font eux aussi l'expérience de l'échec.

De par sa profession de conducteur de taxi, Mwaura est un l'archétype du guide postcolonial dont le rapport à l'argent laisse transparaître toute sa cupidité. En proclamant: *"Business is my temple money is my god."* (Ngũgĩ, 1980 : 56), il montre que pour lui, seul importe l'argent L'épisode au cours duquel il menace de faire descendre la vieille Wangari, incapable de se payer le titre de transport, est assez édifiant. Quand il déclare: "*Woman, you must get out and continue to Ilmorog on foot. I repeat this car does not run on urine"* (Ngũgĩ, 1980: 37), il fait montre d'un échec. La virulence des menaces qu'il profère à l'encontre de cette vieille combattante de la liberté atteste de son mépris ou de sa méconnaissance des convenances morales et sociales. Car l'Afrique traditionnelle met un point d'honneur au respect des aînés. Les indépendances, sous un tel angle, ont engendré une nouvelle race de leaders, des leaders postcoloniaux qui se distinguent soit par leur inconstance comportementale soit par leur irrévérence, parfaite illustration de leur échec. Son attitude montre à l'envi que la postcolonie est réellement "*une relation de violence par excellence*" (Mbembe, 2000 :139-140), pour reprendre le mot de Mbembe car c'est une forme de violence qu'exerce Mwaura contre cette dame.

Robin Mwaura est un autre genre de philanthrope, la pâle réplique du Robin des Bois, ce justicier anglais qui, au Moyen Age, se battait pour le mieux être des opprimés. Son attitude traduit une remise en cause de l'échelle des valeurs sociales si bien que "*la création d'hommes nouveaux est à faire."* (Fanon, 2003 : 45) selon le mot de Fanon. L'on assiste en effet à la naissance d'un genre nouveau d'oppression. "*L'oppression verticale*" (colons-Africains) a fait place à "*l'oppression horizontale*" (Picon-Vallin, 1973: 172) (Africains-Africains). La mutation qui s'est opérée dans le type d'oppression rend compte de son exacerbation car la nouvelle élite se sert du pouvoir à des fins plus oppressives que les occidentaux. Désormais ce sont des faibles (Mwaura) qui oppriment d'autres faibles (Wangari). La gent féminine, par ses frasques, ne fait pas exception à l'échec qui parcourt le roman.

La déclinaison la plus déconcertante de l'échec de la femme est perceptible dans la dépravation des mœurs dont la prostitution est la manifestation la plus visible. En effet, dans les sociétés africaines, le caractère frivole de la femme n'est pas bien perçu. Or Guthera manque de faire sienne ce principe sacro-saint qu'est la fidélité. Par sa liaison sexuelle, elle inocule subrepticement le venin de la bassesse morale à Matigari. Dès lors, son combat, parce qu'entaché d'imperfection, ne peut qu'être voué à l'échec. L'acte sexuel entre une jeune fille et un vieil homme au soir de son existence terrestre traduit la déchéance de la jeunesse féminine africaine, avenir d'une ère nouvelle, mais qui s'embourbe dans les méandres de la résignation, de la perversion et de l'immoralité. C'est pourquoi sa tentative de se réhabiliter vis-à-vis de sa communauté en catégorisant sa clientèle est d'emblée vouée à l'échec, car elle est incapable de tenir jusqu'au bout les engagements qu'elle a pris puisqu'elle finit par céder. Ngũgĩ articule la déchéance par cette phrase aux allures d'aveu d'échec de la concernée et de la société: "*The young woman went and gave herself to one of the policemen*" (Ngũgĩ, 1986 : 95)

Le complexe d'infériorité qui sous-tend l'aliénation de Jacinta Wariinga, rend également compte de l'échec de la gent féminine. En effet, cette jeune dame perd son emploi de secrétaire pour avoir refusé les avances de Boss Kihara, est expulsée de sa maison, avant

d'être abandonnée par son *Kimwana*[2]. Sa séparation avec celui qu'elle aimait et avec qui elle nourrissait le secret espoir de mener une vie de couple traduit le caractère éphémère et fragile de l'amour dans la nouvelle société. C'est un amour qui tangue au moindre coup de vent, un amour fragile et incertain parce qu'il ne résiste pas aux intempéries, aux rumeurs car le jeune homme anonyme se convainc hâtivement de l'existence de rapports sexuels entre Wariinga et Boss Kihara, ce qui n'est en réalité pas le cas. L'on comprend ainsi que dorénavant, l'amour vrai n'existe plus. Le dénominateur commun à toutes ces souffrances est le genre masculin, comme pour dire que dans le Kenya post indépendance, les hommes sont impitoyables. Le doute subséquent qui l'envahit est ainsi résumé:

> Wariinga was convinced that her appearance was the root cause of all her problems. Whenever she looked at herself in the mirror she thought herself very ugly. What she hated most was her blackness, so she would disfigure her body with skin-lightening creams like Ambi and Snowfire […] now her body was covered with light and dark spots like guineafowl. Her hair was splitting, and it had browned to the colour of moleskin because it had straightened with red-hot iron combs. (Ngũgĩ, 1980: 11)

En épousant momentanément certaines habitudes en vogue (dépigmentation- coupe de cheveu à l'européenne), Wariinga montre qu'elle n'est en rien différente des autres femmes de son époque et affiche un échec. Son échec personnel marque celui de toutes les femmes. Car de par son prénom (Jacinta) qui rime avec les hyacinthes, ces fleurs au doux parfum, elle devrait alors être un modèle dans la réalité. Mais en succombant au charme des nouvelles réalités, elle cesse de l'être. Elle devient une femme africaine ordinaire en butte au cynisme des élites incarnées par Boss Kihara, qui ont une parcelle de pouvoir et qui s'en servent à des fins oppressives. A l'échec individuel, il convient d'associer l'échec collectif, celui des masses.

Qu'elles soient riches ou pauvres, jeunes ou âgées, les populations étalent leur incapacité collective à forger une société nouvelle, réconciliée avec les valeurs d'amour, de solidarité, de justice et de vérité. Le cas le plus avéré d'échec collectif est l'oppression des nouveaux tenants du pouvoir. Ceux-ci font montre d'une cupidité qui ne manque pas d'attrister les masses. C'est ainsi que peut se lire la compétition ironique et carnavalesque organisée à Ilmorog, sous l'égide des experts occidentaux de l' "*International Organisation of Theft and Robbery*"[3] venus d'Europe, pour désigner les experts locaux en escroquerie et en corruption. Cette séquence renvoie à la carnavalisation dont parle Bakhtine pour qui le texte carvanalisé "*rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc*" (Bakhtine, 1970 : 171). Dans cette critique du néocolonialisme le romancier parvient en effet à associer diverses couches sociales (pauvres et riches), créant du coup une sorte d'harmonie entre des personnages aux idéaux antagonistes. Il tourne en dérision ces nouvelles organisations internationales qui, prétendant agir dans l'intérêt des faibles, excellent à la pratique dans la promotion du vol et de la corruption.

Le romancier stigmatise ainsi la mainmise des impérialistes sur leurs anciennes colonies, refusant de ce fait de rompre les amarres avec celles-ci. A travers ce tableau, Ngũgĩ entend déconstruire le discours hypocrite du colon qui, tout en proclamant les vertus de solidarité et de justice, exalte dans les faits le vol, l'exploitation des masses, l'injustice et la soumission au colon et à ses suppôts africains. Car comment justifier la promotion du vol, de

[2] Terme qui en langue kikuyu signifie compagnon d'une jeune fille.
[3] Organisation internationale pour le vol et le brigandage.

la corruption et de l'oppression des peuples ayant désormais acquis le « *droit à disposer d'eux- mêmes*[4] » si ce n'est faire preuve de duplicité? Une telle pratique atteste visiblement de l'existence d'un malaise voire de l'échec du néocoloniasme.

L'échec postcolonial s'exprime dans l'aliénation et la duplicité dont la famille Gatheeca fait montre. Elle est la résultante de la postcolonie entendue comme : ''*toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours*."(Ashcroft, 2012 : 14) La nouvelle identité qu'adopte le chef de famille montre que sa culture a été atteinte dans ses fondamentaux au point où il adopte une identité nouvelle que résume ainsi Ngũgĩ: ''*the man's identity had been completely obliterated*". (Ngũgĩ, 1980: 150) En adoptant une posture nouvelle, en faisant preuve d'une aliénation, Gatheeca et sa famille donnent de comprendre qu'ils sont en conflit avec leur propre être. Cet échec devient saisissant quand il affecte la progéniture de ce nouveau riche qui s'enorgueillit de voir ses enfants ridicules dans le maniement de la langue africaine qu'ils ont troquée contre certaines langues du colon (l'anglais et l'italien). Ngũgĩ rend compte de cette situation burlesque en ces termes:

> As for my children, I have quite a few. All of them speak English through the nose, exactly like people born and brought up in England. If you were to hear them speak Gikuyu or Kiswahili, you would laugh until you pissed yourself. It is so funny. They speak the two languages as if they were Italian priests newly arrived from Rome- priests without priestly collars. But then the children are mine, and I don't mind that they speak their national languages like Italian foreigners. (Ngũgĩ, 1980: 109-110)

L'échec tient de ce que Gatheeca manque d'inculquer les langues du terroir à ses propres enfants. Il prend des proportions plus effarantes quand la population montre son antipathie pour les valeurs locales et épouse celles qui émanent de l'Occident. Pour Gatheeca, l'incorporation de certaines valeurs du terroir est la cause principale de la désaffection de la population pour son école nouvellement fondée. Celle-ci, calquée sur les standards européens, renseigne davantage sur la profondeur du malaise qui affecte la société. Et l'enseigne qui accueille les parents d'élèves en rend véritablement raison :

Modern- Day Nursery School.

Experienced European Principal

Formerly for European Only,

Now Open to a Few Kenyans.

Foreign Standards as Before.

National languages, National Songs, National Names Banned.

Foreign languages, Foreign Songs, Foreign Toys, etc…,

English Medium of instruction.

Limited places.

Telephone or Call in your car

[4] Principe fondateur de la décolonisation et de l'indépendance des peuples longtemps restés sous la domination de l'Occident.

Colour is no Bar Money is the Bar

Fees high (Ngũgĩ, 1980 : 113)

La ruée des populations vers la même école qu'ils avaient naguère rejetée traduit le caractère collectif de l'échec. Cette attirance consacre aussi l'échec des valeurs locales, sacrifiées sur l'autel de la modernité qui rime avec l'emprunt des valeurs du dominateur d'hier. C'est la preuve que la société postcoloniale n'accorde aucun intérêt aux valeurs locales, préférant plutôt faire l'apologie de celles qui proviennent d'ailleurs.

La thématique de l'échec est revisitée à travers l'oppression faite à certains personnages. Cet échec va de la gent féminine opprimée à l'enfance négligée, de l'élite intellectuelle corrompue aux guides religieux couards, autant d'indices qui révèlent toute la profondeur du mal. Wangari et Guthera font les frais de cette cruelle oppression de la police et finissent par comprendre que les élites postcoloniales sont peu enclines à améliorer le quotidien des masses. La vieille Wangari est arrêtée par la police pour délit de vagabondage, motif pour lequel elle séjournera en prison, comme le résume le récit Ngũgĩen:

> I saw policemen enter the office. The black man gave me up to the police, who were black man like me, and told them that I had been keeping a watch on the hotel. […] I was pushed in into a police vehicle and taken to a cell. But was it a cell; or rather a lair for mosquitoes, lice, fleas and bedbugs? I slept in that cell for three nights. I […] spent three nights suffocated by the stench of shit and urine. Ngũgĩ, (1980: 43)

L'odeur pestilentielle qui se dégage de sa cellule, les piqûres de moustiques et la présence de poux et autres insectes informent davantage sur la détermination du régime à opprimer les masses. Cette oppression de la police, déclinaison de la violence postcoloniale est à retrouver également dans l'humiliation de Guthera dont la nudité est exposée à la face du monde. La violence postcoloniale s'exprime ainsi dans toute sa plénitude, situation que stigmatise le romancier en ces mots :

> A crowd of people stood around Guthera, watching the policeman unleash terror on the woman. She was kneeling on the ground. The dog would leap towards her; but each time its muzzle came close to her eyes, the policeman who held the lead restrained it. Guthera's wrapper lay**s** on the ground. Each time she stood up to retreat, the dog jumped at her, barking and growling as though it smelled blood. Some people laughed, seeming to find the spectacle highly entertaining. A gush of urine rushed down her legs; she was staring death in the face. (Ngũgĩ, 1986: 30)

Une police aux ordres, dont la mission régalienne est de garantir la sécurité des biens et des personnes mais qui opte pour l'oppression de la femme est une police qui a échoué. Le mécanisme stylistique de l'identification du peuple à un personnage symbolise l'oppression faite à toutes les femmes. Le mépris de la police pour Guthera atteste de l'échec de la société postcoloniale qui, plutôt que de promouvoir la femme, lui fait subir des épreuves vexatoires. C'est une nouvelle forme de violence, une humiliation qui surpasse celle des colons et dont se rit la population qui semble se résigner. En réalité, cette violence a partie liée avec le nouveau visage qu'offre la société kenyane : un visage peu reluisant. Achille Mbembe a donc raison de dire que "*la postcolonie est un tombeau ouvert dans toute sa laideur*." (Mbembe, 1993 : 74) tant cette société est répugnante, hideuse.

La répugnance de cette société se traduit par l'exacerbation des maux dont souffraient les populations, comme l'atteste la convocation d'un chien dans le récit pour brutaliser

Guthera. Le processus d'animalisation de la femme kenyane a ainsi atteint son paroxysme. Le chien est devenu l'égal de la femme ; il est le policier postcolonial. Le changement tant espéré n'a pas eu lieu. L'absence de changement notable a incité Naumann à qualifier ces indépendances de "*formelles*" (Naumann, 2001 : 65) car la violence postcoloniale égale celle du colon quand elle ne la dépasse pas. Les indépendances dans certaines situations n'ont été que mirage, leurre si bien qu'Armah est parvenu à la conclusion suivante: "*There is no difference then. No difference at all between the white man and their apes, our party men. And after their reign is over, there will be no difference ever. All new men will be like the old.*" (Armah, 2001: 65). A la vérité, seule l'identité de l'oppresseur a changé.

L'échec social est également perceptible dans la promotion d'une nouvelle morale, une morale postcoloniale dont la teneur se résume par le vice, l'infidélité et le plaisir charnel. Plutôt que d'accomplir l'acte sexuel dans les règles de l'art et avec des personnes du même rang social qu'elle, comme il est généralement de coutume, l'épouse du ministre choisit d'avoir des rapports intimes avec son chauffeur. Cette infidélité est symptomatique de l'échec de sa vie de couple et de l'immobilisme de la société, perceptible dans le véhicule à l'arrêt dans lequel s'accomplit l'acte. Elle rend compte de l'incapacité de certains époux qui, absorbés par les tâches professionnelles, manquent de satisfaire à certaines exigences physiologiques de leurs conjointes et de garantir ainsi l'harmonie du couple. De plus, cette infidélité consacre la destruction de la famille, institution centrale de la société traditionnelle car les conjoints en sont à se chercher de nouveaux partenaires. C'est un monde qui marche à reculons; il est tombé à la renverse si bien que Ngũgĩ peut dire: "*This world is upside down.*" (Ngũgĩ, 1986 : 150)

L'échec collectif prend des proportions plus inquiétantes quand elle affecte des personnages d'un rang social respectable. En effet dans sa quête d'un monde meilleur, Matigari fait la rencontre de sept personnages (le devin, l'instituteur, l'étudiant, le magistrat, le prêtre, l'enseignant d'université et le ministre de la Vérité et de la Justice) qui constituent la lanterne qui éclaire le peuple. Toutefois, ils se dérobent tous à leur mission en invoquant des raisons de sécurité. Le magistrat et le prêtre, par leur mutisme, se font complices de la terreur orchestrée par le régime. Le guide religieux qui, de par sa fonction, est tenu de dire la vérité à temps et à contre temps selon la formule consacrée ecclésiale commet le péché du mensonge pourtant proscrit par le décalogue[5] en n'indiquant pas la voie menant à la justice et la vérité, de peur de s'attirer les foudres du régime. Tous, sans exception ont échoué et manquent d'assumer leur statut d'éveilleur de conscience. La violence postcoloniale a raison de tout et de tous. Les prêtres ont démissionné, les professeurs n'éduquent plus, les femmes se distinguent par leur infidélité, les policiers délaissent les moyens conventionnels de répression (matraque) pour faire recours à des animaux et brimer les masses.

Le chiffre sept relatif aux sept personnages que Matigari rencontre dans sa quête de la justice et de la vérité et des sept meilleurs voleurs recherchés dans la compétition (*seven cleverest thieves and robbers in Ilmorog*) (Ngũgĩ, 1980 : 65) est plein de symbole. En effet si selon les croyances chrétiennes ce chiffre est celui de la perfection, de l'accomplissement, voire de la sainteté (Dieu ayant fait le monde en sept jours), ici, ce même chiffre rime avec désordre, irresponsabilité et échec. C'est l'épiphanie de la perfection à travers une inversion ironique de ce symbole chrétien. Tous les sept personnages rencontrés affichent tour à tour leur incapacité à se constituer en de réels adjuvants pour Matigari. Le romancier ironise pour décrier certains symboles chrétiens et fustiger la faillite dont cette religion et ses leaders font

[5] Dans la Bible, ensemble des dix commandements que Dieu donna à Moïse sur le Sinaï et qui font autorité chez les juifs comme chez les chrétiens. Ici le commandement auquel nous faisons référence est le 8è dans lequel il est écrit : **'Tu ne mentiras point.'**

preuve. Au total, la présentation des faits par Ngũgĩ révèle l'effectivité de l'échec des élites intellectuelles tout comme celui des guides religieux qui ont tous failli à assurer au peuple un avenir radieux.

En outre, la faillite collective est également perceptible dans la maltraitance des enfants. Ceux-ci, que les parents devaient couvrir d'affection, sont livrés à eux-mêmes et condamnés à mener une bataille sans merci pour s'assurer leur subsistance. La société est devenue cruelle et n'épargne personne, pas même les enfants, ces êtres fragiles et innocents. Cette maltraitance s'apparente à un infanticide car c'est à vrai dire à l'assassinat de l'enfant, l'espoir et l'avenir de toute la nation kenyane qu'il nous est donné d'assister. Et, quand une société s'en prend à son avenir, quand elle ne propose pas d'alternatives heureuses à la jeunesse, elle est perdue et a échoué.

L'échec de la famille postcoloniale transparaît dans le sort qui est réservé aux enfants. Ce sont des enfants qui sont réduits à fouiller les détritus dans l'espoir d'y trouver la nourriture, ou qui sont contraints de se bagarrer avec des vautours et des chiens, alors que plane dans le ciel la menace des faucons, une espèce d'épée de Damoclès. C'est cette marginalisation des enfants que met en exergue Ngũgĩ quand il écrit: "*The children raced the tractor to the garbage yard, a huge hole fenced around with barbed wire […] Hawks hovered dangerously in the sky. […]. No sooner had he finished than the dogs, the vultures and the children went scrambling for the heaps of rubbish.* " (Ngũgĩ, 1986: 11) Cet échec est loin de s'estomper dans la mesure où il s'étend à d'autres entités comme les médias d'état.

En effet la radio dite la voix de la Vérité censée véhiculer des messages véridiques finit par être rejetée par la population tant elle est diffuse des messages mensongers visant à les endormir. Ngũgĩ tourne en dérision le paradoxe d'une radio qui, tout en s'affublant d'une dénomination positive, prospère dans le mensonge, la délation et l'oppression silencieuse des masses. Djiman en vient dès lors à conclure que : "*la radio devient une substance soporifique, un moyen d'asseoir la propagande et l'endoctrinement au profit d'une vérité monolithique*" (Djiman, 2010 : 244). Le paradoxe est immense dans la mesure où des leaders, acteurs des indépendances et qui aspirent à bâtir des sociétés démocratiques, n'admettent plus la contradiction, sève nourricière de la vérité et du développement. Au contraire la voix émise par cette radio est unique, suprême et incontestable, d'où l'écriture de 'voix' avec un 'v' majuscule. Le caractère oppressif de ce média d'état est ainsi réaffirmé:

> *… This is the Voice of truth … While waiting for more information on the escaped madmen, we have just received news that Britain and the European community have given this country a loan of several million pounds for the development of the administration of instant justice. The loan will be used to buy handcuffs, hand and leg chains, uniforms for prison warders, electric fences to help guard the prisons and ropes for hanging those who have been sentenced to death.* (Ngũgĩ, 1986: 132)

Ce discours radiophonique montre que la colonisation a toujours cours et permet de comprendre que le régime s'est inscrit dans une logique continuelle de répression des plus faibles. Les prêts obtenus auprès des pays occidentaux, plutôt que de servir à promouvoir la dignité humaine, sont utilisés pour bâillonner les masses. Le procédé stylistique qu'utilise le romancier participe de la déconstruction des discours postcoloniaux qui se manifestent par la duplicité et l'oppression silencieuse.

Dans une telle logique, l'on est en droit de conclure que les autorités étatiques ont failli à leur mission d'œuvrer à l'épanouissement des citoyens. Car si ceux à qui incombe la responsabilité de mener les masses vers un avenir prometteur manquent de relever le défi de la promotion

humaine, si les autorités faillissent à leur mission, il y a un sentiment de désespoir qui envahit le roman et le lecteur. Par ailleurs, dans sa logique de dénonciation de cet échec, Ngũgĩ a aussi usé de l'écriture scatologique. Quelle pourrait être l'idéologie qui sous-tend un tel mode d'écriture?

II. L'esthétique du scandale ou l'écriture de l'échec postcolonial

La désillusion, l'exaspération et le dégoût qui caractérisent le roman post indépendance transparaissent également dans l'écriture que l'on peut qualifier de scatologique. C'est une écriture, qui fait référence à toute production écrite qui est soit répugnante parce qu'elle se rapporte aux matières fécales, soit choquante en ce qu'elle touche aux organes génitaux humains. C'est aussi et surtout une écriture du scandale, de la subversion et de la rupture. Elle se charge de briser tout le tabou qui entoure les questions sexuelles notamment en Afrique. Loin de déroger à cette « disposition », le roman de Ngũgĩ reste, lui aussi, fidèle à cette ligne de conduite et se consacre à une description crue et répulsive de certains événements et situations. Ainsi contre un art des convenances et des conventions, Ngũgĩ opte pour une écriture non conventionnelle tant dans le thème que dans que dans le ton et l'esthétique narrative. C'est au total une écriture subversive qui ne s'accomode guère d'élégance langagière et qui brise toutes les barrières, toute stabilité romanesque préétablie. Cela se perçoit dans les propos pleins d'indécence que tient Guthera quand elle affirme: "*I will never open my legs for any policeman.*" (Ngũgĩ 1986 : 37).

En effet, dans la société africaine, les questions relatives aux organes génitaux ne sont guère abordées en public. Or en parlant de la sorte, Guthera fait montre de l'échec qui est le sien. Elle se présente comme un personnage qui n'a pas de pudeur voire de respect pour elle-même si bien qu'elle peut parler de son sexe sans gène. C'est l'écriture du réalisme cru ou encore le rejet des fausses conventions auxquelles d'autres romanciers se sont conformés. Au delà de l'engagement que prend cette jeune dame, Ngũgĩ présente la face hideuse d'une société en pleine déliquescence. Car à l'analyse, l'on est en présence d'une société devenue répugnante, à la croisée des chemins si bien que des questions d'ordinaire taboues sont désormais traitées sur la place publique et sans la moindre retenue. Ngũgĩ, procède ainsi à la "*subversion des codes littéraires habituels et à l'élaboration d'un nouveau discours romanesque*" pour reprendre la pensée de (Musanji, 2002.)

En le faisant, il nous fait entrer de plain-pied dans la société kenyane malade de ses hommes, de ses structures sociales et étatiques, malade de son insalubrité. Car les mouches auxquelles il fait appel et qui côtoient dans une forme d'harmonie les enfants qui nagent nus dans un cours d'eau rappellent que l'on est dans un univers insalubre et répugnant. Cette insalubrité, elle-même émanation de l'état de délabrement du Kenya, atteint son paroxysme avec la convocation dans le récit d'excréments humains et d'animaux en décomposition et achève de convaincre de l'état de putréfaction morale de la société kenyane. Dans une certaine convention littéraire traditionnelle, de tels tableaux ne doivent pas figurer dans l'œuvre d'art qui est véhicule du beau et du bien. C'est un tel art qui est impossible dans la nouvelle Afrique désenchantée. La désillusion devient plus intenable quand elle se rapporte aux matières fécales qui jonchent les rues de Nairobi:

> Have you never visited the slum areas of Nairobi to see for yourself the amazing sight of endless armies of fleas and bedbugs marching up and down the walls, or the sickening, undrained, full of ditches, full of brackish water, shit and urine, the naked, the naked children swimming in those very ditches? … Human shit and urine and the carcasses of

> dead dogs and cats- all these make the area smell as if it were nothing but pure putrefaction. (Ngũgĩ, 1980: 130)

A la réalité, à travers son écriture, Ngũgĩ nous transporte au cœur du laid, de la morve et du dégout, nous rend solidaire, acteurs et témoins de la laideur morale et physique. Le lecteur n'aura de répit qu'en refermant le roman. Tel est le rôle de l'art : nous amener à rendre témoignage de la laideur, nous la rendre présente afin que comme dans un miroir, la société se retrouve. Ainsi satisfait ou dégouté chacun a toute la latitude de choisir son camp. Ou bien se complaire dans cette laideur ou bien s'en indigner et se doter de moyens pour œuvrer à un changement qualitatif de la face de la société. Ngũgĩ pour sa part fait un choix sans équivoque. Ainsi peut se lire son recours à l'écriture scatologique qui se présente comme une nouvelle écriture de l'échec.

L'écriture scatologique a aussi partie liée avec la déliquescence morale de la société. C'est une société devenue désagréable parce que laide. Il le fait à dessein, avec des termes qui ne peuvent que susciter chez le lecteur dégoût et vomissement. Car la mauvaise odeur que dégagent les excréments humains sur lesquels voltigent des mouches et les corps en putréfaction de chiens et de chats, ces animaux domestiques, familiers à l'homme créent une sensation de vomissement. C'est la preuve qu'en plus de l'homme ses compagnons quotidiens n'échappent pas eux aussi à la désagrégation morale. Toutes ces allusions métaphoriques rendent compte de l'esthétique de la vulgarité qui elle-même restitue à l'écriture postcoloniale toute sa stature contestatrice. C'est une écriture de la rupture et de la subversion au sens noble du terme. Une écriture qui dit crument toutes les réalités que d'autres auraient présentées en ayant à l'esprit le refus de heurter les susceptibilités. Plus précisément l'écriture scatologique Ngugienne se charge *"de dire la laideur d'une manière finalement si belle"* qui est à la fois *"déroutante et inquiétante"*. (Coquery-Vidrovitch, 2005)

Ngũgĩ, partage ce projet stylistique d'une écriture scatologique avec nombre d'écrivains postcoloniaux comme Armah et Soyinka. Son écriture envisage de susciter le rejet d'une société répugnante, exécrable, reflet de l'échec de toute la communauté à bâtir un monde meilleur. C'est de ce même échec que rend compte le prosateur ghanéen quand il décrit l'épisode nauséeux du car en ces mots:

> Then a savage indignation filled the conductor. For in the soft vibrating light inside the bus, he saw, running down from the left corner of the watcher's mouth, a stream of the man's spittle. Oozing freely, the oil- like liquid first entangled itself in the fingers of the watcher's left hand, underneath which it spread and touched the rusty metal lining of the seat with a dark sheen, then descended with quiet inevitably down the dirty, aged leather of the seat itself, losing itself at last in the depression made by the joint. (Armah, 1968: 6)

L'écoulement nasal duquel l'homme a toutes les peines du monde à se débarrasser crée une situation nauséeuse et entretient un rapport avec cette société ghanéenne devenue invivable. C'est l'échec de la postcolonie. Le dégoût de la société postcoloniale, la négation des valeurs s'observe aussi dans la désacralisation de la gent féminine. Car en dépeignant avec peu de pudeur les organes génitaux féminins ou encore les relations sexuelles, Ngũgĩ montre son exaspération face à l'attitude dévalorisante de la femme. Il a du mal à s'expliquer le peu d'égard que la femme a pour elle-même. Car si selon la mythologie kikuyu, de par Mumbi, la femme est la première femme, son observance de pratiques avilissantes comme la prostitution ne peuvent que susciter en lui exaspération et dégoût. L'impensé d'un tel discours est qu'il est grand temps que la femme africaine se mette en valeur, œuvre à sa propre

rédemption. Et cela débute par l'abandon de toute valeur tendant à lui faire perdre dignité, respect et importance.

L'écriture scatologique est ainsi la réécriture de la crise née de l'échec de certaines instances sociales kenyanes à l'heure de la postcolonie. Ce sont des sociétés malades de leurs dirigeants qui sont plutôt préoccupés à embrigader les libertés individuelles et collectives. Et, l'univers carcéral que présente Ngũgĩ connote l'écriture scatologique. C'est un univers qui choque le lecteur et qui à terme suscite en lui le dégoût. Cette situation exaspérante est résumée par Ngũgĩ en ces mots :

> Matigari was flung into a small dark cell which reeked with the breath of the ten other people packed there. The heavy odour of vomited beer, the smell of the sweat on their bodies and that of human sweat and blood which had dried up on the walls of the cell over the years made it hard to breathe. He fought back with difficulty the nausea that seized him. […] farting […] to fart to vomit and urinate. (Ngũgĩ, 1986: 52-53)

Le champ sémantique carcéral rime avec la répugnance. Les mots et expressions qu'utilise le romancier dans sa description de l'enfer carcéral dont Matigari fait momentanément l'amère expérience ne peuvent que susciter le rejet d'un tel milieu. En effet, les fortes odeurs, les vomissements, les murs tâchés de sang et les pets des détenus créent une sensation nauséeuse. Sa critique d'un tel univers est en rapport avec la distanciation qu'il veut faire avec une si affreuse société qui ne semble pas proposer d'alternatives optimistes aux masses. Toutefois, à y voir de près, Ngũgĩ refuse d'emboucher la trompette du pessimisme qui paraît être une dominante de la société kenyane dans une perception toute différente de l'échec.

III. Du désespoir aux lueurs d'un espoir entretenu

Le corpus laisse entrevoir un sentiment d'échec et de désespoir. Mais à la vérité cet échec perceptible n'est qu'apparent, provisoire et illusoire. Ainsi les cas d'échec que l'on peut constater chez certains personnages n'en sont pas véritablement. Il se dégage dans ces différents échecs des lueurs d'espoir qui restent à transformer en de réelles espérances. Ils ont un caractère passager. Autrement dit chez Ngũgĩ, l'échec n'est pas définitif. Et des cas de figures sont légions qui attestent de cette dimension dynamique. L'exemple le plus évocateur est celui de Matigari. En effet, une analyse onomastique révèle la charge victorieuse dont il est porteur. En langue kikuyu cette identité signifie celui qui résiste aux munitions. C'est donc dire qu'il est invincible. Et fort de pouvoirs surnaturels dont il serait doté, il parvient miraculeusement à sortir de prison et à libérer ses codétenus, leur permettant ainsi de humer l'air frais de la liberté.

Il est ainsi loisible de conclure que l'échec ne saurait être l'apanage de Matigari. Son échec personnel est à la fois limité et ambivalent en ce qu'il porte en lui les stigmates d'une victoire prochaine. Car il échoue aujourd'hui pour l'emporter définitivement plus tard. Sa première victoire, il la remporte en se dressant contre les forces du mal et celles de l'oppression, dans un monde où tous ont choisi de se taire et de ruser avec les masses. Du coup, Matigari ne saurait être retenu comme un véritable cas d'échec. En défiant les forces policières, il se constitue en un réel héros. En effet, là où la population assistait impuissante à l'humiliation de Guthera, Matigari est le seul à crier son exaspération à la police afin qu'elle y mette un terme.

L'échec n'est pas total ; Il manque de « consistance » et ne saurait par conséquent perdurer. Même l'acte sexuel qui a lieu entre le chauffeur et l'épouse du ministre de la Vérité et de la Justice porte les marques d'une victoire future. Il consacre la victoire des masses opprimées incarnées par le chauffeur sur les élites dirigeantes représentées par la femme du ministre. Au delà de la femme, c'est le ministre lui-même qui perd son pouvoir au profit de son chauffeur. Incapable de satisfaire sa femme sur le plan sexuel, cet homme cède sans le vouloir une partie de son pouvoir de ministre à son chauffeur qui devient un tant soit peu le « propriétaire » de sa femme. Cette relation extraconjugale du chauffeur et de la femme du ministre consacre la victoire des faibles sur les forts, des pauvres sur les riches, des masses sur les élites gouvernantes. Ce sont désormais les subalternes qui tiennent les rênes d'un nouveau genre de pouvoir.

En outre, la mise à feu de la maison de John Boy peut se lire comme un autre cas de succès des masses. Celles qui par le passé se sont montrées soumises, indolentes et résignées ont, dans un sursaut d'orgueil, choisi de se dresser contre les impérialistes et leurs suppôts locaux. La révolution qui est en marche débouche inéluctablement sur la victoire des masses. Revigorées par les résultats probants, celles-ci peuvent entonner en chœur l'hymne de la liberté et de la victoire :

> Victory shall be ours!
>
> Victory shall be ours!
>
> Victory shall be ours!
>
> Victory shall be ours! (Ngũgĩ, 1986: 175)

Ainsi l'indolence a fait place à l'action, le pessimisme à l'optimisme et l'échec au succès. Désormais la victoire se trouve du côté des masses. Les pôles ont donc changé car l'opprimé sort victorieux de sa bataille contre l'oppresseur. La certitude de cette victoire se perçoit dans l'itération textuelle relative au terme 'victory'; elle vient comme pour dissiper tout doute qui pourrait planer sur cette victoire.

En venant à bout des oppresseurs qui ont affiché toute leur incapacité à œuvrer au développement des populations kenyanes, le romancier présente le nouvel état d'esprit des masses. Il montre que des masses résignées sont capables d'inverser la tendance. Cette idée est également perceptible dans la mise à feu de la caverne des voleurs par les masses exploitées dans Devil on the Cross. Le feu a en effet la capacité de détruire littéralement l'édifice dans lequel la nouvelle élite exerçe en toute impunité son activité. Et, s'étant rendu compte de la collusion de la police et des tenants du pouvoir, les masses opprimées prennent sur elles de l'incendier afin que disparaissent à jamais des personnes qui seraient tentées d'agir comme ces bandits ou enclines à perpétuer leur idéologie dominatrice.

Le recours au feu entretient quelque relation avec sa dimension purificatrice dont parle Bachelard dans La psychanalyse du feu. (Bachelard, 1949). Le feu a en effet la capacité de purifier toute la société kenyane en la débarrassant de toutes les souillures et des odeurs nauséabondes qui s'y sont répandues à une vitesse exponentielle. Ngũgĩ insinue que c'est sur les cendres de ces édifices détruits que doivent être érigées les fondations d'un Kenya nouveau, débarrassé de toute oppression et de toute servitude, en somme d'un Kenya qui rompt avec l'ancienne mentalité postcoloniale qui rime avec exploitation, violence, oppression, injustice et duplicité.

La victoire est aussi perceptible dans le dépassement que font certains personnages tels que Gatuiria et Wariinga. Alors que l'argent a corrompu les mentalités, Gatuiria s'impose en s'opposant à cette cupidité qui caractérise la société kenyane. Plus qu'un exemple à imiter dans une société postcoloniale, gangrenée par le vol et la corruption, son choix s'analyse comme la victoire de la lucidité sur l'échec, du vol et de la corruption. Plutôt que de s'inscrire dans la droite ligne de l'exploitation de ses ouvriers tracée par son père, il définit des standards nouveaux qui doivent présider à la gestion des peuples. C'est ainsi que peut se justifier son choix de la musique qui lui permet de faire le discernement entre les choses charnelles et celles liées à l'âme. En clair, il refuse toute corruption de son âme, refus qu'il proclame à travers cette brève pensée : *"I choose music so that money does not rule my life."* (Ngũgĩ, 1980 : 134)

Aussi banal qu'un tel choix puisse paraître, il marque la rupture de ce personnage avec l'ordre ancien, avec l'échec. Il fait poindre à l'horizon l'espoir et pose ainsi les jalons d'une société kenyane nouvelle, réconciliée avec elle-même, avec les valeurs principielles qui firent son charme. Cette propension à jeter les bases d'une société nouvelle se retrouve dans le personnage de Jacinta Wariinga. L'émancipation dont elle fait preuve à la fin de Devil on the Cross contraste avec la naïveté, la soumission, l'indolence et l'échec qui la caractérisaient. Elle finit par se convaincre que son bonheur ne dépend que d'elle et que nul ne le fera à sa place. Dans la foulée, elle n'hésite donc pas à intégrer un garage et à suivre des cours de judo. De la sorte, elle se pose désormais en défenseuse de toute la gent féminine africaine à la liberté piétinée et à la dignité bafouée. En outre en devenant mécanicienne, au delà des véhicules, c'est tel un médecin, à la société kenyane qu'elle veut administrer la thérapie appropriée afin qu'enfin celle-ci recouvre la santé. Les engins défectueux deviendraient alors des véhicules réparés, remplis de vigueur et capables de transporter sans le moindre souci les populations vers des horizons plus apaisés, vers un Kenya plus stable et plus harmonieux.

L'échec qui caractérise Wariinga est ambivalent, et la profonde métamorphose qui s'est opérée en elle en rend raison. La femme soumise qu'elle était est devenue la femme émancipée, ce qu'articule le narrateur en ces mots: "*No, this Wariinga is not that other Wariinga. This Wariinga is not the one who used to think that there was nothing she could except type for others."* (Ngũgĩ, 1980: 216) C'est donc dire que toute femme condamnée, contrairement à des idées préconçues, a en elle les prédispositions de sa propre libération, pourvu qu'elle en prenne conscience. A la vérité, c'est une image nouvelle de la femme africaine que présente ainsi le romancier. Il s'agit d'une femme digne, émancipée et combattante dont l'évocation rime avec bravoure et succès.

Ngũgĩ est loin d'être un écrivain de l'échec et du pessimisme. Bien au contraire, il convoque dans le récit des personnages qui, quoique souvent gagnés par la défaite, finissent par puiser en eux-mêmes les ressources nécessaires à leur victoire sur les forces du mal et celles du désespoir. En reprenant à son compte cette maxime: *"There was no night so long that it did not end with dawn."* (Ngũgĩ, 1980: 3), il rappelle que la nuit, aussi longue fut-elle, débouche inéluctablement sur le jour. En d'autres mots, il n'y a jamais de défaite définitive. Elle peut être momentanée certes mais jamais perpétuelle.

L'orage qui s'abat sur le pays à la fin de Matigari est loin d'être fortuit. Il se lit comme le présage d'une ère nouvelle, débarrassée de toutes les souillures passées avec des personnages nouveaux. Pour Ngũgĩ des personnages tels que Matigari et Wariinga ne sauraient être frappés eux aussi du péché de l'échec définitif. C'est pourquoi à l'un il épargne la mort et à l'autre revient la mission de tuer le riche homme oppresseur. L'impensé de ces deux actes est qu'il entend offrir à Matigari la possibilité d'aller mener sa bataille pour la justice et la vérité en

d'autres lieux dominés par l'injustice et l'oppression. Quant à Wariinga, son acte s'analyse comme la volonté du romancier de crucifier les diables afin que plus jamais ils ne puissent perpétuer leurs actions oppressives à l'encontre des masses. Dans cette veine, le tonnerre qui accompagne l'orage vient pour briser, déconstruire et faire voler en éclats toute l'idéologie postcoloniale et le discours qui l'accompagne. Et, les enfants porteurs de toutes les espérances pour l'émergence d'un monde nouveau, peuvent ainsi gaiment entonner cet air optimiste:

Rain; Rain

Let me slaughter you a calf,

And another

With jingle bells around the neck! (Ngũgĩ, 1986: 174)

Conclusion

Cette étude a permis de se rendre compte de la forte présence de l'idée d'échec dans la société du roman décrite par Ngũgĩ wa Thiong'o. Elle met en relief un échec protéiforme qui va de l'aliénation de certains personnages à l'oppression des masses par les nouvelles élites dirigeantes en passant par le mode d'écriture de Ngũgĩ lui-même. Qu'ils soient à un stade individuel ou collectif, l'instabilité comportementale de certains ou de toute la société donne de comprendre l'ampleur du malaise qui l'affecte. Dans leur écrasante majorité, les personnages du corpus assument difficilement leur statut de leader quand ils ne se dérobent à leur mission.

De plus, le romancier a recours à l'écriture scatologique au travers de laquelle se dégagent l'obscénité, le manque de pudeur et la puanteur qui semblent être la marque de fabrique de la nouvelle société kenyane. Au total l'on est en présence d'un monde malade auquel il faut impérativement administrer des soins. Sous un tel angle l'on peut affirmer comme Djiman que *"la postcolonie est encore au stade de l'autodétermination."* (Djiman, 2010: 250) En d'autres termes, elle est encore à un stade de balbutiement donc en train de chercher sa propre voie. Dans un tel sens, l'on se rend compte de l'immanence de l'échec dans cette société fraichement décolonisée.

Par ailleurs, l'on remarque que l'échec ne l'emporte pas sur la victoire. C'est bien au contraire un échec qui est limité et qui ne saurait résister à l'épreuve du temps. Des personnages, par leurs actions porteuses d'espérances individuelles et collectives viennent réconcilier le Kenya avec lui-même et avec ses valeurs fondatrices. L'échec dont ils font l'expérience n'est que provisoire. Il est circonscrit dans le temps comme dans l'espace et ne saurait être une fatalité. C'est aux Africains, semble dire Ngũgĩ, de puiser en eux-mêmes les ressources nécessaires pour vaincre définitivement l'échec. Car tout échec, bien appréhendé est porteur de succès et aucun échec ne saurait en effet être vain, pourvu que l'on en saisisse réellement la portée.

BIBLIOGRAPHIE

Armah, Ayi Kwei. The Beautyful Ones Are Not Yet Born. London: Heinemann, 1968.

Bachelard, Gaston. La psychanalyse du feu. Paris : Gallimard, 1949.

Bakhtine, Mikhaïl. La poétique de Dostoïevski. Paris : Le Seuil. 1970.

Bardolph, **Jacqueline**. Etudes postcoloniales et littérature. Paris: Honoré Champion, 2002.

Bayart, Jean-François. L'État en Afrique. La politique du ventre. Paris, Fayard, 1989.

Bayart, Jean-François et al. La criminalisation de l'État en Afrique. Bruxelles: Éditions Complexe. 1997.

Bill, Ashcroft et al. L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux. 2012.

Djiman, Kasimi. "Matigari de Ngũgĩ wa Thiong'o ou une représentation de la postcolonie". Les représentations dans les fictions littéraires. Paris: L'harmattan. 2010.

Fanon, **Frantz**. Les Damnés de la terre. Paris : La Découverte. 2003.

Glinga, **Werner**. "Le Kenya et le Sénégal : Aspects de la diversité des littératures africaines". Ethiopiques n° 43 Revue negro africaine de littérature et de philosophie. 4è trimestre, 1985.

Mbembe, **Achille**. "Ecrire l'Afrique à partir d'une faille". Politique Africaine. Paris: Karthala. 1993.

…… . De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique de l'Afrique contemporaine. Paris : Karthala, 2000.

Moura, Jean Marc. Littérature francophone et théorie postcoloniale. Paris : PUF, 1999.

Musanji, Ngalasso. " Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français ", Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines, 2002, http:// *www.msha.fr/celfa/article*

Naumann, **Michel**. Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération : une littérature « voyoue ». Paris: L'harmattan, 2001.

Ngũgĩ, **wa Thiong'o**. Devil on the Cross. London: Heinemann. 1980.

…… . Matigari, London: Heinemann. 1986.

Picon-Vallin, Béatrice. Le théâtre juif soviétique: Pendant les années vingt. Lausanne: L'Age d'homme.1973.