

## Le picaresque ou une autre forme de l'écriture réaliste dans le roman africain contemporain: brève lecture illustrative dans *Safora*

**d'Anzata Ouattara**

Taïgba Guillaume ROUDE  
Maître-assistant,  
Département des Lettres Modernes  
Université Alassane Ouattara  
roudeguilla@gmail.com

**Résumé:** Mise en procès dans le roman africain, la pratique du réalisme littéraire apparaît désormais et surtout sous de nouvelles manifestations formelles dans la mouture contemporaine de l'œuvre. De manière prégnante, les lecteurs y retrouvent encore moult résurgences du mode littéraire dix-neuviémiste. Ils peuvent ainsi constater que la dynamique contemporaine des fictions romanesques africaines n'a pu faire sacrifice de l'opérativité scripturale réaliste, consubstantielle à la mission testimoniale du romancier africain, celle notamment de témoigner, de rendre compte des réalités socio-populaires. *Safora* est une illustration de la permanence, du renouvellement et de la variation, ici à travers le paradigme du picaresque, de la narration réaliste dans la littérature romanesque africaine. L'enjeu de la présente contribution est de montrer comment et pourquoi peut-on affirmer que l'œuvre romanesque de l'écrivaine ivoirienne Anzata Ouattara manifeste les linéaments de son réalisme littéraire à travers le vieux *genero picaresco* des lettres d'or espagnoles.

**Mots clés :** Roman africain, réalisme littéraire, nouvelles manifestations formelles, mouture contemporaine, renouvellement scriptural, paradigme du picaresque.

**Abstract:** The practice of literary realism which has been put on trial in the African novel which appears now and especially under new configuration in the contemporary novel. Significantly, readers find in the work many resurgences of the nineteenth-century literary mode. They can thus notice that the contemporary dynamics of African fiction have not been able to make the sacrifice of the realistic scriptural operativity, consubstantial to the testimonial mission of the African novelist, that notably to testify, to give an account of the social and popular realities. *Safora* is an illustration of permanence, renewal and variation, here through the paradigm of picaresque, of the realistic narration in African fictional literariness. The challenge of the present contribution is to show how and why it can be affirmed that the fictional work of the Ivorian writer Anzata Ouattara manifests the lineaments of her literary realism through the old *genero picaresco* of the Spanish gold letters.

**Key words:** African novel, literary realism, new formal manifestations, contemporary grind, scriptural renewal, picaresque paradigm

### Introduction

Aux goûts des spécialistes du roman africain, le genre réaliste pratiqué par les premiers écrivains du continent, n'a plus de dignité esthétique. Ils louent plutôt les vertus d'un romanesque africain contemporain qui affirmerait sa vitalité par des données thématiques et formelles, ainsi que par des procédés techniques plus ingénieux, différents de ceux des

« tristes récits, gigantesques enfants de cerveaux rétrécis<sup>1</sup> », qui appartiennent désormais au passé littéraire africain. Selon ces critiques, les nouveaux lecteurs ne sont plus vraiment intéressés par des récits décrivant des habitudes de vie plus qu'une poésie séduisante, ni par des textes recommandant la conduite linéaire des événements fictionnalisés, avec entre autres caractéristiques essentielles, une action simple et unique, la vérité transparente des peintures de caractères, etc.

En écho aux nouveaux horizons d'attente des lecteurs, les romanciers africains contemporains auraient donc ouvert leurs œuvres à des champs théoriques inédits qui mettraient à mal le romanesque réaliste dix-neuviémiste que les œuvres de Mongo Béli, Sembene Ousmane, Ferdinand Oyono, Cheick Amidou Kane et autres, rendaient en copies. L'heure serait aujourd'hui à des récits plus sophistiqués, faits d'une multiplicité touffue d'événements et de personnages; des occurrences qui, en outre, ne sont pas forcément liés par le fil d'une intrigue. Les auteurs de ces types nouveaux de récit puisent volontairement et à foison à toutes les ressources possibles, de l'oralité nègre à d'autres genres littéraires de toutes les époques. Leur fièvre quêtuse de renouveau esthétique justifie sans doute la facture picaresque adoptée par Anzata Ouattara dans son œuvre *Safora*. Ce roman éponyme<sup>2</sup> n'est-il pas, en revanche, un récit réaliste dans son essence et dans sa littéarité structurelle?

Inscrite dans la veine d'analyses théoriques consacrées à l'exposé des caractéristiques réalistes du roman africain contemporain, cette contribution montre, pour sa part, qu'à la lecture de *Safora*, la critique littéraire se rendra certainement compte de la pérennité scripturale réaliste dans les pratiques fictionnelles africaines actuelles ; elle observera même que le mode y reprend de la vigueur, qu'il y est un champ fécond, contrairement à des études qui semblent vouloir mettre la poésie réaliste à mal dans cette littérature.

Après une considération sommaire de la notion du picaresque en littérature, l'étude montre ainsi comment, dans le corpus retenu, le schéma picaresque se transpose dans le réalisme littéraire. Elle montre que malgré sa quête de nouvelles esthétiques ou son intérêt pour d'autres formes littéraires, le roman africain reste une œuvre archétypiquement réaliste, une œuvre qui parle trivialement et réalistement de la nature réelle des sujets romanisés. Jean-Pierre Makouta Mboukou (1980: 226) pouvait dire que le roman africain parle sans détour aux nègres d'Afrique. Il évite d'idéaliser ses sujets, même déjà par le seul fait de son titre qui, en quelques mots, résume son contenu tout entier.

---

<sup>1</sup> Pour reprendre en substance les propos de Millevoeye, employés dans sa critique du vieux roman français, poème critique d'une dizaine de pages, intitulé « La satire des romans du jour », contenu dans *L'essai sur les fictions*, in *Œuvres*, tome I, Paris, Éditions Lefèvre, 1838, p. 129.

<sup>2</sup> *Safora*, titre de l'œuvre est aussi le nom du personnage principal.

## I. Le picaresque en littérature : histoire liminaire du concept et figuration caractéristique dans *Safora*

La critique littéraire remonte l'expression picaresque au mot espagnol *pícaro*, signifiant "aventurier". Orphelin ou bâtard, personnage gueux dont la destinée est marquée du sceau d'une extrême pauvreté, le *pícaro*, est le plus souvent descendant de parents marginaux ou délinquants. Incessant voyageur rêvant de fortune, de pouvoir et de gloire ; personnage sans attache ni métier fixe ou pas du tout qualifié, cet aventurier se meut ainsi, parfois contre sa volonté, mais surtout au gré de circonstances défavorables, en vagabond de grands chemins, mendiant, aigrefin, voleur, etc.

Le concept du *pícaro* n'est pas nouveau en littérature. Il s'inscrit dans une longue tradition répandue en Espagne entre la moitié des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le genre littéraire dérivé raconte évidemment, sous forme autobiographique, la vie d'un *pícaro*, type d'héros populaire aux prises avec toutes sortes de difficultés et de péripéties. Il s'agit d'une littérature qui, de fait, présente un univers et des personnages ni aristocratiques, ni idéalisés. Toutes ses occurrences, au contraire, appartiennent à la réalité banale de la vie quotidienne ou en sont des inspirations. La vie errante et tumultueuse du *pícaro* que le roman expose dans les moindres détails, est généralement l'occasion de critiques virulentes de la moralité sociale, de descriptions satiriques variées et très colorées des différents milieux sociaux que le personnage fréquente. L'œuvre entrevoit ainsi, la plupart du temps, l'évolution psychologique de celui-ci, lui permettant de tirer de précieuses leçons des vicissitudes rencontrées<sup>3</sup>. Dans un écrit (2005: 49-60), Gérard Siary définit, à raison, le récit picaresque comme un texte

censé relater la tranche de vie, parfois de survie d'un narrateur à la première personne qui est un *pícaro*, c'est-à-dire un pauvre, un rebut de la société. Ce protagoniste homodiégétique égrène, en une structure épisodique ouverte et parataxique, aventures et mésaventures, incidents et accidents, échecs et succès,, toutes tribulations qui, pour subsister ou être intégré à la société, l'ont mis en contact, aux prises, en porte-à-faux avec une société concurrente, voire antagoniste...

Si, du point de vu de nombreux historiens de la littérature, le genre picaresque a bien pour terre natale l'Espagne et l'Europe des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, selon Dacharly Mapangou (2016 : 37), au contraire, « Le picaresque, est de toutes les époques, de toutes les provinces, de toutes les couleurs (...), il entre dans la bibliothèque de l'humanité, (...) se définit comme matrice thématique, narrative et discursive consubstantielle à la poétique du roman

<sup>3</sup> Certains critiques estiment ainsi que psychologie du *pícaro* a pour fondement la quintessence de la philosophie de Rousseau et de Kant, qui substitue l'idée de l'homme en devenir, de l'être qui se construit à travers ses expériences de la vie, à celle d'une nature humaine immuable, donnée une fois pour toute, est bien apparente dans ce second volet déterminatif du *pícaro*.



contemporain (II) offre (ainsi) à quiconque veut faire œuvre littéraire, une source d'inspiration ».

Le critique (idem : 38), en déduit qu' « évoquer l'émergence et le déploiement du picaresque dans la dynamique interne d'une fiction littéraire africaine (...) semble être une évidence, du moment que la plupart des écrivains de la galaxie littéraire africaine ont, sous une forme ou une autre, subi l'influence thématique ou structurale du roman picaresque espagnol du début du Siècle d'or. »

Dacharly Mapangou (ibidem) fonde surtout sa conviction argumentative sur le fait de la migration littéraire. Pour lui le picaresque ne s'est pas borné

exclusivement et spécifiquement aux conditions socio-historico-politico-culturelles consubstantiellement et spécifiquement liées au vieux continent. (II) a plutôt franchi résolument les frontières dudit continent puisqu'on retrouve de manière prégnante ses multiples échos, résonances, éclosions, résurgences, permanences, floraisons, traces ou variations dans d'autres champs de la littérature de fiction, à l'instar du champ littéraire africain.

Anzata Ouattara, auteure du corpus de cette étude, est écrivaine de ce champ. Rien de surprenant, en conséquence, que sa sympathique œuvre romanesque *Safora* apparaisse sous la facture du *género picaresco*, qu'elle y puise ses données thématico-esthétiques.

À l'instar de nombreuses fictions du genre, *Safora* tient bien de la « picaricature <sup>4</sup> » romanesque. L'œuvre est d'emblée l'histoire, le récit de la vie tumultueuse et pittoresque de la protagoniste principale Safora, personnage éponyme de l'œuvre. Il s'agit peut-être de l'autobiographie <sup>5</sup> de l'auteur, pour référencer ce trait iconique du roman picaresque aux confidences voilées de son amie, Euphrasie Kouassi Yao, préfacière de l'œuvre: « L'héroïne d'Anzata Ouattara peut se confondre avec chacune d'entre nous, femmes (...) À elle d'abord, parce qu'il est vrai que toute œuvre relate un peu de la vie de son auteur. Je la connais très bien pour savoir qu'elle partage avec Safora cette grande générosité de cœur et ce courage à toute épreuve », (*Safora*, p. 9).

---

<sup>4</sup> Un certain nombre d'expressions du genre figurées dans cet article entre guillemets est emprunté à Bidy Cyprien Bodo, « Du picaresque à la picaricature : de la revalorisation de la notion d'enfant dans le roman africain », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 315-328.

<sup>5</sup> Célestin Diabankouaya faisant allusion à la définition du récit picaresque par Peter Dunn affirme qu'il s'agit de « l'autobiographie en prose d'une personne, réelle ou imaginaire qui essaie par tous les moyens, bons ou mauvais, de gagner sa vie et qui, dans la narration de ses expériences, montre les maux qu'elle observe » dans la société ou elle vit ou survit. Selon le critique, « le récit est de ce fait sur le mode homodiégétique et cette narration en je constitue pour les exégètes l'une des multiples particularités du genre picaresque

La relation du récit, par ailleurs, adopte une structure de l'intrigue et une technique de discours propres à la modalité picaresque<sup>6</sup>. Sous la figure d'un personnage homodiégétique, en effet, Safora décline très vite, par elle-même à la première personne « je », son identité, qui prélude, du reste, des difficiles conditions de vie du protagoniste *pícaro*. Safora, pour commencer, est orpheline: « Je n'avais pour seule famille que mes copines Sanatha et Aliman. Toutes les trois, nous avons chacune notre histoire. La mienne commença en 1980, après le décès de mon père, alors que nous vivions au Burkina Faso, notre pays natal. Ma mère mourut quand j'avais trois ans », (*Safora*, pp. 24-25).

Exactement, tel que Didier Souiller note un autre topo du texte picaresque. Selon lui, dès l'entame du texte picaresque, « l'intrigue souligne que le *pícaro* est orphelin au moment de son départ. La figure paternelle qui incarne (ainsi) l'exploitation rationnelle de la nature lui fera défaut », (1980: 66). Safora est, également, de basse extraction sociale, pauvre et analphabète, ainsi que le révèle le personnage: « je n'étais allée à l'école (...), le français que je parlais n'était pas de premier niveau », (*Safora*, p. 17). Comme la plupart des protagonistes *pícaros*, sans moyens véritables, elle n'a eu aucune chance de s'instruire par l'école.

À ces traits constitutifs du « *pícaricode* » s'ajoute celui notamment relatif à l'aventure, au voyage et à l'errance, en somme au paradigme de la mobilité, souligné par Didier Brou Anoh (2016: 160): « La mobilité est un paradigme de l'écriture picaresque. Attiré par le gain facile, le désir de posséder, l'envie de devenir autre, mais aussi poussé par la pauvreté, etc., le *pícaro* part vers un ailleurs meilleur. C'est tout le sens des incessants voyages qui semblent marquer son parcours narratif et animer la ligne de l'intrigue ».

Après la mort de ses parents, en effet, la jeune fille originaire du Burkina Faso, part à l'aventure en Côte d'Ivoire à la quête d'un bien-être social, aux côtés de sa tante Dabiré: « Alors tante Dabiré, (...) décida de m'emmener avec elle en Côte d'Ivoire. », soutient le protagoniste (*Safora*, p.25).

Dans ce début de récit, les lecteurs peuvent tout aussi reconnaître une autre des caractéristiques romanesques picaresques importantes, à savoir, l'insouciance qui transparaît généralement des attitudes des personnages mis en œuvre. Avec pour seule motivation, celui de réaliser uniquement « un de ses vieux rêves » (*Safora*, p. 25), tante Dabiré, dans l'ignorance de tout, embarque ainsi sa nièce dans une aventure picaresque en Côte d'Ivoire, « croyant fermement qu'une fois dans ce pays (leur) situation s'améliorerait. Et pourtant, que

---

<sup>6</sup> Soulignée plus haut, la narration en « je » est une caractéristique spécifique du récit picaresque, rendu généralement sur le mode homodiégétique.

de moments pénibles (allaient-elles) traverser! (*Safora*, p. 25) ». Jouets, dans cette canonique posture picaresque, d'une illusion au sujet de la vie en terre éburnéenne, illusion, du reste, de bien-être et de réussite sociale à Abidjan laissée par tante Kiemdré lors de ses vacances dans sa famille au Burkina Faso (*Safora*, p. 25), Safora et sa tante découvrent à Attécoubé, les pires réalités existentielles auxquelles se confrontaient généralement les personnages marginaux des aventures picaresques modélisées aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La naïveté caractéristique du *picaro* est ici opérationnelle. Dans ce quartier infâme, fréquenté par des voyous, les deux aventurières arrivent d'abord chez une parente, où la surprise est grande et décevante de constater que, contrairement à ce qui s'était raconté au sujet de cette dernière au Burkina Faso, leur hôte, « son époux et leurs trois enfants vivaient dans un taudis. Le logis était situé dans une zone à risque et difficilement accessible. Aucun véhicule ne s'y aventurerait ». Le lendemain, elles repartirent donc à la recherche d'un autre tuteur, sans succès. Il leur arriva ainsi « à plusieurs reprises de dormir à la belle étoile », (*Safora*, p. 26).

Après le décès de tante Dabiré, Safora vécut encore dans des conditions de vie lamentables aux côtés de ses copines prostituées, dans un baraquement construit en matériaux de récupération, de surcroît sur des terrains en pente et à hauts risques : « nous étions conscients des dangers que nous courrions avec ces maisons (...), mais où trouver un abri à la portée de notre bourse? (...) C'était cela notre tragique destin », rapporte le personnage désillusionné, (*Safora*, p. 12). Et Safora d'ajouter à son récit que chaque année, d'ailleurs, ces habitations vulnérables subissent le courroux des pluies diluviennes qui s'abattent sur la capitale ivoirienne, emportant parfois avec elles d'innocentes vies humaines sous le regard laxiste des autorités supposées compétentes. Ballotée par les aléas de la vie, Safora connaîtra une situation sociale misérable de charybde en scylla digne, également, du personnage picaresque. Au moment le plus inattendu, Safora est mise à la porte par ses copines parce qu'incapable de contribuer aux charges du studio qui les abritait :

N'exerçant aucune activité, je ne pouvais donner ma part de loyer. Aussi, à un moment donné, finirent-elles par me renvoyer de la maison. Je dus partir m'adonner à de petites activités auprès des vendeuses de fruits et légumes. Je transportais les paniers de fruits vers des points de vente en détails. Je percevais entre cent et cinq cent francs selon la distance. Les soirs, je restais sur place et prenais pour dortoirs les magasins de stockage infestés de rats et de moustiques (*Safora*, p. 28).

Toujours à l'image du *picaro*, Safora s'est même montrée de peu d'honneur et indélicat avec les vendeuses de fruit pour qui elle travaillait. En complicité avec des gardiens du marché, elle vole des paniers de fruits et de légumes et les vend pour trente mille francs. Cette « picariture » ou pur réflexe du *picaro* en difficulté lui vaut la prison.



Le *pícaro*, cependant, ne se laisse ni décourager, ni vaincu par « la foulditude de revers et mésaventures qui jalonnent sa vie selon un rythme cyclique », pour souligner un autre caractère du *pícaro* relevé par Hamane Essaydi dans son article « Allah n'est pas obligé, un roman picaresque? », (2016: 29). Plus tard, pour survivre à sa sortie de prison, pour son « gagne-pain » quotidien, selon l'expression du personnage lui-même, Safora devient ainsi vendeuse de divers articles à différents feux tricolores et carrefours animés du Plateau, la cité des affaires de la capitale éburnéenne. Là encore se profile et se révèle le destin marqué du *pícaro*, personnage battant pour rester vivant malgré toutes les difficultés de la vie qu'il traverse.

Selon Hamane Essaydi (2016: 29) également, « le *pícaro* est aussi un être lucide et optimiste qui semble saisir, mieux que les autres, les mécanismes de la nature humaine et des relations sociales ». De ses amies, Sanatha et Aliman, toutes deux vendeuses ambulantes comme elle, Safora illustre une fois de plus le personnage picaresque de ce point de vue. Par un temps pluvieux sous lequel elle vendait des paras pluies, Safora fait la providentielle connaissance de Sidy Koné et devient par la suite son épouse. À l'instar de certains *pícaros* qui connaissent parfois quelques instants de joies et bonheurs lors de leurs sombres aventures, Safora vivra heureuse avec Monsieur Sidy qui entendait honorer sa promesse de gentleman: « les moments les plus sombres de ta vie sont maintenant de l'histoire ancienne. Dès l'instant où je suis entré dans ta vie, tu n'auras que des moments de bonheur et cela jusqu'à la fin de ta vie », avait-il promis à sa belle Safora (*Safora*, pp.100-101). Hélas, Rochefort-Guillouet (1995: 20) fait bien de rappeler que: « Les *pícaros* sont à la fois le jouet d'un sort qui leur est contraire et d'un déterminisme social absolu ». Alors qu'elle se croyait sortir de la misère grâce à la générosité amoureuse du riche entrepreneur, Safora connaît une fois encore la descente aux enfers, suite au curieux décès accidentel de son époux. Les lecteurs peuvent observer ainsi à travers ce sort, le fameux destin-fatum, thématique embrayeur du romanesque picaresque. Longtemps marginalisée par sa belle-famille parce qu'étrangère et sans identité familiale véritable, Safora est définitivement et officiellement reniée, puis déshéritée. Elle est mise à la porte de sa propre maison avec ses quatre enfants et se retrouve dans l'éternelle situation du gueux *pícaro*, mendiant à toutes les portes. Heureusement, l'espoir semble renaître lorsqu'une autre de ses tantes arrive d'Europe et propose à Safora de retourner avec elle s'installer à nouveau au Burkina Faso. Comme quoi, fait remarquer une fois de plus Didier Souiller (idem: 59), « le roman picaresque n'est jamais fini: c'est un livre ouvert pour préserver la fiction de l'autobiographie, car le personnage ne saurait continuer le récit de sa

vie jusqu'à son terme, bien évidemment, mais aussi pour montrer que le picaresque est libre et laisser planer un doute sur sa fin. »

« Le roman est un genre sans règles, ouvert à tous les possibles, indéfini par tous les côtés », pouvait dire en substance Marthe Robert dans *Roman des origines, origine du roman*<sup>7</sup>. Cette liberté genrologique unique en littérature rend, selon les critiques littéraires, les essais de classification et de typisation des romans quelque peu vains et toujours insuffisants. Malgré les discussions au tour du roman, les lecteurs expérimentés, instruits ou aidés du modeste commentaire qui précède, peuvent aisément convenir de l'exemplaire allure picaresque du petit roman *Safora* d'Anzata Ouattara. Le registre du récit picaresque est bien manifeste dans le choix thématique et dans l'option structurelle de l'œuvre. D'ailleurs, ainsi que l'affirme Damien Bédé (2016: 185),

La question de l'existence du picaresque dans les romans africains francophones ne fait plus aujourd'hui de doute. L'apparition de cette forme romanesque au XVI<sup>e</sup> siècle en Europe a fortement influencé d'autres sphères littéraires dans le monde. Dans le domaine africain, (...), des analyses plus élaborées ont montré les traits majeurs du modèle picaresque dans l'écriture de certains romans.

L'intention sous le sens de cette contribution se situe néanmoins au-delà de la simple caractérisation picaresque du récit de la romancière ivoirienne. Il s'agit surtout de montrer que la quête actuelle de renouvellement formel et thématique du roman africain n'éloigne pas fondamentalement l'œuvre de sa nature essentiellement réaliste. Tel *Safora*, récit picaresque, la prose africaine contemporaine reste encore et malgré la fécondité et la vastitude de son champ littéraire, un texte bien marqué du sceau de la poésie réaliste.

## II. Quand le picaresque se révèle comme un avatar de la scription réaliste dans *Safora*

Ne serait-ce que d'un point de vue diachronique, il est impossible d'affirmer que le genre picaresque est un avatar du réalisme littéraire; le picaresque étant apparu au XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que le réalisme date officiellement du dix-neuvième. Pour le roman africain, en revanche, la réalité est toute autre.

Le réalisme littéraire, en effet, désigne une conception de l'art et de la littérature qui préconise la description minutieuse et objective du réel, la description du contexte matériel et culturel qui entoure les êtres et les définit. George Blin (1953: 15-16) pouvait en déduire que l'écrivain réaliste est

Le romancier qui prétend rendre compte du monde tel qu'il est, qui travaille sur observation directe et rabaisse jusqu'à l'éteindre la flamme de son imagination, qui

<sup>7</sup> Cité par Pierre Aurégan, *Le roman d'apprentissage au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 8.



s'absente de son œuvre et se recommande d'une implacable objectivité, qui fait la part la plus large à l'histoire et au document, qui, rivalisant avec le savant et le photographe, privilégie la description du monde extérieur.

Le réalisme a donc été le mode littéraire spontanément adopté par tous les écrivains africains, poètes, dramaturges, romanciers et autres, lorsque ceux-ci ont éprouvé le besoin et la nécessité de dénoncer les facettes hideuses réelles et manifestes de la colonisation ; lorsqu'ils ont surtout été intellectuellement capables de mettre à nu l'hypocrisie et les forfaits répétés de la prétendue mission civilisatrice de l'Occident aux bénéfices des peuplades africaines qui, selon les colons et les laudateurs de leur entreprise, ne connaissaient que famines, maladies et guerres. Le réalisme, ainsi, est de longues dates la scription que les critiques littéraires sont habitués à observer dans le roman africain. Les autres modalités littéraires y sont récentes et figures de plus en plus dans l'œuvre à la faveur de la quête de renouvellement poétique qui s'y féconde en diverses formes sous les remarquables et ingénieuses inspirations de romanciers talentueux, depuis *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. À partir de là, il devient un argumentaire scientifique l'hypothèse selon laquelle le picaresque est un avatar de la scription réaliste dans le roman africain, de manière générale, et dans *Safora*, spécifiquement. Il semble même que la critique littéraire, africaine notamment, fait véritablement le constat effectif de l'existence du picaresque dans le roman africain à partir des travaux de Bidy Cyprien Bodo<sup>8</sup> sur la pratique du genre dans le champ des littératures africaines. D'autres faits littéraires, davantage heuristiques, fondent sans doute encore le mode picaresque comme un pendant du réalisme littéraire dans l'œuvre romanesque d'Anzata Ouattara.

*Safora* est, de prime abord, un récit réaliste dans le style du roman africain traditionnel. Il s'agit d'une fiction qui met en scène un personnage principal focalisateur et son histoire, inspirés d'une réalité vécue ou d'un fait divers, peut-être même de l'autobiographie de l'auteur. Les critiques littéraires ont appelé cette facture romanesque "le récit d'une aventure", contrairement à des textes contemporains qu'ils qualifient d'"aventures du récit" au regard de certaines considérations théoriques sur l'évolution du genre romanesque africain.

À l'instar également de nombreux personnages de l'"ancien roman", (qui quittent le village, espace qui rime avec pauvreté, misère, etc., pour la ville, qui symbolise la réussite absolue, l'émancipation sociale garantie, etc.), Safora part du Burkina Faso pour la Côte d'Ivoire en quête d'un hypothétique bien-être. Ce type de motif est généralement ce qui

---

<sup>8</sup> Bidy Cyprien Bodo est surtout auteur d'une Thèse de Doctorat Nouveau Régime, sur la notion littéraire : *Le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française*, Université de Limoges, 2005.

déclenche l'action et en assure la dynamique dans le roman africain d'avant les indépendances. Et comme la majorité de ces personnages, Safora connaît la désillusion face à la réalité des grandes villes. Ce déterminisme qui frappe le personnage relève même du roman naturaliste zolien<sup>9</sup> fréquent dans les proses africaines.

Le déterminisme, en effet, s'explique par le fait que l'homme est le jouet de la nature et sa vie, une lutte sans espoir contre son hérédité<sup>10</sup>. La théorie littéraire zolienne qui découle de cette structure déterministe du roman, fait de la race, de l'origine, du milieu, de l'époque, etc., des individus, des facteurs essentiels qui déterminent leur devenir ou influence leur destin. Safora est bien correspondante d'un personnage socialement déterminé par son hérédité, comme dans les romans réalistes en générale, mais surtout, ainsi que dans *L'assommoir* Émile Zola sont mis en scène des personnages déterminés par leur milieu naturel, existentiel et professionnel à toutes sortes de déchéances et de turpitudes : détérioration précoce du corps, misères physiques et morales, vies de débauche, exposition aux ordures et aux vices de l'alcoolisme...

Sorte d'hérédité à rebours, le destin de Safora connaît d'abord une rapide ascension heureuse, mais un destin lamentable, implacablement rattrapé par le déterminisme des modestes origines sociales du personnage. C'est d'ailleurs ce phénomène qui, dans la perspective réaliste s'entend en termes de conséquence directe de l'essence ou de la culture sur la mentalité et sur les actes des personnages décrits avec grand luxe de détails négatifs, enlève sans doute à Safora toute lucidité dans la gestion de la relative fortune que son défunt époux mettait entre temps à sa disposition pour son autonomie. Ce déterminisme, en d'autres termes, plonge à nouveau, et peut-être définitivement, Safora dans sa situation originelle de pauvreté, même si rebaptisée Tembo (espoir), le personnage garde l'optimisme de rebondir socialement comme le jeune Eugène de Rastignac pouvait l'espérer en s'écriant « Paris, à nous deux ! », à la fin de ce qui ressemble au premier parcours de son histoire dans *Le père Goriot* d'Honoré de Balzac.

La relation dans l'œuvre, par ailleurs, est exemplaire de celles des premiers romans africains réalistes, qui participent d'un récit unique et linéaire. De la situation initiale à la situation finale, rien ne vient, en effet, perturber le déroulement de l'histoire racontée par l'infortunée Safora. Au passé simple, teintée d'un académisme flaubertien qui fait fi de la

---

<sup>9</sup> Il n'est sans doute pas nécessaire de souligner que le naturalisme a été le prolongement esthétique et idéologique du réalisme dont il a rationalisé la conception littéraire, systématisé l'esprit et dégagé sous Zola une théorie philosophico-épistémologique.

<sup>10</sup> À l'instar des héros stendhaliens qui se débattent sans succès contre les déterminismes sociaux dans lesquels ils sont pris.

recherche d'artifices poétiques élaborés, la langue y est suffisamment dénotée et correcte dans sa mission de signifier simplement, comme elle l'était par le passé, dans le roman de la légende d'Or réaliste. Elle se défie même d'une certaine subversion de la langue française par les langues africaines locales; une esthétique qui a de plus en plus court dans les œuvres des romanciers africains évoquant le prétexte de l'incompétence dans l'absolue de la langue française à traduire fidèlement les émotions de leur langue maternelle, malgré sa célébration par Senghor (1971: 229) comme « une langue littéraire, voire une langue poétique apte à exprimer aussi bien les sentiments les plus nobles, les plus forts, que les plus délicats et les plus troubles, aussi bien le soleil de l'esprit que la nuit abyssale de l'inconscient ».

Une autre caractéristique du texte réaliste dans *Safora* se rapporte à l'évocation manifeste d'un espace réel, Abidjan et ses quartiers, comme support du récit. De nombreux critiques littéraires, spécialistes des textes réalistes, considèrent l'enracinement de ces récits dans des espaces bien connus des lecteurs comme une marque déposée. Le récit réaliste est un écrit qui parle de la vie des sociétés humaines. Pour convaincre ses destinataires de la véridicité ou de la vraisemblabilité de son propos, le romancier met en fiction des repères sociologiques objectifs, tel des lieux et des milieux avérés, et/ou des personnes historiques dont l'existence ne souffre d'aucune contestation. Henri Mitterrand qui justifiait ce dispositif textuel réaliste dans *Le discours du roman* (1980: 194) affirme à propos que

C'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la réalité (...) Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur; puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai.

L'opération d'authentification et de vraisemblance du récit par la figuration d'un espace réel dans *Safora*, est, en d'autres termes, une propriété poétique qui, héritée du romanesque dix-neuviémiste selon Balzac et ses épigones, participe depuis toujours de la dynamique réaliste de la prose africaine.

Le réalisme de l'œuvre d'Anzata Ouattara, transparait, enfin, dans sa nature de roman de la critique sociale, d'éveilleur de consciences, d'incitateur à la réflexion sur l'évolution des sociétés humaines. Selon Émile Zola, le récit réaliste ne participe pas d'une écriture de pure rhétorique, d'une littérature dénuée de perspectives morales et sociales. Dans leur haute activité artistique aux relents scientifiques inspirés de la médecine de Claude Bernard, ces récits, au contraire, recherchent et exposent les causes des maux et des malaises sociaux ; ils ont pour vocation manifeste d'expliquer les détraquements qui se produisent dans la société et dans l'homme, après une sérieuse anatomie des classes et des individus. Les écrivains

réalistes, conclut Zola (cité par Colette Becker, 1998: 178), sont des « actifs ouvriers qui sondent l'édifice social, indiquent les poutres pourries, les crevasses intérieures, les pierres descellées, tous ces dégâts qu'on ne voit pas du dehors et qui peuvent entraîner la ruine du monument entier ». À l'instar de tous les romans africains réalistes, *Safora* se veut, dans sa thématique, une œuvre qui aide également « le législateur à dominer le bien et le mal social ; à faire naître le bien et à le développer, à lutter contre le mal, pour l'extirper et le détruire », (Émile Zola: *ibidem*).

La première critique relative dans l'œuvre aux fondements sociaux se rapporte ainsi, d'une part, à la poreuse politique d'immigration de la Côte d'Ivoire. Au moment où tout pays moderne sécurise ses frontières et contrôle son système d'immigration des étrangers, la Côte d'Ivoire en est encore à un laxisme politique déconcertant qui autorise qui veut, comme il veut, à débarquer très souvent en toute illégalité, où il veut dans le pays. Safora et sa tante Dabiré débarquent au nom de cette faiblesse du système ivoirien à Attécoubé, le plus simple du monde.

Le second fait social dénoncé par l'œuvre est relatif à l'absence d'une sérieuse politique de développement urbain dont est principalement victime le quartier Attécoubé au grand dam de ses habitants. Par un véritable manque d'intérêt des autorités pour cette commune, Attécoubé ne connaît point d'assainissement, d'aménagement et subit chaque année la loi des pluies diluviennes qui s'abattent sur Abidjan. À cela s'ajoute la grande insécurité, le désordre, les actes frauduleux de toutes natures qui y règnent, au mépris toujours des autorités compétentes du pays en matière de sécurisation et développement des collectivités locales. Les premiers chapitres du roman font essentiellement de cette critique leurs choux gras.

Dans son ultime dimension sociale, l'œuvre se révèle un réquisitoire féministe contre le traitement inhumain des veuves et des orphelins par la famille de l'homme après son décès. Anzata Ouattara dénonce la spoliation de la veuve des biens acquis avec son époux, l'humiliation dont ses enfants et elle sont parfois victimes, à l'exemple de Safora et de ses quatre enfants après le décès de Sydi. Les effets sociaux dévastateurs de certains phénomènes, tel celui de la succession dans les sociétés africaines encore à cheval sur la tradition et le modernisme, font toujours du roman africain le lieu d'analyses protosociologiques que les lecteurs avaient déjà observés, par exemple, dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ.

Dès la fin du XVIIIe siècle, la littérature s'intéressée à la société, qu'elle peint désormais sous différents aspects. Dans cette dynamique, le dix-neuvième siècle, particulièrement, met en avant le rôle social, la mission édifiante de propagandistes de

« vraies » valeurs des écrivains qui font de la littérature une sorte de « copie des mœurs environnantes », selon l'expression d'Hippolyte Taine. Des grandes fresques sociales de Balzac et de Flaubert aux études naturalistes de Zola et de son école, la tradition réaliste s'était attachée ainsi, à la description des mœurs de différents univers sociaux (de l'aristocratie, de la bourgeoisie, des bas-fonds...); des habitudes de divers milieux professionnels (journalistique, médical, boursier, etc.), à l'analyse et à la critique de biens d'institutions telles le mariage, l'école, la famille, la religion, cætera, cætera. D'une manière générale, le romanesque réaliste s'est intéressé à la société dans son ensemble, à son évolution et ses mutations, à la mobilité sociale des individus à leur ascension et à leur déclin, comme le note surtout Gisèle Sapiro (2014: 9). C'est exactement à cette science des mœurs initiée par le roman réaliste dix-neuviémiste que, loin de s'inscrire dans un schéma simplificateur de la représentation et de la grande adéquation du monde fictionnel au réel, se livre *Safora* dans l'élan genré des œuvres romanesques des premières heures littéraires africaines. Peut-on alors irréductiblement prétendre avec certains critiques littéraires, tel Philip Amangoua Atcha, par exemple (2011: 11), que le roman afro-contemporain ne se définit plus par rapport à la prose, par essence réaliste, de la première génération des écrivains africains, que l'œuvre ne s'écrit plus du point de vue thématique, compositionnel, structurel, etc., comme s'écrivait le roman africain par Mongo Béti, Ferdinand Oyono, Sembène Ousmane, Chinua Achebé, Abdoulaye Sadju et autres?

### **III. De la question du réalisme dans le roman africain: une modalité scripturale indémodable**

Le roman africain est par essence une œuvre aux ambitions sociologiques qui, régulièrement, expose les représentations sociales des différentes époques africaines. L'œuvre est, de fait, un véritable prisme fécond pour appréhender, étudier et analyser les rapports humains sur le continent, dans une perspective de développement sociopolitique et culturel. Ces dernières décennies surtout, le roman africain porte au jour la vision du monde des sociétés africaines face aux conséquences du colonialisme et du néo-colonialisme. Jamais ainsi, dans toutes ses manifestations, l'œuvre n'a participé de la doctrine de *L'art pour l'art*, selon laquelle l'art et la littérature n'auraient pas d'autres fins qu'eux-mêmes; une autre finalité que la beauté de l'œuvre littéraire qui résiderait dans la perfection de sa forme et dans l'élégance de ses virtuosités techniques ou narratives, telle que soutenue par Théophile Gautier et Théodore de Banville, principaux représentants du mouvement. Le roman africain, non plus, n'est pas un art impersonnel qui s'inscrirait dans la conception kantienne du beau

idéalisé ou dans la logique des champs littéraires et artistiques qui proclament leur autonomie par rapport aux champs de production idéologique.

Les romanciers africains, bien au contraire, réfractent spontanément la réalité quotidienne de manière objective dans leurs créations, les mœurs, croyances et aspirations profondes des populations et des milieux qu'ils fictionnalisent. Selon Jean-Pierre Makouta Mboukou, reprenant certainement la sentence stendhalienne du roman-miroir<sup>11</sup> (1980: 259), le roman africain « est un miroir grossissant qui montre en détail la vie des peuples africains dans ses aspects les plus secrets, (qui) porte à la lumière ce qui ne saute pas toujours au sens commun ». Le roman africain est ainsi, au contraire des littératures essentiellement ludiques, un puissant moyen d'information et de formation des peuples africains, un outil efficace d'éducation populaire, de critique sociale qui « engage les individus à perturber la société pour provoquer la révolution, le changement », renchérit Jean-Pierre Makouta Mboukou (ibidem). L'interprétation que les romanciers africains font des événements historiques ou contemporains dans leurs œuvres, l'idéologie ou tout autre discours philosophique sous-jacent le sens herméneutique des réalités figurées, intéresse en conséquence et au premier chef les destinataires de leurs créations romanesques, du moins les Africains qui savent lire un roman, qui ont le privilège de jouir d'une réelle capacité littéraire de repérage des indices sociologiques dans une œuvre. Or, par ses prétentions sociologiques, prouvées notamment par de nombreuses études sociocritiques, le réalisme est un mode littéraire qui se prête fort bien à cet exercice critique; c'est-à-dire que le réalisme littéraire encourage la critique de sortir de l'analyse interne des œuvres littéraires et de mener des réflexions qui considèrent surtout les représentations socio-référentielles et les valeurs qu'elles véhiculent, en somme leurs diverses déterminations externes référentielles qui en font des discours sociaux. Sous-tendue par l'idée d'une transformation sociale et du progrès humain, l'œuvre réaliste pointe du doigt les contradictions sociales qu'elle intègre au plus profond, dans les moindres détails de sa structure narrative. L'univers romanesque réaliste/naturaliste a ainsi constamment eu pour arrière-fond des sujets relatifs à la vie et aux milieux du peuple, de la noblesse, de l'aristocratie, de la bourgeoisie; des thématiques en rapport aux luttes qui faisaient rage entre ces classes, sous la Restauration, puis sous la fameuse Monarchie de Juillet. Les romanciers de la poésie réaliste, en d'autres termes, étaient des critiques sociaux qui puisaient la matière de leurs œuvres dans l'histoire, l'expérience et l'actualité sociales. Pragmatiques cependant, ils n'étaient pas des rapporteurs passifs de faits sociaux, de simples photographes daguerréotypiques. Ces écrivains étaient de véritables analystes et critiques des sociétés dans

---

<sup>11</sup> Selon l'auteur de *Le rouge et le noir*, le roman est un miroir que le romancier promène simplement le long de sa route.



lesquelles ils vivaient. Par l'acuité de leur perception des problèmes sociaux et par la lucidité de leurs critiques, ils contribuaient à l'éveil de conscience des masses.

L'adoption du réalisme littéraire par les romanciers africains, soucieux de sensibiliser à un changement de mentalité un grand nombre de compatriotes que ni les poètes, ni les dramaturges et autres créateurs de littérature, dont les œuvres encombrées de règles et de conventions, n'arrivaient pas à atteindre, était un acte tout naturel, une option esthétique logique. Le réalisme est ainsi, et sera sans doute encore pour longtemps, le mode scriptural privilégié du roman africain.

Tant qu'en effet, l'Afrique s'enliserait dans le sous-développement, tant que les Africains connaîtront des problèmes sociopolitiques et culturels, résultant de la dictature, de la gabegie, de la gestion népotique du pouvoir étatique, tant que les Africains seront exposés aux guerres civiles avec leur lot de maladies et autres problèmes d'immigration, aussi longtemps que les peuples africains seront victimes de l'absence de réelles politiques de développement, d'une insuffisance criarde de politiques sanitaires, scolaires, économiques et de soutien à la création professionnelle, etc., phénomènes sources de malaises populaires encore aujourd'hui en Afrique et qui méritent d'être portés au jour, les littératures africaines, le roman africain spécifiquement, sera éternellement une œuvre réaliste ayant pour mission de refléter le vécu des Africains, contrairement à l'opinion de Roland Barthes<sup>12</sup>, selon laquelle:

... la littérature (ne serait) qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes (dont l') être (ne serait) pas dans (le) message, mais dans ce système. Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'œuvre, mais seulement son système, tout comme le linguiste n'a pas à déchiffrer le sens d'une phrase, mais à établir la structure formelle qui permet à ce sens d'être transmis.

. Cette raison, loin de toute spéculation polémique, augure sans doute de la sociocritique comme méthode idoine d'analyse des textes littéraires africains, singulièrement du roman africain contemporain, bien malgré la foisonnante quête du renouveau formaliste et structurel de l'œuvre ces dernières décennies. Méthode certes globalisante, mais qui définit prioritairement « la littérature comme l'expression d'un social vécu », selon le mot de Gérard Genette (1996 :16), la sociocritique confronte le réalisme de l'univers romanesque à l'histoire, aux mœurs, croyances et réalités des milieux décrits afin de juger objectivement (au sens platonique du terme) du discours social tenu par un écrivain sur les valeurs et les institutions d'une époque donnée. Telle, la sociocritique convient beaucoup plus à la lecture critique de la prose africaine, à travers laquelle ses créateurs mettent leurs sociétés en procès.

<sup>12</sup> Notamment cité par Jean-Pierre Makouta Mboukou (1980 : 11), en désaccord avec le critique formaliste sur la fonction du œuvre littéraire, s'agissant spécifiquement du roman africain dont le contexte de production est particulier.

## Conclusion

*Safora* est une œuvre romanesque africaine contemporaine. Comme de nombreux textes actuels d'écrivains africains, le roman d'Anzata Ouattara a pour thème central le brûlant sujet de l'immigration qui confère à bien de roman africain un air de nouveau thème. L'œuvre affiche, par ailleurs, un renouvellement formel sous une apparence picaresque dont les aspects figurés ont fait l'objet d'un exposé sommaire en raison de la nature de la présente contribution. Participatives des diverses quêtes de métamorphoses thématico-rhématiques du roman africain dans ses moutures contemporaines, ces caractéristiques genrées seraient ainsi ruptives des traditionnelles données esthétiques de la prose africaine. Au contraire d'une telle opinion critique, l'étude faite montre, pour sa part, que malgré sa boulimique quête de renouvellement, le roman africain demeure une œuvre réaliste dans laquelle la forme n'est, en réalité, qu'au service de l'idée. Elle s'est à raison fondée sur les données de la culture et de la pratique littéraires réalistes, relevées dans *Safora* d'Anzata Ouattara, romancière ivoirienne contemporaine.

## Repère bibliographique

Amangoua Atcha Philip, *La création romanesque chez Williams Sassine*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Andres Christian, *Le roman picaresque espagnol du siècle d'or, aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, Paris, Éditions Indigo et Côtés Femmes, 2006.

Aurégan Pierre, *Le roman d'apprentissage au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Nathan, 1997.

Bédé Damien, « Les traces du picaro dans les romans de Tierno Monenembo », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 185-204.

Becker Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Éditions Danud 1998.

Bidy Cyprien Bodo, *Le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Limoges, 2005.

Bidy Cyprien Bodo, « Du picaresque à la picariture : de la revalorisation de la notion d'enfant dans le roman africain », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 315-328.

Blin George, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris Éditions José Corti, 1953.

Brou Anoh Didier, « Récits et discours testimoniaux d'enfants-soldats : analyse de l'écriture picaresque dans quelques récits de guerre de la littérature africaine », in *La question du*

*picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 159-170.

Brunel Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris Éditions José Corti, 2004.

Coussy Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris Éditions Karthala, 2000.

Dacharly Mapangou, « De Miguel de Cervantes à Boubacar Boris Diop: approches des modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 35-53.

Diabangouaya Célestin, « Ogbu-Lagos-Ogbu ou le voyageur picaresque de Jagua Nana Dans le roman éponyme de Cyprien Odiatu Duaka Ekwensi », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 123-144.

Duchet Claude et alii, *Sociocritique*, Paris, Éditions Nathan, 1979.

Dubois Jaques, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Essaydi Hamane « Allah n'est pas obligé, un roman picaresque ? », in *La question du picaresque dans la littérature africaine. Théories et pratiques*, Bidy Cyprien Bodo (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 13-34.

Gengembre Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris Editions du Seuil, 1996.

Makouta Mboukou Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan-Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

Mansuy Michel, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971.

Molho Maurice, « Le roman picaresque », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Éditions U. E., 1990, Vol. 18.

Mitterrand Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U. F., 1980.

Naumaan Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération, Une littérature voyoue*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.

N'da Pierre, *L'Article scientifique en lettres, langues, arts et sciences humaines*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015.

Ouattara Anzata, *Safora*, Éditions Mouna, 2017.

Petit Jacques, « Permanence et renouveau du picaresque », in *Positions et oppositions sur le roman picaresque*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 45-61.

Pinçonat Crystel et alii, *Échos picaresques dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, Atlande, Éditions Philippe Lemarchand et Michèle Mirroir, 2003.

Rochefort-Guillouet, « Du roman picaresque au roman d'apprentissage », in *Analyses et réflexions sur le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Ellipses, 1995.

Roudé Taïgba Guillaume, *La poétique formelle du réalisme dans le roman africain*, Mauritius, Éditions universitaires européennes, 2018.

Sakey Donald, *Esthétique et éthique du témoignage dans le roman africain d'expression française*, Thèse de Doctorat, Queen's university, Kingston, Ontario, 2012.

Sapiro Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.

Senghor Sédar Léopold, *Liberté II : nation et voix africaine du socialisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

Siary Gérard, « Échos picaresques dans le roman contemporain », in *Pazlauhesh-e Zabanha-ye Khareji*, N<sup>o</sup>21, Spécial Issue, French, 2005, pp. 49-60.

Souiller Didier, *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F., (Coll. Que sais-je ?), 1980.

Whitman Daniel, « The picaresque in african fiction », in *Ba Shira*, n<sup>o</sup>7, 1976, pp. 44-52.

Zima Paul, *Manuel de sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.