



Représentation et dynamique des dispositifs romanesques africains

Cyprien BODO,
Université de Cocody-Abidjan

La représentation, selon la perspective de Michaël Hayat qui intéresse notre étude, est « l'action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit. »¹ C'est un acte de « visibilisation », qui consiste à rendre perceptible, sensible, un concept au moyen d'une image, d'une figure. La représentation est donc ici une présentation, une mise en scène ou mise en place, dans un texte littéraire, d'un dispositif. Mais qu'entendre par dispositif ?

Selon Bernard Vouilloux, le dispositif est « un agencement qui résulte de l'investissement ou de la mobilisation de moyens et qui est appelé à fonctionner en vue d'une fin déterminée. »² Le dispositif est ainsi un ensemble donné de motifs littéraires en œuvre dans un texte. Mais cette mise en place n'est pas fortuite comme le souligne chez Vouilloux l'expression « fin déterminée ». Elle rappelle la pensée de Michel Foucault, qui voit le dispositif comme « une logique de la stratégie. »³ Toute cette approche théorique pour dire en fin de compte que le dispositif doit finalement être perçu ici comme une stratégie littéraire ajustée ou mise en place dans une œuvre au regard d'un objectif particulier. Il est donc idéologiquement marqué. Cela étant, qu'est-ce qui conditionne le choix du dispositif ?

Georg Lukàcs remarquait que la forme du roman tient « aux dispositions intérieures de l'écrivain et aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. »⁴ Il montrait ainsi que l'écriture est le fruit d'une tension entre l'intériorité de l'écrivain et la réalité vécue ; qu'il y a une certaine correspondance entre ce qu'il appelle « les moteurs de la création » et la forme romanesque. Partant, cette étude a pour objectif de montrer comment un nouvel imaginaire, de nouvelles « dispositions d'esprit », ont conduit au remodelage, au renouvellement

¹ Michaël Hayat, *Vers une philosophie matérialiste de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 87.

² Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in : Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18.

³ Cité par Bernard Vouilloux, op. cit., p. 20.

⁴ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p. 49.



des dispositifs héroïques et énonciatifs dans le champ romanesque africain et donc au dynamisme de la représentation.

I. La déconstruction de la figure héroïque

Les reproches d'Alexandre Biyidi alias Mongo Beti à Camara Laye à propos de *L'Enfant Noir* nous aident à cerner l'imaginaire d'alors :

Laye, écrit-il, ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales, celles justement qu'on s'est toujours gardé de révéler au public d'ici. Ce Guinéen, mon congénère, qui fut, à ce qu'il laisse entendre, un garçon fort vif, n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de l'administration coloniale ?⁵

Cette récrimination laisse deviner l'emprise d'un imaginaire de la révolte, du combat. Et Medza, un personnage de *Mission terminée*, s'en fait le porte drapeau : « Comment, interroge-t-il, l'indifférence serait autre chose que de la perversité ? »⁶

Cette disposition d'esprit a conduit à la mise en place, dans le texte littéraire d'un dispositif littéraire particulier ; il s'agit de la mise en scène d'une figure héroïque forte, d'un héros viril que Anozie Sunday qualifie de « héros de détermination extro-active »⁷. Cela est visible à travers des motifs littéraires connotés. Citons entre autres :

- le révolté à l'image de Koumé dans *Ville cruelle* (Eza Boto, Paris, Présence Africaine, 1954),
- le Prométhée, le sauveur, incarné par Omar Faye dans *O pays mon beau peuple* (Ousmane Sembène, Paris, Dumont, 1957),
- l'intellectuel militant représenté par Climbié dans *Climbié*, (Bernard Dadié, Paris, Seghers, 1966),
- l'immortel à travers Chaïdana père dans *La vie et demie* (Sony Labou Tansi, Paris, Seuil, 1979).

Le texte romanesque était ainsi en permanence le lieu de mise en scène du dispositif de la « survalorisation » du héros à travers des motifs dithyrambiques. Mais cette tendance s'éclipse de sorte que l'on voit de plus en plus apparaître sur la scène romanesque des figures héroïques dévirilisées. Ceci s'explique par un nouvel imaginaire qu'il nous faudra déterminer avant d'en voir les manifestations.

⁵ Cité par Thomas Melone, *Mongo Beti : l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 23.

⁶ Mongo Beti, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 149

⁷ Anozie Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 188.



Cette remarque de l'historien et écrivain Laurent Gbagbo est instructive sur la question : « ce qui manque aujourd'hui en Afrique ce sont des hommes fiers. »⁸ Elle est corroborée par Tierno Monénembo lorsqu'il soutient que : « En Guinée il n'y a pas de modèle de héros que l'on peut utiliser dans le roman. Il n'y a pas eu de héros en Guinée depuis l'indépendance en 1958. Ce sont les raisons pour lesquelles je présente des personnages désemparés et non positifs. »⁹

Une double idée apparaît dans ces propos. La première est le dépérissement de l'image du héros dans l'imaginaire collectif et la deuxième est la conséquence sur la représentation romanesque. En effet, le changement de disposition d'esprit en raison de la conscience du naufrage de l'héroïsme a amené à remodeler ce personnage romanesque. L'on est ainsi passé du dispositif textuel de la survalorisation à celui de la dévalorisation. Quels sont donc les motifs romanesques mis en place pour traduire ce nouveau regard ?

1. Le titre des œuvres

Ce mécanisme paratextuel porte en lui les marques de l'émiettement de l'image du héros dans le texte africain. On en veut pour preuve le titre de l'ouvrage d'Ibrahim Baba Kaké intitulé *Sékou Touré : le héros et le tyran* (Paris, Jeunes Afrique livres, 1987). L'usage de la coordination « et » qui associe héros (motif valorisant) à tyran (motif dévalorisant) est révélateur d'un imaginaire trouble sur la question ou le statut du héros.

Si l'ambivalence, le flottement se lit chez Baba Kaké, c'est un processus de dégradation qui est exprimé par le titre d'un des romans de Tierno Monénembo : *Les crapauds-brousse* (Paris, Seuil, 1979). Ce titre, explique-t-il, est emprunté à une légende peulhe qui veut qu'à l'origine du monde, l'être élu de Dieu (le héros donc) soit le crapaud. Par une faute mythique, ce crapaud a été maudit et transformé en être hybride (monstrueux) et niais.

Kourouma semble aller plus loin. Avec lui, en effet, la dégradation atteint la sphère céleste, c'est-à-dire, Allah, le héros créateur. Ce dernier perd son image de protecteur, de bienfaiteur pour celui d'un héros divin qui abandonne ses créatures innocentes à l'image de

⁸ *Notre voie* n° 1095 du 21 janvier 2002 (quotidien ivoirien).

⁹ *Notre librairie*, n° 88/89 de juillet-septembre 1987, p. 108.



Birahima, un enfant, livré à la folie meurtrière des seigneurs de la guerre. Il apparaît ainsi comme celui qui laisse perdurer l'injustice comme l'atteste le titre de son œuvre *Allah n'est pas obligé* (Paris, Seuil, 2000).

2. La construction du nom

Le dispositif de dévalorisation de la figure du héros se lit également dans la construction du nom des personnages qui assument cette fonction. Sur cette question, Philippe Hamon notait que la manière dont le nom d'un personnage est construit est bien souvent porteuse de sa « valeur »¹⁰. Et comme procédé de construction auquel il faut savoir accorder une attention particulière, il y a le son et même la forme des noms et ce à travers les niveaux « acoustique, articulatoire et morphologique. »¹¹

Sur cette base, il apparaît une certaine transparence morphologique quand on s'intéresse de plus près au nom d'une figure forte du *Cercle des tropiques*¹² : Baré Koulé. En effet, aux niveaux auditif, articulatoire et dans une certaine mesure morphologique, Baré Koulé fait penser aux verbes « barrer » et « couler ». Ce qui n'est pas sans rapport avec le statut de ce personnage, initialement perçu comme le « messie koï », le sauveur, mais dont les actions contribuent, dans le texte de Fantouré, à barrer la voie du développement à la république des « Marigots du Sud » et à la faire couler dans les eaux troubles du désespoir. Il se donne donc à voir à l'analyse onomastique, pour reprendre une terminologie de Claude Bremond, comme un héros « dégradateur »¹³

Quant à Ahmadou Kourouma, il est assez explicite dans la construction du nom des personnages. Il use du métadiscours. Son narrateur en effet, dans une situation de discours sur le discours, ne manque pas d'expliquer le sens du nom de la figure héroïque dont il parle : « Chacun de nous a ses préoccupations dont les deux principales sont, en général, la mort et

¹⁰ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris Seuil, 1977, p. 147.

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

¹³ Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 206.



Dieu. Bossouma, l'homme au totem hyène, ne connaissait qu'une préoccupation ici-bas : demeurer toujours le soldat le plus gradé de l'Afrique. [...] Bossouma (puanteur de pet), l'homme au poitrail caparaçonné de décorations, restait sans conteste le militaire ayant le grade le plus élevé sur le continent. »¹⁴

Comme on peut le noter, grâce au métadiscours parenthétique, on saisit que le nom Bossouma connote une opinion négative. Le sens du nom (puanteur de pet) qui suggère une émanation putride provenant d'une décomposition est une mise en scène textuelle qui participe à la déconstruction de l'image de cette figure héroïque.

3. La picaresque

Cette notion exprime, dans le texte africain, la mise en œuvre des motifs picaresques qui font de certains héros, à l'image du picaro, des personnages « dépouillés de l'étoffe héroïque. »¹⁵ Bohi Di, dans *Le cercle des tropiques*, servira à illustrer cette idée. On note chez lui les motifs dégradants que sont entre autres la lâcheté comme en témoigne son attitude lors d'une action revendicatrice :

Les rails grondaient, le train arrivait [...]. Je regardais pour la dernière fois le ciel d'un bleu implacable, pensais aux miens, à ma vie. Soudain [...] je me levai promptement et me mis à fuir. Dans mon oreille, on criait : « lâche ! » Je n'avais pas le cœur à contester un tel point de vue [...]. On me condamnait à mourir pour la liberté. C'était le dernier de mes soucis.¹⁶

On constate que Bohi Di renonce à la lutte pour la liberté, il la nie. Il en donne la raison : sa vie lui tient plus à cœur que des actes héroïques, honorifiques. Ce choix n'a pas plu à ses compagnons qui n'ont pas hésité à le traiter de « lâche ». Ce terme dépréciatif révèle la perte de mérite de ce personnage et fait de lui « un héros déméritoire »¹⁷ car il n'est pas de ces « êtres qui

¹⁴ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1988, p. 213.

¹⁵ Marc Chenettier, « Picaresque et picaresque : aspects de la fiction américaine des années 1970 », in *Caliban*, n°XX, 1983, p. 84.

¹⁶ *Le cercle des tropiques*, op. cit., p. 126.

¹⁷ *Logique du récit*, Paris, op. cit., p. 297.



sacrifient tout pour les autres, ces martyrs du bonheur qui incarnent le cheminement des hommes de bonne volonté vers le dévouement et le sacrifice. »¹⁸ Il est donc un « Soundjata à rebours ».

Quand il ne choisit pas la fuite, il éprouve une frayeur paralysante : « Pour oublier ma peur, je me mis à chanter. Mon cœur battait si fort que pendant un moment je crus ne jamais pouvoir atteindre le garage. »¹⁹

Lukács remarquait que dans « les formes épiques, le sujet se tient face à son objet dans un rapport plus net de domination et de maîtrise de soi. »²⁰ On ne peut pas en dire autant de Bohi Di au vu de ses fortes émotions causées par une peur intense parce qu'il ne domine pas les situations. D'ailleurs, il apparaît plus comme un héros « involontaire », un agi comme l'attestent ces expressions : « à contre cœur je cédaï » (p. 70), « je ne discutai pas » (p. 76), « je n'étais qu'un pion » (p. 82), « entraîné malgré moi » (p. 84), « au fond de moi-même, je me sentais lésé, trompé, mais il fallait marcher » (p. 85), « j'avais suivi comme tout le monde » (p. 153), « je ne faisais que suivre » (p. 272), « je répétais docilement » (p. 290), « comme un mouton je montai » (p. 302), etc.

Avec Bohi Di, on voit comment le dispositif de la dévalorisation du héros opère à travers des motifs qui concourent à l'amenuisement de sa performance ou de son épaisseur.

On pourrait appliquer ce constat à Fama, le héros mendiant, l'hyène, le vautour (*Les soleils des indépendances*, Ahmadou Kourouma, Seuil, 1970), à Birahima « l'inintellectuel », le drogué, le lycéen enfant-soldat buveur de sang, (*Allah n'est pas obligé*, Kourouma), au très absent, silencieux et passif Cousin Samba (*Les écailles du ciel*, Tierno Monénembo, Seuil, 1986), à Grégoire Nakobomayo, le jack l'éventreur africain (*African Psycho*, Alain Mabanckou, Seuil, 2003), etc.

Tierno Monénembo donne les raisons qui justifient la récurrence de cette technique d'écriture :

¹⁸ Joseph Tala, *Les personnages de Pierre Henri Simon dans son œuvre romanesque ou l'homme aux prises avec l'existence*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Montpellier, 1976, p. 62.

¹⁹ *Le cercle des tropiques*, op. cit., p. 291.

²⁰ *La théorie du roman*, op. cit., p. 42.



J'estime que l'Africain moderne exprime un désarroi, un désarroi profond. Ce désarroi n'est pas seulement politique, il est interne, psychologique et même affectif et peut-être culturel. Je crois, quitte à choquer, que le personnage africain moderne est un peu inconsistant. Ce que je veux exprimer dans *Les écailles du ciel*, c'est ce passage à vide que nous vivons.²¹

On en conclut que le dispositif de la déconstruction participerait ainsi du « nouveau réalisme » africain après celui de l'«hypervalorisation ».

II. La fracture énonciative : l'émergence du narrateur-sujet

Dans sa volonté d'établir une distinction entre le roman africain et le roman occidental, David Ndachi laisse percevoir un mode de perception et de pensée qui a longtemps influencé la forme énonciative dans le roman africain. Il écrit : « Tout est fondé sur la distinction à faire entre l'individu et la collectivité. L'évolution de la société occidentale a particulièrement cultivé les sentiments individualistes, tandis que l'esprit du groupe reste prédominant dans la collectivité africaine. »²²

Ce critique se montre sentencieux lorsqu'il note un peu plus loin qu'« en se représentant lui-même, le héros trahit le sens du groupe propre à l'Africain. »²³ Cet imaginaire a influencé la forme énonciative du roman africain. Il a engendré ce que Georice Madebe, s'appuyant sur Greimas, appelle le « narrateur-congruent ». Il explique : « Les narrateurs-congruents [sont] des sujets d'énonciation dont les productions discursives en garantissent le statut impersonnel. La transparence identitaire engendrant la transparence discursive chez ce type de figures narratives, les discours qu'elles produisent sont frappés de clarté. »²⁴

La notion de « statut impersonnel » aide à comprendre que ce type de narrateur tient un discours impersonnel donc collectif. Lorsque ce dernier parle, c'est le plus souvent la collectivité qu'on écoute. Son « je » est l'équivalent du « nous ». Il baigne dans une intersubjectivité, c'est-à-dire une subjectivité transcendantale, impersonnelle. Ce narrateur en effet vit le discours identitaire

²¹ *Notre Librairie, op. cit.*, p. 107.

²² David Ndachi, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 109.

²³ *Ibid.*, p. 111.

²⁴ Georice Madebe, *De Viko à Ngal. La transparence créative*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 42



dans une logique fusionnelle, voire en phase avec les cosmogonies et autres axiologies du milieu social.

Toundi, le narrateur-personnage, qui se présente comme « le représentant »²⁵ des Noirs de Dangan dans *Une vie de boy* illustre notre analyse mais nous choisissons de porter notre attention sur ce discours du personnage-narrateur de *Black Bazar* d'Alain Mabanckou parce qu'il contient les mécanismes discursifs du narrateur-congruent contemporain :

L'Africain a été le premier homme sur la Terre, les autres races ne sont venues qu'après. Tous les hommes sont donc des immigrés, sauf les Africains qui sont chez eux ici-bas. Nous autres africains nous sommes Egyptiens et nous avons emprunté le Nil pour nous disséminer à travers le continent. Cette vérité-là l'Occident ne pourra jamais l'enseigner parce que ça remettrait beaucoup de choses en cause. L'Occident nous a trop longtemps gavés de mensonges et gonflés de pestilence, mon frère africain !²⁶

Il poursuit son argumentation en notant que :

Les Noirs seraient donc condamnés à la malédiction avec un sexe si surdimensionné qu'aucun caleçon ne pourrait le camoufler. [...] Pourquoi l'Europe se comporte-t-elle de cette façon avec les Africain ? Les Européens, s'ils acceptaient qu'il y ait eu des Noirs en Egypte, des Noirs intelligents, des Noirs chefs, des Noirs avec des sexes normaux, ils devraient aussi accepter que les philosophes européens qui venaient en Egypte depuis l'Antiquité c'était pour nous piquer nos idées et aller développer leur philosophie à eux sans nous dire merci.²⁷

On remarque chez ce narrateur une conscience régie par des vérités d'absolu (« Les Africains comme premier homme sur terre »). Il ne fait que reproduire des sentences transmises, pourrait-on dire, de génération en génération (il convoque l'Antiquité). Il apparaît comme le véhicule privilégié de cette mémoire collective de sorte qu'il infuse la pensée de l'antérieur dans l'actuel. Aucune distance critique n'émerge, ce qui laisse deviner le sommeil de la pensée individuelle. On est donc en présence d'un cas de ce qu'Alain Finkielkraut appelle « la défaite de la pensée »²⁸. Avec le narrateur-congruent c'est beaucoup plus « ça pense en moi » plutôt que « je pense ».

²⁵ Mongo Beti, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1954, p. 152.

²⁶ Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009, p. 106.

²⁷ *Ibid.*, p. 107.

²⁸ Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.



Ce dispositif énonciatif dont nous venons de voir les motifs tend à s'effacer pour un autre, celui du narrateur-sujet, d'où l'idée de fracture énonciative. Elle induit une innovation en ce que, dans le cas d'espèce, le « je » du narrateur-personnage n'est plus fondamentalement l'expression d'une intersubjectivité. En clair, le narrateur-personnage (souvent le héros) n'est plus un porte-parole de sa société comme il était de coutume mais ne fait que porter sa parole. Avec le narrateur-sujet, on est passé de l'intersubjectivité à l'autosubjectivité, d'une « présence élocutoire vide, impersonnelle » à une « présence élocutoire pleine, personnelle. »²⁹ Le narrateur-personnage d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma incarne cette figure romanesque à l'analyse de ses propos dont celui-là :

Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. [...] Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre. Il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches de figuier. Ça, c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches, c'est ce que dit le proverbe : le genou ne porte jamais le chapeau quand la tête est sur le cou. C'est ça les coutumes au village. Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village.³⁰

On note chez ce narrateur une indépendance énonciative, une distance par rapport au discours collectif (le proverbe, les coutumes) qu'il convoque. Il assume un discours critique lorsqu'il énonce qu'il « s'en fout des coutumes ». Il y a donc chez lui la volonté de construire un Moi auto-référentielle, une identité voulue à laquelle il oppose un vous qui est l'incarnation de l'identité originaire. Sa propre construction cognitive l'amène à prendre la parole là où un enfant ne devrait pas le faire. On a ainsi affaire à une subjectivité personnelle, à une narration émancipée des discours idéologiques et leur rhétorique de légitimation dans un univers romanesque auto-fondé.

Avec ce nouveau dispositif énonciatif, entre deux modes de la volonté énoncé par Tzvetan Todorov, « l'obligatif » (volonté non individuelle) et « l'optatif »³¹ (volonté individuelle), le je-narrateur opte pour le second. Il en émerge un type particulier d'énonciation qui a pour corollaire un narrateur-sujet à opposer au narrateur-congruent habituel. On retrouve de plus en plus cette nouvelle identité narrative dans le roman africain. Elle est notamment en œuvre

²⁹ De Viko à Ngal. *La transparence créative*, op. cit., p. 58

³⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 10, 11.

³¹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 52, 53.



dans *La mémoire amputée*³² de Werewere-Liking et en surmanifestation dans *Femme nue, Femme noire*³³ de Calixthe Beyala, sans omettre *Verre cassé*³⁴ d'Alain Mabanckou entre autres. Ce dispositif narratif, parce qu'il apporte une autre tonalité, induit une variation romanesque dans le champ littéraire africain puisqu'on part du discours romanesque collectif, souvent politique, pour celui de l'intimité.

Conclusion

Michaël Hayat remarquait que « le récit de fiction peut-être compris comme laboratoire privilégié pour produire quelques réponses expérimentales. »³⁵ En tant que tel (laboratoire), le texte se donne à voir comme le lieu favorable à l'épanchement de la subjectivité de l'écrivain, à sa libération psychologique. Cette fonctionnalité est appréciable en ce qu'elle génère de nouvelles « réponses expérimentales » qui font évoluer les dispositifs textuels. C'est ce que cette étude s'est attelée à démontrer. Elle a fait ressortir comment un changement d'imaginaire a contribué, dans le champ romanesque africain, à l'expérimentation de nouveaux modes d'écriture, à la mise en scène de nouveaux dispositifs littéraires portant sur la déconstruction des motifs du héros et l'expression de l'autosubjectivité à travers un narrateur-sujet. Le tissu textuel africain est donc en mouvement. Et c'est au regard des bouleversements théoriques notables et souhaitables que ce mouvement entraîne que Georice Madebe, à la suite de Séwanou Dabla qui parlait de « nouvelles écritures africaines »³⁶, avance le concept de « dynamique sémiotique »³⁷ en littératures africaines.

Bibliographie

Anozie Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le*

³² Werewere-Liking, *La mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004.

³³ Calixthe Beyala, *Femme nue, Femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003.

³⁴ Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

³⁵ Michaël Hayat, *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 155.

³⁶ Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

³⁷ Georice Madebe, *Utopie de sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines*, Libreville, Les Editions du Silence, 2005.



roman moderne ouest africain, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

Bremond Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

Chanetier Marc, « Picaresque et picarisme : aspects de la fiction américaine des années 1970 » in *Caliban n°XX*, 1983.

Fantouré Alioum, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

Finkielkraut Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

Hamon Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977. p. 115-180.

Hayat Michaël, *Vers une philosophie matérialiste de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain, Paris, L'Harmattan, 2002.

Kourouma Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

En attendant le vote des bêtes sauvages, Paris, Seuil, 1988.

Lucàs Georg, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.

Mabanckou Alain, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

Madebe Georice, *De Viko à Ngal. La transparence créative*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Utopie de sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines, Libreville, Editions du Silence, 2005.

Melone Thomas, *Mongo Beti : l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971.

Mongo Beti, *Mission terminée*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.

Une vie de boy, Paris, Julliard, 1954.

Ndachi David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Notre Librairie n°88/89 de juillet-septembre 1987.

Notre voie n°1095 du 21 janvier 2002 (quotidien ivoirien).

Revue Baobab: numéro 5
Second semestre 2009



Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Vouilloux Bernard, « Du dispositif », in : Ortel Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 18-31.