

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
DE YAOUNDÉ

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

HIGHER TEACHER TRAINING
COLLEGE

DEPARTMENT OF FRENCH

**LA FORTUNE DU ROMAN *TEMPS DE CHIEN* DE
PATRICE NGANANG : LE FACTEUR EFFET DE VIE**

**Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur de
l'Enseignement Secondaire général deuxième grade
(Di.P.E.S.II)**

par

Léonelle Martial TSAGUE FOUEGO

Licenciée ès Lettres modernes françaises

sous la direction de

Monsieur François GUIYوبا

Professeur

Année académique 2015-2016

À ma famille

REMERCIEMENTS

Notre gratitude va à l'endroit de tous ceux qui, de près ou de loin, ont apporté une contribution à la réalisation de ce modeste travail. Nous pensons à :

- Monsieur François Guiyoba, qui a bien voulu se prêter à la direction de ce travail. Qu'il trouve ici le témoignage de notre reconnaissance pour sa disponibilité, ses conseils, ses remarques et sa contribution à notre documentation et à notre formation ;
- nos parents Monsieur Alphonse Tsague et Madame Joséphine Djiogo, pour leur soutien inconditionnel ;
- Messieurs Barnabé Mbala Ze, Emmanuel Matateyou, Auguste Owono Kouma pour avoir accepté de discuter avec nous et de partager leurs documents ;
- Monsieur Ayina Bouni pour son soutien multiforme ;
- Madame Catherine Awoundja Nsata pour ses conseils ;
- tous les enseignants du département de français de l'École normale supérieure de Yaoundé pour leurs enseignements ;
- la chorale Chœur Angélique de la paroisse Saint Achille Kiwanuka SIC Mendong pour son soutien ;
- nos camarades Guylaine Tsanang, Rose Nkoukou, Lionel Zang, Nestor Kuate et Bertrand Kameni pour avoir accepté de discuter avec nous et de relire ce travail ;
- nos grandes sœurs Bertine Rose Nguetchoung, Valérie Désiré Nguetse, Rosette Nguetse, nos frères Crispaud Darlin Onougou, Rodrigue Berthelot Tsague, nos amis Denis Djoko Teikam, Martin Fozing, et Nyantare Harouna.

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET SIGLES

Coll. :	Collection
Dir. :	Sous la Direction de
Ed :	Édition
HR :	Hypothèse de Recherche
P UY :	Presses Universitaires de Yaoundé
PUF :	Presses Universitaires de France
TC :	<i>Temps de chien</i>
MR :	<i>La Mer des roseaux</i>
ADELFF :	Association des Écrivains de Langue Française

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : péripéties de l'intrigue dans <i>Temps de chien</i> de Patrice Nganang	71
Tableau 2. Structure externe du roman <i>Temps de chien</i>	77

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur l'apport de la réception esthétique dans la constitution significative, les processus d'accueil et de rayonnement d'une œuvre d'art littéraire. En effet, à voir de près, les paradigmes d'analyse des textes littéraires qui ont en partage le rapport texte/lecteurs ont glosé sur des paramètres d'accueil en des termes bien loin de la réelle réception. Dans leurs travaux est mise au centre la question de savoir comment une œuvre est reçue, accordant moins de crédit à l'instance de déclenchement du rayonnement d'une œuvre qu'est l'effet qu'elle génère dans la psyché du lecteur. L'effet de vie, en tant que réception transcendante, se pose dès lors comme incontournable dans la détermination de la fortune d'une œuvre. Loin de se limiter au moment de la lecture, l'effet de vie transcende la réception instantanée pour se hisser au-delà du moment du premier contact. L'on passera de la sorte d'un effet de vie immédiat à un effet de vie durable. Celui-ci se mesure de *facto* à partir des influences que génère l'effet produit par l'esthétique et les stratégies de production. Les formes les plus patentes de cet effet transcendantal sont portées par l'intermédialité, l'interartialité et l'intertextualité. Cette démonstration trouve sa validation dans le décryptage de la fortune du roman *Temps de chien* de Patrice Nganang. L'effet produit par celui-ci a été tel qu'au-delà de la consécration par les champs symboliques et la critique, il constitue le socle du roman d'Emmanuel Matateyou *La Mer des roseaux* publié en 2014.

Mots-clés : constitution significative, effet de vie, fortune, influence, œuvre d'art littéraire, réception.

ABSTRACT

This modest work focuses on the contribution of aesthetic reception in significant constitution, the intake process and radiation of a literary work of art. Indeed, a close look, literary texts analysis paradigms that share the report text / readers have rambled on home settings far in terms of actual receipt. Always has been at the center of their work the question of how a work is received, giving less credence to the triggering instance of the radiation of a work that is the effect it creates in the psyche of the reader . The effect of life as receiving transcendental arises therefore as essential in determining the fortunes of a work. Far from being limited at the time of reading, life effect transcends the instantaneous reception to climb beyond the time of first contact. One pass of the kind of immediate life effect sustainable life effect. This measure is de facto from the influences that generates the effect of aesthetics and production strategies. The most obvious forms of this transcendental effect are carried by Intermediality, interartiality and intertextuality. This demonstration is its validation in deciphering the fortunes of novel Patrice Nganang *Temps de chien*. The effect of this was such that beyond the consecration by the consecration's instances and the criticism. It is also the foundation of the novel written by Emmanuel Matateyou *La Mer des roseaux* published in 2014.

Keywords: significant constitution, life effect, success, influence, literary work of art, reception.



INTRODUCTION GÉNÉRALE

La notion de littérature, dès les dernières années du XVIII^e siècle, est appréhendée comme un discours social. C'est dire qu'originellement on ne « fait » pas de la littérature, on en « a »¹. Il s'agit donc, en terme de littérature, d'un indice d'appartenance qui se rapproche fortement d'une sorte d'aristocratie de la culture et, dans la mesure où il est un fait social, le problème des relations entre elle et la société ne se pose guère de façon consciente. En effet, ces rapports de Littérature à Société datent de bien longtemps, avec Mme de Staël puis le Vicomte Louis De Bonald. Dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* publié en 1800 va explorer l'influence des instances sociétales sur la production littéraire. De Bonald quant à lui va formuler l'idée selon laquelle « la littérature est l'expression de la société comme la parole est l'expression de l'homme ». Ce rapport ne se pose guère de manière consciente ; il y a comme un indissociable rapport entre ces deux entités. Toutefois, ces vues très diversifiées n'étaient pas encore scientifiques et systématiques. On assistait à ce moment à un véritable capharnaüm puisque rien n'étant codifié et régulé. De Lanson jusqu'à l'époque de L. Febvre, l'on a mis sur la table des questions liées au dialogue littéraire qui renvoie à la signification des textes ; ladite signification reposant essentiellement sur la trilogie interrogative (qui écrit ? Pourquoi ? Qui lit ?). L'on insiste sur la question du sens que l'œuvre peut prendre en fonction de l'énonciation littéraire. Cette analyse permet donc d'identifier deux axes majeurs : le premier, l'axe du sens renvoyant au rapport du social au littéraire, le second axe étant celui de la signification qui insiste sur l'insertion dans la société des œuvres littéraires.

Ces rapports entre littérature et la société vont s'intensifier et prendre une autre dimension au XIX^e siècle avec des auteurs tels que Stendhal, Balzac, mais aussi Hyppolyte Taine. Les écrits de ces auteurs s'inscrivent donc dans leur relation étroite avec le social. La littérature cherche donc à établir entre elle et la collectivité des rapports organiques. La question de la lecture y occupe désormais une place de choix, partant celle de la réception. Ce n'est finalement qu'au XX^e siècle, avec la création des institutions universitaires modernes et des disciplines d'étude, que ce dialogue social/littéraire s'est bien structuré, notamment avec Gustave Lanson et Émile Durkheim. Lanson va spéculer sur la question des sources de l'œuvre qui implique le phénomène d'intertextualité. En effet, c'est dans les années 50, c'est-à-dire au XX^e que la sociologie de la littérature est devenue systématique et surtout bien structurée avec la multiplication des ouvrages scientifiques. Jusque-là, c'était encore les

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F, Que sais-je ? 1985, P. 7.

thèses de doctorat d'Etat. Ces travaux reposent essentiellement sur l'œuvre et l'auteur qui constituent pour ces circonstances des objets d'étude. Parmi ces ouvrages, on peut citer *Le Dieu caché* de Goldmann, *La carrière de Racine* de Picard. Les pionniers de cette époque orientent leurs travaux en psychocritique, critique structurale, et sociocritique. À l'intérieur de cette dernière méthode, il y a des divisions, des clivages et donc l'absence d'homogénéité. Dans cette division nous pouvons noter le structuralisme génétique, l'esthétique de la réception, la sociologie positive. Dans son ouvrage *sociologie de la littérature*, Escarpit structure sa méthode en trois axes : les producteurs, les livres (produits) et les lecteurs (réception). Il dresse également les critères de ces acteurs (conditions sociales, âges, sexes, lieux...) ainsi que ceux du livre (prix, circuits de distribution, de fabrication...).

Au XXe siècle l'approche sociale de la littérature voit naître des théories marxistes rattachées au premier axe ; explorant le rapport texte société du point de vue de l'influence de la seconde instance sur la première. Dès lors ce côté de la littérature mettra en relief la question des luttes de classes, d'économie, de technologie. Théodor Adorno, Franz Mehring et Pierre Marcherey s'accorderont à dire que la production d'un auteur trahit son idéologie². C'est en allant dans le même sens que Georges Lukács va développer une théorie qui établit systématiquement une relation entre l'écrivain et son œuvre. Pour lui, l'écrivain constitue une structure sociale³ ne pouvant être prise en compte que dans un contexte précis. L'auteur à ce moment est modelé et conditionné par sa société. C'est donc ce qui vient établir la singularité dans les écrits d'auteurs venant d'horizons divers.

Lucien Goldmann, pour sa part, pose que l'écriture sera non seulement le siège de l'expression des sentiments de son auteur mais également celui d'un contexte social. Il met donc en exergue la question du goût social. D'ailleurs, dans son ouvrage *Pour une sociologie du roman* Goldmann affirme que « les véritables sujets de la création culturelle sont des groupes sociaux et non pas des individus isolés » ; dès lors, toute production devient « une torique qui reflète la société de son temps »⁴.

Escarpit est le premier à se lancer dans les analyses de lecture. Il propose dans sa démarche de toujours tenir compte des conditions d'énonciation littéraire et des lecteurs : c'est l'axe de signification. Ainsi, le rôle de la sociologie positiviste est de chercher les éléments explicatifs dans le contexte et les conditions d'énonciation de l'œuvre. Avait donc

² Gérard Gengembre, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.

³ George Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Ed. Gonthier, 1971 (1ère édition en 1922).

⁴ Lucien Goldmann, *Le Dieu Caché*, Paris, Ed. Gallimard, 1959.

été exclu des études de la sociologie positive l'axe du sens de l'œuvre du point de vue de son rapport réel au social.

Contrairement à Robert Escarpit, tenor de la sociologie positive, le structuralisme génétique met un accent sur la notion de sens. Il se préoccupe de la construction et de l'être de l'objet livre. C'est ainsi qu'il parle de la vision du monde (façon de penser, de percevoir, communes aux membres d'un groupe social). Bref, c'est l'imaginaire d'un groupe. D'après la démarche de Goldmann, le travail du sociologue de la littérature consistera à repérer le groupe social de l'écrivain, ensuite, établir la vision du monde de ce groupe, et pour terminer analyser comment l'œuvre exprime cette vision du monde- L'analyse des textes est donc interne chez Goldmann d'où la complexité de sa méthode. Le structuralisme génétique chez Goldmann cherche donc à interpréter les structures textuelles en fonction d'une hypothèse sur leur genèse. Ce qui constitue en effet un véritable handicap ; parce que relevant d'une réception apriori, de la question d'horizon d'attente. Tout compte fait, que nous soyons en pleine sociologie positive qui rejoint sans difficulté l'école de constance ou au cœur du structuralisme génétique, un carrefour s'établit autour de la notion de réception. Pierre Zima pense qu'en réalité on devrait chercher le social dans la forme des œuvres, et se souvenir que la présence de l'histoire dans une production écrite doit être appréhendée en faisant ressortir les *implications idéologiques de l'écriture*. Pour lui il ne suffit plus uniquement de s'interroger sur ce que dit le texte, mais aussi sur comment est-ce qu'il le dit, puisque la langue communicative qui fonctionne dans un contexte social est imprégnée de l'idéologie dominante. Le texte littéraire porte de ce fait des marques sociohistoriques⁵. Il amorçait de ce fait la voie de de l'importance des formes dans le processus de signification de l'œuvre littéraire ; bien qu'étant resté superficiel.

Selon les théoriciens qui ont en partage ce courant, il est important de mentionner qu'un livre est produit pour être reçu, donc lu ou écouté à distance du moment et du lieu de sa composition. Ainsi, « Tout fait de littérature suppose des écrivains, des livres et des lecteurs, ou pour parler d'une manière plus générale, des créateurs, des œuvres et un public »⁶. L'accent est ici porté sur le rapport du texte au lecteur. Il convient donc de s'attarder un tant soit peu sur les questions de réception. Le concept de réception renvoie à la « concrétisation » d'une œuvre dans la perception d'un public.⁷ La sociologie de la littérature mettra de ce fait un accent particulier sur le texte en tant que production artistique ; c'est-à-dire qu'elle se

⁵ P. Zima , *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris,1976 .

⁶ Robert Escarpit, *op. cit.*, p.5.

⁷ Roman Ingarden, *Das literarische kunstwerk*, Halle, 1931.

donne pour objectif l'étude du texte littéraire comme voie de communication, moyen de socialisation. Cette concrétisation résulte d'une tension entre l'œuvre et son public et les appréhensions esthétiques de celui-ci. La transformation des normes quant à elle pouvant susciter des concrétisations des œuvres anciennes. Le concept de concrétisation fait à son tour appel à celui du lecteur. L'œuvre littéraire en tant que moyen de communication et de socialisation est analysée en position d'entrée, centrale et de sortie. C'est ce dernier aspect qui continuait de rester-on peut le dire- dans l'ombre au profit des instances jugées « superficielles » par l'école de Constance.

L'École de Constance et l'esthétique de la réception sont, au sens restreint, le projet théorique de Hans-Robert Jauss à la fin des années 1960. Mais elle désigne aussi, en un sens plus large, plusieurs courants mettant l'accent sur le rapport du texte et du lecteur. Le recueil de Rainer Warning intitulé *L'esthétique de la réception* rassemble non seulement des textes de Jauss, Wolfgang Iser et Rainer Warning, mais aussi ceux de Hans-Georg Gadamer, Félix Vodicka, Michael Riffaterre et Stanley Fish. Il y est question de rompre avec l'esthétique traditionnelle de la production et de procéder à un « changement » de paradigme qui place le lecteur au cœur de la théorie littéraire. Dans la préface, Rainer Warning assigne pour objet à l'esthétique de la réception l'étude des « modalités et résultats de la rencontre entre l'œuvre et le destinataire », et le « dépassement des formes traditionnelles de l'esthétique de la production et de la représentation, qu'elle soupçonne de perpétuer des substantialisations depuis longtemps dépassées ». *L'esthétique de la réception* de Jauss est une théorie syncrétique dont les éléments sont empruntés — de façon le plus souvent explicite — à d'autres théoriciens.

En évoquant Jauss il faudrait tout de même mentionner qu'il n'est pas le premier à avoir introduit le terme de « réception » dans la théorie littéraire : quarante ans auparavant, les « structuralistes de Prague » avaient développé une théorie de la réception. Avant lui, dans les années 1920, Yan Mukarovsky et son disciple Félix Vodicka avaient fait des analyses relatives au rôle de la réception dans la constitution de la signification d'une œuvre littéraire. Pour Mukarovsky, la littérature doit être rattachée à ce qu'il appelle une conscience collective. Pour lui la lecture est une donnée qui doit être tenue pour libre ; offrant ainsi une possibilité de rentrer dans le texte en fonction d'une culture ce qui pourra donner une valeur polysémique à la lecture.

Que nous soyions chez Jauss, Mukarovsky ou Vodicka, le problème du fossé abyssal existant entre le « lecteur réel » et le « lecteur implicite » se pose. Pour Jauss, « l'analyse de la réception des textes littéraires ne peut prétendre au titre de gloire que dans la mesure où elle

prend en compte une expérience esthétiquement médiatisée.»⁸ Ajoutons que la réception dans la logique de Vodicka de l'école de Prague prend en compte le couple question /réponse dans l'interprétation telle que développé par Gadamer. Pour Jauss, ce questionnement de la réception part du lecteur vers le texte. Il prend de ce fait sur lui l'initiative du dialogue, pose une question ; ce n'est donc à ce moment que l'œuvre naît et commence à exister. Posée de la sorte, la réception est considérée comme celle d'une certaine catégorie productive de lecteurs, auteurs et critiques. Au sein de cette catégorie restreinte, la question du choix des critiques. Jauss rentre donc dans une polémique avec l'école marxiste pour qui une œuvre peut être lue après la disparition du stade socioéconomique auquel elle correspond. Pour l'école marxiste, contrairement à l'école de Constance, le primat de la production sur la réception est de rigueur. Concomitamment, les questions du dialogue littéraire étaient développées par les sociologues de la littérature.

La question de réception met un accent particulier sur le texte en tant que production artistique ; Il s'agit spécifiquement d'un dialogue entre la littérature et la sociologie, considérée comme une discipline scientifique. L'école de Constance, dont les principaux représentants sont H.R Jauss et W. Iser, s'est particulièrement intéressée à la question de lecture. Elle parle d'horizon d'attente (ce que le lecteur trouve dans le texte) Avec cette école, nous avons noté quelques avancées notables sur la question de la réception.

Cependant, Escarpit a reproché à W. Iser de ne se contenter que de la construction des catégories liées à ce qui se passe dans les textes, mais en réalité il ne fait pas de sociologie, puisque ne descendant pas sur le terrain. Dès lors, la sociologie de la littérature ne rencontre jamais la sociologie. En revanche, les sociologues s'intéressent à la littérature car cette dernière constitue pour eux une microsociété ; c'est le cas de P. Bourdieu. Dans sa démarche, il s'appuie sur une notion qu'il juge capitale pour rendre compte du phénomène littéraire : celle de champ littéraire entendu comme l'ensemble des agents des faits littéraires : auteurs, lecteurs, médiations..., de leurs pratiques et des objets de celles-ci que sont la création littéraire, lectures, bibliothèques, critique...

D'après Pierre Bourdieu⁹, il est possible d'analyser le social dans l'œuvre littéraire et vice versa. Il met en relation le mode de vie des écrivains, leurs revendications esthétiques et le genre de l'œuvre. Il remet en question l'école marxiste pour qui tout fait de littérature s'adosse sur la société. Pour lui il faudrait revoir les façons de percevoir le littéraire puisque les auteurs penchent vers le phénomène du libéralisme économique pour élaborer un modèle

⁸ Hans Robert Jauss, *Esthétique de la Réception. Bilan intermédiaire* Paris, Gallimard, 1979.

⁹ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : «Genèse et structure du champs littéraire »*, édition du Seuil, 1992, p.23.

d'étude du phénomène littéraire. Ce modèle inscrit la littérature dans les champs symboliques de la société. La notion de champs symbolique renvoyant à une certaine clôture du texte littéraire, au système de relations et des codes de comportements et d'actions. Il rappelle que « tout acte de conception d'une œuvre (...) se fait selon la logique propre de l'espace social où se déroulent les activités intellectuelles, subit les influences de cet espace, et que toute publication retentit à son tour sur les fonctionnements de cet espace. ». Côté une production littéraire donnée reviendra donc à l'appréhender selon le contexte spatial qui l'a vu naître.

Pour Roger Fayolle, l'on pourrait analyser le texte en soi ; car, pense-t-il, il n'y a point de texte pure. Puisque tout texte est inséparable des conditions dans lesquelles il est donné à lire au cœur d'un système de référence toujours changeant. Il serait donc illusoire de croire que l'on est le premier ou le seul à avoir lu. Fayolle le souligne « nul n'est jamais le premier lecteur d'une œuvre, pas même son auteur et le lecteur n'est jamais seul »¹⁰. Il prend ainsi en considération les antériorités au texte comme un texte enfoui dans le texte publié. Clairement, Fayolle démontre qu'un texte est peut-être le produit d'une société mais qu'il est en fait la résultante d'autres textes préexistants.

Dans son ouvrage *La Sociocritique* paru en 2003, Edmond Cross met en relief une sociocritique du texte et une sociocritique du sujet. Pour lui, la critique sociologique a pour point focal la mise à jour des modalités qui génèrent l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles. Rappelons-le, dans la perception de Cross le « texte émerge de la coïncidence conflictuelle de deux discours contradictoires qui portent l'un et l'autre sur les fondamentaux de la société »¹¹. Ce qui intéresse la sociocritique, dit lui-même Cross c'est « l'incorporation de l'histoire dans l'espace imaginaire multidimensionnel du sujet culturel, telle qu'elle se manifeste dans l'objet étudié ». ainsi l'une des modalités fondamentales qui génèrent le texte littéraire est sa constitution significative. En effet, le sujet de la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire a déjà fait l'objet de plusieurs travaux scientifiques. Au nombre de ces travaux nous avons ceux de Yan Mukarovsky, Félix Vodicka (tous deux de l'école de Prague), Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser (de l'école de Constance), Rainer Warning, Hans-Georg Gadamer, Michael Riffaterre et Stanley Fish, Pierre Bourdieu. On se rend très vite à l'évidence du tintamarre épistémologique et méthodologique structurant toutes ces approches du texte littéraire. Au regard de cette cacophonie, Marc Mathieu Münch va en 2004 tabler sur une nouvelle façon de penser la littérature : par elle-même et pour elle-même.

¹⁰ R. Fayolle, *La critique*, Paris, Armand Colin 1978 .

¹¹ E. Cross, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Il dira à cet effet que, « la science exacte est efficace lorsqu'elle cherche des vérités partielles qui se trouvent devant l'esprit ; les sciences humaines le sont beaucoup moins : elles créent des conceptions du monde contradictoires ». Ceci dit, pour Münch, le rendu de la quintessence du phénomène littéraire doit l'être de manière univoque, afin de placer au centre de toute réflexions portant sur l'art littéraire son côté universel. Il se donne donc pour objectif d'assigner à la littérature une esthétique autonome, pour lui ce qui importe c'est l'émotion esthétique qu'il a taxé dans son ouvrage publié en 2004¹² « effet de vie ».

En marge de ces différents travaux, les questions de réception ont fait l'objet de plusieurs mémoires d'ordre académique. Au nombre de ceux-ci nous pouvons mentionner celui de Clarisse Ngum Bessala¹³ portant sur *L'influence de la littérature sur la société française : Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*. Celle-ci s'est donnée pour objectif principal de montrer l'incidence que l'œuvre de Hugo a eu sur la société française. La révision juridique, constitutionnelle et humanitaire qui a constitué le socle de sa réflexion lui aura permis de justifier son hypothèse de recherche selon laquelle l'œuvre de Victor Hugo a eu une influence aussi bien juridique qu'humanitaire.

Mama Nsangou Njoya¹⁴ la suivra dans le même principe de démonstration dans son mémoire de Di.P.E.S II sur *L'influence de la littérature sur la société française de Joseph Conrad*, Pour lui, la nouvelle de Conrad a influencé la société française par l'entremise du réquisitoire contre la colonisation qui a été à l'origine de moult réactions et décisions d'ordre institutionnel.

Albertine M. dans son article *Chronique : Temps de Chien, de Patrice Nganang*¹⁵, faisait remarquer la particularité du style de ce roman. Pour elle, ce roman, de façon incontestable, constitue l'une des œuvres clés de la littérature camerounaise contemporaine. En effet, elle considère que l'originalité de ce roman réside dans le style de son auteur, et sur l'image pure des réalités et habitudes sociales locales. Loin de se limiter à un simple roman, *Temps de Chien*, à en croire Albertine, est un véritable symbole d'unité nationale, un réquisitoire à l'égard du système peu démocratique dans lequel se noie les populations camerounaises.

¹² Marc Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, coll. « Littérature générale et comparée », 46, Paris, Honoré champion, 2004.

¹³ Clarisse Ngum Bessala, *L'influence de la littérature sur la société française : Le Dernier Jour d'un condamné de Victor Hugo*, Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, 2008.

¹⁴ Mama Nsangou Njoya, *L'influence de la littérature sur la société française : cas de Au cœur des ténèbres de Joseph Conrad*, Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, 2014.

¹⁵ Albertine M. *Temps de Chien, de patrice Nganang*, mis en ligne le 30/01/2006 sur <http://www.bonaberi.com/article.php?aid=1765> consulté le 09/07/2015 à 4h 23.

Simplice Aimé Kengni¹⁶, quant à lui a réalisé dans le cadre d'un mémoire en vue de l'obtention d'une maîtrise un travail portant sur la *Contextualisation et valorisation de la langue française dans l'écriture littéraire camerounaise*. Pour lui, l'appropriation du français par l'écriture négro-africaine participe d'une volonté d'adapter la langue aux réalités environnantes africaines. Et pour une telle adaptation une restructuration des éléments de base de la langue s'impose en vue de faciliter l'expression et l'accueil des textes dans leurs univers culturels.

Iadine Grégoire Elandi Enyegue¹⁷ produit un mémoire portant sur *L'effet vie dans Temps de chien de Patrice Nganang*. Son travail prend une toute autre orientation ; loin de traiter d'une réception collective comme dans les travaux de Ngum Bessala et de Nsangou Mama, elle va présenter la réception sous le prisme d'un effet de vie ; donc phénomène individuel. Pour elle, le roman de Nganang charrie un important degré d'effet de vie et ce, en terme d'ouverture, de plurivalence et de jeu. Elle arrive à conclure que ce roman est un chef-d'œuvre en ceci qu'il intéresse toutes les facettes de l'esprit du lecteur et crée dans sa psyché une seconde vie qui le transforme par la suite. Ce roman l'aurait amenée à revoir sa façon de traiter son chien bouboul.

Au regard de cette revue, l'on se rend compte que la réception esthétique n'a pas fait l'objet de réflexion relative à constitution significative d'une œuvre d'art littéraire. En effet, les études de réception ne s'étaient jusqu'ici intéressées qu'aux phénomènes sociologiques qui rendent compte du rayonnement de l'œuvre d'art littéraire. Étaient traitées les questions de best-seller, de chiffres de ventes, de valeurs symboliques...le phénomène psycho anthropologique dont tous les autres éléments sus-cités sont tributaires est resté ignoré. De la même manière, Marc Mathieu Münch a laissé un arrière-goût d'inachevé dans sa manière d'appréhender l'œuvre d'art littéraire sous le jour de sa réussite. Le phénomène psychologique et individuel qu'est l'effet de vie ne se pose en effet que comme un passage vers le rayonnement de l'œuvre. Ceci dit, la constitution significative doit prendre en compte les déterminations liées à l'accueil psychique de l'œuvre, mais encore et surtout son incidence extra psychique et les actions qu'elle induit d'un point de vue sociologique et artistique.

Il nous a donc semblé judicieux, après ces analyses, de statuer sur les dimensions épistémologiques du rapport réception / effet de vie et son incidence sur le domaine artistique. Notre propos reposera donc sur une élucidation de la question centrale relative à ce rapport

¹⁶Simplice Aimé Kengni, *Contextualisation et valorisation de la langue française dans la littérature camerounaise*, Université de Yaoundé I 2008.

¹⁷Iadine Grégoire Elandi Enyegue, *L'effet vie dans Temps de chien de Patrice Nganang*, Ecole Normale Supérieure de Yaoundé 2014.

dans le domaine artistico-littéraire. Elle se pose comme suit : comment la réception esthétique peut-elle rendre compte de la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire ? Nous posons au préalable que la réception esthétique peut rendre compte de la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire par le truchement de l'effet de vie suscité par celle-ci dans la psyché du lecteur. Cette formulation de l'hypothèse générale nous mène tout droit vers une problématique déclinée comme suit :

- 1 - Quel rôle joue le lecteur dans le processus de signification de l'œuvre littéraire ?
- 2 - En quoi la réception esthétique qu'est l'effet de vie diffère-t-elle de la réception au sens strict du terme ?
- 3 - Qu'est ce qui fonde la littéarité d'une œuvre ?
- 4 - Comment s'établit la constitution significative d'une œuvre littéraire ?

Ce questionnement constitue de fait le socle des hypothèses de recherche qui vont conduire notre propos. Nous posons que :

(HR1) Le lecteur est celui à qui est destinée l'œuvre littéraire ; il a pour mission de donner vie au texte qui au départ n'est qu'une lettre morte, car au moment de sa création le texte est encodé, il revient donc à celui-ci de le décoder, de lui insuffler la vie.

Le développement d'une telle idée nous invite à prendre appui sur les théories de la lecture développées par Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Umberto Eco, Alain Viala et Georges Moulinié.

(HR2) La deuxième hypothèse de recherche nous fait dire au préalable que l'effet de vie en tant que réception esthétique diffère de la réception traditionnelle telle que appréhendée par l'école de Constance en ceci qu'elle est une réception transcendantale. La première est purement littéraire, la seconde artistique.

Pour cette deuxième articulation nous convoquerons théorie de la réception de l'école de Constance, celle de Viala et Moulinié et à la théorie de la réception Münchénne.

(HR3) Pour ce qui est de la troisième articulation de notre problématique, nous poserons que l'œuvre littéraire est une création qui rend compte d'une volonté de communiquer de la part d'un auteur. Elle est rendue par des indices d'ordres purement esthétiques, par une unicité en termes de genre, de style.

Pour cerner de près la question de la littérarité nous allons avoir recours à la théorie de Michael Riffaterre, à la théorie de Paul Larivaille et à celle de l'agonistique narrative de François Guiyoba.

(HR4) Relativement au dernier pan de notre problématique, nous signalerons que la constitution significative à en croire Yan Mukarovsky renvoie à la concrétisation esthétique et réceptive qui structure le rapport du texte au lecteur. Elle s'établit suivant des principes tant esthétiques, sociologiques, économiques qu'artistiques.

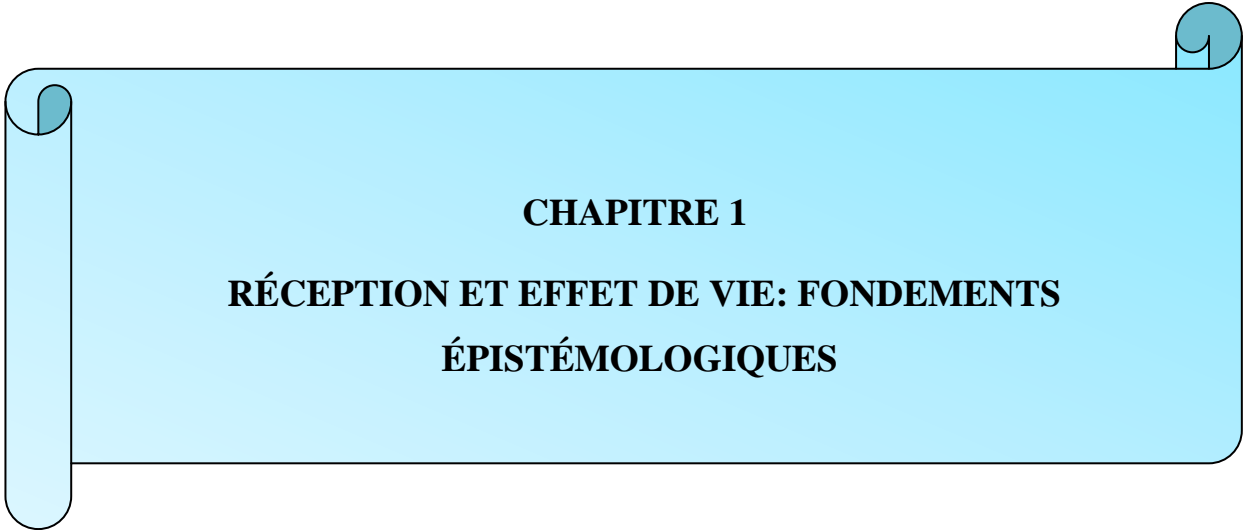
Nous convoquerons comme tremplin heuristique l'esthétique de la réception, la sociologie positive et l'intertextualité.

Notre propos sur la question de la fortune du roman *Temps de chien* donnera à voir un travail structuré en quatre chapitres. Le tout premier intitulé *Réception et Effet de vie : fondements épistémologiques* nous permettra de revisiter les théories de la réception et de l'effet de vie de façon singulière du point de vue épistémologique afin d'en cerner les contours.

Le deuxième chapitre sous le label de *L'effet de vie : une réception transcendantale* nous permettra de marquer un temps d'arrêt sur l'effet de vie de manière à pouvoir faire ressortir ses particularismes fin de voir ses avancées relativement à la conception de la réception telle que perçue par les autres écoles qui ont en partage cette approche du texte littéraire.

Le troisième chapitre quant à lui développera l'idéologie auctoriale portée par la forme et le sens qui structurent l'œuvre de Nganang. Il sera question dans ce chapitre de procéder tout d'abord à une présentation du contexte dans lequel cette œuvre a vu le jour, ensuite de décrypter sa dominante sémantique et sa structure, enfin de décomposer sa structure formelle dans le but impérieux de cerner l'idéologie que cette œuvre véhicule.

Le quatrième chapitre intitulée *La fortune de Temps de chien : le facteur effet de vie*, constitue le point d'orgue fondamental de notre travail. Il nous permettra de mesurer la fortune de temps de chien. Nous insisterons pour la circonstance sur son encrage et son accueil par les instances critique, sociale et artistique. Nous aborderons les réceptions sociologique et critique de *Temps de chien* ; ceci nous amènera à montrer comment cette œuvre a été accueillie par la société visée et par la critique, partant, les implications heuristiques en termes de réception esthétique de *Temps de chien*. Pour cela, nous évaluerons le degré d'influence que cette œuvre a eu sur la production de *La Mer des Roseaux* d'où le concept d'intertextualité.



CHAPITRE 1
RÉCEPTION ET EFFET DE VIE: FONDEMENTS
ÉPISTÉMOLOGIQUES

L'histoire des sciences nous permet de nous rendre à l'évidence que toute théorie a un fondement épistémologique. La « réception » et l' « effet de vie » en tant que paradigmes d'approche des textes littéraires ne font guère exception à cette logique. Dès lors un questionnement surgit ; celui de savoir ce qui caractérise la « réception » et l' « effet de vie ». Il s'agira dans cette partie de procéder à une lecture épistémologique de la théorie de la réception d'une part, et d'autre part de celle de l'effet de vie Münchéen, de manière à pouvoir établir une distinction d'ordre épistémologique relativement à ces deux théories.

1.1. La réception

Le concept de réception renvoie à la concrétisation d'une œuvre dans la perception d'un public ; ladite concrétisation résulte d'une tension entre l'œuvre et ses publics. Hans Robert Jauss, à la suite de Roman Ingarden, signale que le concept de concrétisation fait à son tour appel à celui du lecteur.¹⁸ Tout compte, la réception ainsi définie soulève une question celle de savoir ce qui justifie la réussite d'une production artistique donnée. Il sera question dans le cadre de ce chapitre de marquer un temps d'arrêt sur les instances de réception que sont le lectorat et les champs littéraires et symboliques.

1.1.1. Le lectorat

« Le lectorat est l'ensemble des lecteurs d'un auteur, d'un livre ou d'une publication, longtemps ignoré ou considéré comme passif »¹⁹. Il s'agit essentiellement selon Yab Van Eyck²⁰ de décrypter ce qui a été dit par l'auteur et ce, par le biais de l'activité révélatrice d'existence de l'écrit qu'est la lecture. Le lectorat désignera donc un public qui pratique une activité commune : la lecture. Cette activité que représente la lecture ne produit pas les mêmes pratiques de soi. Parler de lectorat soulève des questions sur les formes de réception des ouvrages, leur contribution dans le processus de construction de l'individu et du rôle du lectorat dans la pérennité de l'imprimé.

Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, écrit Hans Robert Jauss, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne [...] La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée.²¹

De la sorte, pour mieux mesurer l'interdépendance entre l'auteur, l'œuvre et le lectorat, il convient de catégoriser le lectorat.

¹⁸ Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception. Bilan intermédiaire*, Paris, Gallimard, 1979.

¹⁹ <http://fr.m.wikiédia.org/wiki/lectorat> « A la recherche du lectorat », consulté le 13 Août 2015 à 22h43.

²¹ Gérard Mauger, in <http://fr.m.wikiédia.org/wiki/lectorat> « A la recherche du lectorat », consulté le 13 Août 2015 à 23h10.

1.1.1.1. Le lecteur implicite

L'étude du lecteur implicite a fortement nourri les travaux de l'école de Constance. Il s'agit principalement des travaux de Wolfgang Iser. Pour lui, concernant la notion de lecteur implicite, il est question de voir transparaître dans un texte une image du lecteur ; ce qui serait selon Iser une entrée d'envergure importante pour interpréter le texte littéraire. Il s'agit fondamentalement d'ajuster le texte aux capacités du lecteur. À ce moment pour concrétiser une telle entreprise, la forme, la sémantique et les capacités du lecteur devraient être pris en compte pendant et dans l'entreprise scripturale. De la sorte, l'implication donnerait une idée sur le groupe social investi dans le texte ; il s'agit donc du passage de l'instance textuelle qu'est le lecteur implicite à une catégorie sociale réelle pouvant être activée ou non dans la mise en circulation du produit livré. Gilli²² assimile la théorie de la lecture de W. Iser à une filiation phénoménologique tout comme l'esthétique de la réception.

Pour Iser, on peut donc tenter de décrire le lecteur implicite et son horizon d'attente à partir des présupposés inclus dans le texte. Il est pertinemment plus facile de le faire lorsque le texte contient des déclarations préliminaires – adresses « au lecteur » - qui l'instruisent de la façon dont il doit l'approcher. Au-delà de la production, se trouve la consommation. En effet, une idée ne pourra être dite à quelqu'un (publication au produit livré) que si elle a été pensée pour quelqu'un. L'écrivain a au fond de lui au moment de l'écriture un public présent dans la conscience : c'est son public visé. L'acte d'écriture ne prendra véritablement corps que si elle pose à la base le principe d'accueil, de réception du texte fût-elle indirecte ou non. Le message scriptural ne serait fondé que s'il est entièrement dit, donc impliquant une éventuelle insistance de réception.

Cependant, Georges Moulinié et Alain Viala reprochent à Wolfgang Iser de rester superficiel dans ses analyses relatives à la question du lecteur : « (...) il n'entreprend guère d'aller voir sur le terrain des pratiques effectives et de mesurer les effets de significations (...) Autrement dit, il ne fait pas de sociologie : il pose des questions éminemment sociologiques, mais ne raisonne ni n'agit jusqu'au bout sociologiquement. Et la question quoique pertinemment posée, reste à reprendre »²³. Il est question pour ces deux auteurs de recadrer les études de lecture. Car Iser n'a fait qu'émettre des préoccupations se voulant abstraitement formulées. Il faudrait, pour qu'on parle de lecture et de réception, poser des bases purement

²² Gilli, Y, *Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser*, *Semen-Revues de sémiolinguistique des textes et discours*, n°1, 1983, p. 355.

²³ Georges Moulinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Coll. perspectives littéraires, 1993, p. 174.

sociologiques, analyser la réception par le lecteur effectif et non supposé. L'analyse des phénomènes de lecture prennent un nouveau vent qui fait du lecteur une instance qui devrait être perçue et analysé sous le prisme d'un contact réel avec le texte et non sous la forme d'une supposition.

1.1.1.2. Le lecteur réel

La question du lecteur réel trouve ses origines dans la science narratologique. Son ancrage réel dans la littérature remonte aux études formalistes avec des auteurs comme Victor Chklovski, Boris Eichenbaum, et aux études allemandes avec Franz Kart, Käte Hamburger. Ces différentes études mettront au-devant des analyses un « centre d'orientation au lecteur »²⁴

L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je ne suis autre que celui qui dit je : le langage connaît "un sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.²⁵

À la base de la production le texte n'est qu'une "lettre morte". Seul le lecteur pourra être capable de parachever, d'épuiser le langage en lui procurant son ultime forme. Si pour Wolfgang Iser l'acte littéraire repose sur le rapport du texte au lecteur « implicite », Michel Picard pense qu'il serait dérisoire de passer le temps à élucider un rapport qui n'est qu'hypothétique. Il fut le premier à intégrer la notion de « lecteur réel » dans les études littéraires. Il trouve donc judicieux, pour mieux cerner la réception d'une œuvre, de travailler sur de véritables lecteurs et non sur des destinataires hypothétiques.

Le lecteur réel occupe de fait une place de choix dans la communication littéraire car il constitue la personne réelle qui assume l'acte de lecture et qui devient, par ricochet, responsable de l'existence de l'œuvre d'art littéraire. Il y a donc un clivage entre le lecteur auquel l'auteur pense pendant l'acte scripturaire et celui qui se livre véritablement à l'acte de lecture. Cet acte de lecture reposant sur le lecteur réel se veut personnel. Ainsi, le texte fournira « des indices formels au lecteur, qui lui donneront les clés de l'interprétation. Le lecteur [le vrai lecteur, le réel] doit parvenir à déchiffrer les mécanismes du texte et à atteindre sa signifiante... »²⁶.

Ainsi posé, le rôle du lecteur réel reste flou. Car pour certains auteurs comme Viala, Moulinié, Escarpit c'est celui qui tient effectivement le livre entre ses mains, pour d'autres il est le potentiel en chair et en os. Un clivage se pose donc entre le lecteur réel entendu comme

²⁴ Lintvelt (Japp), *Essai de typologie narrative*, « Le point de vue » p. 38.

²⁵ Barthes Roland, « *Ecrire la lecture* » in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Coll. « essais critiques IV », 1984, pp. 63-64.

²⁶ Prud'homme (Johanne) et Guilbert (Nelson), « *La littérature et signifiante* », en <http://www.signosemio.com>, Riffaterre/Littérature-et-signifiante.asp », p. 21.

potentiel acquéreur et le lecteur implicite perçu comme un a priori. Lintvelt va synthétiser cette tension bipolaire sous la dénomination de “lecteur correct” qu’il définira comme « le lecteur effectif d’un texte littéraire, qui fonctionne comme destinataire ou récepteur et qui mène une vie extra-littéraire »²⁷. Vu comme élément essentiel de l’existence de l’œuvre, Roland Barthes relève qu’en tant que tel, le lecteur réel d’un point de vue épistémologique continue de faire l’objet de confrontation idéologique assez acerbe sur la question. Il rappelle tout de même que « Le sujet-lecteur est un sujet tout entier déporté sous le registre de l’imaginaire ; toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport du livre (c’est-à-dire à l’image), en s’enfermant seul avec lui, collé à lui, le nez sur lui, (...) comme l’enfant à sa mère »²⁸. Nous voyons que le processus que doit entreprendre le lecteur réel pour décrypter et juger une œuvre d’art littéraire repose sur toute une entreprise, un mouvement objectivement observable : l’acquisition du livre et le contact réel avec le livre ; car comme le souligne Jurt, « Trouver des lecteurs, être lu, c’est ce qui importe à l’écrivain. »²⁹

1.1.1.3. Le circuit lettré

Si la question de la lecture se trouve au cœur des études de réception, il faudrait à ce moment reconnaître la place et le rôle important que jouent les circuits de distribution. Or, Robert Escarpit, dans ses analyses du fait littéraire sous l’angle sociologique trouve qu’en réalité :

Il n’y a pas de relation directe entre la valeur d’un livre et l’ampleur de son public, mais il y en a un fort étroit entre l’existence d’un livre et l’existence d’un public [...]. Les deux premières (frontières) qui viennent à l’esprit sont la frontière de la langue et celle de l’analphabétisme. Comprendre la langue d’un livre et être capable de lire sont les deux conditions indispensables à son utilisation.³⁰

De la sorte, la langue et la capacité du lecteur s’érigent en des données incontournables dans l’acquisition du produit livre. Pour preuve, toute société a une langue qui la singularise et par conséquent a ses propres besoins culturels donc sa littérature et sa manière d’appréhender la littérature. La classe des lettrés est au fondement même de la littérature, puisqu’à l’origine, l’on avait des castes assez closes et réservées à une catégorie de classe, et de groupe socioprofessionnel. Les lettrés seraient donc :

des personnes ayant reçu une formation intellectuelle et une éducation esthétique assez poussée pour avoir la possibilité d’exercer un jugement littéraire personnel,

²⁷ Lintvelt Japp, *Essai de typologie narrative*, op.cit. pp. 16-17.

²⁸ Barthes Roland, « *Sur la lecture* » in *Bruissement de la langue*, Paris, seuil, Coll. « Essais critiques IV », 1984, p. 143.

²⁹ J. Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, paris, Jean Michel place, 1980, p. 50.

³⁰ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, « *les circuits de distribution* », paris, PUF, 5^e édition 1973, p. 72.

ayant des loisirs suffisants pour lire et disposant de ressources permettant l'achat régulier de livres³¹.

Au vu de cette définition proposée par Escarpit, nous nous rendons compte que le circuit des lettrés est assez clos, complexe, voire réduit pour certaines nations. On pourrait donc avoir une vue de l'exigüité du circuit des lettrés en sondant les rages (exemplaires) et en évaluant³² le jeu de l'équilibre commerciale qui sous-tend une production donnée. Il va sans dire que le circuit des lettrés mettra de fait en exergue certaines instances facilitatrices du démarrage d'un succès. Il s'agit des librairies (avec les conseils de lectures que donne le libraire aux clients), des maisons d'édition et de l'homme de liaison que représente la critique littéraire³³.

Nous constatons donc au regard de ces analyse que le circuit des lettrés bien que souvent élitisme concoure à la vulgarisation et participe à sa façon à la consécration du livre. Pierre Bourdieu à la suite travaux des structuralistes génétiques pose la question des champs. Pour ce dernier, le texte littéraire au-delà de l'objet matériel ne peut prétendre à une existence que s'il est approuvé et consacré par les champs symboliques.

1.1.2. De la lecture à la consécration du produit livre : les types de réception

Tout acte d'écriture implique un acte de lecture ; car le fait littéraire et artistique ne prend corps que s'il y a une dialectique corrélative entre l'auteur et le lecteur. Jean Paul Sartre dira à cet effet qu' « il n'y a d'art que par et pour autrui »³⁴. La lecture n'est donc pas une entreprise mécanique. En effet, le livre n'existera et ne peut prétendre à une position existentielle que lorsque l'acte de lecture lui aura conféré un statut. Ce statut s'établira donc en fonction du système d'accointance entre le résultat réel de la lecture et l'horizon d'attente du lecteur : c'est la consécration du produit livre.

Cependant, cette consécration est perceptible à plusieurs niveaux. Il s'agit ici d'une fragmentation et d'une structuration de la consécration de l'objet livré. Pour parvenir à cette structuration, il est de bon ton de procéder à un regroupement prenant appui sur les types de réceptions.

³¹ *Ibid.* p. 54.

³² Bien que les résultats puissent être approximatifs (franchise des maisons et des librairies).

³³ Le critique littéraire pourra sous cet angle être perçu comme un homme de liaison parce que pouvant représenter un échantillonnage du public

³⁴ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 50.

1.1.2.1. La réception sociologique

La réception sociologique désigne l'accueil direct et immédiatement (ou non) perceptible d'une œuvre d'art au sein d'une structure sociale donnée. Il est donc question dans cette perspective de mesurer l'influence de l'œuvre d'art littéraire sur une société directement marquée. Wolfgang Iser de l'Ecole de Constance et Hans Robert Jauss parleront d'« influence » ou d'« impact » et principalement de celui d'« effet ». Il s'agit en effet de cerner par des analyses les différentes logiques d'appropriation des biens dans les processus sociaux. De la sorte, l'encrage sociologique de l'œuvre d'art pourra être appréhendé sous le prisme des processus sociaux de formation et par l'accueil effectif dans un groupe auquel elle est destinée ou non. Ainsi pour analyser la réception d'une œuvre d'art d'un point de vue sociologique et matériel³⁵, plusieurs instances peuvent donc permettre d'analyser ladite réception. Il s'agit de la maison d'édition, l'analyse de la consommation effective et les échanges internationaux.

1.1.2.1.1. La maison d'édition

La maison d'édition est une institution qui se charge de la publication de l'objet livré. Le mot publication vient du verbe « publier ». Pour Robert Escarpit, ce verbe a pour « ancêtre publicare qui est l'idée d'une mise à la disposition anonyme : *publicare simulacrum*, c'est élever une statue sur place, publier des bans d'un mariage, c'est faire connaître à toute personne connue ou inconnue un projet »³⁶. L'acte d'édition revêt ainsi une ambiguïté assez marquée ; car la maison d'édition se veut partagée entre deux entités : le professionnalisme et le commerce.

Néanmoins, la maison d'édition reste un indéniable médiateur dans la chaîne littéraire. Car elle constitue un canal dans la communication littéraire. Sa véritable pesanteur trouve écho dans le fait qu'elle permet à l'œuvre d'exister réellement.

La maison d'édition sera ainsi perçue dans le processus de réception à partir des opérations matérielles qu'elle opère pour véhiculer le produit livré. Il s'agira donc pour celle-ci de « choisir, fabriquer, distribuer ». Chacun de ces trois mouvements repose sur une instance bien définie faisant partie intégrante de circuit éditorial. Elle aura de fait des services

³⁵ Souligné par nous. Il s'agit ici de la réception sociologique telle que perçue par Robert Escarpit ; car pour lui, il existe tout de même une différence entre celle-ci et la critique au sens strict du terme.

³⁶ Robert Escarpit *op. cit.* p. 57.

structuraux de ses actions : « comité littéraire, bureau de fabrication et département commercial ».

La maison d'édition se donne comme mission principale la mise du livre à la portée d'un public plus vaste. De la sorte :

L'éditeur se trouve devant un problème difficile : celui de trouver et de toucher dans la réalité ce public théorique, depuis le début, il suppose ou cultive. Il emploie pour cela un certain nombre de techniques publicitaires³⁷

Nous voyons au regard de ce propos d'Escarpit qu'il ne suffit pas pour un livre d'être édité pour prétendre à la réception. Il lui faut être réellement reçu. Pour cela la maison d'édition optera pour une publicité. En effet, l'acte d'édition permet à l'auteur scripteur de se défaire un temps soit peu de son œuvre afin que le sens final puisse être construit. Car pour qu'une œuvre soit perçue comme autonome, il est judicieux voire impérieux qu'elle se détache de son auteur afin de mieux suivre son cours dans la communauté des lecteurs. Robert Escarpit assimilera ainsi le rôle de l'éditeur à celui d'un accoucheur :

On peut assimiler le rôle de l'éditeur à celui d'un accoucheur : ce n'est pas lui la source de vie, ce n'est pas lui qui féconde ni qui donne une part de sa chair, mais sans lui, l'œuvre conçue et menée jusqu'aux limites de la création n'accéderait pas à l'existence [...]. Il faudrait que notre accoucheur fut aussi conseiller prénatal, juge de vie et de mort sur les nouveau-nés (voire avorteur) hygiéniste, pédagogue, tailleur, orienteur...³⁸

Nous le voyons bien à travers cette métaphore d'Escarpit que, la maison d'édition concourt à l'existence de l'œuvre d'art littéraire. Au-delà, elle peut fournir des orientations scripturales à l'auteur, lui suggérer une idée sur les critères d'une œuvre pouvant être bien accueillie, et lui dire par la même occasion si tel ou tel autre livre peut prétendre à un éventuel rayonnement. Nous voyons via ces rôles assignés à la maison d'édition son importance dans la vulgarisation du livre, sa distribution, sa création. Notons également que la grande instance sociologique qu'est la maison d'édition au-delà des fonctions qui lui sont ci-dessus assignées peut rendre compte de la consommation effective du produit livré comme objet économique.

1.1.2.1.2. La consommation effective

La consommation du livre le situe dans un secteur purement économique qui fait de lui un objet de consommation cherchant à se vendre le plus possible. Le livre comme objet économique pose d'énormes difficultés du point de vue de l'évaluation de consommation. Jusqu'ici les études sociologiques ne rendent pas compte de façon satisfaisante du phénomène économique que représente la vente du livre. Car les recensements en terme de vente et de circulation du livre chez les éditeurs et les autres circuits de distribution fournissent des

³⁷ *Ibid.* p. 38.

³⁸ *Ibid.* pp. 58 – 59.

résultats qui jusqu'aujourd'hui restent parcellaires. En effet, comme le souligne Bernard De Fréminville, « au-delà des apparences, en effet, il n'y a pas un objet – livre unique dans son trajet, il y bien des façons de faire vivre des livres pour les faire parvenir jusqu'à leurs lecteurs. Autant de façon pratiquement que de livres publiés quotidiennement »³⁹

Il serait donc absurde de vouloir rationaliser la distribution et la commercialisation du livre. Ceci trouve sa véracité dans le fait que l'objet livre en tant qu'objet économique fait l'objet de plusieurs paradoxes. Parce que, entre le public interlocuteur existant aux sources de la création littéraire et le public auquel s'adresse ladite œuvre, il peut y avoir des disproportions. En effet, un journal intime, sans destination de base peut s'adresser à un public bien plus large grâce aux éditions⁴⁰. De la même manière, un livre peut être produit autarsiquement (c'est-à-dire ne songeant qu'aux mœurs de sa société). Mais parvenir à transcender les barrières du temps et de l'espace. À la base, le scripteur établit un dialogue entre son public et lui avec pour sous bassement une intervention, il établit de la sorte un éventuel système de médiation et d'accointance entre son public et lui. Mais, il peut arriver que le prisme de médiation de base soit brisé par le volet archétypal qui jonche la plus part, si non toutes les œuvres d'art littéraire. Ainsi la production et toutes les déterminations qu'impose à l'écrivain le milieu social auquel il appartient peuvent être brisés à cause des archétypes qui, eux, se veulent universaux. Il sera donc question de parler pour une véritable consommation d'un public possible. Car l'écriture est régie par l'éventualité d'un public plus ou moins vaste, plus ou moins étendu dans le temps et dans l'espace. Ces différentes extensions dans le temps et l'espace donnent lieu à d'éventuels échanges.

1.1.2.1.3. Les échanges internationaux

Les échanges occupent une place assez significative dans la grande mouvance des réceptions sociologiques. Ainsi, ils rendent compte de l'incidence réelle d'une œuvre d'art littéraire. On pourra donc dire avec Pierre Brunel, Claude Pichois et André Michel Rousset que :

On peut regrouper sous le titre d' « échanges littéraires internationaux ». Les véhicules qui transportent de nation à nation des idées et des genres littéraires, des thèmes et des images,

³⁹ Bernard de Fréminville, *Le Livre, Consommation ou acquisition ?* Bulletin des bibliothèques de France (BBF) Paris, 1986.

⁴⁰ C'est le cas de Samuel Pepys qui dans son *journal* n'écrivait que pour lui-même. Mais ce journal a été publié à titre posthume et s'est adressé à un public bien plus grand.

des œuvres intégrales ou fragmentées, des objets que les nationaux échangent entre [...].
Ces transferts sont une distribution qui se situe entre la productivité et la communication.⁴¹

On voit donc des rapports de forces inhérents au champ littéraire international. On assistera donc à des mouvements d'influence et de transfert de capitaux. Les œuvres et les idées feront donc l'objet d'échange entre les nations. Ceci passera par des adaptations, des traductions et des importations.

Premièrement l'importation fait du livre une marchandise. En effet, le livre au-delà de son aspect culturel revêt une forte coloration économique. Ceci dit, il devra passer par les voies de la douane. À ce moment, la plupart des pays importateurs ont de grandes librairies qui peuvent prendre sur elles d'offrir au lectorat national des livres par eux importés. Mais, la dite importation comme le souligne Pierre Brunel et alii, pose des problèmes de transport et de dédouanement et cause des frais assez élevés.

Dans certains cas, nous avons des œuvres assez importantes non éditées et parues dans leur pays natal et ce pour de nombreuses raisons. Cependant, on peut noter un non accointance entre les appartenances nationales et la langue. Nous avons de la sorte des livres écrits dans une langue autre que celle de leurs auteurs. On passera ainsi à des adaptations et à des traductions.

En deuxième ligne, pouvons-nous avoir les traductions ? En effet, c'est à travers les traductions que l'on peut accéder aux chefs-d'œuvre de la littérature dite universelle. Nous aurons tantôt les traductions dites directes « faites directement sur l'original, offrent plus de garanties, mais ne peuvent pas prétendre rivaliser avec celui-ci »⁴². Il faudrait tout de même dans le cadre d'une traduction s'interroger sur la qualité et la perspicacité du traducteur. Car la traduction devrait pouvoir rendre compte du contenu réel d'une œuvre sans en effriter le sens. La qualité de la traduction conditionnant la réception effective du produit livre dans le pays d'accueil. Vue sous cet angle, les traductions concourent au rapprochement d'esprits frères, ayant un système de proximité en termes de vision, mais aussi participent à l'enrichissement de la littérature réceptrice. On assiste à cet instant à un véritable carrefour au donner ou du recevoir. Et tantôt des traductions indirectes, c'est-à-dire « faites sur une version intermédiaire, [elles] sont particulièrement intéressantes à étudier, car elles mettent en cause la consommation et l'ignorance où l'on est des langues des minorités, et en valeur le rôle

⁴¹ Pierre Brunel, Claude Pichois et alii, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983 (3^e tirage), p. 31.

⁴² Pierre Brunel *op. cit.* p. 43.

véhiculaire des langues des majorités »⁴³. Il s'agit donc à cet effet de procéder à la traduction des écrits en des langues se trouvant aux confluent d'autres langues. C'est le cas des écrits traduits en langue anglaise pour établir un catalogue entre l'allemand et le français ou de l'allemand considéré comme une parcelle entre elle-même et les langues de l'Europe centrale et orientale.

1.1.2.2. La réception critique

La réception critique renvoie à l'appréciation, au jugement du public relativement à la parution d'un document littéraire au moment de sa production, de sa publication et de sa distribution. Le travail du critique consistera donc à « relire les mêmes textes à l'affût de nouvelles idées, tout en cherchant une approche adéquate à son objet d'étude. En même temps, le critique est sensé lire les travaux de ses pairs afin de prendre en compte l'état présent des recherches dans le champ de connaissances de sa prédilection »⁴⁴. Le lectorat s'érige de facto en une instance incontournable dans le processus de légitimation et de consécration du produit livre.

Au-delà du souffle que la critique donne à l'œuvre qui fondamentalement est lettre morte, elle concourt directement ou non à l'établissement d'une certaine notoriété afférente au produit livre. Les institutions littéraires et universitaires, la presse, les témoignages se posent de la sorte comme faisant partie des couloirs pouvant concourir à cerner la réception critique de l'œuvre d'art littéraire. Cependant, loin de défaire la presse et les témoignages de la réception sociologique nous jugeons qu'il est judicieux de les appréhender sous le prisme d'une critique parce que pouvant inéluctablement conduire au rayonnement, au décryptage de l'œuvre d'un point de sa segmentation structurelle et stylistique.

1.1.2.2.1. La presse

L'interaction entre littérature et presse date du XVIIIe siècle. A ce siècle la quasi-totalité des hommes de lettres œuvraient pour l'édification d'une civilisation de la presse (journal). Ces derniers publient dans les journaux articles et chroniques. Cependant l'action des auteurs s'est vue rééquilibrée par le passage de la situation passive de la presse à un mouvement réel renvoyant la presse vers les productions : c'est l'accueil du produit livre par

⁴³ *Op. cit.* p. 46.

⁴⁴ Claude Simon, *La réception critique. Textes réunis par Ralph Sarkonak*. Caen : Lettres modernes Munard, in *Revue des lettres modernes* p. 302.

la presse. Ainsi, la presse se pose comme un moyen de renseignement sur l'état et l'évolution de la littérature tant nationale qu'étrangère. La presse devient donc plus tard

Un point commun de réunion, où toutes les connaissances acquises viennent s'éclairer mutuellement ; où les génies de diverses nations viennent se réunir pour instruire l'univers ; où les écrivains de tous les pays viennent épurer leurs goûts en les comparant ; où le public cosmopolite puise des mémoires impartiaux pour décider, s'il le faut, ces vaines disputes de préférences qui divisent les peuples de l'Europe.⁴⁵

La presse s'érige donc en élément majeur pour la construction et la promotion de l'œuvre littéraire. Si tant est que la presse est au service de la littérature depuis le XVIIIe siècle, il faut tout de même rappeler qu'avec la mouvance de la modernité elle a suggéré de « nouveaux rythmes de lecture, d'écriture, une nouvelle scansion et un nouveau rapport à la vie intellectuelle : la politique, la vie sociale, les philosophies, les sciences [...] dont l'ouvrage propose un large aperçu »⁴⁶. C'est dire qu'en réalité les déterminations liées à la relation littérature presse se peaufine avec le temps et les espaces. C'est donc au XIXe siècle que cette relation se parfait et laisse cours à de véritables interactions.

Dans le cadre de la réception par la presse, plusieurs mouvements sont à prendre en considération. Nous avons l'information, le commentaire, la polémique et l'interprétation. Cependant, la presse dans la mouvance moderne, mieux post – moderne se livre à un syncrétisme qui fait de son accueil le lieu d'un melting-pot génétique. Il devient donc de plus en plus difficile de percevoir sous quel angle réel est reçu l'œuvre dans la presse.

Néanmoins, la presse reste, au-delà de toute appréhension, un important agent de diffusion et de promotion de la littérature. Malgré un « désintérêt de la presse pour l'analyse littéraire depuis quelques années »⁴⁷. Cet état d'ébriété qui habite la presse aujourd'hui mérite d'être pris en considération car « le système médiatique joue plusieurs rôles à la fois : instance de légitimation, passerelle entre l'écrivain et le public, plateforme sur laquelle livre et écrivain acquièrent leur visibilité »⁴⁸. Fort est donc de constater au regard de ce propos que la presse se pose comme passeur dans la valorisation du patrimoine littéraire auprès d'un public de non spécialistes. Cependant, le rôle de la presse dans certaines nations littéraires est devenu ce qu'Ambroise Kom appellerait une véritable « nécrologie ». On remarque une absence notoire de soutien face aux initiatives de la presse, au-delà du manque de la part des critiques en activité. Fort heureusement certains autres paramètres à l'instar des témoignages permettent

⁴⁵ Préface du *journal étranger* cité par Pierre Brunel et alii *op. cit.* p. 49.

⁴⁶ Marc Escola, *Presse et plumes : Journalisme et littérature au XIXe siècle* sous la direction de M. – E. Thérenty et A. Vaillant, nouveau monde éditions, 2005, p.583.

⁴⁷ Olivier Aïm, « *Le magazine littéraire* » une dérive people, *symptomatique de la crise de la presse* du 27/08/2014 à 11h25, édité par Henri Rouillier.

⁴⁸ Coordination pour l'Afrique de demain (CADE), *La presse comme support de création et de diffusion littéraire*, Éditorial Octobre 2009, Débat 124.

de construire et de véhiculer le produit livre dans les paysages littéraires nationaux et internationaux.

1.1.2.2.2. La critique universitaire

Pour Roland Barthes⁴⁹, la critique universitaire est un programme déclaré qui consiste en l'établissement rigoureux des faits biographiques ou littéraires. Celle-ci pratique la méthode positive héritée de Gustave Lanson. Il s'agit pour la critique universitaire d'émettre des jugements objectivement marqués au sujet de la littérature. Antoine Compagnon soulignera que la critique universitaire « décrit, analyse, interprète, défend des jugements littéraires [venants] des autres ou de soi-même comme autre »⁵⁰.

La rigueur plus haut évoquée par Roland Barthes au sujet de la critique universitaire trouve écho dans les principes méthodologiques (objectifs) que régissent et président à toute prise de position dans le domaine de la science littéraire. On aura de la sorte des chartes et des protocoles de prise de position scientifique dans le domaine littéraire. Les instances régulièrement investies dans la critique universitaire sont entre autres enseignants, étudiants, chercheurs.

Ceux-ci pourront produire tantôt des articles, thèses, mémoires...pour rendre compte (et ce de façon objective) de la quintessence, de la qualité ou de la particularité esthétique du produit livre. Ils exercent ainsi un véritable travail de laboratoire dont les résultats pourraient mieux éclairer sur la pertinence scripturale qui structure l'œuvre analysée. Soulignons tout de même qu'au-delà des enseignants et étudiants chercheurs se trouvent des chaires, des colloques, des revues qui constituent des paramètres de la critique universitaire.

En effet, les chaires, colloques, revues sont des moments véritablement déterminants pour une œuvre littéraire. C'est ici qu'elle sera passée au crible de la science pour examen et interprétation dans ses plus vastes manifestations institutionnelles. « Il semble évident de nos jours que la critique littéraire [universitaire] renvoie, outre à la constitution du littéraire comme sphère relativement autonome, à un minimum de professionnalisme. C'est ce qu'on entendra dorénavant par savoir, tel qu'opposé à l'émotion ».

Nous avons donc au regard de ce propos liminaire la possibilité de prendre position relativement au rôle de la critique universitaire dans le champ littéraire. « On peut en effet constater que la fécondité d'une littérature tient, entre autres, à ce que telle ou telle démarche

⁴⁹ Roland Barthes, *Les deux critiques*, MLN, Vol 78 N° 5 General Issue, (Déc. 1963) pp. 447 – 452.

⁵⁰ Marc Cerisuelo, Antoine Compagnon, *Critique littéraire* in [www.universalis.fr/encyclopedie/critique littéraire/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/critique-litteraire/) consulté le 13 mars 2015 à 12h23.

s'accompagne d'un intérêt pour les œuvres littéraires qui lui sont immédiatement contemporaine ». ⁵¹

La critique universitaire contribue aussi à la préservation du patrimoine littéraire, pour cela une grande exigence vis-à-vis de soi-même (chercheur, critique) est requise, mais également de la modestie.

Travailler à l'université sur la littérature contemporaine suppose d'accepter une certaine prise de risque : le recul historique n'est pas là pour garantir les objets littéraires dont l'enseignant ou le chercheur se saisit [...]. On pourrait aussi arguer que l'enseignement [...] doit apporter des savoirs aux élèves et aux étudiants, leur faire découvrir le patrimoine. ⁵²

1.2. L'effet de vie

Une œuvre d'art littéraire, dans le processus de lecture, est appelée à produire un effet sur le lecteur. L'effet de vie peut se produire indépendamment des horizons culturel et géographique du lecteur : C'est le principe des invariants. Cette théorie de Münch, qui se veut synchrétique et autonome, conduit à établir qu'une œuvre réussie est celle qui suscite dans la psyché du lecteur un effet de vie par le jeu cohérent de mots. Ce chapitre nous amène à nous interroger sur les fondements et principes théoriques de base qui sous-tendent l'effet de vie. Que renferment les notions d'œuvre réussie, de lecteur, de psyché et de méthode d'invariants ? Pour répondre à cette interrogation, nous nous proposons dans cette articulation de notre propos de mettre en exergue l'épistémologie de l'effet de vie Münchéen.

1.2.1. Épistémologie et concepts de l'Effet de vie

« L'Effet de vie » telle que perçue par Marc Mathieu Münch trouve ses origines dans une esthétique artistique remontant au moyen âge. De ce point de vue, elle n'est donc pas une invention, encore moins une découverte ; elle est la transformation d'un préexistant. Dans ce préexistant se trouvent la catharsis aristotélicienne, l'effet d'organicité, l'effet de réel de Barthes et la théorie des invariants d'Adrian Marino.

La catharsis trouve ses origines dans la Grèce antique avec Aristote. Il considère celle-ci comme une purification des passions du spectateur au théâtre. Il s'agissait dans cette optique de faire en sorte que l'âme du spectateur par le truchement du rendu théâtral puisse sortir d'elle-même afin de passer à la réalisation d'une expérience nouvelle dans le monde de l'abstrait. Ce nouvel univers a pour mission de

⁵¹Robert Dion, *Critique universitaire et critique d'écrivain, le cas d'André Brochu*, « *Études littéraires* », Vol25, n°1-2, 1992, pp. 193 – 203.

⁵²<http://www.carrefour.des.ecritures.Cet/doc/teuviart.html>, Dominique Viart.

Rétablir l'équilibre interne de l'individu en le débarrassant de son surcroît d'émotivité en préservant ainsi la cohérence du lien social. La catharsis serait purgation, c'est à dire ivresse, extase, violence temporairement tolérée comme rendant possible un retour au calme utile à la collectivité.⁵³

La catharsis aristotélicienne met aux prises de ses analyses la communion du spectateur avec le monde immatériel. Bien d'années plus tard, Münch la rejoint en ceci qu'il fait de l'œuvre d'art littéraire un moyen de purgation des passions usant de la vie artificielle qu'elle suggère à l'esprit du lecteur. Tout comme chez Aristote, il définit et décrit le rapport de communion entre le texte et le lecteur. Cette communion décrite par Münch prend également appui sur le concept d'effet de réel cher à Roland Barthes.

L'effet de réel renvoie au pouvoir qu'a la trame descriptive de pouvoir donner l'impression au lecteur d'être dans la réalité. Pour cela le réalisme dans la description se hisse en tremplin incontournable pour donner au lecteur une illusion de réel ; ceci implique la peinture d'un cadre énonciatif se confondant à la réalité, au monde environnant du lecteur. Le concept d'effet de réel phagocyte celui d'effet d'organicité.

L'effet d'organicité est à la base un concept lié au théâtre en tant que représentation. En effet, il est le rendu organisé de la scène œuvrant pour la réussite du montage scénique. Pour ce faire, il intègre des mécanismes mimant les actions quotidiennes de manière à créer chez le spectateur une illusion de réel. Par glissement, l'on peut poser que l'effet d'organicité concerne les modes d'agencement du matériau investi dans une production artistique quelle qu'elle soit. Gabriel Sofia dira à cet effet que : « L'effet d'organicité est (...) une condition nécessaire pour un acteur s'il veut que sa relation avec le spectateur reste toujours vivante ».⁵⁴ Que nous soyons du côté de la catharsis aristotélicienne, de l'effet de réel ou de celui d'organicité, très vite se dessine une accointance entre l'effet de vie et ces paradigmes. Gabriel Sofia établissant ce lien épistémologique dira que « ce qui peut être considéré dans différentes formes d'arts, comme un effet de vie a probablement beaucoup en commun avec ce que l'anthropologie théâtrale a défini comme effet d'organicité ».⁵⁵

La remarque fondamentale relative à ce foisonnement épistémologique est que la catharsis, l'effet de réel et l'effet d'organicité participent du transport du lecteur vers une seconde vie le sortant du monde matériel et avilissant dans lequel il vit. Pour l'effectivité de ce transport la question des invariants ne se pose guère de manière consciente.

⁵³ Aristote, La politique, cité par Ebénézer Njoh-Mouelle, « Réflexion sur le théâtre éducatif aujourd'hui » in la philosophie est-elle utile ?, coll. « Point de vue » Yaoundé, CLE, 2002.

⁵⁴ Gabriel Sofia, « L'effet d'organicité de l'acteur : une hypothèse entre théâtre et neuroscience » in Alexandre Journeau (Dir.), *Le Surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 236.

⁵⁵ *Ibid.* p. 233.

Münch se propose, via ses travaux, d'apporter une nouvelle orientation à l'art littéraire. Ces travaux marqueront un tournant décisif dans le repositionnement de la littérature en tant que discipline autonome. Marc Mathieu Münch se donne pour ambition de proposer un paradigme pouvant rendre compte du phénomène littéraire de façon autonome. L'essentiel dans l'esthétique Münchéenne comme son auteur le souligne lui-même « est de répondre à une question simple : qu'est-ce que la littérature ? »⁵⁶ Münch entend répondre à cette question à partir de son « effet de vie » qui voudrait booster l'esthétique littéraire en particulier et l'esthétique artistique en général. Ce paradigme aura le mérite de concourir à l'élargissement du phénomène littéraire aux littératures dites de « seconde zone » que l'esthétique occidentale a jusque-là négligées.

Le paramètre sur lequel Marc Mathieu Münch porte son attention et qui structure son approche est le concept de beauté. Pour Münch, l'esthétique est évolutive. Il faut « penser l'art et le guider ». En termes d'esthétique, l'on ne saurait renoncer à un jugement relatif à la beauté de l'œuvre d'art littéraire. « C'est donc cette rupture du concept de beauté en deux éléments distincts qui permet à l'esthétique de la fin du XXe siècle de prendre un nouveau départ en se libérant du piège du relativisme absolu.»⁵⁷ Marc Mathieu Münch répond de la sorte à des préoccupations d'ordre ontologique relatives à l'art littéraire. C'est pourquoi son esthétique se pose comme un carrefour, un paradigme syncrétique fédérant d'autres arts. Münch soulignera que « l'esthétique doit fabriquer ses propres concepts et ses propres méthodes. L'humanité s'est toujours fourvoyée lorsqu'elle a voulu appliquer à l'homme la connaissance tirée d'une partie de l'homme.»⁵⁸ C'est fort de ce constat que Münch propose pour son esthétique des concepts pouvant rendre compte de ce qu'est réellement l'effet de vie.

Pour aborder une éventuelle réflexion sur les concepts de l'effet de vie, il serait illusoire, voire dérisoire de ne point entamer cette réflexion par le concept d'effet de vie lui-même. Ce dernier est un concept fédérateur parce que subsumant les autres.

L'effet de vie en tant que phénomène est l'un des quatre invariants de la théorie Münchéenne de l'effet de vie. Il a la spécificité intrinsèque d'englober les deux intrants vitaux que sont la plurivalence et l'ouverture. L'effet de vie, vu sous cet angle, se pose comme un voyage que le lecteur effectue à l'intérieur de lui-même le temps d'une lecture. Ce voyage prend au parti une transformation, un transport du lecteur de son univers réel vers celui du livre. Münch dira à cet effet :

⁵⁶ Marc-Mathieu Münch, dans l'introduction de *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.* p. 27.

⁵⁸ *Ibid.* p. 34.

Lorsque vous prenez place, pour écouter un conte, pour lire une épopée ou un roman ou un poème, vous dirigez volontairement votre attention vers l'objet choisi, de manière à décoder et à comprendre les phrases que vous entendez. Vous êtes tout bonnement attentif au texte littéraire comme vous le seriez à n'importe quel autre texte. Vous vous remplissez de sens. Mais il peut alors se produire un événement étrange. Votre attention cesse d'exiger une dépendance d'énergie ; elle devient spontanée tandis que, peu à peu apparaissent dans votre esprit des images, des personnes, des actions, des décors, des passions, et bien d'autres choses qui constituent alors un nouveau monde que vous ne connaissez pas et dans lequel vous vous mettez à vivre un peu comme dans la vraie vie. Voilà ce que j'appelle l'effet de vie.⁵⁹

C'est donc un phénomène de complétude et de plénitude qui habite la psyché du lecteur le temps d'une lecture. C'est avant tout une interaction entre l'œuvre et le lecteur. L'incidence de l'œuvre chez un lecteur prendra inéluctablement en compte son potentiel intérieur. Ceci veut tout simplement dire que l'effet de vie se veut individuel et singulier. C'est pourquoi le même livre pourra produire des effets différents chez plusieurs lecteurs pris isolément.

Le phénomène effet de vie est de plus une véritable émotion onirique qui purge les affres de la vie réelle et propose un voyage dans lequel le lecteur-auditeur-spectateur pourra se mouvoir de façon assez particulière dans l'univers littéraire que suggère le texte. Pour parvenir à cet état au combien onirique le voyage qu'effectue le lecteur devra se décliner sous une forme bien précise. Münch affirmera à ce sujet :

Avant l'instant où l'on commence la lecture d'un texte littéraire, on est occupé et préoccupé par les mille circonstances de la vie réelle. Dès que l'on a commencé à lire, les préoccupations réelles s'estompent puis disparaissent plus ou moins complètement tandis que le texte réussi, s'il est bon, a fabriqué progressivement une autre vie dans la psyché du lecteur. Cette nouvelle vie apporte d'autres lieux, d'autres biens, d'autres situations, d'autres personnes et d'autres événements ; elle apporte aussi des pensées, des images, des sentiments nouveaux [...] Dire que la vérité fondamentale de la littérature est l'effet de vie c'est affirmer qu'elle ne vise pas l'imagination ou la sensibilité ou la raison, mais et l'imagination, et la sensibilité et la raison, sans oublier le plaisir et ceci quelle que soit la grille de lecture des facultés que l'on utilise [...] L'effet de vie vient alors se superposer à la vraie vie qui est réduite à la lecture elle-même ; sinon totalement, du moins partiellement.⁶⁰

Nous le constatons à travers ce propos de Marc Mathieu Münch, parler d'effet de vie serait faire une allusion au transport du lecteur dans un univers virtuel, onirique, un lieu où, en réalité, il n'est pas. D'ailleurs, Sterne raconte dans *Voyage sentimental* les aventures du héros qui, pendant ses multiples déboires, réussit à trouver une échappatoire par le biais d'un extrait d'une pièce de Shakespeare.

(...) ainsi pendant beaucoup de bruits pour rien, je me transportai à l'instant de la chaise où j'étais assis à Médine, en Sicile et m'occupai bientôt tellement de Don Pedro et de Bénédicte et de Béatrice Que je ne ni à Versailles, ni à la cour, ni au passeport. Douce

⁵⁹ Marc-Mathieu Münch, « *Le mythe et la Littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques* », in François Guiyoba et Pierre Halen, *Mythe et effet de vie littéraire : une discussion autour du concept d'« effet de vie » de Marc Mathieu -Münch*, Strasbourg, Le Portique, 2008, p. 14.

⁶⁰ *Ibid.* p. 35.

souplesse de l'esprit humain qui peut à l'instant se donner aux illusions qui dérobent à l'attente et au souci leurs moments fastidieux.⁶¹

L'effet de vie devient de facto une véritable illusion dont la finalité est d'insuffler une nouvelle vie chez le lecteur, d'engendrer un autre monde. Le témoignage de Sébastien Tourcher élève en classe de sixième au collège Bergfad en 1993 nous permet à souhait de rendre compte, de dire ce qu'est en réalité l'effet de vie.

Couché sur mon lit
Je me prépare au voyage
Je prépare mon seul bagage
Le livre que le lis.
Le vide se fait autour de moi
Je plonge dans une aventure
Qui me fait vivre en peinture
Une autre vie depuis un mois
Je suis frappé par un tourbillon
Rien ne sert d'essayer de s'échapper
Il faut se laisser lentement pénétrer
Par cette nouvelle aventure à frissons.
J'adore cette vie intérieure
Elle me permet l'évasion
Vers des mondes de sensations
Où l'aventure et la fiction sont sœurs.
Le livre est magie et rêve
Il me fait rire et pleurer
Grâce à lui je peux m'évader
Et faire des voyages des rêves.⁶²

Au regard de la description faite par ce jeune lycéen, nous voyons très bien comment s'opère au sein de la structure mentale un déplacement, un voyage qui transporte de la vie réelle vers une nouvelle vie : c'est l'effet de vie. Cet effet de vie produit dans la psyché du lecteur confère de fait à l'œuvre d'art toute sa plénitude, sa réussite.

1.2.1.1. L'œuvre réussie

La réussite d'une œuvre d'art réside dans l'effet qu'elle produit dans la psyché du lecteur-spectateur-auditeur. C'est dire que pour parler de réussite d'une œuvre d'art il faudrait interroger son esthétique. Telle ou telle œuvre est-elle belle ? Si oui elle produit un effet de vie sur le lecteur, donc elle est belle. On dira donc d'une œuvre d'art qu'elle est réussie lorsqu'elle se pose comme étant belle, esthétiquement exceptionnelle. L'évaluation de la réussite d'une œuvre d'art littéraire repose en grande partie sur son accueil par le public, un public avisé. Quant aux rouages de l'esthétique, cet accueil devra être perçu sous un angle de procuration d'un plaisir esthétique. Une question rhétorique énoncée par Dante nous permet

⁶¹ *Ibid.* p. 46.

⁶² Sébastien Tourcher, lauréat du prix départemental de la Moselle catégorie 9 – 12, collège Sergfad, Ham sous Vasberg, 6^e2, classe de Geneviève Rehr et Emilie Tourcher en 1993.

de voir l'incidence qu'une œuvre bien écrite, bien faite, réussie, pouvait avoir dans ces tréfonds de l'humain : « Est-il chose de plus grande puissance que celle qui peut remuer les cœurs humains au point de rendre voulant le non voulant, comme il fit et fait encore ? »⁶³

La réussite d'une œuvre d'art littéraire résiderait dans sa réalisation progressive. Elle part ainsi de l'agencement de plusieurs facteurs (elle peut être associée à la beauté, l'asthénique, la fortune). À ce moment la réussite d'une œuvre ne se pose point sous le prisme d'une destination, mais sous celui d'un voyage. En effet, la réussite d'une œuvre ne se prévoit point, elle se construit dans la psyché par le truchement de l'esthétique mise en jeu. Nous posons que la réussite d'une œuvre ne se prévoit pas parce que l'activité créatrice est en quelque sorte un jeu, mais un jeu libre laissant cours à l'imagination. C'est donc dans ce mouvement vers une seconde vie que l'auteur entraîne son/ses lecteurs.

Une œuvre réussie est celle-là qui au-delà de tout met en effervescence toutes les facultés de l'esprit du lecteur, envahit tous les recoins de cet esprit. Pour ce faire, l'auteur devra faire agir son génie créateur. Coleridge dira à cet effet que :

Le principal mérite du génie et son mode de manifestation le moins univoque est de représenter les objets familiers de manière à éveiller dans l'esprit d'autrui un sentiment analogue et cette fraîcheur d'impression qui accompagne toujours la convalescence non seulement mentale mais corporelle.⁶⁴

La véritable réussite d'une œuvre d'art littéraire réside dans sa capacité à interpeller toutes les ressources pouvant mobiliser l'âme, l'émotion. Nous verrons donc que l'association des éléments liés à la vie humaine, végétale, numérale ... concoure à créer un mouvement phénoménologique permettant de faire naître une seconde vie chez le lecteur. On s'accordera de la sorte à dire avec Kafka que le livre doit réveiller d'un coup de point sur le crâne, être la hache qui brise la mer gelée en nous. En effet, cette gelée peut être assimilée au monde envahissant et écrasant dans lequel vit l'homme. Le livre devient et se pose comme prétexte d'une nouvelle vie. Un livre, un vrai, est celui-là même qui est en mesure d'offrir une seconde vie à ses lecteurs. Gustave Flaubert que « l'art peut juger de la beauté d'un livre à la vigueur des coups de point qu'il vous a donnés et à la longueur du temps qu'on est ensuite à en revenir »⁶⁵

Notons que la seconde vie créée par l'œuvre réussie sur le lecteur trouve son fondement dans l'effet de réel qu'elle produit. Celui-ci étant étendu comme une écriture, une peinture,

⁶³ Dante, *Œuvres complètes* (De vulgari eloquentia) éd. Et tr. A. Pézard, Pléiade, 1965, p. 587.

⁶⁴ Coleridge, *Literaria Biographia*, éd. Watson, Everyman's Library, 1982, p. 49.

⁶⁵ Gustave Flaubert, *correspondence, Lettre à Louise Colet* du 15 juillet 1853, éd. J. Bruneau, Pléiade, t. 2, p. 385.

une description donnant l'illusion au lecteur d'être dans véritable vie, une vie réelle. Il s'agit en effet d'offrir un cadre énonciatif qui s'assimile à la réalité, au quotidien du lecteur. Il est tout de même de bon ton pour nous de préciser que l'évaluation de la réussite d'une œuvre d'art littéraire repose sur la méthode des invariants. Nous nous proposons de de facto de marquer un temps d'arrêt sur la méthode dite des invariants afin d'en cerner la substantifique moelle.

1.2.2. L'effet de vie et la méthode des invariants

Parler de la méthode des invariants c'est rendre tout d'abord penser aux recherches menées par René Etiemble, Adrian Marino et bien d'autres. En effet, ce dernier avait déjà posé le principe selon lequel la littérature devrait être appréhendée sous le prisme des invariants qui en réalité en constituent les universaux.

C'est en prenant appui sur la méthode des invariants d'Adrian Mariano⁶⁶ que Münch en arrive à cette découverte après avoir interrogé les écrivains et les lecteurs de tous les temps et de tous les lieux, dont les expériences ont été transcrites, au fil du temps, dans les manifestes, les Arts poétiques, les ouvrages critiques etc. Ainsi naquit la théorie de Marc Mathieu Münch. Il faut tout de même reconnaître que la question des invariants telle que perçue par Marino avait déjà été abordée par René Étienne.

Que ce soit pour Marino⁶⁷ ou Étienne⁶⁸ les invariants sont des moyens assez efficaces pour la production, la réception et /ou la récupération d'une œuvre d'art. On définira donc l'invariant comme toute donnée pouvant s'intégrer, se retrouver dans toutes les littératures du monde. Marc Mathieu Münch dira à cet effet que

Si la beauté est plurielle et l'art singulier, cela définit un domaine qui est à la fois infini et limité. Pour en trouver l'ouverture et la fermeture, je ne vois pas d'autre séduction que de faire confiance à la méthode des invariants puisque je refuse d'aller la prendre à l'extérieure de l'art où je serais assuré d'avance de toujours trouver autre chose que l'art lui-même⁶⁹

La méthode des invariants telle que présentée par Münch englobe l'effet de vie dans la psyché du lecteur, la cohérence, le jeu de mots et le concret des mots. Cependant, il est judicieux de rappeler que l'invariant effet de vie ne fait pas uniquement partie de la nomenclature structurelle proposée par Münch, il subsume et fédère également tous les autres.

⁶⁶ Elle stipule qu'une œuvre littéraire réussie est celle qui suscite dans l'esprit un effet de vie.

⁶⁷ Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988.

⁶⁸ René Étienne, *Comparaison n'est pas raison, la critique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1970.

⁶⁹ Marc Mathieu Münch *op. cit.* p. 30.

Pour Marc Mathieu Münch, la littérature ne saurait s'appréhender en dehors des universaux que sont les invariants. Car ce sont ces derniers qui conditionnent l'ouverture ou la clôture, la fermeture du texte. La spécificité de ces invariants étant qu'ils sont d'abord réparables c'est à dire qu'ils peuvent s'intégrer, se trouver dans toutes les littératures et / ou dans tous les arts ; ensuite maniable parce que flexible et accessible tant aux auteurs qu'à leurs lecteurs, enfin identifiable parce que pouvant être distingués, différenciés des autres procédés afin de mieux les évaluer. La mise en exergue de ces invariants repose sur les instances que sont la plurivalence, l'ouverture, la cohérence et le jeu de mots. Nous donnons donc pour leitmotiv de statuer sur ces différents invariants tels que perçus par Marc Mathieu Münch.

1.2.2.1. La plurivalence

L'originalité d'une œuvre d'art littéraire est fonction de la capacité qu'elle a de pouvoir toucher les moindres recoins de l'esprit du lecteur. Par « plurivalence » Marc Mathieu Münch entend

L'ensemble des moyens littéraires propres à disperser la chose dite dans la psyché de manière à ce qu'elle ne s'arrête pas à un effet de sens. Il n'est pas du tout évident qu'un stimulus fait de mots qui entrent par l'œil ou l'oreille crée un effet semblable, voix supérieur, à celui de la vraie vie dans la psyché. Il faut donc que la littérature ait inventé des techniques spéciales pour cela.⁷⁰

Dans la pratique, tout texte réussi fusionne habilement des procédés de dispersion et prend peine de les sérier. Pour cela, Münch relativement à la question de plurivalence procède à une segmentation de celle-ci ; il parle de procédés de plurivalence.

1.2.2.1.1. Le concret pré disciplinaire

Dans la perception Münchéenne le concret pré-disciplinaire constitue le premier procédé de plurivalence. En effet, ici est pris en compte le caractère réel de l'œuvre d'art littéraire. Ce postulat nous conduit à la conclusion - peut être prématurée - que l'œuvre littéraire au-delà de toute fiction qui pourrait la caractériser repose sur un principe du concret. Marc Mathieu Münch le soulignera d'ailleurs en ces termes : « il n'a pas besoin de démontrer que la grande majorité des textes littéraires raconte des histoires concrètes [...] (l'œuvre d'art littéraire) manifeste avec soin la volonté de l'auteur de placer immédiatement le lecteur dans un monde concret »⁷¹. Ce besoin de réalisme se met dans les tréfonds de l'auteur de sorte que le concret pré disciplinaire auquel il a recours soit constitué de ses différentes réminiscences vitales. C'est donc ce recours aux souvenirs réels de l'auteur dans son entreprise scripturale

⁷⁰ *Ibid.* p. 36.

⁷¹ *Ibid.* pp. 164-165.

qui conditionne la réception par le lectorat. Il s'établit de facto une certaine accointance entre les réminiscences tant de l'auteur que du lecteur. C'est ce prisme de médiation qui conditionne inéluctablement la communication entre l'auteur, le texte, et le lecteur et participe de la sorte au voyage dans l'imagination de l'instance lectorale. La réalité décrite via les souvenirs réels de l'auteur se pose alors comme une structure illusionniste soutendue par l'imaginaire de l'auteur et le voyage psychique du lecteur.

Cependant, concernant le concret pré disciplinaire, Marc Mathieu Münch rappelle que tous les textes ne sont pas forcément dotés du concret pré disciplinaire. Il souligne d'ailleurs que

Certains textes évitent de recourir au concret pré disciplinaire. Ils sont rares, certes, mais ce n'est une raison pour les négliger. Deux cas peuvent alors se produire ; Ou bien le texte abstrait n'est pas du domaine de l'art littéraire, ou bien le concret (pré disciplinaire) qui manque dans l'histoire racontée se trouve dans le concret des mots.⁷²

Il n'est donc pas question de rejeter tout aspect abstrait dans une œuvre littéraire. Il faudrait tout simplement que le concret y domine pour qu'on puisse avoir un véritable effet de vie.

1.2.2.1.2. Le concret verbal

Pour Marc Mathieu Münch la réception d'une œuvre d'art littéraire peut tenir des images, des figures, les calligraphies... Tout comme dans la communication linguistique stricto sensu, la communication littéraire passe tant par le verbal (concret) que le non verbal (abstrait). C'est donc l'association du concret pré disciplinaire et verbal qui confère au texte littéraire tout son pesant d'or. Münch affirme par la même occasion que

En littérature le langage du sens s'enrichit d'une langue des sens qui habitent réalisée crée un effet de dispositions dans la psyché. Au sens abstrait, elle associe le monde des sons, des caractères d'écriture et plus généralement du corps. L'association réalisée ne fonctionne pas sur le modèle du signe qui renvoie à un signifié mais sur celui de la polyphonie qui fait entrer simultanément deux plusieurs voix dans l'esprit⁷³.

Ici sont mis en exergue les rapports étanches existant entre l'œuvre d'art littéraire et sa récupération par les sens humains. L'œuvre sollicite donc les sens qu'elle suggère, des images, des figures relevant de la littérature. La littérature s'instituant foncièrement comme esthétique repose sur le principe de signifiance tel que défini par Michaël Riffaterre. Le concret verbal fait donc intervenir le contenu fictionnel de la production littéraire. Le mot ne sera à ce moment plein que lors que son sens sera associé à un concret verbal. C'est donc cette

⁷² *Ibid.* p. 171.

⁷³ *Ibid.* p. 172.

association qui donnera une valeur ajoutée au mot au contexte : on parle alors de signifiante.⁷⁴

De plus, il s'avère illusoire de tenter un éventuel isolement des aspects révélant du concret verbal si l'on voudrait décrypter en structure profonde les paramètres concourant à un effet de vie. Il s'agira donc de prendre en compte avec Marc Mathieu Münch plusieurs couples d'association. En l'occurrence les associations sens/ silence, sens/son, sens/ rythme, sens/graphie, sens/corps. Ajoutons à ces différentes associations les images et les figures. C'est donc à partir de ces valeurs de plurivalence, que l'œuvre d'art littéraire trouve sa véritable substance, son sens au sein d'une société, d'une culture ou dans la psyché.

Nous tenons à la repreciser, la beauté d'une œuvre d'art littéraire réside dans la facilité qu'elle a de toucher les moindres coins et recoins de l'esprit humain et toutes les facultés de celui-ci la plurivalence se trouve ainsi aux antipodes de la création et de la réception du texte littéraire. Deux antipodes parce que les sens sont touchés autant dans l'entreprise créatrice que dans la réception. Diderot avait déjà entrepris une réflexion sur le rôle des sens dans le processus de décryptage communicationnel. Il statuera respectivement sur les muets et sur les sourds. Dans sa lettre sur les aveugles (italique) il dira de l'expression heureuse que

Ce sont celles qui sont propre à un sens au toucher, par exemple, et qui sont métaphoriques en même temps à un autre sens comme aux yeux ; d'où il résulte une double manière pour celui à qui l'on parle, la lumière vraie et directe de l'expression, et la réfléchie de la métaphore⁷⁵.

Quelques années plus tard, Diderot murira sa réflexion sur la question des sens et publiera dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* un véritable discours qui rend mieux compte de la théorie de la plurivalence telle que perçue par l'auteur de *l'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Il posera que

Il faut distinguer dans tout discours en général, la pensée et l'expression. Si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière : joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaîne ; mais vous serez encore loin de la poésie, [...] qu'est-ce que l'esprit ? j'en ai quelques fois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses soient dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est ému, l'imagination les voit et l'oreille les entend et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergétiques qu'exposent la pensée avec force et d'hiéroglyphes entassés les uns les autres qui la peignent.⁷⁶

⁷⁴ Cf. Michael Riffaterre, *Sémantique de la poésie*, Paris Seuil, 1983.

⁷⁵ Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Œuvres, éd. A. Billy, Pléiade, p. 863.

⁷⁶ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, O.C, éd. J. Varloot, Hermann, t, IV

Schiller en 1980 renchérit en stipulant que « la beauté est le produit de l'accord entre l'esprit et les sens ; elle parie à toutes les facultés de l'homme eu même temps. Elle ne peut donc être ressentie et appréciée que s'il a l'usage complet et libre de toutes ses forces »⁷⁷.

On pourra dire, sans risque de nous tromper, que la mise en corrélation du texte et des différents sens humains concourt à l'ouverture de l'œuvre d'art littéraire. C'est d'ailleurs pourquoi Münch précise que, pour lui la plurivalence n'est pas, à proprement parler, un invariant ; mais avec l'ouverture l'un des deux attributs de l'effet de vie. Nous remarquons de ce fait que la plurivalence est conséquemment indissociable de l'ouverture.

1.2.2.2. L'ouverture

L'ouverture renvoie à la collaboration entre le lecteur et l'œuvre. C'est dire que, l'œuvre réussie est celle-là qui s'adresse à un public très large, un public universel ; donc la capacité qu'a l'œuvre d'art littéraire de pouvoir se glisser dans toutes les instances lectorales et culturelles. De la sorte, le lecteur s'érige en un véritable collaborateur qui participe de fait à la construction, la création de l'œuvre d'art. C'est donc la possibilité qu'a le lecteur de participer à la création d'une œuvre d'art littéraire qui fait en effet son originalité, son ouverture. L'œuvre réussie sera celle qui interpelle et touche la psyché nonobstant l'horizon culturelle voire l'aire géographique.

L'ouverture se présente dans le cadre de l'effet de vie comme un intrant vital de celle-ci. Ceci dit, pour qu'une œuvre d'art littéraire prétende à la réussite, elle doit s'ouvrir à d'autres aires géographiques et à d'autres ères : c'est l'unique condition. Le passage de l'œuvre d'une aire à une autre, son glissement d'une ère à une autre concourt à une transcendance dans l'espace et dans le temps qui lui conférerait son universalité et sa parenté. Pour Marc Mathieu Münch, « l'ouverture se charge d'appeler la collaboration du récepteur. Sans l'ouverture, l'œuvre pouvait sans doute vivre dans l'esprit du récepteur, mais celui-ci ne pourrait pas vivre dans l'œuvre »⁷⁸. L'œuvre littéraire devra charrier des valeurs universelles, traduire une émotion transcendantale pour prétendre à une éventuelle réussite ; on parlera de littérature universelle parce qu'étant soutenue par des principes de morale universelle. L'œuvre littéraire réussie devrait transcender les facteurs géographiques et temporels. En effet, Münch pose qu' « une œuvre ne peut réussir un effet de vie un peu profond que si elle a le pouvoir

⁷⁷ Schiller, *Über naive und sentimentale Dichtung*, Hanser, 1980, Erzählungen, Theoretische Schriften, p. 765. Cité par Marc Mathieu Münch in *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*.

⁷⁸ Marc Mathieu Münch, « Le corollaire « cohérence » de l'effet de vie » in Véronique Alexandre Journeau (Dir), *Art, langue et cohérence*, collection « d'univers esthétique », Paris, l'Harmattan, 2010.

d'entraîner la collaboration particulière d'un esprit individuel »⁷⁹. De la sorte, elle doit comprendre des faits, des structures, des dispositions capables de s'adapter à des lecteurs différents. L'ouverture repose sur le principe qui conçoit l'œuvre d'art littéraire comme un puzzle que le lecteur par ses compétences doit être en mesure de monter. Pour cette compilation, ce montage, le lecteur devrait, au-delà de ses compétences linguistiques encyclopédiques, faire appel à un « moi irréductible », « historique » et « concret ». Ici est mis en exergue le phénomène de Co-création et d'interdépendance entre l'auteur scripteur, l'œuvre et le lecteur :

Un auteur a d'autant plus de génie qu'il est plus habile tentateur du lecteur. Un lecteur est d'autant plus meilleur qu'il utilise bien les ouvertures qu'on lui propose. L'un apporte le corps, l'autre lui insuffle la vie. Tous deux savent que l'effet de vie ne prend que si le moi du lecteur sait et à l'occasion de se donner au texte.⁸⁰

Nous remarquons à partir de ce propos que l'interdépendance entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur ne se pose guère de façon forcée. En effet, ce sont les différents rôles portés par le scripteur et le lecteur qui confère à l'œuvre d'art tout son pesant d'or. Au-delà, la flexibilité qu'offre le texte constitue dans le cas de figure un paramètre majeur pour son ouverture ; car plus le texte est appréhendable, mieux il réussit. « Les grandes œuvres, celles qui traversent les siècles et les frontières ont un génie que les autres n'ont pas »⁸¹. Ceci dit, la grandeur, le poids d'une œuvre d'art littéraire se juge à partir de la capacité qu'elle a de plaire à des lecteurs d'ères et aires différents. Si une œuvre a un public restreint, alors elle n'est pas ouverte, elle ne peut par conséquent pas produire un véritable effet de vie grande. Ce critère de figement et de restriction en termes d'effet de vie éloigne ladite œuvre de toute réussite.

L'œuvre d'art, puisqu'incomplète, donnera au lecteur la possibilité de Co construire l'univers au texte. Vincent Jouve parlant de l'incomplétude textuelle dira que « Les univers narratifs, incapables de constituer par eux-mêmes des mondes possibles, sont obligés d'emprunter certaines de leurs propriétés au monde de référence du lecteur »⁸². Il s'agit donc essentiellement de deviner le texte, le construire nouvellement en lui suggérant un sens. Charles Baudelaire dira dans son *Art romantique* que « il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auteur »⁸³ dans tout contact avec l'œuvre d'art.

Au final, concernant la question de l'ouverture, on verra que l'œuvre d'art littéraire étale des stratégies qui lui sont propres dans le but de créer un véritable système d'accointance

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ *Ibid.* p. 23.

⁸¹ *Ibid.* p. 30.

⁸² Vincent Jouve, *L'effet – personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 25.

⁸³ Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Ed. H. Lemaitre, Garnier, p. 694.

entre celles-ci et la psyché au lecteur. C'est donc cette rencontre entre les stratégies qu'offre le texte et la psyché du lecteur qui, mises ensemble participe à la liberté qui elle est au centre de l'entreprise de lecture. Notons que cette ouverture caractérisant l'œuvre littéraire trouve son pesant d'or en la mise en commun d'éléments structuraux et structurateurs de la chaîne scripturale : c'est la cohérence.

1.2.2.3. La cohérence

La cohérence constitue l'un des critères de qualité de grille de lecture. De la sorte « Tout discours doit être constitué à la façon d'un être animé : avoir un corps qui soit le sien, de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu en même temps que deux bouts, qui aient été écrits de façon à convertir entre eux et au tout »⁸⁴. La cohérence renvoie donc à une chaîne structurale faisant concourir tous les éléments d'un texte vers un même but. C'est la cohérence du texte littéraire qui guide en effet dans la compréhension de l'histoire et de l'intrigue. Elle constitue en réalité un enchaînement logique des événements. Pour Marc Mathieu Münch, c'est une « force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérables. De plus, chaque élément de la structure doit constituer une partie du tout, renvoyer à la structure et être mis en valeur par elle »⁸⁵. Cet aspect essentiel de la cohérence de l'œuvre littéraire avait été traité par Tzvetan Todorov dans sa théorie du symbole. Il posera en effet que

On peut concevoir, dans l'abstrait, deux formes de cohérence d'une œuvre. Cohérence entre ses strates d'abord : on identifie dans l'œuvre un certain nombre de plans, qui courent tout au long du texte et on affirme leur harmonie en quelque sorte verticale. Cohérence, ensuite, entre ses segments : on découpe alors la continuité, et l'on décide que chaque partie est nécessaire, et solidaire des autres ; ce serait une cohérence pour aussi dire horizontale⁸⁶

Il s'agit ici de faire recourir toutes ces techniques d'expression dont disposent les autres. Cette imbrication entre les différentes techniques permettra un véritable sondage des éléments structuraux de l'œuvre littéraire. Cet aspect des choses nous fait ici rendre un vibrant hommage aux différentes écoles structurales pour qui le leitmotiv reste la structure, la forme, mieux la relation entre les différentes composantes d'une œuvre d'art littéraire. C'est cette indispensabilité entre les différents éléments de l'œuvre littéraire que participe d'une meilleure construction de son sens. Daniel Pistone dira à cet effet que « Loin des séductions, du jeu et de la plurivalence, loin même des attraits du matériau (timbre, couleurs...), plus

⁸⁴ Platon, *Phèdre*, 264, C, tr, Léon Robin avec la collaboration de M. J moreau, œuvres complètes, Gallimard Pléiade, t.2, p. 60.

⁸⁵ Marc Mathieu Münch. p. 259.

⁸⁶ T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, p. 211.

proche des rationnelles structures et formes, la cohérence demeure la racine intellectuelle de l'effet de vie, conscient ou inconscient »⁸⁷. On comprend donc très aisément qu'avec Pistone que la cohérence est une condition sinéquanone à l'effet. Pour qu'une œuvre d'art donnée puisse produire un véritable effet de vie il lui faut reposer sur une cohérence avérée. La cohérence telle que perçue par Marc Mathieu Münch se pose comme le « point d'aboutissement d'une plurivalence qui se centre sur elle-même de peur de déboucher sur un vide et tel que le tout vaut plus que la somme de ses éléments ». L'œuvre doit donc être compacte pour prétendre à une éventuelle réussite. On retiendra que si une œuvre repose sur le principe de cohérence, d'unité, elle ne peut en aucun cas réussir. Cette réussite d'une œuvre incohérente n'est alors point hypothétique mais tout simplement impossible. Au final, la cohérence réside dans le système d'accointance entre les éléments des structures internes et externes d'une œuvre d'art littéraire. La cohérence d'une œuvre sera de cette manière liée à l'interaction entre les différents éléments de son système. Pour ce faire, elle doit inéluctablement faire intervenir le jeu de mots.

1.2.2.4. Le jeu des mots

Dans le cadre de l'esthétique Münchéenne de l'effet de vie, on appellera jeu des mots l'agencement qu'un auteur opère autour/et entre les mots de manière à créer un effet de vie. Le mot quant à lui renvoie au matériau de l'art littéraire. On parlera aussi de jeu des mots « lorsqu'un auteur, choisissant les mots qui lui conviennent de préférence à d'autres, les place chacun par rapport à tous de manière à créer un effet de vie. Tel est le processus de la création. On a commencé toujours par ranger un petit nombre de mots dans un ordre particulier parce que cela crée une forme qui convient spontanément à la chose dite »⁸⁸. Le jeu des mots sera de ce fait appréhendé sous le prisme d'une combinaison symphonique et harmonieuse. Dans l'art littéraire, c'est le même jeu des mots qui donne au texte littéraire toute sa quintessence et sa forme vivante. Bien avant Marc Mathieu Münch, Schiller l'avait sous un autre aspect souligné

Il s'agit pour Schiller de rappeler que la réelle quintessence de l'œuvre d'art littéraire repose sur la forme, mieux l'alchimie formelle qui soutend la dite œuvre d'art. Marc Mathieu

⁸⁷ Daniel Pistone, « *La cohérence pensée et impensée : quelques remarques en termes de post face* », in Véronique Alexandre Journeau (Dir), *Art, langue et cohérence*, collection « Univers esthétique », Paris, l'Harmattan, 2010, p. 232.

⁸⁸ Marc-Mathieu Münch, *op. cit.* p. 308.

Münch dira à cet effet qu'il est « le processus primitif de la création ; c'est le jeu suprême de la fiction s'affranchissant de ce qui est pour créer ce qui doit être »⁸⁹.

Rappelons-le, c'est le jeu des mots qui confère au texte littéraire toute sa clameur, son esthétique ; car l'auteur mettra en place tout un arsenal d'éléments convergeant vers des combinaisons à des fins esthétiques. Cet aspect esthétique réside dans la combinaison des sonorités, des rythmes. La littérature de l'œuvre d'art trouvera de la sorte sous écho dans un écart opéré par l'écrivain de sorte que cet écart constitue le talent, mieux le socle symbolique qui structure l'œuvre toute entière. Todorov parlera de « la folie des mots » ; car le souligne-t-il « l'auteur maniériste prétend dire les choses non pas normalement, mais anormalement. Au naturel, il préfère l'artificiel ; l'alambiqué ; il veut surprendre, étonner, éblouir. Le jeu des mots voisine avec l'anormal »⁹⁰ conformément à la place de choix qu'occupe le jeu des mots dans le processus d'établissement et de réalisation d'un effet de vie. Marc Mathieu Münch souligne qu'il est impérieux de faire une différence entre le jeu et le jeu de mots qui n'est en effet qu'un rapprochement fortuit de sonorités ou de sens pour faire rire tout en martelant sur un hasard inclus dans tout un système de signification. Le jeu des mots est selon Marc Mathieu Münch tout un

Processus esthétique : il rapproche et place les mots de manière à contribuer à un effet de vie [...] il faut que le rapprochement concerne suffisamment d'éléments pour obtenir une forme. Voilà la raison pour laquelle les réseaux de mots jouent un rôle si grand en art littéraire.⁹¹

La question du jeu de mots sus évoquée – nous l'avons souligné – met en relief celle de la forme. L'harmonie formelle contribue de facto, et ce, de façon indéniable à la concrétisation esthétique de l'œuvre d'art littéraire. On verra par exemple avec Marc Mathieu Münch que « les bonnes formes narratives sont celles qui groupent les choses dont on parle de manière à ce que le lecteur y soit immergé comme dans une vie, les moyens qu'on utilise pour les présenter méritent tous les soins de l'auteur »⁹².

Le jeu des mots se pose donc comme une instance de la poesis fondée sur un pré existant verbal. Le jeu des mots dont il est question établit une interaction entre l'agrammaticalité rífaberrienne et la signifiante. On partira d'un pré existant mimésique vers un sens construit et affecté aux mots (poesis). On verra donc que point de poéticité contenue

⁸⁹ Marc Mathieu Münch « *Le corollaire « jeu » de l'effet de vie* », in Véronique Journeau (Dir). *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 25.

⁹⁰ T. Todorov, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, in, *Les genres de discours*, collection poétique, paris, édition du seuil, 1956, p. 342

⁹¹ Marc Mathieu Münch, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, paris, Honoré champion, 2004, p. 309.

⁹² Idem.

dans les mots par le jeu, point d'esthétique donc point d'effet de vie. Nous le disons en effet parce que chaque détermination esthétique est régie par un besoin de communication. C'est donc pourquoi dans ce processus de communication artistique un accent particulier mérite d'être porté sur la question des formes. C'est cette dernière qui oriente le lecteur sur l'appartenance générique du produit livre. Le lecteur trouvera donc la forme, la possibilité de classer l'œuvre dans les genres romanesque, poétique ou théâtrale.

Le jeu de mots se manifestera de cette manière par des particularités stylistiques diverses. Il faudrait tout de même rappeler que la question du jeu de mots se glisse dans l'élocution (au sens cicéronien du terme). Cicéron distingue deux genres à formes variées. C'est dire que dans le premier cas de figure, il s'agit de la valeur du mot pris isolément, dans le second, l'allusion est ici faite à l'union du mot à d'autres mots. Le jeu des mots dans la composition littéraire implique que, concernant les mots « employés seuls, il faut les bien choisir, unis à d'autres, les bien placer »⁹³. C'est dire que la composition artistique est un véritable puzzle dont le mauvais classement d'une des composantes effrite complètement la structure. Il est donc une démarche esthétique qui trouve sa véritable raison d'être dans sa contribution à un effet de vie.

1.2.2.5. Le concret des mots

Dans le paradigme esthétique développé par Marc Mathieu Münch, il est fondamentalement question de reconnaître toute la pesanteur du mot dans l'art littéraire. En effet, le mot se pose inconditionnellement comme le matériau de la littérature. Il s'agit dans ce sillage du mot et de la combinaison des mots entre eux au sein de la structure textuelle. Marc Cressot dira à cet effet que :

Le mot est une masse sonore dont l'émission et la réception suggèrent à la conscience une notion ou encore une représentation sensible. À cette représentation de notre esprit, nous pouvons attribuer une certaine étendue, une certaine durée, une certaine place dans l'échelle des valeurs que nous transposons dans le monde des dimensions⁹⁴.

On admettra avec Cressot que « le mot est un signe sur le papier que devient une trace mentale dans le cerveau. Le mot pris sous cet angle ne renverra plus à une abstraction, à l'arbitraire.

Le concret des mots, sera dans cette mesure, perçu comme étant la capacité qu'a le mot d'échapper aux lois de l'arbitraire. Il y a donc un lieu assez tangible entre le réel et les mots de

⁹³ Cicéron, *Divisions de l'art Oratoire*, Topiques, texte établi et traduit par Henri Bornecque, « *Les belles lettres* », 1924, p. 10.

⁹⁴ M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1971, p. 15.

l'écrivain. On le voit avec Marc Mathieu Münch qui dira que « toute littérature est impliquée d'avance dans le mot ». Il renchérit en stipulant que :

Si la littérature commence comme un discours, elle finit tout autrement. Pour elle, le signe n'est pas arbitraire [...] [pour l'écrivain]. Le signe renvoie à son propre concret. C'est un objet, et même parfois un être vivant. Pour lui, le mot descend de l'abstraction du lexique et sort de la platitude des images du dictionnaire pour entrer dans l'univers concret des êtres et des choses. Et là, il dit sa vie de mot. L'écrivain l'aime ou le hait, le recherche ou l'éduque, l'apothéose ou le pervertit. Il mord comme un corps, le mange, le vomit, l'exalte ou le fait souffrir avec férocité. Pour lui, grenouille ne renvoie pas seulement au concept et à une image plate, mais aux sonorités, au rythme, au timbre dont il est constitué sans oublier les connotations⁹⁵

Le signe littéraire (le mot) va au-delà de la perception saussurienne. Dans ce cas de figure, le mot ne s'attèle pas à traduire le binôme signifiant/signifié, il va bien au-delà. Ceci dit, le mot dans un tel contexte aura plusieurs facettes. De la sorte, loin de se cramponner à l'instant signifiant, le signifié pourra être porté par d'autres paramètres que Marc Mathieu Münch appelle facette du mot. En effet, pour ce dernier, l'écriture n'est que la notation du mot. Le mot pouvant être appréhendé hors de sa réalisation scripturale. Nous pouvons conséquemment avoir comme facettes du mot le silence, le souffle, le son, le rythme, l'écriture, le signe et le signal et le mot – signal. Les facettes du mot ci-dessous énumérés sont forcément porteuses de sens. Car le sens du mot ne saurait s'épuiser dans sa simple réalisation graphique. Il faudrait dès lors que tous ces paramètres cités soient mis au service de la signification du mot.

Ainsi présenté, le mot constitue la condition suffisante et nécessaire de la production littéraire. Le mot se posera donc comme le matériau concret par lequel toute œuvre d'art littéraire peut prétendre à une réussite. L'effet produit par l'œuvre d'art littéraire réside de facto dans la particularité et la singularité esthétiques avec laquelle l'écrivain traite et emploie le mot.

Au regard de cette présentation panoramique faite de l'effet de vie, il se veut important de rappeler que le paradigme munchéen n'est guère une création, une découverte encore moins une destruction. Il s'agit tout simplement d'une théorie qui tire sa raison d'être épistémologique de la catharsis aristotélicienne, de l'effet de réel, de l'effet d'organicité et de la théorie des invariants de Marino. Marc Mathieu Münch fait reposer l'effet de vie sur quelques paramètres qui en sont en effet les données structurantes. On aura l'effet de vie qui est l'invariant fédérateur des autres, le concret de mot, la cohérence, le jeu de mots.

L'esthétique Munchéenne se donne pour mission de faire de l'esthétique littéraire une science autonome. Pour Marc Mathieu Münch, il est important de s'abstenir de recourir à

⁹⁵ Op. cit. p. 37.

d'autres paradigmes pour rendre compte du phénomène littéraire. Il part du principe que, chaque science devrait avoir un objet qui lui est propre, ses outils, ses stratégies, son mode opératoire pour prétendre au titre de science exacte. Il considère dès lors que les paradigmes d'analyse des œuvres d'art littéraires qui l'ont précédé ne relèvent nullement de la science (dure) ; car ceux-ci s'adosent et empruntent fortement à d'autres sciences. Il considère par exemple que les modèles Jakobsonien, phénoménologiques sont empruntés à la linguistique (sémiotique) et à l'herméneutique philosophique. Or, ces dernières ont à la base des objets qui leurs sont propres. Marc Mathieu Münch trouvera que ces modèles n'ont pas pour objet de base et d'étude le texte littéraire. C'est ce qui justifierait sa volonté d'ériger l'effet de vie comme paradigme esthétique et théorique pouvant aisément rendre compte du phénomène littéraire. Pour lui, l'effet de vie ne s'appuie sur aucune autre discipline. L'esthétique Münchéenne se hisse donc en un tournant décisif et révolutionnaire dans le domaine littéraire parce que, son initiateur fait d'elle une esthétique pouvant briser les barrières culturelles et artistiques. En effet, Marc Mathieu Münch présente son esthétique comme étant généralisée et fédératrice. Il se propose donc d'élargir le phénomène littéraire. Le principe de base de ce paradigme esthétique étant que l'on puisse aisément reconnaître n'importe quelle littérature fut-elle d'ici ou d'ailleurs, d'hier ou d'aujourd'hui.

Marc Mathieu Münch trouve qu'il serait impérieux de singulariser l'art littéraire. Car pour lui, les linguistes ne rendent aucunement compte – si oui pas totalement – de l'essentiel du texte littéraire. L'auteur de *L'effet de vie* ou *Le singulier de l'art* réduit les résultats obtenus par les linguistes à des éclaircis sur des savoirs sémiologiques et non à la spécificité artistique de l'œuvre. Ceux-ci réduisent selon Marc Mathieu Münch le « texte » au « sens ». Or, la littérature se pose comme un art, et en tant que tel doit créer un effet dans l'esprit du lecteur. Il faudrait donc, souligne Münch, étudier cette pratique langagière du point de vue de l'activité mentale désignée sous l'appellation d'« effet de vie ».



CHAPITRE 2

L'EFFET DE VIE : UNE RÉCEPTION TRANSCENDANTALE

Toute discipline qui se veut scientifique a un objet et une méthode. L'esthétique munchéenne ne se dérobe pas à cette logique. Cependant, elle se veut novatrice en ce sens qu'elle essaie d'établir un lien de goût et de perception brisant les clivages culturels et géographiques : C'est ce que Münch a appelé la méthode des invariants. Münch assure de ce fait une véritable autonomie à l'esthétique. Il table donc sur une discipline indépendante dans une éventuelle nouménologie du phénomène artistique. Cette méthode serait non spéculative mais expérimentale ; puisque se servant des expériences transcrites au fil du temps et figurant dans les manifestes, les arts poétiques et les ouvrages critiques. De ce propos surgit une interrogation : Qu'est ce qui fonde la spécificité et la particularité de l'effet de vie en tant que réception ? Répondre à cette question nous invite dans ce cadre à faire un historique qui nous fera évoluer de la réception traditionnelle des écoles de Prague et de Constance à l'effet de vie. Au-delà de cet historique, nous l'aborderons sous un angle d'écart par rapport à la norme afin de justifier l'ontologie du ludique qui la caractérise.

2.1. De la réception traditionnelle à l'effet de vie

L'on a coutume de désigner sous le nom de réception l'ensemble des moyens au sein d'une communauté qui permet de rendre compte de l'accueil d'une œuvre d'art littéraire. Cette approche telle qu'appréhendée aujourd'hui trouve ses sources dans une antériorité qu'il convient pour nous de souligner. L'idée du rapport entre le texte et le lecteur est une donnée ancienne que l'on doit tenir pour évident. La question s'est de la sorte trouvée reprise dans l'ordre des théories esthétiques et interprétatives du littéraire. Il s'avère donc important de revenir un tant soit peu sur le rapide parcours historique qui nous permettra d'établir le lien entre la réception traditionnelle et l'effet de vie afin de mieux justifier le caractère transcendantal qui caractérise l'effet de vie Münchéen.

2.1.1. L'École de Prague

L'école de Prague encore appelée "Cercle linguistique de Prague" est un groupe de critique littéraire et de linguistique qui a considérablement marqué le XXe siècle. De 1928 à 1936 ont été développées dans cette école des méthodes de critique littéraire sémiotique. Leurs travaux se posent comme faisant partie des pierres angulaires des méthodes sémiotiques.

L'essentiel des travaux de l'école de Prague est contenu dans *Travaux du cercle linguistique de Prague*. C'est dans ces travaux, écrits en français qu'apparaît pour la première fois le terme structure [...]. La première livraison de ce manifeste eu lieu en 1929, date à

laquelle le cercle se fait connaître, à l'occasion du premier congrès international des slavistes. Ce sera le premier manifeste du structuralisme. Elle a eu comme ténors les émigrés russes Roman Jakobson, Nicolaï Troubetzkoy et Sergeï Karcevski, les tchèques René Wellek, Yan Mukarovsky et le créateur et président du cercle Vilém Mathesius.

Les principes de l'école de Prague pour ce qui a trait à la langue littéraire sont l'adoption d'une attitude descriptive, scientifique et objective de la langue. Ce cercle proposera donc une appréhension réaliste fondée sur une analyse du système linguistique et du contexte social dans lequel la langue est employée. Roman Jakobson en 1932 préconise dans le cadre de l'étude de la langue littéraire de procéder à une observation réaliste des différents usages qu'ont fait les auteurs, les meilleurs écrivains, scientifiques et chefs de file intellectuels⁹⁶. Ici il est mis en exergue la question au dialogue littéraire, du prisme entre l'œuvre produite, sa réelle réception dans une circonstance donnée la "signification" du texte étant ici mise en exergue. Entendons par signification – avec Alain Viala et Georges Moulinié- « le sens que les œuvres peuvent prendre en fonction de la situation où elles sont conçues, rendues publiques et lues »⁹⁷.

Le mérite de l'école de Prague est d'avoir articulé la notion de fonction avec l'appréhension de la langue en tant que système ne pouvant réellement se mouvoir en dehors d'un cadre bien défini. Les praguois ont fortement contribué à l'édification des méthodes structurales que sont le formalisme et le structuralisme. Ajoutons à cela des avancées dans les méthodes d'analyse sémiotique. Si dans ce propos nous trouvons des mérites à l'école de Prague, il faudrait tout de même mentionner ses manquements. Les praguois avaient péché en se limitant à la prise en compte de la langue littéraire dans un milieu donné sans toutefois mettre un accent sur le fonctionnement réel de celle-ci, c'est-à-dire la concrétisation du dialogue littéraire. C'est donc cette question du dialogue littéraire que viendra plus tard développer l'École de Constance. Puisque l'École de Prague a voulu se garder d'expliquer et d'interpréter l'indéterminisme absolu qu'entraîne la textualité.

2.1.2. L'École de Constance

Dans les années 1950, plus encore dans les années 1960 et 1970 se sont développées des théorisations des enjeux de lecture. C'est en Allemagne, en effet, que commence à être prises

⁹⁶ Roman Jakobson cité par Paul L. Garvin dans *Le rôle des linguistes de l'école de Prague dans le développement de la norme linguistique Tchèque*, in *La norme linguistique, conseil supérieur de la langue française*, Québec, Jakobson, Roman et Morris Halle, Fundamentals of language, La Haye, Mouton, coll., « Janua linguarum » séries minor, 1971.

⁹⁷ Alain Viala et Georges Moulinié, *Approches de la réception*, coll. Perspective littéraires, Paris, PUF, 1993.

en compte réellement les questions de réception. Pendant ce temps, la France qui est de tradition plus historique à l'égard de la littérature s'intéressait à l'étude de la production littéraire. L'École de Constance va donc jeter son dévolu sur le lien existant inconditionnellement entre le texte et sa lecture. C'est donc ce rapport du texte au lecteur qui va, selon l'École de Constance donner l'actualisation du texte littéraire.

Les premiers ténors de cette école que sont Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser vont poser les postulats que l'étude du phénomène littéraire devrait rompre avec l'historicité. Il est donc question dans cette perspective de prendre en considération la triade auteur – texte – lecteur, car la destination finale de l'œuvre littéraire constitue une donnée qui ne devrait pas être tenue pour négligeable dans l'histoire littéraire.

L'erreur ou l'inadéquation communes aux attitudes intellectuelles que Jauss réprovoque, c'est la méconnaissance de la pluralité des termes, l'ignorance du rapport qui s'établit entre eux, la volonté de privilégier un seul facteur entre plusieurs ; d'où résulte l'étroitesse du champ d'exploitation : on n'a pas su reconnaître toutes les personae dramatis, tous ces acteurs dont ciproque est nécessaire pour qu'il y ait création et transformation dans le domaine littéraire, ou invention de nouvelles normes dans la pratique sociale.⁹⁸

Hans Robert Jauss va mettre un accent sur le concept d'horizon d'attente. Il s'agit ici de ce qu'un lecteur conformément à ses compétences culturelles attend trouver dans une œuvre qu'il entreprend lire – selon le genre, ou le type dont celle-ci relève⁹⁹. C'est dire qu'en termes de réception de l'œuvre d'art littéraire, il faudrait supposer une interrogation sur les catégories mentales disponibles pour cerner la substantifique moelle des œuvres. Wolfgang Iser va mettre à cet effet du lectorat.

Pour Iser, le texte dans la perspective de lecture doit laisser transparaître une catégorie de lecteur. Ceci constitue de facto un enjeu de belle taille pour l'interprétation et l'accueil d'une œuvre. Pour lui, le texte se moule, dans ses formes et dans son sens, en prenant en compte le lecteur qu'il inscrit dans son contenu. Nous voyons qu'en réalité il s'agit d'un véritable phénomène sociologique. C'est pourquoi avant Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, la théorie développée par Robert Escarpit et ses amis fût taxée de « sociologie positive ».

En effet, Robert Escarpit et ses amis se donnent pour suprême ambition d'établir des faits sociaux concernant le littéraire. Il segmente son observation sociologique en trois (03) niveaux : d'abord les producteurs (auteurs), le produit (livre) et les consommateurs (lectorat)¹⁰⁰. Il propose donc qu'à chaque niveau susmentionné, corresponde une sociologie.

⁹⁸ Jean Starobinski, « préface » de *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tél », 1978, p. 12.

⁹⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (textes parus en Allemagne entre 1972 et 1975).

¹⁰⁰ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1958.

Dans le souci de rendre son étude objective, Escarpit pour l'objet – livre s'attarde sur la forme matérielle du produit, les circuits de fabrication et de distribution (maison d'édition, librairie, bibliothèques...). Il est donc important dans cette logique de tenir compte des conditions d'énonciation littéraire et des lecteurs. C'est ce qu'il convient de nommer avec Viala et Moulinié axe de la signification¹⁰¹ entendu comme tout facteur d'insertion des œuvres dans la société sans préjugés sur l'origine de leurs sens et admettant l'hypothèse qu'il peut en tout état de cause provenir d'ailleurs. Cependant, Pierre Bourdieu loin de tout rejet de cette pensée propose une étude du fait littéraire en se penchant sur la question des « champs littéraires »¹⁰². Dans sa démarche, Bourdieu s'appuie sur l'ensemble des agents des faits littéraires : auteurs, lecteurs, médiations. La notion de champs renvoie à une certaine clôture du texte, au système de relation et de aux codes de comportement et d'actions. Il dira à cet effet que tout acte de conception d'une œuvre « se fait selon la logique propre de l'espace social où se déroulent les activités intellectuelles, subit les influences de cet espace, et que toute publication retentit à son tour sur les fonctionnements de cet espace. »¹⁰³

On peut donc à juste titre reconnaître les avancés dont l'école de Constance a été le mentor. Avec la sociologie positive de Robert Escarpit, l'on a noté qu'elle a fortement favorisé une démocratisation de la culture du livre.

L'école de Constance s'est donné le luxe de concrétiser le programme amorcé par Gustave Lanson et L. Febvre en facilitant la mise en ordre et l'approfondissement d'un type de recherches nécessaires pour décrire et comprendre les conditions de l'énonciation littéraire. Elle a de même envisagé des dénombrements et des repérages des positions sociales des auteurs et des lecteurs, ainsi que des modes de transmission des ouvrages, poser ainsi de façon concrète et précise des questions claires sur la constitution des « capitaux culturels. Selon les milieux, et en même temps découvrir que les catégories de textes n'allaient nullement selon des classements abstraits ou à priori.¹⁰⁴

Marc Mathieu Münch va d'ailleurs reconnaître les mérites de l'école de Constance dans son ouvrage : *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* ; même s'il trouve des lacunes à celle-ci.

Pour la plupart des critiques, la lecture est une interaction entre l'auteur et le lecteur et celle-ci peut être vécue de différentes manières. H. R. Jauss l'affirmer d'ailleurs dès la préface de sa grande étude *Pour une esthétique de la réception* lorsqu'il dit que ce n'est pas uniquement le sujet producteur qui compte, « mais aussi [le] sujet consommateur [et]

¹⁰¹ A. Viala et G. Moulinié, op. cit., p. 149.

¹⁰² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : « Genèse et structure du champ littéraire, édition du Seuil, 1992.*

¹⁰³ Idem

¹⁰⁴ Robert Escarpit, op. Cit. p.158 .

l'interaction de l'auditeur et du public ». Marc Mathieu Münch salue le mérite de Jauss pour avoir reproché aux marxistes et aux formalistes d'oublier « l'effet produit ».

Le principal reproche fait à l'École de Constance est que : avec les avancées dans le domaine des études littéraires, ce modèle devenait obsolète. Il était donc question de penser à une éventuelle actualisation. Marc Mathieu Münch pense que, tout comme la littérature, les phénomènes de lecture ont été étudiés avec des outils et des méthodes non adaptées. C'est ceci qui justifierait sa position par rapport à la question du lectorat. Pour lui, l'on ne saurait parler du phénomène de lecture avec un lecteur a priori : le lecteur s'analyse et s'étudie en fonction du contact réel avec le texte et non le contraire.

2.1.3. L'effet de vie

L'effet de vie, nous l'avons mentionné plus haut, est un paradigme esthétique développé par Marc Mathieu Münch. En tant que phénomène littéraire, l'effet de vie prend en charge l'état du lecteur à l'occasion d'une lecture.

Pour Marc Mathieu Münch, le phénomène effet de vie est justifié par une Co création individuelle. Le lecteur devient Co-créateur de l'œuvre d'art littéraire. C'est à l'occasion de cette Co création que se vérifie et se mesure l'effet de vie. Contrairement à d'autres paradigmes d'étude de la réception qui parlent d'un lecteur a priori du texte, Marc Mathieu Münch valorise un « *Lector in Fabula* »¹⁰⁵ ne pouvant s'analyser qu'en instance de lecture. Toutes les considérations liées à la réussite d'une œuvre sont restées tributaires des éléments qui ne pouvaient pas à eux-seuls rendre compte de la réussite d'une œuvre. Il est important de dépasser la question de savoir comment une œuvre est reçue et statuer sur celle de savoir pourquoi est-ce qu'elle est reçue ou pas. La beauté de l'œuvre est la priorité car elle précède et conditionne la réception. C'est donc sur ce critère de beauté que repose l'effet de vie qui, loin de se limiter au moment de la lecture, transcende le texte de base.

2.1.4. L'effet de vie : une réception esthétique

L'œuvre d'art avant d'être lue et interprétée n'existe pas. Elle est une entité jonchée d'inertie. C'est donc la lecture et la réception de ladite œuvre qui l'activeront comme support matériel et la transformeront en objet artistique. Les signes iconiques contenus dans l'œuvre souligne Sanders Pierce détiennent un pouvoir heuristique. « (...) Le pouvoir de faire découvrir, par leur observation directe, d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer

¹⁰⁵ Umberto Eco, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou de la coopération interprétative dans ces textes narratifs* ; traduction de Myriem Bouzaher, Le livre de poche, Ed, Grasset, 1989.

leurs constructions. »¹⁰⁶. Les récepteurs ont donc beaucoup à découvrir en observant l'œuvre d'art. De cette observation peut surgir un effet assez significatif justificateur d'une éventuelle influence. On passera donc d'une œuvre de base à une autre œuvre d'art. C'est ce principe qui régit les paradigmes de réception que sont l'intertextualité, l'intermédialité et l'interartialité.

2.1.4.1. L'intertextualité

Selon Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁰⁷. Pour Michael Riffaterre, elle renvoie à « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »¹⁰⁸. Nous nous apercevons que la notion d'influence est ici au cœur même des postulats de bases tels qu'énoncés par Julia Kristeva et Michel Riffaterre. Il faudrait tout de même préciser la fonction assignée au paradigme intertextuel.

L'intertextualité aura ainsi pour fonction « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes »¹⁰⁹. Nous voyons très clairement que cette situation d'imbrication textuelle implique celle d'une influence consciente ou non d'un auteur lu sur son lectorat. L'intertextualité s'assimilera de fait à une implication réceptrice liée à l'accueil d'une œuvre d'art littéraire donnée ou à une transformation d'un texte reçu par d'autres textes qui le modifient en retour. L'intertextualité est de *facto* au cœur de la création et de la réception des textes littéraires. L'instance intertextuelle permet à souhait de confirmer le rôle actif du lecteur. L'intertextualité aura donc le mérite de concourir à la compréhension de la part belle de la réception esthétique dans le processus de légitimation et de consécration de l'œuvre d'art littéraire.

Vue sous cet angle, l'intertextualité nous permet inéluctablement de cerner les différents systèmes d'accointance qui structurent les œuvres (reçues et reprises). Ces systèmes d'accointances concourront à mieux appréhender l'archétype (universel) qui lie les œuvres s'inter influencent. Notons tout de même que la réception esthétique ne touche pas que le volet intertextuel. On peut avoir une influence toute autre ; c'est-à-dire entre différents media d'où le concept d'intermédialité.

¹⁰⁶ Charles Sanders Peirce, CP.2. p. 279.

¹⁰⁷ Julia Kristeva, « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* », critique, avril 1967.

¹⁰⁸ Michel Riffaterre, « *La trace de l'intertexte* », *La pensée* n° 215, octobre 1980.

¹⁰⁹ Encyclopédia universalis, définition citée par C. Stolz dans *Initiation à la stylistique*, p. 46.

2.1.4.2. L'intermédialité

L'intermédialité est une approche conceptuelle qui s'intéresse aux relations et aux interactions à l'intérieur d'œuvres ou de pratiques multimédias, entre les médias distincts ou encore, plus largement, dans les environnements institutionnels et sociohistoriques qui constituent les médias [...]. Pour Jürgen Ernest Müller, la notion d'intermédialité est très proche de celle d'intertextualité. Mais, il rappelle que celle d'intermédialité « devient d'une certaine façon nécessaire et complémentaire dans le sens où elle vise la fonction des interactions médiatiques pour la production du sens »¹¹⁰. Il ajoutera que si nous entendons par « intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît entre autre de l'évolution historique de ces relations, cela implique que la conception de 'monades' ou de sortes de médias 'isolés' est recevable (...) »¹¹¹.

La relation entre les médias se révèle donc comme étant un allant de soi artistique. Car, cette inter influence établit un enrichissement tangible par le biais de ces différents échanges entre les médias. On verra de la sorte des échanges entre la littérature et le cinéma, la peinture, la musique ... Ici la conjugaison des médias se pose comme donnée assez importante dans la production artistique. La rencontre entre les médias permettra aussi d'examiner la manière dont les arts s'échangent leurs déterminations.

L'intermédialité rassemble ces préoccupations en ne négligeant pas de considérer la dimension technique inhérente aux phénomènes de signification, qui prête forme à leur matière sémiotique »¹¹². Il s'agit donc, comme à la base même du projet intermédiatique de décloisonner les rapports entre les médias. Pour Müller « les médias se coupent et se recourent – en empruntant – les structures et procédés d'autres médias.¹¹³

Müller va s'appuyer sur les thèses d'André Gaudreault et de Philippe Marion qui distinguent trois phases dans l'histoire d'un média. Premièrement la phase chaotique ou floue, ensuite la phase d'institutionnalisation, enfin vient la phase d'hybridation. Il posera le postulat selon lequel un nouveau média avant de se poser comme puissant dans d'autres médias est fondamentalement imaginé via les catégories appartenant à des médias déjà existants. Müller pense en effet que les contours et la portée de la notion de l'intermédialité restent à préciser. Cependant les différentes définitions qu'il assigne à l'intermédialité conservent tout de même un substrat de base : l'inchangeable sémantique du terme. Pour Müller l'intermédialité peut

¹¹⁰ Jürgen Ernst Müller *Cinemas*, Vol 5, n° 1 – 2, automne 1994 pp. 211 – 220.

¹¹¹ Idem

¹¹² Gharbi Farah A. *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar*, in *programme de littérature de langue française*, sous la direction de Hugo Marie Pascal, Gauvin, Lise, Montréal, 08 – 07 – 2012 (dans son abstract)

¹¹³ Müller in *Introduction à texte et médialité. Media Encounter and media theories*, Münster nodus, 1987.

être rapprochée à l'intertextualité, mais il trouve que celle – ci ne permet pas d'aborder la complexité des interactions médiatiques et ne donne pas suffisamment de place à la matérialité des médias et à leur fonction sociale. Il dira à cet effet que :

le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média » littérature « qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences entre plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les matérialités et les fonctions sociales de ces processus.¹¹⁴

Celui – ci pense que l'interaction entre les différents médias concoure à la perfection de l'effet sur le récepteur. Le champ d'étude est à cet effet investi d'une méthode d'analyse¹¹⁵. Si l'intermédialité se pose comme paradigme incontournable dans le processus de création et de réception artistique, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle interpelle à coup sûr celle d'interartialité.

2.1.4.3. L'interartialité

La notion d'interartialité trouve son archéologie dans une élaboration de Walter Moser. Elle s'intéresse aux relations entre les arts. Il s'agit donc de tout transfert entre une œuvre d'art et une autre relevant d'un même art ou d'arts différents. Walter Moser la définit comme « l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et dont les principaux sont la peinture, la sculpture, la littérature et l'architecture »¹¹⁶. Pour Moser il s'agit d'étudier l'interaction qui existe entre les arts. Donc le dialogue, l'entrecroisement des arts se situant au centre même de la production artistique.

La pratique interartiale telle que perçue par Ricœur met aux prises un système d'échange et d'enrichissement interartiaux. Pour qu'il y ait une interaction effective entre les arts, il faudrait voir au-delà une certaine flexibilité, une ouverture tangible permettant un véritable enchevêtrement entre les arts en présence. Ricœur parlera du « plaisir de recevoir chez soi », tel l'accueil et l'hospitalité vis-à-vis d'une altérité ou pour parler comme Antoine

¹¹⁴ Jürgen Müller, *Vers l'intermédialité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence*, Média morphoses 2006 pp. 102 – 103.

¹¹⁵ François GUIYوبا, « Intermédialité », in Jean Marie Grassin (dir), dictionnaire international des termes littéraires :

- 1- définir le milieu intermédiatique de la relation étudiée
- 2- préciser le type de relation sur lequel on se penche
- 3- dégager les schémas de la relation, c'est-à-dire montrer la configuration dans le rapport des réalités qu'elle lie
- 4- déduire de schéma la structure profonde, c'est-à-dire la loi mathématique qui régit la relation en tant que structure de surface
- 5- préciser épistémologiquement la place et le rôle de la relation ainsi formalisée dans le réseau où elle s'actualise.

¹¹⁶ Walter Moser, « L'Interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », Marrion Froger et Jürgen E. Müller (dir), *intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus publikationen, 2007, p.70.

Berman d'une « hospitalité du lointain »¹¹⁷. Il s'agit pour les arts de s'ouvrir les uns aux autres dans un souci d'enrichissement et d'échanges qui pourrait les mener dans la grande mouvance héritée du théâtre antique qu'est l'œuvre d'art totale. Cette notion d'œuvre d'art totale nous amène à faire un arrêt sur celle d'ekphrasis qui elle aussi s'intègre dans le système de communication entre les arts et les systèmes sémiotiques.

Nous noterons au regard des analyses ci-dessus faites que les systèmes d'échanges entre les textes, les médias et les arts sont tributaires d'une certaine influence émanant de l'effet produit par une œuvre d'art littéraire source. C'est pourquoi Marc Mathieu Münch va aller au-delà de la réception littéraire et accorder du prix à la réception artistique, esthétique. L'effet de vie peut à ce moment se produire relativement à la beauté de l'objet livre, à sa facilité à introduire le ludique dans l'esprit du lecteur. L'art littéraire devient à ce moment une ontologie du ludisme.

2.2. L'effet de vie : une ontologie du ludisme dans l'art littéraire

L'art littéraire et le jeu constituent deux entités pouvant être assimilables. Même s'il faut reconnaître avec Marc Mathieu Münch qu'il serait illusoire de les confondre au point de faire passer l'une pour l'autre. Le jeu se pose en effet comme un domaine très proche du littéraire. La littérature se rapproche indéniablement du jeu en ceci que tous les deux sont contraints d'obéir à des règles. De la sorte, dès que ces règles du jeu se trouvent bafouées, on passe de fait d'un jeu à un autre. Le jeu auquel la littérature livre le lecteur est contenu dans le décryptage des formes et de la substance de l'œuvre d'art littéraire d'avec laquelle il entre en contact. Dans cet état de chose, l'instance ludique contenue dans l'art de littérature, résiderait dans la création, mieux la cocréation s'opérant entre l'œuvre et le lecteur, la récréation et la récréation qui en découleraient.

2.2.1. Art et création

L'art entendu comme entreprise créatrice se pose comme élément central du volet ludique de la littérature. En effet, Hans – Georg Gadamer le considère comme un phénomène autonome¹¹⁸. Celui-ci perçoit l'art comme phénomène autonome dans la mesure où sa véritable mission n'est plus de présenter les idéaux de la nature mais de faire qu'en elle –

¹¹⁷ Antoine Berman, cité par Marc Escola, in *Doletiana*, N° 5 – 6 : « *Traduction et interartialité* » de février 2015, *Doletiana* 5 à 6 le 30 juin 2015. Consulté le 08 octobre 2015 à 04h23.

¹¹⁸ Hans – Georg Gadamer, *Vérité et méthode ; Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Édition intégrale, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, éditions du Seuil, Paris, 1976, p. 66.

comme dans le monde humain de l'histoire – l'homme puisse se rencontrer lui-même. La preuve qu'Emmanuel Kant avait auparavant avancée pour justifier cette autonomie de l'art est qu'il devrait/et plaît sans concept, n'exclut pas que seul puisse inconditionnellement capter notre esprit le beau dont la richesse de sens puisse nous parler.

Ainsi, pour apprivoiser l'art, il faut le comprendre et cette compréhension passe inéluctablement par l'objet privilégié de la compréhension qui est de nature langagière : la création s'impose à ce niveau.

[...] pour pouvoir exprimer la visée d'un texte dans son contenu véritable, nous devons le traduire dans notre langue ; autrement dit, il faut que nous le mettions en rapport avec l'ensemble des pensées possibles dans lesquelles nous mouvons quand nous parlons et que nous sommes disposés au dialogue¹¹⁹.

Il s'agit dans cette perspective gadamérienne de procéder à une création reposant sur la transposition des concepts. Il faut établir pour cela un système d'acointance entre la pensée et les concepts. Ceci dit, dans le processus de création, l'on devra procéder à l'établissement d'une médiation entre ces concepts et l'interpellation qu'elle ne devra sous aucun prétexte faire abstraction de la propre pensée du lecteur (cela serait d'ailleurs une abstraction avérée) ; car toute interprétation exige directement ou indirectement un processus de création. Celui-ci exige à son tour les propres termes de l'interprétant, ses propres concepts afin que par lui, la réelle et véritable visée du texte parvienne inconditionnellement à s'exprimer.

De plus, toute création d'un sens à attribuer au texte doit prendre en compte la conquête de l'horizon de l'interprétation engagée. Pour ce faire, l'interprétation doit être faite dans une langue qui convienne si elle tient à faire parler le texte.

Il faudrait cependant rappeler qu'« il ne peut y avoir d'interprétation juste « en soi », pour la raison. Précisément qu'en chacune il s'agit du texte lui-même [...]. Une interprétation juste « en soi » serait un idéal irréfléchi. Toute interprétation doit s'accommoder de la situation herméneutique à laquelle elle appartient. »¹²⁰.

Du point de vue de la création lectorale, la diversité de résultats est tributaire de la diversité de personnalité de façon d'approcher et de sentir le texte. Chaque lecture prend en compte un lector in fabula qui construira in conditionnellement la résonance du texte. À ces lectures plurielles correspondent donc des résultats de création (interprétation) pluriels. Cette pluralité des résultats s'explique davantage par l'intérêt que le lector in fabula trouvera à priori dans la lecture ou alors qu'il a l'habitude de trouver et qu'il rechercherait dans tous les textes. Au-delà de tous paramètres de création de sens, nous avons le substrat sociologique et

¹¹⁹ *Op. cit.* p. 418.

¹²⁰ *Ibid.* p. 420.

culturel. Loin de nous, l'idée d'un miroir, qui annulerait d'ailleurs l'idée de créateur, il y a en effet un aspect qui capte notre attention : le schéma de la série dynamique par laquelle se constitue le phénomène de création.

En premier stade, réception subjective des éléments du monde extérieur perçu ; au stade suivant, transmutation selon la structure interne du sujet (déstructuration des éléments et maturation de nouvelles formes), enfin à l'occasion d'un moment d'équilibre entre sollicitation d'une situation et projet, projection constructive¹²¹.

Pour Guy Serraf, l'imagination, la création n'est pas une simple et pure reproduction ; elle pourrait être assimilée, sur le plan littéraire à une invention. Il structure son argumentation en s'appuyant sur les phases décrites par Hadamard dans son article sur la psychologie de l'invention en mathématiques. En effet, ce dernier avait structuré ces étapes comme suit :

- 1) Choix initial ;
- 2) concentration intense ;
- 3) incubation (retour à l'inconscient) ;
- 4) découverte et illumination ;
- 5) mise en forme définitive (avec réapparition du travail conscient)¹²²

Nous remarquerons au regard de ce propos sur l'art et la création qu'ici sont pris en compte deux pôles : le créateur 1 (l'auteur) et le créateur 2 (lecteur). Que ce soit chez l'un ou chez l'autre, l'on est en présence d'un jeu conscient de ses règles ou non. Ce jeu sous d'autres aspects prendra la coloration d'une récréation et/ou d'une création.

2.2.2. L'art littéraire : entre récréation et création

La littérature en tant que Art ne se donne pas pour principale mission la représentation du réel. Elle n'est en effet qu'une image symbolique. Pour C. Stolz, l'image dont il est question en littérature n'est rien d'autre qu'une récréation, nouvelle création et non une imitation au sens de reproduction exacte¹²³. George Molinié appellera cette image la catégorisation du mondain entendu ici comme le rapport du langage au monde. L'entreprise littéraire loin de verser dans un copiage laisse libre cours, à l'imagination. C'est donc cette licence qui favoriserait une récréation du monde ou alors favoriserait d'une création.

Le volet récréation assigné à l'art littéraire trouve son fondement dans le modèle phénoménologique. En effet, la création artistique de ce point de vue naît du besoin de combler un manque. L'homme est un être jeté dans un monde qui lui est totalement inconnu. L'immensité de ce monde dans lequel il est jeté fait grandir en lui inquiétudes et angoisses. Il

¹²¹ Guy Serraf, « La création littéraire », in *Les cahiers de la publicité*, vol 14, n°1, 1965, p. 105.

¹²² Hadamard cité par Guy Serraf in « La création littéraire », p. 105.

¹²³ C. Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, L'effet de l'art, p. 99.

essaie donc en créant artistiquement d'échapper à ces angoisses. Il se rend donc à l'évidence qu'il est un "être pour la mort". Il s'immortalise dans la création. L'entreprise artistique de ce point de vue nous amène à comprendre que l'écrivain ne l'est que parce qu'il a conscience de ses angoisses. L'art devient conséquemment une activité exorcissante.

La recreation du monde dévorant est conditionnée, car toute création ou recreation procède d'un manque. Donc toute action artistique procède d'un manque. L'écrivain a l'impression qu'il va être écrasé par le gigantesque monde dans lequel il vit. Devant cette situation, il recrée un monde qui puisse l'aider à exorciser ces peurs. Il revient donc dans ce contexte de se demander de quel mal souffre l'écrivain au moment de la production. Notons que la perception de l'art littéraire ne se résumerait guère au seul pôle de l'auteur. En effet, le lector in fabula dans l'entreprise de lecture effectuée également une recreation. Marc Mathieu Münch nous le fait également savoir :

Tout ensemble de notions que l'on appelle en occident rêverie, phantasie et day-dreams concerne, comme l'art littéraire, des occupations qui créent dans la psyché une vie artificielle venant se superposer à la vie réelle qu'elle occulte partiellement. La seconde vie telle qu'elle a été définie par Freud est faite d'images, de mots et de situations rêvées par le sujet.¹²⁴

Le lecteur dans ses lectures se prolonge dans un monde où ses peines, ses angoisses, ses peurs n'existent guère. C'est son paradis : ce que le monde pour lui devrait être. Le fantasme qui nourrit la recreation du nouveau monde dans lequel le lecteur se meut enfermé dans la psyché de celui-ci. Le monde recréé par le lecteur devient comme un véritable palais de glaces où il peut voir défiler tous ses désirs les plus profonds, ses fantasmes les plus avérés et ses rêves même les plus forts. La recreation permet donc au lecteur de réduire le gigantesque du monde préexistant. Cette objectivation va permettre au sujet de sortir de sa petitesse écrasée ; de son statut de "Dasein"¹²⁵ pour remodeler le monde menaçant qui l'entoure pour en faire un paradis. Vincent Jouve dira à cet effet que « les univers narratifs, incapables de constituer par eux-mêmes des mondes possibles, sont obligés d'emprunter certaines de leurs propriétés au monde de référence du lecteur »¹²⁶. Albert Camus avait déjà auparavant souligné la recreation qui s'opère au contact de l'œuvre d'art littéraire.

Dans un monde imaginaire, mais créé pour la correction de celui-ci, un monde où la douleur peut, si elle le veut, durer jusqu'à la, mort, où les passions ne sont jamais distraites, où les êtres sont livrés à l'idée fixe et toujours présents les uns les autres. L'homme s'y donne enfin à lui-même la forme et la limite apaisante qu'il poursuit en vain dans sa condition.¹²⁷

¹²⁴ Marc Mathieu Münch, *L'effet de vie ou le singulier d' l'art littéraire*, paris, Honoré Champion, 2004, p. 102.

¹²⁵ Être jeté dans le monde ne sachant ni par qui, ni pourquoi

¹²⁶ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, 1992.

¹²⁷ A. Camus, *L'homme révolté*, in *Essais*, Gallimard, Pléiade, pp. 667-668.

D'un point de vue de la création littéraire, ce remodelage va aboutir à une vision du monde idéal. L'art à ce moment devient un "Antidestin". Notons que la recréation du monde sublimé qui s'opère dans la psyché du lecteur peut laisser cours à une récréation.

Pour évoquer la question de la récréation que soutend l'art littéraire, il faudrait que l'on parte du postulat que l'œuvre littéraire est son propre référent. Cette formulation ne prend point le sens d'une autoréférentialité, mais celui d'une intraréférentialité ; car le discours littéraire n'est que représentatif : ce qui veut dire qu'il crée son propre référent, son propre univers référentiel ; c'est l'effet d'autarcie de l'œuvre. Roland Barthes soulignera à cet effet que :

L'œuvre littéraire repose sur ou mieux consiste dans une forme langagière qui ne renvoie directement à aucun réel, mais se suffit à elle-même au moins à un certain stade de son fonctionnement, ne dépend de rien d'autre que des mots qui l'emplissent ; elle est véritablement première, et no seconde par rapport à une réalité (toujours absente pour le consommateur) qui lui aurait donné naissance. Ce qui avive dans le récit c'est (...) l'aventure du langage¹²⁸

Le texte est de prime abord perçu par le lecteur comme une image mentale proche du rêve éveillé qui est le résultat des détails significatifs de l'œuvre d'art. La reconstitution de l'univers de l'œuvre d'art littéraire constitue un véritable jeu pour le lecteur. Ceci n'est véritablement possible qu'à cause de l'ouverture qu'offre l'œuvre en question. Le jeu, la récréation ne va prendre effet que parce que le texte est plurivoque et autorise des significations possibles. Relativement à cet aspect récréatif de l'œuvre d'art littéraire, Umberto Eco posera que « cela ne tient pas des stimuli objectifs, mais au fait que notre faculté de compréhension ne se limite pas à la dénotation. Il y a toujours en elle un reste, un halo d'ouverture. »¹²⁹ La redéfinition d'un univers personnel et propre au lecteur lui permettra à partir de ses propres règles de bâtir un sens du texte assez libre. Le jeu et la récréation prennent donc leurs sources de la liberté avec laquelle le lector in fabula apprivoise l'œuvre ouverte qui s'est offerte à lui. Cette récréation est pour la plus part des cas, sinon toujours entretenue par les particularités qui caractérisent le texte. La réception prend en effet en compte les écarts par rapport à la norme.

¹²⁸ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des écrits », in communication n°8, Paris, Le Seuil, 1977.

¹²⁹ Umberto Eco, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Editions du Seuil-point, 1965, p. 59.

2.3. Réception esthétique et norme : de l'écart à la beauté

La notion d'écart esthétique tout comme celle d'horizon d'attente se pose comme un paramètre incontournable dans les recherches des théoriciens de la réception. Les deux notions que sont l'horizon d'attente et l'écart esthétique sont aux confluents des études de réception. Pour Hans Robert Jauss, « l'écart esthétique est distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon. »¹³⁰ Le changement dont il est ici question concerne les stratégies poétiques et génériques. Cet écart noté du côté de l'auteur se juge sur la base de l'étalon de l'innovation, du refus et de l'écart relatif à une norme. Jauss souligne d'ailleurs que « la façon dont une œuvre littéraire au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit un critère pour le jugement de sa valeur esthétique »¹³¹ ledit écart se hisse en un bruissement sous lequel se glissent des formes particulières porteuses du beau. Celui-ci pouvant avoir à son service le renversement des normes tant esthétiques que sociales ; les deux pouvant s'impliquer.

Nous reconnaissons à juste titre la part bien grande que ces écarts peuvent avoir comme apport dans le processus de déclenchement d'effet de vie. Les vertus de l'approche munchéenne reposent sur sa volonté de rendre autonome la science littéraire et d'avoir mené une enquête assez solide sur la question de la science littéraire. Ce propos ressortit donc un véritable manifeste de l'esthétique littéraire que l'on pourrait à juste titre taxer de théorie de l'effet de vie. Cependant, l'effet de vie a beau avoir des vertus, mais cela n'occulte pas ses insuffisances. Celles-ci pouvant provenir de ce qu'il serait préférable d'appeler obstacles épistémologiques. Cette expression désigne toutes difficultés insurmontables dans le cadre d'une science donnée. Cette difficulté pouvant être un rapport avec soit l'envergure qualitative, soit avec sa méthode en l'occurrence l'obstacle dans le cadre des études littéraires et de nature méthodologique.

Dans le cadre des réalités, d'autres sociologique, juridique, anthropologique, artistique, littéraire ne saurait correspondre une méthode d'analyse autonome, mais plusieurs méthodes empruntées isolément ou de manière pluridisciplinaire en fonction des objectifs visés. On pourra de cette façon dire avec Dominique Château que « Les sciences de l'art n'existent pas »¹³². L'art se vit, se sent, et cette sensation est parfois difficile à expliquer et à matérialiser. C'est pourquoi il serait souhaitable pour parvenir à une complétude d'être

¹³⁰ Hans Robert Jauss, op.cit. p.43.

¹³¹ *Ibid.* p. 62.

¹³² Dominique Château, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 22.

flexible et ouvert à d'autres disciplines. Château dira en effet qu'« il n'existe aucune discipline de nature scientifique et de forme autonome qui soit indiscutablement valable. Ce que la linguistique est au langage en admettant que la philosophie de l'art doit recourir à une base théorique, scientifique. Elle ne saurait revêtir l'aspect homogène et unifié de la science du langage. L'idée générale d'une science de l'art semble vide de tout contenu réel. Les phénomènes artistiques en vertu de propriété tout à fait accessible à l'observation directe sont susceptibles d'être abordées selon divers points de vue scientifiques unique réalisant sur son objet la clôture discursive qui tracerait les frontières d'une région de savoir autonome »¹³³.

Il est vrai, et à juste titre que l'effet de vie est un critère incontournable de jugement d'une œuvre d'art littéraire, de sa beauté et de sa réussite, tout au moins, au vu des différentes observations jusqu'ici faites. Une curiosité assez poussée nous habile. En l'état actuel de l'avancée scientifique, le syncrétisme ne se pose-t-il pas comme une évidence scientifique ? Car, a regardé de très près, il n'existe en réalité pas d'autres alternatives que d'emprunter à d'autres sciences déjà constituées pour étudier les phénomènes littéraires qui s'avèrent être le lieu par excellence du dialogue interdisciplinaire voire transdisciplinaire. Ce qui implique conséquemment qu'en termes d'études littéraires, la méthode sera essentiellement pluridisciplinaire et non unidisciplinaire.

¹³³ *Idem*



CHAPITRE 3

POUR UNE ANALYSE DE *TEMPS DE CHIEN*

L'analyse d'une œuvre se fait selon un principe de base qui relève de la narratologie. Elle doit donc de fait passer du contexte de production à la dominante symbolique en passant par le décryptage de la structure interne de l'œuvre. Dans ce chapitre de notre travail, nous nous proposons de mener une analyse narratologique de *Temps de chien* de Patrice Nganang, d'où la nomenclature de la présente partie. Comment peut être cernée d'un point de vue narratologique l'œuvre *Temps de chien* ? Nous interrogerons d'abord le contexte de production de cette œuvre, ensuite la structure formelle et la dominante sémantique qui jonchent l'œuvre afin d'en déduire la dominante symbolique.

3.1. Le contexte de production

Une production artistique tient sa raison d'être de son inscription dans un paysage culturel bien défini. C'est dire que la société auctoriale influence significativement la production artistique ; le texte s'érige de ce fait en un objet de communication linguistique, idéologique et culturelle. Nous nous interrogeons donc sur le contexte dans lequel a vu le jour *Temps de chien*. Pour ce faire nous nous proposons d'interroger les instances que sont l'auteur, les contextes sociopolitique, culturel, et littéraire (artistique).

3.1.1. L'auteur

Alain-Patrice Nganang voit le jour en 1970 au Cameroun dans une famille de fonctionnaires. Le jeune Camerounais étudie au département des Lettres germaniques à l'université de Yaoundé. Dans les années 90, Nganang fait partie du « parlement »¹³⁴ dont il est le secrétaire général. Il participe donc activement à l'une des plus grandes, sinon la plus grande insurrection qu'a connue l'Université mère du Cameroun jusqu'à nos jours. Son opposition au régime en place débute donc très tôt.

En 1991, en lisant l'œuvre de Mongo Béti *Main basse sur le Cameroun*, Nganang se trouve choqué par le traitement infligé aux nationalistes camerounais. Il côtoie l'auteur de *Les Bimanes*, Sévérin Cecil Abega, qui lui donne le goût de l'écriture et la force du verbe. Il ne va point gaspiller ce gain qu'il reçoit de Sévérin Cecil Abega ; il s'en servira comme d'une véritable arme : alors naît l'écrivain.

Quelques années plus tard, Patrice Nganang ira poursuivre ses études à l'université Johann Wolfgang Goethe de Francfort. Il y obtient son doctorat de littérature comparée et s'envole pour Stony Brook University de New York où il y dispense des cours. Ce départ de

¹³⁴ Association estudiantine cornaquée par ces nouvelles forces d'opposition.

Nganang de son Cameroun natal ne l'éloigne point de ses racines. Très présent dans les débats à coloration socio-politique, il est omniprésent sur les réseaux sociaux.

Patrice Nganang est auteur de plusieurs œuvres et ouvrages parmi lesquels :

- 1995 *Elobi*
- 1997 *La promesse des fleurs*
- 2001 *Temps de chien*
- 2003 *La joie de vivre*
- 2005 *L'invention du beau regard : contes citadins*
Le principe dissident
- 2006 *Derrières nouvelles du colonialisme*
Apologie du vandale : Poèmes palés
- 2007 *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*
- 2009 *La république de l'imagination : lettres au benjamin*
- 2011 *Nouvelles du Cameroun*
Mont plaisant
Contre Biya : Procès d'un tyran
- 2013 *La Saison des prunes*

A partir des titres forts évocateurs de ces différentes publications se laisse dessiner la position politique de Patrice Nganang. C'est un anti « Biyaïste » de haute envergure. Il continue dans ses écrits l'opposition qu'il avait dans les années 90 entamée dans le mouvement estudiantin le « parlement » qui avait pour leitmotiv le « changement ». C'est ce changement que réclame Alain Patrice Nganang. Il a d'ailleurs mis sur pied un groupe (rassemblement) de jeunes œuvrant pour le dit changement. De plus, Le groupe « Génération change » dirigé par ce dernier œuvre pour le bien-être des populations. Pour Patrice Nganang, dans un pays comme le Cameroun, il faut « passer à l'action ».

Le changement si cher à Nganang ne réside pas uniquement dans le politique, il se ressent également dans son écriture avec une volonté d'appropriation¹³⁵ de la langue Française. Cette appropriation de la langue remarquée dans les écrits de Nganang présageait déjà sa volonté de se soustraire à la langue française dans ses productions. Aussi déclare-t-il en 2012. « J'avais décidé d'arrêter d'écrire en français, car je suis très

¹³⁵ David Ngamassu, « Patrice Nganang, ou l'art d'écrire à la jointure des espaces langagière : le français langue africaine dans *Temps de chien et la joie de vivre* », Annales du département de français Université de Buea.

pessimiste pour l'évolution de la littérature francophone. Elle manque d'idées, les auteurs se plagient et la critique n'ose pas le dire »¹³⁶.

Patrice Nganang va user de l'environnement camerounais qu'il paraît si bien maîtriser pour écrire, et nous tenons pour preuve le réalisme qui structure la quasi-totalité de ses écrits. Pour l'œuvre *Temps de chien* publiée en 2001, nous jugeons important de revenir sur le contexte socio-politique qui l'a vu naître.

3.1.2. Le contexte socio-politique

L'œuvre *Temps de chien* est une sorte de calque de toute l'Afrique du début des années 90 « cette époque où le fameux vent de l'est poussait les peuples à revendiquer plus de pain et plus de liberté ».

En effet, il est difficile de cerner la quintessence de *Temps de chien* sans faire un détour sur la société camerounaise des années 90 à nos jours ; car celle-ci, au-delà du matériau linguistique contemporain et actuel, présente des similitudes incontestables avec les réalités sociopolitiques de la décennie 1990 (bien évidemment pour ceux qui les ont connus). Le Cameroun des années 80 est régi par un monopartisme avilissant et écrasant. Par conséquent, la société est en proie aux égoïsmes du parti au pouvoir. Ces années laissent se dessiner une société politique n'offrant aucune éventuelle alternance politique. On assiste à cette époque à une pseudo démocratie à nulle autre pareille. Le pouvoir est concentré et détenu par le parti du président de la république.

Le basculement débute avec l'attaque lancée contre le Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais (RDPC). Cette attaque est orchestrée par les trois (03) leaders des partis constituant l'opposition que sont l'ancien libraire Ni John Fru Ndi, Bello Bouba Maigari et Dakolé Daissala. Seulement, à la fin des années 80, plus précisément en 1989 Pius Njawa et Jean Blaise Sipa sont interpellés par les autorités camerounaises pour avoir évoqué la question du monolithisme politique qui prévalait au Cameroun à cette époque-là. (Trouble de la tranquillité sociale et incitation aux soulèvements avaient-ils déclaré).

En 1990, avec la série de manifestations observées sur l'étendue du territoire national paraît une lueur de démocratisation sociopolitique au Cameroun. Nous notons à cette époque-là, la création de la « Coordination nationale pour la démocratie et le multipartisme ». La survie d'un tel mouvement n'était qu'hypothétique et conséquemment vouée à l'échec vu la politique écrasante et intimidante qui prévalait dans ces années 80 et au début des années 90.

¹³⁶ Alain Patrice Nganang, in www.Jeune-Afrique.com du 25 Janvier 2011, consulté le 11 Juillet 2015 à 04h 55min.

La conséquence immédiate de la mise sur pied de cette coordination fut l'arrestation de Maître Yondo Black et celle de plusieurs autres individus. Ils avaient été interpellés et incarcérés pour outrage à l'autorité légale, subversion et affront au chef de l'Etat Camerounais.

Avec le vent d'Est des années 90, nous noterons l'un des plus grands, sinon le plus grand mouvement étudiant qu'a connu le Cameroun. Des étudiants de l'université mère s'insurgeaient alors contre le pouvoir en place. Au même moment à Bamenda, Ni John Fru Ndi allant à l'encontre de la législation camerounaise¹³⁷ va lancer en mai 1980 la création du parti d'opposition notoire qu'est la Social Democratic Front (SDF). Il mobilise ainsi une pléthore de personnes pour une marche de revendication dont la répression sera à l'origine d'un massacre : sur le carreau six (06) morts.

Deux mois plus tard, s'est à dire en Juillet 1990, on passe du monopartisme au multipartisme. Le Président de la république accepte de céder ; conséquemment le monopartisme exercé par le RDPC parti au pouvoir prend fin. Le nouveau statut politique du Cameroun ouvre de nouveaux horizons. En décembre de la même année sont adoptées plusieurs lois au rang desquelles la loi relative à la liberté d'association et celle portant sur la création de partis politiques. La première conférence tripartite s'ouvre le 30 octobre 1991 sous la conduite du premier ministre Sadou Hayatou. Ladite conférence concernait le gouvernement, l'opposition, et la société civile. Le souci majeur de cette conférence était de statuer sur le processus électoral et l'accès aux médias publics. Les premières élections présidentielles multipartites sont organisées le 11 octobre 1992. Le président de la république Paul Biya est réélu avec 39,9% des voix du suffrage contre 35,9% pour John Fru Ndi (SDF), et 19,21% pour Bello Bouba Maigari (UNDP). Tout porte à croire à partir de ces pourcentages que le président Paul Biya remporte les élections de justesse et la conclusion immédiate est que le peuple réclamait son départ. Cependant, une accusation est portée contre le parti au pouvoir : il aurait été auteur d'une fraude pendant les élections présidentielles. L'opposition manifeste son courroux et la validité des élections est de fait remise en cause, et mise en doute par le « National Democratic Institute »¹³⁸. Dès lors, dans tout le pays grincements de dents et mécontentement sont à la une ; des émeutes éclatent au Nord-ouest du pays. L'Etat d'urgence est proclamé, des leaders de l'opposition sont alors arrêtés pour les uns et mis en résidence surveillée pour les autres. Le Docteur Mathias Owona Nguini va rappeler que si l'évolution

¹³⁷ Celle-ci n'avait pas encore jusque-là acceptée une officialisation du multipartisme au Cameroun.

¹³⁸ Le « National Democratic Institute » est une organisation non gouvernementale américaine de scrutateurs. Sous sa coordination se sont tenues les premières élections multipartites au Cameroun en 1992.

politique du Cameroun a été pluraliste, un certain nombre de caractéristiques du système monopolistique et autoritaire qui prévalait dans années 60 à 90 sont restées. On comprend très bien avec lui qu'il ne s'agissait pas uniquement de parler de transition démocratique de manière théorique, il était question d'observer ladite transition. Nous voici rendu à un changement de la forme institutionnelle de la politique camerounaise, c'est-à-dire le passage d'un Etat monopartique à un Etat multipartique ; Rappelons néanmoins que ce changement de paradigme institutionnel n'a aucunement conféré un changement de techniques d'administration et de gouvernance. Car, l'on assiste au jour le jour à un remarquable recours à l'obstruction, l'intimidation, la répression, la coercition, la violence de la pire des espèces.

Patrice Nganang dans son écriture porte un regard assez dénigrant sur la situation politique du Cameroun. A partir de sa posture politique Nganang procède à une satire acerbe des manquements notoires de la République du Cameroun et se pose comme un chantre infatigable des vertus communautaires. L'œuvre de Nganang est une copie de toute l'Afrique – ce Cameroun y compris – du début des années 90 passé au scanner. Sera ici validée l'idée qu'avait émise Hegel au sujet de l'œuvre d'art : « Toute œuvre d'art appartient à un peuple, à un milieu et est en rapport avec certaines représentations ou faits historiques »¹³⁹.

Au-delà du contexte sociopolitique, il faudrait rappeler que le contexte culturel qui a vu naître *Temps de chien* porte en lui l'estampille d'une entité à ne point laisser isolée dans la compréhension de ce roman.

3.1.3. Le contexte culturel

En entame de notre propos, nous jugeons important de procéder à un recadrage de cette partie de notre travail. En effet, sous le label de contexte culturel nous entendons classer deux entités : le culturel *stricto sensu* et le littéraire. Il s'agit pour nous de tableur sur la culture camerounaise et la culture littéraire (littérature francophone en général et camerounaise en particulier) qui ont vu naître l'œuvre *Temps de chien*.

La seule accumulation légitime pour l'auteur comme pour la critique, le marchand de tableaux, comme l'éditeur ou le directeur de théâtre consiste à se faire un nom, un nom et connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets ou des personnages donc de donner valeurs et de tirer des profits de cette opération.¹⁴⁰

Temps de chien pose, comme tous les grands romans africains, la question de l'inscription dans un paysage littéraire. En effet, la dimension littéraire contenue dans

¹³⁹ Hegel, *Introduction à l'esthétique*, 1835.

¹⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ symbolique*, édition du Seuil, 1992, p. 267.

l'expression « littérature francophone » pose un véritable problème du point de vue de sa définition. Dans son acception la plus banale le terme francophone désigne, mieux renvoie au fait de s'exprimer en français. Seulement, ce mot cache en lui une valeur qu'il n'est pas très aisé de circonscrire : tantôt il a une valeur purement littéraire stricto sensus, tantôt il cache un substrat de paternalisme.

Une nette distinction s'effectue à travers les universités et les libraires pour ce qui est des œuvres francophones et françaises. Ce qui est francophone à ce moment n'est pas français ; s'établit donc un sérieux classement vers la périphérie. Ce classement fait dans les universités et librairies françaises accentue de facto la différence entre, deux catégories : ce qui est littéraire et ce qui ne semble pas l'être. On perçoit très clairement comment s'établit une destruction dans le champ littéraire. On aura de là des « littératures émergentes », les littératures « malherbienne », « négro-africaine », « africaine » de langue / d'expression française.

Depuis les années 1980, un glissement sémantique et idéologique s'est opéré sur l'étiquette « littérature francophone ». Pierre Bourdieu l'avait d'ailleurs précisé à propos de la genèse du champ littéraire chez Flaubert. Toute définition implique des frontières et conséquemment une véritable hiérarchisation dans le classement (genre, auteur, œuvre). Il dit à cet effet que « les différentes positions de l'espace hiérarchisé au champ de production (galeries, maisons d'édition, théâtre...) correspondent à des goûts socialement hiérarchisés »¹⁴¹.

Tout reste donc aléatoire et flou au sujet de la réelle définition du terme « littérature francophone » car il est difficile de cerner à quels lieux l'espace littéraire francophone se réfère. Les spécialistes des littératures francophones tels que J.L. Joubert, C. Bonn et Michel Beniamino diront que les définitions varient en fonction du lieu du discours, des postures idéologiques. Les littératures francophones désigneront de ce fait des littératures n'appartenant ni au territoire national, ni à la tradition littéraire occidentale. Joubert et Delas s'interrogent : ne s'agirait-il pas d'une ruse de l'impérialisme français ? Car, le sentiment de supériorité basé sur le long périple de la littérature française imposerait une inégalité tangible et remarquable. Voici donc une logique exclusive qui rappelle la précarité, le caractère – ma foi – embryonnaire de la littérature des anciennes colonies ceci dit, l'étiquette « francophone » renverrait à une littérature en plan balbutiement.¹⁴²

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, op. cit. p. 35.

¹⁴² C. Ndiaye, *Introduction aux littéraires francophone Afrique, Caraïbe, Maghreb*, P.U de Montréal, Canada, 2004, p. 60.

Toute littérature faite en langue française se trouve donc banalisée reléguée au plan d'une sous littérature cherchant tant bien que mal à s'incruster dans un univers qui ne la reconnaît point. Wolton dira d'ailleurs que « la francophonie est un objet non identifié dans l'Etat français ». Que nous soyons chez Maryse Condé, chez Alain Mabanckou ou alors chez Mbembe, ou assiste à une véritable accusation pointée contre la France car pour ceux-ci, la véritable entorse pour la France est de « se considérer comme le centre d'un monde où ils (les écrivains francophones) sont condamnés à jouer les satellites ». Mabanckou renchérit en ajoutant que l'Africain peut se donner le luxe d'écrire en français, mais il lui sera toujours rappelé qu'il est écrivain de telle contrée. La littérature francophone telle qu'appréhendue plus haut se trouve donc au Burkina Faso, au Cameroun, en Centrafrique, dans les deux républiques congolaises en Côte-d'Ivoire, au Gabon, en Guinée Conakry, au Mali, au Niger au Rwanda, au Sénégal, au Tchad, au Bénin et au Togo.

Pour ce qui est du Cameroun, l'on a un véritable parcours littéraire qui a su à chaque niveau de son évolution retranscrire le Cameroun dans chacune de ses étapes historique, sociale et culturelle. Dans l'espace camerounais francophone, une multitude de courants littéraires se sont côtoyés tant au niveau de la forme que celui du fond. Les années 90 marquent un tournant décisif dans la vie sociopolitique de la quasi-totalité des Etats africains. Le vent d'Est et le discours de la Baule vont amener les pays africains anciennement colonisés par la France à ce que Luc Sindjoun a appelé une « Tectonique politique ». L'ère du parti unique et ses chemins d'oppression ayant dressé leur lit, les revendications vont se faire entendre. On observera donc chez la plupart des écrivains camerounais une véritable modification des canons esthétiques et une appropriation de la thématique sociopolitique. Pour ces auteurs, la description minutieuse et réaliste des faits sociopolitiques, des espaces populaires, ainsi que des « camerounismes » volent la vedette au français classique et s'installent impérialement.

Les œuvres des romanciers camerounais publiées après les années 90 permettent d'observer une camerounisation de la langue française. On aura des emprunts aux langues nationales (maternelles) et au pidgin-English, un vocabulaire populaire et populeux. (« T'as vraiment pas pigé, journaliste de mes fesses », « c'est comme les bordelles, il faut passer la casserole »)¹⁴³. Nous voyons combien les emprunts, le vocabulaire scatologique rendent compte d'un des aspects du visage de la langue française affranchie des canons esthétiques traditionnels. Désormais la langue se veut plus proche d'un peuple qui a longtemps été classé

¹⁴³ Mongo Béti, *Trop de soleil tue l'amour*, p. 23.

au rang de souffre-douleur. Place à la parole libre, d'où une écriture assez fielleuse, et une importance accordée au féminisme. Au-delà de cette insurrection esthétique se trouve le dévoilement politique. Les écrivains vont jeter leur dévolu sur la mauvaise gestion de la chose étatique. La littérature camerounaise plonge alors dans un imaginaire à nul autre pareil. Le ras le bol esthétique est donc une matérialisation scripturale du ras le bol politique.

La littérature camerounaise par cet écart esthétique et normatif se met au niveau du bas peuple, dans le but de participer à une intégration nationale en particulier et africaine en général. Les dés sont donc lancés, tout est mis en place pour une valorisation de la culture africaine et de la littérature négro-africaine francophone. D'ailleurs, des conférences, des table-rondes, des expositions sont organisées à cet effet. La littérature camerounaise francophone va donc par ses particularismes renouveler les jeunes littéraires occidentaux, par l'inclusion des problématiques post coloniales en rapport avec la construction de » l'être et de la nation. Notons également la subvention des discours normatifs et dogmatiques, et des contre façons mémorielles.

3.1.4. Le contexte économique

Aux lueurs des années 80, l'on note une prospérité assez remarquable au Cameroun du point de vue de son économie. En effet, le pays fait l'objet d'un boom économique qui participe favorablement à son classement parmi les pays les plus riches d'Afrique ; c'est à cette période que le Cameroun a atteint le pic de sa courbe économique. L'Etat camerounais avait procédé à des recrutements que jusqu'ici son histoire n'ait connus. La fonction publique, les entreprises publiques et parapubliques étaient boostées par le trop plein d'activités ; par conséquent, elles étaient contraintes de procéder à des recrutements massifs. Les années 1980 à 1984 ont marqué l'âge d'or de l'économie camerounaise. La preuve en est que, en dehors de ces recrutements massifs l'on a noté une nette amélioration de la situation salariale et une homologation des prix sur les marchandises.

A partir de 1985 l'on assiste à une forte récession avec la baisse drastique du cours du cacao, du pétrole, du café qui ont participé à la détérioration des termes de l'échange. Voici donc fermées certaines entreprises et les licenciements s'en suivaient. Avec la raréfaction des emplois observée à partir des années 1990, on note une baisse de salaire pour ceux qui avaient eu la grâce de ne pas perdre leur poste. L'Etat camerounais procède à un amendement du code du travail en 1992. Cette nouvelle procédure avait lourdement dégradé le principe de négociation salariale, enfreint à toute flexibilité dans le cadre des embauches, conduit à une institutionnalisation des réformes d'emploi précaire et dans la rémunération. En 1994, l'Etat

camerounais opte pour une relance économique en sollicitant l'aide des bailleurs de fonds, des programmes de stabilisation et d'ajustement structurel. Le fond monétaire international (FMI) et la banque mondiale entaient magistralement sur scène pour des programmes d'ajustement macro-économiques. Seulement, les accords signés n'ont aucunement produit les résultats attendus. La situation devenant critique, la population camerounaise trouve refuge dans le secteur informel. L'Etat camerounais brise son encrage remarquable dans l'activité économique du pays. Il passe à un désengagement afin de laisser les règles du marché se changer de la régulation de l'activité économique dans tout le pays. Les échecs émanant de la signature des accords avec le FMI et la banque mondiale, l'organisation mondiale du commerce (OMC) a préconisé une flexibilité, un libre échange et l'ouverture des frontières.

Ce désœuvrement économique a entraîné une compression exponentielle des salaires au Cameroun. Cette compression va toucher à tous les secteurs : les entreprises publiques, parapubliques et même privées. Jusqu'ici l'Etat camerounais ne trouve pas de solution immédiate pour pallier ce problème : la baisse des salaires s'en suit. On passe de fait d'un taux de chômage de 20,91% à 43,94%. Les populations pour parvenir à joindre les bouts au jour le jour sont obligées de se reconvertir en commerçants (pour ceux qui pouvaient avoir les moyens d'être propriétaire d'une échoppe), ou alors à dresser un lit confortable à l'alcoolisme. A ce moment, prétendaient-ils, l'alcool devait les aider à « noyer leurs soucis ». Dans le cadre de l'analyse de notre œuvre, nous verrons que le personnage Massa yo ex-fonctionnaire a été victime d'un limogeage qui l'a conduit à une reconversion en commerçant.

En somme, *Temps de chien* du camerounais Patrice Nganang est produit dans un contexte où la crise économique et toutes ses fresques sévissent de la plus vive des manières au Cameroun. La situation décrite est celle de ma quasi-totalité des camerounais en général et celle de Massa yo en particulier. Le luxe, la vie modeste n'y est plus qu'une lance. C'est également une période qui a fait voir toute une turbulence économique sociopolitique et culturelle sous le règne du Président Paul Biya. Le récit est ancré dans une temporalité qui se veut fort réelle car l'auteur de *Temps de chien* y a vécu ; ce qui témoigne de la vraisemblance de l'œuvre de Nganang car sa plume ressasse une histoire qui a eu lieu dans un temps qui ne lui est pas étranger ; il l'a côtoyé.

3.2. Dominante sémantique et structure

La dominante sémantique renvoie au contenu manifeste, à l'hypothèse d'ensemble qui structure une production littéraire à explorer. Ladite hypothèse reposant fondamentalement sur le patent, le manifeste et sur le latent. Pour le cas de figure nous nous appesantirons sur le patent. Nous interrogerons donc la dominante sémantique et la structure du récit de l'œuvre

Temps de chien. De fait quelle pourrait être la dominante sémantique de cette œuvre ? Quelle en est la structure ? La tâche qui nous incombe dans ce chapitre est de mettre en exergue l'histoire de *Temps de chien*, et d'établir un tableau synoptique qui nous permettra de mieux appréhender la structure de l'œuvre

L'examen méthodique de l'œuvre *Temps de chien* nous impose de marquer un temps d'arrêt sur son élément constitutif tant formels que du point de vue du fond. Nous l'avons mentionné plus haut, nous nous interrogerons sur l'intrigue qui structure ce roman, sa structuration et les spécificités esthétique et thématique propres à ce roman de Patrice Nganang.

3.2.1. La dominante sémantique de *Temps de chien*

L'on retiendra de la dominante sémantique qu'elle est le contenu patent, manifeste d'une œuvre. C'est ce dont on parle dans l'œuvre. Nous allons dans le cadre de ce propos statuer sur ce dont parle le Camerounais Patrice Nganang dans son roman. Quelle intrigue sous-tend le roman ? Voilà ainsi formulée la question principale de notre analyse relative à la dominante sémantique du roman à décrypter.

Temps de chien est un roman qui raconte l'histoire d'un chien nommé Mboudjak. Celui-ci découvre la nature sauvage et bestiale de l'humain dans un pays où misère et politique défaillante se côtoient. En effet, ce roman met en scène le quotidien misérable des habitants d'un quartier populaire de Yaoundé appelé Madagascar. Témoin et victime des vices et des violences physiques et verbales des hommes, le narrateur, un chien pouilleux nommé Mboudjak, nous livre tout au long de son aventure de chien errant en perpétuelle quête de savoir et de vérité, ses impressions sur la vie et cette « jungle humaine » dans laquelle intrigues, hypocrisie et égoïsme sont les maîtres mots, et où chaque « homme » semble être, comme le dit Thomas Hobbes- « un loup pour l'homme ». C'est au départ avec beaucoup d'incompréhension d'émoi et de naïveté et par la suite avec davantage de cynisme et de réalisme que Mboudjak depuis le bar de son maître, « le client est roi », nous décrit les faits et gestes de ce sous quartier de Yaoundé. Le monde décrit par le Cano-humanisme Mboudjak l'amène à faire l'expérience d'un espace cruel, médisant, et avilissant.

Massa Yo propriétaire du bar « le client est roi » et maître du chien Mboudjak est un ancien fonctionnaire, radin et irresponsable. Il est d'une indifférence à nulle autre pareille concernant le bien-être de sa famille (sa femme Mama Mado et son fils Soumi). Celui-ci ouvre un débit de boissons qu'il tient au cœur du quartier Madagascar. En effet, ce bistrot est ouvert parce que ce dernier, suite à la perte de son poste en qualité de fonctionnaire

camerounais, se trouve au chômage. « Le client est roi » tout au long du roman va constituer le lieu de la calomnie, du colportage et de la palabre africaine dans ses plus grands jours. Après la récession Massa Yo est donc contraint de s'arrimer à un mode qui lui était jusqu'ici inconnu. Son épouse Mama Mado va subir elle-aussi les frasques de la perte du travail de son mari. Elle va s'adonner elle aussi au commerce, celui des beignets. Elle est la manne nourricière d'une famille délaissée par le chef et se donne corps et âme pour faire vivre sa maisonnée.

L'histoire de Massa Yo et son chien Mboudjak constitue socle du roman. Seulement, *Temps de chien* se pose comme un romain tiroir, car à l'histoire centrale du roman viennent se greffer bien d'autres histoires. C'est donc un roman faisant

Le récit de multiples histoires de personnages types dont grouillent les sous-quartiers de Yaoundé et ses environs (...). On peut citer l'histoire de Massa yo, celle de son épouse Mama Mado, celle de son fils Soumi, celle du philosophe écrivain ou 'l'homme en noir-noir » qui se fait arrêter pour s'être opposé à l'arrestation du vendeur de cigarettes, celle de Nzui manto la panthère, celle de Docta, celle de sa femme Rosalie, celle de son fils Takou, celle de la tenancière de gargote Mini minor, celle de sa sœur Virginie, celle du commissaire de Mokolo... autant d'histoires qui peuvent être appréhendées séparément. »¹⁴⁴

La dominante sémantique ainsi présentée nécessite que l'on statue sur sa structuration du point de vue narratologique.

3.2.2. Structure de la dominante sémantique

Le récit se pose comme un tissu d'événements se recoupant dans une dialectique séquentielle (action/réaction), dans un chronotope et tenant d'une évolution qui se veut logique. C'est-à-dire allant d'un début à une fin ; d'une situation initiale vers une situation finale en passant par de multiples perpéties. Le d'écryptage de la structure impose à priori de s'intéresser au déroulement du récit, aux actions qui successivement et logiquement s'enchaînent. Cette logique narratologique avait déjà été formalisée par des auteurs comme Julien Algirdas Greimas, Baroni, Paul Larivaille et bien d'autres. Ce dernier établit un schéma narratif de type quinaire dans lequel est retracée l'histoire ; une histoire estampillée d'exploits aussi bien physiques que métaphysiques du héros, ainsi que les obstacles qui ravivent inconditionnellement l'histoire en question. Seulement, cette logique narrative, mieux narratologique ne prend aucunement en compte toutes les qualifications et les motivations des protagonistes qui interviennent dans la trame du récit. Cette insuffisance du schéma quinaire

¹⁴⁴ A.E. Tekeng, « *Sémiologie du chaos dans le roman camerounais Temps de chien de Patrice Nganang et Moi Taximan de Gabriel Kuitche Foukou* » ...revue Négro-africaine de littérature et de philosophie 2009. www.négro-africaine, consulté le 20 Janvier 2016 à 17h 45.

tel qu'appréhendé par Paul Larivaille nous amène à nous tourner vers l'agonistique narrative¹⁴⁵ développée par François Guiyoba. Cette théorie révèle des paradigmes assez pertinents pour analyser une œuvre dans toutes ses composantes sémantiques. Pour l'analyse de la structuration sémantique de *Temps de chien* nous allons faire appel au tableau de cet agonistique dans lequel se déploient les noyaux (actions centrales), des indices (tous les détails relatifs aux états psychologiques des personnages) et des informants (qui renvoient au cadre des actions). Une association de la théorie narratologique de Paul Larivaille et de l'agonistique narrative de François Guiyoba nous permet d'obtenir la grille suivante :

Tableau 1 : péripéties de l'intrigue dans *Temps de chien* de Patrice Nganang

SYNTAXE DU RECIT

		Situation initiale	Nœud de l'action	Tournant décisif	Apogée	Dénouement
Paradigme du récit	Noyaux	Massa yo fonctionnaire. Nette proximité et complicité entre le chien Mboudjak et son maitre Massa yo, vie normale et paisible.	dégradation des conditions de vie de la maisonnée Suite à la perte de son travail.	Eloignement du chien à la recherche d'une solution à son problème de famine.	Désillusion de Mboudjak et retour chez son maitre.	Résignation de Mboudjak et adhésion au changement.
	Catalyses	-Alimentation luxueuse et normale ; -Balade dans le quartier ; -Soins chez le vétérinaire	-chien maltraité par sa famille -Côtoisement et fréquentation des chiens errants.	-Errance dans les sous-quartiers de la ville de Yaoundé ; -Rencontre avec l'homme des poubelles.	-Le réalisme et la maturité de Mboudjak.	Participation à la révolte des habitants.

¹⁴⁵ François Guiyoba, « Prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative », Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, Septembre 2007.

	Indices	Chien privilégié, envié et calomnié par ces autres chiens du quartier Madagascar	-Triste et décontenancé -Devenu très heureux vis-à-vis de son maître.	-Déterminité à aller en aventure -Regret de son éloignement.	-Le chien Mboudjak s'accommode désormais aux maltraitances de son maître et à l'humiliation qu'il subit	Détermination de Mboudjak à toute forme de révolte -Très enthousiaste.
	Informants	-Chez son maître Massa yo à Madagascar, un quartier de la ville de Yaoundé -Avant les années 89.	-Chez Massa yo - Dans la cour du bar de son maître « le client est Roi » -Années 1989-1990	-Marché Mokolo -Briqueterie -Nlongkak	-La cour du bar « le client est Roi » -Chez son maître à Madagascar	-Dans la rue du quartier Madagascar -Devant le commissariat de Mokolo

3.2.2.1. La situation initiale

Encore appelée état initial ou incipit, la situation initiale constitue la mise en route du récit. Elle est généralement le lieu d'une stabilité, d'une quiétude. Dans le roman *Temps de chien*, nous avons en situation initiale le chien Mboudjak menant une vie plutôt normale, heureuse chez son maître Massa yo. Celui-ci était un fonctionnaire camerounais. Toute sa maisonnée était à l'abri du besoin. La preuve son chien Mboudjak ne consommait que des conserves achetées dans l'un des supermarchés les plus prestigieux, sinon le plus luxueux de la ville de Yaoundé à cette époque-là : Score. D'ailleurs il ne ménageait aucun effort pour mettre son chien et sa famille « en haut » comme il le disait lui-même « du moment que mon salaire coule »¹⁴⁶. La description de cette vie heureuse est faite sous la forme d'une allusion car Mboudjak, le narrateur se souvient de ces moments et en parle comme dans une situation de comparaison d'avec sa vie actuelle plutôt amère. Mboudjak caresse donc l'envie de revivre

¹⁴⁶ Patrice Nganang, *Temps de chien*, le serpent à plumes 2003, p. 15.

ces moments où il servait de compagnon, de guide, de « Lanterne et de conducteur » à son maître Massa yo. Mais cette réminiscence reste à jamais dans le passé car désormais les choses ont changé. On note ainsi une véritable alternance entre l'imparfait, et le présent de l'indicatif. L'imparfait étant le temps de la cicatrice et des regrets laisse entrevoir un passé qui inéluctablement crée des effets nostalgiques. Mboudjak souligne les changements opérés. La nouvelle stature de ce dernier va totalement modifier sa relation avec son maître Massa yo.

3.2.2.2. Le nœud de l'action

Le nœud renvoie aux actions, événements provoqués par un / des éléments modificateurs entraînant des actions ou des comportements entrepris par le héros dans le but d'atteindre ses objectifs. Les verbes y sont généralement employés au passé simple. La conclusion du nœud est généralement assignée par un climax ou point culminant entendu comme le moment du récit pendant lequel la tension des péripéties va finalement arriver à explosion.

Dans *Temps de chien* l'action se noue lorsqu'après la perte du travail de Massa Yo, le maître de Mboudjak, la vie devient infernale pour ce chien qui, jadis était envié au quartier Madagascar. La maltraitance à laquelle il est sujet est matérialisée par une concaténation de phrase rendant compte d'un revirement de situation « une fois, mon maître demanda à Soumi de me donner une part de son délicieux Koki »¹⁴⁷ Soumi très énervé finit par jeter le morceau de koki au sol. Mboudjak était devenu l'objet des bastonnades injustifiées. Cette maltraitance sans justification amène Mboudjak à penser à une pendaison pour échapper aux frasques de cette maisonnée devenue très violence avec lui. L'on note un changement radical au niveau de l'attitude de Massa Yo. « Au paravent après son travail il promenait son chien Mboudjak »¹⁴⁸ Après sa compression il était devenu un homme « recroquevillé dorénavant dans le trou obscur de la crise : désormais condamné à manger le bobolo sec aux arachides grillées qu'il devait maintenant consommer le matin, à midi et le soir. »¹⁴⁹ Cette situation devient insupportable pour Mboudjak va porter la casquette de bouc émissaire son « souffre-douleur ». La violence, Mboudjak va la connaître à la maison de son maître et devant son bar « le client est roi ». Il va souffrir, du caractère inhumain des clients de son maître qui ont consacré leur vie à l'alcoolisme, la lâcheté, la corruption et le colportage. Le manque d'altruisme que relève Mboudjak venant de tous ceux qu'il observait l'amène à valider la thèse de Thomas Hobbes pour qui « l'Homme est un loup pour l'homme ».

¹⁴⁷ *Ibid.* p 25.

¹⁴⁸ *Ibid.* p 17.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 18.

3.2.2.3. Le tournant décisif

Au niveau du tournant décisif on note un véritable resserrement des actions. Mboudjak continue de stigmatiser le traitement qui lui est injustement infligé. Il décide de partir de la maison de son maître Massa yo. Il va désormais cheminer avec « l'homme des poubelles ».¹⁵⁰ Avec lui, il va parcourir plusieurs quartiers. Il va à partir de ce moment se rendre compte des fatalités qui jonchent le monde dans lequel il vit. Dans ces différents quartiers il va noter déviance, supercheries, peur, superstition, sorcellerie, abus de pouvoir et de confiance (à Nlongkak), malhonnêteté, vol, cruauté, mesquinerie des commerçants « Wadjo » et « Maguida » de la briqueterie. A travers cette description l'on voit se dessiner la fourberie et la misère de la quasi-totalité des habitants des différents quartiers que Mboudjak avait traversés en compagnie de l'homme des poubelles qu'on accusait dans certains quartiers d'être auteur du vol de sexes ; ces anecdotes nourries dans les quartiers ont incrusté dans l'esprit des tout-petits une certaine crainte des poubelles. Mboudjak va remarquer qu'il y a une similitude indéniable entre les hommes de ces quartiers. Devant tous les bars qu'il avait vus il était possible d'avoir autant de refabricateurs de réalité comme Nzui Manto qui « n'était devant presque tous les bars, devant presque toutes les boutiques des quartiers qu'il avait côtoyés »¹⁵¹. Très choqué par la situation alarmante qui prévalait dans les quartiers qu'il avait jus'ici fréquentés Mboudjak décide de partir de cette grande jungle qui risquerait de l'avaloir. Il préfère encore souffrir chez Massa yo plutôt que de vivre toutes les atrocités dont la vie est le film dans les sous quartiers de la ville de Yaoundé.

3.2.2.4. L'apogée

Nous pouvons considérer comme apogée du roman *Temps de chien* le retour de Mboudjak chez son maître Massa yo. La désillusion de Mboudjak va le ramener chez son maître. Celui-ci ne va point lui faire de cadeau de bienvenue. Il va sévèrement le punir en lui infligeant un « mettre en laisse »¹⁵² afin qu'il ne puisse plus s'enfuir. Cette punition n'aura vraiment aucun effet sur Mboudjak qui aura vraiment appris au cours de ses multiples redonnés à être stoïque. Désormais maturité et réalisme sont deux mots pouvant caractériser Mboudjak. Sa condition de chien domestique, de cage, enchaîné ne le trouble plus. Il va s'accommoder à ce statut et être d'une indifférence remarquable face aux moqueries des autres chiens du quartier pour qui il était jadis au modèle, une référence et devant qui il se

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 224.

¹⁵¹ *Ibid.* p. 221.

¹⁵² *Ibid.* p. 294.

« vantait ». Tous les chiens du quartier se moquaient de lui parce qu'il était retourné chez son maître mais ces railleries étaient désormais sans effets sur Mboudjak, la maturité et le réalisme avaient eu raison de lui. Qu'il soit au domicile de Massa yo ou devant son bar, Mboudjak voyait la vie autrement. Dans une trame plutôt imagée, le roman *Temps de chien* laisse voir une population dont l'inertie la plus caractérisée se manifeste par le manque d'initiative quant à une éventuelle tentative de restauration de leurs droits. Ces populations d'un laxisme avéré n'osent même pas protester contre ces injustices dont elles sont sujettes.

3.2.2.5. Le dénouement

Dans le dénouement la situation présentée dans le nœud des actions commencent à trouver des issues de résolution. Dans un style acerbe et fielleux, le roman de regagnant fait état d'un changement. Dans le souci impérieux de changer, de promouvoir le développement - beaucoup plus moral -, l'on assiste à une révolte. Cette révolte des populations trouve son fondement dans la mort injuste du jeune Takou. En effet, Takou est le fils de Docta. Très remarquable pour son espièglerie et sa délinquance, il va être abattu par le commissaire de Mokolo. Son insolence caractérisée va le conduire à la mort, puisque Takou va délibérément adresser un propos chargé de fortes charges implicites à l'endroit du commissaire à sa sortie du « chantier » de sa maîtresse Mini Minor. A la différence de Massa yo qui sermonnait Takou après de tels égarement, monsieur le commissaire ne va point se résumer aux serments : il va lui « tirer une balle entre les deux yeux ». Comme sortant de sa torpeur, la population de Madagascar va prendre conscience de l'injustice dans laquelle elle vit depuis des lustres et va faire savoir son mécontentement par des manifestations auxquelles le chien Mboudjak va aussi participer. Une lueur d'espoir relative aux changements commence à se pointer à l'horizon. Le roman de Nganang s'achève dès lors sous cette lueur d'espoir matérialisée dans la dernière phrase du roman « je me disais ô convainquez-moi que ce ne sera pas illusion ! Qu'avec elle viendrait à coup sûr l'ultime marche. » En cette phrase se trouve un souhait, une véritable espérance. Une espérance en une vie meilleure, une vie où les injustices ne seraient plus qu'un lointain souvenir et où les populations pourront pasticher Anne Marie Ndzie dans son titre musical « Liberté ». Dans le roman de Nganang la fin du chaos est le rêve de toute la population du quartier Madagascar, de Yaoundé et de tout le Cameroun.

Liberté eh eh,
Liberté eh eh
Dieu tout puissant ah a

Nous serons libres bientôt !¹⁵³

En ce refrain se trouve une espérance que bercent désormais le peuple camerounais en général et les populations de Madagascar en particulier.

3.3. Structure formelle et dominante symbolique

L'originalité d'une œuvre d'art littéraire réside dans la concordance qui se crée entre le contenu sémantique et la forme du dit contenu. C'est dire que la quintessence de l'œuvre d'art est fonction de la pertinence avec laquelle le récit est rapporté. Rappelons que la structure formelle est généralement liée d'une idéologie. Nous nous posons donc la question de savoir quelles est la forme de *Temps de chien*, mieux, comment peut-on analyser cette œuvre sous l'angle formel ? Quelle est l'idéologie qui peut en découler ? Aussi, procéder à une analyse de notre corpus nous invite à le déconstruire pour cerner les tissus qui le fondent afin de pouvoir identifier l'implicite idéologique qu'il véhicule

Bernard Valette s'inspirant de Gérard Genette et de Tzvetan Todorov dira d'ailleurs que :

Analyser un récit (quelle que soit l'ambiguïté du mot) revient idéalement à la décomposer en atomes narratifs, c'est-à-dire après avoir délimité un corpus homogène, à distinguer les éléments invariants qui constituent le noyau diégétique d'un récit, roman ou conte par exemple, des éléments variables, facultatifs, non pertinents au niveau de l'action mais seulement au niveau de la caractérisation des personnages. On aboutit aussi à la notion d'actant dépouillé de ses qualifications humaines, et à la définition des fonctions comme éléments invariants, constitutifs de la structure narrative.¹⁵⁴

Il s'agit donc principalement de disséquer le roman en ses parties essentielles, de marquer un point d'orgue sur les structures tant externe qu'interne.

3.3.1. De la structuration externe de *Temps de chien*

La structure externe de ce roman révèle une densité qui lui confère une certaine particularité poétique¹⁵⁵. En effet, le roman *Temps de chien* s'étend sur 367 pages. Cette densité nous permet de voir un roman du point de vue externe – subdivisé en deux (02) livres.

¹⁵³ Ceci est un pastiche du titre « Liberté » de la chanteuse camerounaise Anne Marie NDZIE. Cette chanson a été composée après les indépendances, « Liberté eh eh , Liberté eh eh, Dieu tout puissant a a, nous sommes libres, Merci »

¹⁵⁴ Bernard Valette, cité par Barnabé Mbala Ze in *La narratologie revisitée entre Antée et Protée*, P.U.Y., 2001.

¹⁵⁵ Entendue dans ce cas comme l'ensemble des canons qui régissent et président à l'écriture d'une œuvre littéraire.

Le livre premier titré « Aboiements » compte deux (02) chapitres comprenant conjointement vingt-neuf (29) sous – chapitres s’étendant sur 201 pages (108) pages pour le premier chapitre et 93 pages pour le second).

Quant au livre deuxième titré « une mouvementée » il laisse voir deux (02) chapitres comprenant conjointement 23 sous – chapitres d’étendant sur 150 pages (160 pages pour le premier chapitre et 42 pages pour le second).

Le tableau ci-contre fait état de la structuration externe du roman *Temps de chien* de Patrice Nganang.

Tableau 2. Structure externe du roman *Temps de chien*

Livres	Chapitres	Sous – chapitres	Délimitation
Livre premier « Aboiements »	CHAPITRE I	1	Page 13-18
		2	Page 18-27
		3	Page 27-31
		4	Page 32-37
		5	Page 37-43
		6	Page 44-48
		7	Page 49-52
		8	Page 53-56
		9	Page 56-63
		10	Page 63-69
		11	Page 69-83
		12	Page 83-92
		13	Page 92-97
		14	Page 98-105
		15	Page 106-113
		16	Page 113-119
	CHAPITRE II	1	Page 121-130
		2	Page 130- 135
		3	Page 136-142
		4	Page 142-145
		5	Page 146-152

		6	Page 152-159		
		7	Page 159-167		
		8	Page 168-178		
		9	Page 178-184		
		10	Page 184-190		
		11	Page 190-198		
		12	Page 198-206		
		13	Page 207-214		
		Livre deuxième « Rue mouvementée »	CHAPITRE I	1	Page 217-222
				2	Page 222-229
				3	Page 229-238
				4	Page 238-242
				5	Page 242-246
6	Page 246-251				
7	Page 251-258				
8	Page 258-265				
9	Page 266-283				
10	Page 283-292				
11	Page 293-301				
12	Page 301- 306				
13	Page 307-317				
14	Page 317-323				
	CHAPITRE II	1	Page 325-330		
		2	Page 330-333		
		3	Page 336-336		
		4	Page 336-340		
		5	Page 340-347		
		6	Page 347 – 354		
		7	Page 354-359		
		8	Page 359-362		
		9	Page 362-367		

Au regard du tableau synoptique ci – dessus dressé nous pouvons nous donner le luxe de déduire que cet éclatement en plusieurs chapitres et sous chapitres n'est rien d'autres que la résultante du caractère tiroir qui caractérise le roman *Temps de Chien*. Nous sommes en effet en présence d'un roman tiroir ; car à l'intérieur de ce roman s'imbriquent plusieurs histoires qui débutent chacune de manière explicite ou non dans chacun des chapitres et des sous – chapitres notons que l'insertion de ses histoires secondaires dans l'histoire principale réside dans un besoin de soulever une thématique nouvelle dans l'œuvre.

L'œuvre d'art littéraire ne fait véritablement sens que lorsque sa forme et son contenu sémantique s'imbriquent. La structure externe s'avère de ce point de vue indissociable de la structure interne : la volumétrie tiendra donc compte des aspects quantitatifs et qualitatifs.

3.3.2. De la structuration interne de *Temps de chien*

Une analyse de la structuration externe permet d'établir le degré de littéarité d'un texte littéraire, de mettre en exergue les différents éléments qui participent à la signification de l'œuvre toute entière. Pour parvenir à décrypter cette structure interne du roman temps de chien, nous nous intéresserons à l'instance narrative, à l'intrigue, aux niveaux narratifs et aux personnages dans un premier temps et au style propre à Nganang dans un second temps.

3.3.2.1. La situation narrative

La situation narrative à en croire Gérard Genette renvoie à « un ensemble complexe dans lequel l'analyse ou tout simplement la description ne peut se distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroite entre l'acte, narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit »¹⁵⁶. Ceci dit, l'analyse d'une situation narrative revient à déconstruire les relations qui rattachent l'acte narratif au protagoniste, à l'instance narrative, ainsi qu'aux autres actes narratifs impliqués. De la sorte notre analyse portera sur une application du paradigme narratologique tel que perçu par Genette.

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, collections poétique, éditions du Seuil, 1972.

3.3.2.2. L'instance narrative

« L'instance narrative se veut une articulation entre la voix narrative. Comme pour le mode narratif, l'étude de l'instance narrative permet de mieux comprendre les relations entre le narrateur et l'histoire à l'intérieur d'un récit donné »¹⁵⁷

Pour ce qui est du roman *Temps de chien*, l'instance narrative est l'apanage d'un chien Cano – humaniste nommé Mboudjak. Ce dernier se charge du report de sa propre vie. Il raconte avec les moindres détails sa propre vie. Cependant à l'histoire principale dont il est garant viennent se greffer d'autres histoires. Mboudjak se présente comme narrateur principal. Il est donc « constitué de l'ensemble des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente à celui qui narre l'histoire »¹⁵⁸. Le statut de narrateur appliqué à Mboudjak lui permet de tout voir, de tout savoir si tout et sur tous. On dira qu'il est non seulement hétéro diégétique mais plus encore omniscient. Ce caractère omniscient n'est pas rattaché à Mboudjak sous tous ces aspects des actions. Car il est tantôt narrateur stricto sensus (il sait tout sur les personnages, ce qu'ils pensent (il sait tout sur les personnages, ce qu'ils pensent, ce qu'ils ressentent, ce à quoi ils aspirent, les désirs et leurs envies). De ce point de vue nous serons en présence d'une focalisation zéro.

Ajoutons tout de même que le narrateur qu'est Mboudjak apparaît comme hétérodiégétique avec une perspective centrée sur le personnage. A ce moment l'histoire principale et les histoires d'autres personnages du roman sont rapportés de la manière la plus objective et fidèle qui puisse être. Il ne dévoile aucun sentiment caché ne devine rien qui ne soit observable par tous. Il dira à cet effet à la page 217 que :

La cour du client est roi redevint normale. L'ombre du corbeau disparaît, mais pas sa malédiction, mais pas l'écho de son rire. Le vendeur de cigarette revenait toujours là, bien qu'il n'eut plus de caisse. Pour mon maître, il devenait de plus en plus client. Il repartait chez lui la plupart du temps saoul. C'est comme si la honte de la rue dévorait son âme à lui seul avec beaucoup plus de férocité.¹⁵⁹

Au demeurant, nous notons que l'instance narrative qu'est Mboudjak revêt une double posture narratologique. Tantôt narrateur hétérodiégétique avec une perspective centrée sur le narrateur (« au lieu de casser mes dents sur un os de viande je préférais m'approcher des clients bruyants de ma maîtresse »¹⁶⁰, « je n'avais pas le droit de mettre ma vie en jeu et de finir en méchoui [...] désintesté »¹⁶¹. Tantôt narrateur hétérodiégétique avec une perspective

¹⁵⁷ Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque, reprenant Genette ; <http://www://Université du Québec à trio – rivières>, consulté le 03 mars 2016.

¹⁵⁸ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 1991.

¹⁵⁹ Patrice Nganang *op. cit* p. 217.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 84.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 187.

centrée sur le personnage (« au même moment, la voix de l'homme à la colère insatiable déclara au-dessus de l'ambiance tamtamique du marché Mokolo »¹⁶², « combien d'hommes ai-je vu perdre leur orteil sous la table, dans les tréfonds des jambes de la femme de leur voisin et même lui déslipler le garde – manger »¹⁶³).

Relativement à la question du temps, nous pouvons dire qu'elle est au centre du processus qui rend possible la réalisation d'un programme narratif. Autant que l'instance narrative, il participe du souci de sémantisation des œuvres littéraires. J. P Goldenstein dira à cet effet que :

On a souvent voulu voir dans la peinture un art de l'espace et dans le roman un art du temps. Jean Hytier cherchant une définition recevable notait à ce propos qu'un roman est d'abord « une œuvre de langage qui se déroule dans le temps ». On peut à la rigueur imaginer un roman qui tairait tout indice spatial ; on n'en imagine pas un qui échapperait à tout ordre temporel.¹⁶⁴

Partant de ce postulat énoncé par Goldenstein, il devient difficile de concevoir un récit coupé de la dimension temporelle. Dans le roman *temps de chien* nous noterons deux instances temporelles : le temps de l'histoire et le temps de la narration.

Pour ce qui est du temps de l'histoire – nous l'avons mentionné plus loin-, il correspond aux années 90. Il est une sorte de calque de la période des années 1990 au Cameroun. Seulement, nous notons une variation temporelle au niveau du récit. Car, il faudrait bien le rappeler, la multiplicité d'histoires dont est le siège *temps de chien* autorise de nombreuses mixtures temporelles. Le narrateur pendant qu'il raconte son histoire avec son maître Massa yo fait intervenir des récits seconds. Il va utiliser comme techniques narratives des détours « on parla de l'homme qui avait insulté tout le monde, ce devait être un Nkoua », des analepses qui donnent au récit un aspect de narration ultérieure (le récit porté par Mboudjak débute par une analepse ; car il fait une rétrospective sur la vie de la maisonnée dont il fait partie. Il se rappelle de la vie qu'il menait avant le limogeage de son maître Massa yo. Cette situation d'antan, heureuse est décrite dans une analepse que Mboudjak ne se fait pas prier pour rappeler, nous notons également une prolepse. En effet, après la prise de conscience des populations de Madagascar l'on note une certaine projection dans l'avenir, avec une lueur d'espoir. « Je me disais Ô convainquez – moi que ce ne sera pas illusion ! Qu'avec elle vendrait à coup sûr l'ultime marche »¹⁶⁵, « liberté eh ... nous serons libres bientôt ». En cette

¹⁶² *Ibid.* p. 236.

¹⁶³ *Ibid.* p. 45.

¹⁶⁴ J.- P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Des Boeck- Duculot, 1989, p. 89.

¹⁶⁵ Patrice Nganang, *Temps de chien*, serpent à plumes 2001.

prolepse se trouve l'espérance, l'espoir d'un lendemain plus radieux. Nous notons également dans ce roman des pauses narratives. Elles sont perspectives à travers certains de tour fait par le narrateur. L'élément que nous jugerons le plus appropriés pour rendre compte de ces pauses dans temps de chien est la description.

Un jour, l'animation interrompue des rues, l'odeur nauséabonde des ruelles serpentantes des rues, le sinisme des chantiers fantomatiques, la rumeur des tontines cahoteuses, le kongossa des bars endiablés, la musique têtument forte des circuits, l'ambiance même de Madagascar fabriquait un homme fini, qu'elle jetait par le truchement de la large bouche de la panthère, bien sûr devant mon intelligence éperdue ¹⁶⁶

Ici se trouve présentée la densité temporelle dans le roman de Nganang. Nous retiendrons que la multiplicité des variantes temporelles contribue largement à la progression du récit dans cette œuvre.

3.3.2.2.1. Les niveaux narratifs

Le roman *temps de chien* est un véritable récit tiroir. En effet, au récit central sont greffées d'autres séquences narratives. Gérard Genette va taxer ce phénomène narratologique d'emboîtement. Il le définit comme le fait d'insérer dans le récit principal « d'autres petits récits racontés par d'autres narrateurs – ou celui du récit principal. Avec d'autres perspectives narratives. Il s'agit d'une technique plutôt fréquente permettant la complexité du récit ¹⁶⁷.

Encore appelé enchâssement le phénomène d'emboîtement est assez marqué dans le roman de Nganang. Car à l'intrigue. Dans la principale le narrateur fait état de ce qu'il est, de ce qu'on fait de lui et de ce qu'il subit. Ajoutées à celle – là celles de son maître Massa yo, l'homme en noir-noir, Nzui Manto la panthère, Mini Minor, Le commissaire de Mokolo (Etienne)...Ajouté à ces histoires portées par Mboudjak en termes de report, nous avons un effacement du narrateur principal lorsqu'il s'agit de l'histoire de la femme de Madagascar fatiguée de supporter les fresques de la pauvreté. La parole est donnée à cette dernière qui manifeste dans un style direct son raz – le-bol, sa situation de pauvreté qui l'amène à prendre la décision de passer sous un bus afin de se faire écraser.

3.3.2.2.2. L'intrigue

J.-P. Goldstein définit l'intrigue romanesque comme étant « la manière dont le roman organise et agence la succession des actes et des événements de façon à former une trame

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 116.

¹⁶⁷ Gérard Genette, *op. cit.* p. 46

selon une logique généralement causale et logique »¹⁶⁸. Ceci dit pour étudier la trame narrative dans un roman, il est important de prendre pour capital le principe de causalité qui soutient l'action des personnages. L'intrigue narratologique ou romanesque sera appréhendée sous le prisme du personnage, de la pensée et de la destinée. On parlera respectivement de l'intrigue de personnage, l'intrigue de pensée et l'intrigue de destinée.

Le roman *Temps de Chien* peut constituer le siège de ces différentes intrigues. En effet, le chien Mboudjak constitue le point central de l'intrigue. De la sorte, l'étude de l'intrigue et de son évolution dans *Temps de Chien* nous invite donc à considérés comme socle des analyses le personnage central Mboudjak.

Pour ce qui est de l'intrigue de personnage nous le résumerons en intrigue de maturation et intrigue d'épreuve. L'intrigue de maturation présente généralement un personnage au début de l'histoire naïf et immature. Celui – ci va donc acquérir une maturité au fur et à mesure que l'intrigue progresse. Tout au long des événements il apprend et achève son éducation dans la maturation. Ce postulat de maturation correspond nettement au personnage Mboudjak. Loin d'imaginer ce à quoi il renvoyait pour les humains, inconscient du véritable privilège et prestige qu'il avait en vivant chez son maître Massa yo, Mboudjak va s'en rendre compte lorsqu'il va décider de partir de chez son maître pour aller « se chercher » dans la rue et lorsqu'il côtoiera les autres chiens de la rue. Le Fosset abyssal qui séparait sa situation chez son maître à celle qu'il vivait était assez tangible. Il se souvint de tout le prestige dont il jouissait chez son maître (visite chez le vétérinaire, ballades dans le quartier, notation de qualité). Ce n'est qu'au contact de tant de souffrances qu'il commence à prendre conscience de ce qu'il avait comme chance. Il prend désormais la vie avec plus de tact, de raison et de bon sens. Ceci l'amène à mieux comprendre les réactions de son maître que tout le monde taxait de radin, d'avare et de masochiste. Le bon sens et sa maturité le poussent à retourner chez car il aura compris que « être toute sa vie sur les chemins n'est pas une vie [...] pour survivre finalement on est obligé de solder son intelligence »¹⁶⁹.

Quant à l'intrigue d'épreuve, elle renvoie à une situation dans laquelle le personnage après de longues résistances finit par abandonner le combat. Mboudjak est à la recherche du confort, du bien – être seulement, il va devoir subir de nombreuses humiliations de la maltraitance de son entourage. Le mépris qui caractérise les humains ne le laisse pas indifférent. Il s'interroge sur le référent de ce nom bizarre que les hommes lui ont donné et

¹⁶⁸ J-P Goldstein, *op. cit.* p. 29.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 295.

par lequel il l'appelle : « chien »¹⁷⁰. Il trouve ce nom « dégradant »¹⁷¹. En plus de ce nom dégradant, Mboudjak va subir une maltraitance à nulle autre pareille, (soumis qui jeta sa nourriture parce que son père Massa yo lui avait « demandé de donner à Mboudjak – une part de son délicieux koki », il était botté au moindre énervement des membres de la famille, un jour soumis avait essayé de la prendre...). Face à ce traitement frustrant et douloureux Mboudjak garde la tête haute et opte pour une issue de secours, un moyen de résolution de tous ses malheurs, peine perdue, car Mboudjak va une fois de plus céder à la pression et partir à nouveaux de la maison de son maître. Dans la rue la misère va grandissante : il mangue dans les poubelles, il vole pour voir de quoi manger (ceci va l'amener à risquer sa vie, il va être copieusement fouetté par les commerçants maguida de la briqueterie), il va manger les cadavres de poules dans rigoles. Les sarcasmes dans lequel il nage dans ces rues vont l'amener à rentrer retrouver le bonheur perdu chez son maître.

L'étude de l'intrigue de pensée nous amène à la structurer en deux (02) sous classes d'intrigues : l'intrigue de révélation et l'intrigue affective. Concernant l'intrigue de révélation nous allons à la base un personnage principal ignorant tout de sa condition mais qui prend conscience de sa condition avec l'évolution de la trame narrative.

Mboudjak est envie par tous les autres chiens du quartier à cause de sa situation de privilégié seulement lui – même n'a pas véritablement conscience de ce statut qui fait tant d'envieux et de jaloux : « n'est – ce pas ton maître à de l'argent ? Tu as déjà vu quoi ? ». Ce privilège Mboudjak l'avait dans sa sécurité alimentaire et la qualité de son logement. Il ne vivait pas dans la rue comme les autres chiens du quartier Madagascar. Le seul instant pendant lequel il a pu mesurer l'ampleur du privilège et du prestige dont il jouissait c'est après son départ de chez son maître et après qu'il a été mis face à moult épreuve dans la rue. On a assisté à une véritable révélation chez Mboudjak. Il va découvrir dans son errance des quartiers, de nombreux, chacun avec des caractéristiques assez dévalorisantes : Madagascar avec ses poubelles nauséabondes, Nlongkak un quartier des sorciers, des hommes aussi minables et vicieux que ceux de Madagascar, la Briqueterie avec les Maguida mesquins, cruels, et prêts à tout pour conserver leurs marchandises, le marché Mokolo avec ses commerçants malhonnêtes, c'est un marché assez insalubre. Cette divagation représente une véritable révélation pour Mboudjak, car jusqu'ici il n'avait pas eu à l'esprit de trouver des quartiers pires que celui duquel il venait : Madagascar.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 14.

¹⁷¹ *Idem.*

Pour ce qui est l'intrigue affective elle établit un clivage entre les comportements des personnages et leurs philosophies. Le système d'accointance entre les croyances, les attitudes des personnages et leurs philosophies n'est pas assuré. Pour Mboudjak par exemple le chien est l'ami de l'homme mais l'ascenseur n'est pas retourné. Néanmoins cela ne lui empêche pas d'être sensible à la douceur et à la souffrance de l'homme. En effet malgré la maltraitance dont il fait l'objet, Mboudjak a de la peine à rester muet et indifférent. Il a participé à la marche organisée à Madagascar contre des injustices. Il s'est joint aux autres pour protester contre l'attitude froide, injuste et illégale qui caractérise le commissaire de Mokolo (Etienne) qui a froidement abattu le jeune Takou et le fils de Docta. La turbulence, l'insolence et la délinquance qui caractérisait le jeune Takou écœurait Mboudjak ; mais cela de l'a pas empêché de se révolter contre les injustices et de marcher pour l'humanité et sa condition.

Au-delà de tout Mboudjak fait abstraction de la maltraitance dont il est sujet recherche la justice, le bien – être.

3.3.2.2.3. Les personnages

La notion de personnages constitue un champ d'étude assez riche, polysémique et complexe. La définir suppose qu'on a intégré ses multiples acceptions. Le personnage du latin « persona » ou « masque » ne se pose pas a priori comme une entité évidente à cause de son caractère anthropomorphe, réimorphe, zoomorphe, abstrait, linguistique ou littéraire. Il peut donc être un lexème, un animal, une collectivité, un objet lambda.

Seulement, se situant dans l'univers narratif et fonctionnel, les personnages en tant que structures fondamentales de l'œuvre romanesque se veulent « autant une reconstruction du lecteur qu'une construction de texte »¹⁷². Autrement dit, ils acquièrent leur identité par la sympathie ou l'antipathie qu'ils suscitent chez le lecteur tant par leur degré d'emprise que par leurs occurrences dans le récit. Etant indissociables du temps et de l'espaces dans lesquels ils évoluent leur signification résulte des convergences ou / et des contrastes dans l'interaction de la structure narrative.

Dans le roman temps de chien de Patrice Nganang les noms des personnages et leurs actions occupent une place de choix. C'est pourquoi nous nous proposons dans le cadre de la situation narrative de ce roman d'étudier cette instance centrale du roman.

¹⁷² Philippe Hamon, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » un poétique du récit, Paris, Essai, 1977 p. 119.

• Mboudjak

Ce nom signifie en langue Medumba la « main qui cherche ». Ce nom fait de ce chien un véritable chercheur. C'est un personnage assez particulier car au-delà de sa nature zoomorphe se trouve un anthropomorphisme le caractérisant celui-ci a comme premier privilège le don de la parole, il est selon ses propres dires un scientifique qui « cherche dans la viande du monde la dureté de l'os, la partie la plus dure du festin de la vie »¹⁷³. Mboudjak est le narrateur de ce roman. Son humanisme, sa loyauté, son déterminisme son des vecteurs qu'il va caresser pour sortir de la thargie dans laquelle il est plongé. Il fait une critique assez acerbe des injustices, des bassesses et du laxisme qui caractérisent la quasi-totalité des hommes des quartiers qu'il sillonne. Loin d'être un chien (pour de garde) il est un véritable membre de la famille de son maître Massa yo. Le prestige dont il jouit l'amène à ne plus être un animal de protection. C'est un « véritable incapable » (pour reprendre son maître Massa yo). Son laxisme en tant que chien, animal de garde s'est matérialisé par son incapacité à donner le moindre indice à Massa yo le jour où ce dernier a été victime d'un vol. Cependant, l'humanisme qui caractérise Mboudjak fait de lui un personnage particulier.

• Massa yo

Généralement les peuples des Grass Field attribuent ce petit nom à un homme dont le véritable prénom est Joseph. Massa signifie monsieur. Car glissement Massa yo signifierait Monsieur Joseph. Celui-ci est présenté comme un ex-fonctionnaire ayant perdu son travail. Sous le prétexte de cette perte de travail il repose son égoïsme, son avarice, son masochisme. C'est un père irresponsable. Il ne prend pas soin de son fils soumis et de sa femme Mama Mado qui elle se charge de tout. Après la perte de son emploi dans la fonction publique il va ouvrir une buvette « le client est roi ». Malgré tout l'argent qu'il y gagne son dernier souci c'est sa famille. Il se caractérise également par son infidélité : il passe son temps à « couper les petites du quartier »¹⁷⁴. Depuis son bar «le client est roi». Massa yo est mu par une mégalomanie qui est en effet l'apanage de tous ces hommes qui fréquentent son circuit. Dans tous les cas il a un bar, une femme, un fils, un chien : il est « quelqu'un »¹⁷⁵.

¹⁷³ Langues parlée dans le département du Ndé à l'Ouest Cameroun

¹⁷⁴ Patrice Nganang, *op. cit.* p. 295.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 47

• **Mama Mado**

Mama Mado est présenté tout au long du roman comme le prototype de la femme traditionaliste, croupissant sous le joug de “3 S ” qui caractérisent la femme africaine et camerounaise opprimée. Elle est donc réduite aux services, sacrifice, soumission. Elle se voue à l’éducation de son fils Soumi et à l’équilibre de la famille, elle vend des beignets. Son étalage de beignets accueille plusieurs catégories de personnes. C’est ce qui confère une certaine animation dans ce lieu. Tout le monde se plaît à y rester. Sa dignité et sa discrétion l’amènent à ne pas prendre en considération les ragots des autres femmes au sujet de son mari. Fatiguée de l’inattention, de l’irresponsabilité et de l’infidélité de son époux celle-ci va décider de quitter son foyer conjugal en emmenant avec elle son fils soumis, car le savait-elle son mari ne s’en occuperait certainement pas.

• **Docta**

Ce nom signifie docteur. C’est un petit nom généralement utilisé pour désigner des personnes titulaires d’une thèse de doctorat dans le domaine purement académique. Il est également employé et pour désigner un individu appartenant au corps médical. Puisque n’exerçant dans aucun hôpital, l’hypothèse seconde est donc mise de côté. Docta serait donc un diplôme camerounais. Il se démarque par une paresse notoire et pour justifier toute sa flânerie il s’adosse sur l’argument de la conjoncture généralisée du pays et par conséquent sur son chômage de l’enseignement supérieur et ce qu’il fait : « il passe ses journées devant le bar de son maître (celui du chien Mboudjak), dynamitant à l’alcool et agrémentant sa vie au sport litique »¹⁷⁶. Il est donc marqué par ce manque d’emploi – qu’il ne cherche déjà pas parce que justifiant lui – même la rareté d’emploi par la conjoncture qui prévaut dans le pays et une véritable vie de débauche.

• **La panthère Nzui Manto**

Le pseudonyme Nzui Manto est une entité qui reprend déjà le nom panthère car Nzui Manto en langue Medumba signifie panthère. C’est un animal réputé et reconnu pour la force, sa férocité, sa ruse et son courage. La panthère Nzui Manto est l’un des clients de Massa yo propriétaire du circuit « le client est roi », assez important, il est le plus âgé de tous ces clients de Massa yo. Ce statut de doyen d’âge l’aliène, car pense-t-il, sa supériorité d’âge lui confère

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 72.

une supériorité de force physique. Toujours prêts à intimider les autres. Il fait le plaisir des yeux et des oreilles des clients de la buvette et de tous les habitants des alentours. Ils tirent ce plaisir des histoires à en n plus finir que raconte Nzui Manto à longueur de journées, « il a mille, non dix mille histoire, oui un million d'histoire dans sa tête ». « Avec ce petit vieux, oui, surtout avec lui, la cour de mon maître devenait une natte de paroles, un entre croisement de commentaires, un bouillonnement d'emphases, une explosion continuelle de superlatifs, un perpétuel défi de grandeur, oui, une somme de mille folies s'entrechoquant »¹⁷⁷. Au-delà des histoires – parfois invraisemblables que Nzui Manto passait le temps à raconter, il vociférait aussi des commérages. Grand colporteur, il est considéré comme le porte – parole de la rumeur. Il incite à la révolte par ses rumeurs. Ce sont d'ailleurs ses rumeurs qui ont engendré des révoltes à savoir la révolte « des étudiants à Ntarikon » et celle de l'arrestation de Corbeau pour avoir « écrit au président de la république ». C'est un personnage assez rusé qui réussit même à échapper aux agents de police. « On disait que pour s'échapper des bras des policiers, il leur avait raconté une seule de ses histoires et les avait raidis d'étonnement »¹⁷⁸. Si la force du verbe caractérise Nzui Manto dans le roman, il n'en est rien de la force physique ; ses discours de force sont restés de bonnes homélies lorsque l'homme en noir – noir s'est fait arrêter. Personne, lui y compris n'a eu le courage encore moins la force pour une quelconque intervention.

• Le commissaire

De son prénom Etienne Monsieur le commissaire de Mokolo est un personnage habité par une mégalomanie à nulle autre pareille. Celui – ci utilise les pouvoir que lui confère l'administration camerounaise pour intimider la population. Cependant la population bien que parfois intimidée se moque de la faiblesse et de l'idiotie dont il est le symbole. En effet, même s'il utilise tous les moyens possibles pour mater ceux qui s'érigent contre lui, il est tout de même marqué d'une certaine flexibilité lorsqu'il s'agit de Mini Minor dont il est l'amant celle-ci le manipule, l'amène à dénigrer le corps auquel il appartient pour prouver à celle-ci qu'il tient à elle. Il se charge de faire des descentes dans le quartier de son amante pour blâmer quiconque dit un mot déplacé à Mini Minor. Il procède à des arrestations sans réels mobiles pour se faire respecter. C'est le cas des arrestations injustifiées du vendeur de cigarettes et de l'homme en noir – noir. Le paroxysme de son injustice est atteint avec l'assassinat de Takou le fils de Docta. Monsieur le commissaire va froidement abattre ce

¹⁷⁷ *Ibid.* p. 90.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 292.

jeune garçon parce qu'il a rappelé que « le Cameroun c'est ce Cameroun »¹⁷⁹. Cette phrase voulait en effet signifier que rien n'est plus surprenant en termes d'injustice lorsqu'il s'agit du Cameroun. Il était donc choqué d'entendre une telle parole de la bouche d'un garnement. Il avait donc « vu en l'enfant un opposant en puissance ». Cependant derrière cette férocité apparente se cache une faiblesse et une lâcheté remarquables.

Monsieur le commissaire était le seul homme à rester debout. Il semblait lui assez frappé de folie ou alors saisi de panique. Sa tête tour noyait sur ses épaules comme une sentinelle éveillée. Il marchait à reculons et montrait la bouche de son petit pistolet noir sur le quartier. Il semblait s'attendre à une parole, à un acte. Seule le vide et le silence de la rue lui répondaient. Il entra dans sa voiture et la démarra en trombe.¹⁸⁰

Monsieur le commissaire porterait donc mal ce nom qui lui est attribué et ne mériterait point le poste qu'il occupe car il n'est en fait qu'un véritable trouillard.

• Mini Minor

Atéba Zengue Marguerite est le véritable nom Mini Minor. Ce pseudonyme renvoie à une femme petite de corps. Celle-ci est caractérisée par une légèreté à nul autre pareil. Elle est d'une arrogance qui invite tous ses voisins. Elle peut se donner le luxe de proférer des insultes et des menaces à tout le monde, son argument d'autorité reste et demeure monsieur le commissaire Etienne. C'est une femme pour qui la dignité est un luxe. Elle passe ses journées à se donner en spectacle dans les rues de Madagascar. Elle avait une emprise et une domination sur son amant qui amenaient les populations à se moquer de lui. Sa vantardise et son orgueil la placent sur un piédestal duquel elle regarde les autres avec dédain. Cependant, elle va devoir descendre de ses chevaux pour côtoyer ses voisins et les soudoyer afin qu'ils ne divulguent pas son secret : c'était – selon les rumeurs - une vendeuse de crâne humains. « Peut – être que comme Mami Ndolè elle garde dans son réfrigérateur des crâne humains, des cœurs encore sanglants »¹⁸¹. Elle est très dangereuse ; elle pourrait même « saucissonner le commissaire de police et le préparer »¹⁸². Mini Minor est donc loin d'être une véritable femme africaine un modèle.

• Takou

C'est le fils de docta. Takou est un jeune qui se démarque par sa délinquance. Il est le plus vicieux de tous les garçons de sa génération à Madagascar. Il se livre à la consommation

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 289.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 283.

¹⁸¹ *Ibid.* p. 57.

¹⁸² *Ibid.* p. 58.

de stupéfiants « si tu ne sais pas fumer donne – moi (s’adressant à Soumi le fil de Massa yo il avait jusqu’ici commencé à entraîner dans sa débauche). C’est Takou qui avait ainsi parlé. Sa main assurée prit le bâton. Il inhala plusieurs fois te fit des cercles de fumées autour de sa tête »¹⁸³. Il passait ses journées à vadrouiller, à jouer au Ludo et à interpellier toutes les filles qui pouvaient sillonner le bar. Il menait l’également des activités suspectes. « Je vis un homme placer quelque pièces dans la paume de main du gamin et lui souffler quelques chose dans le creux de l’oreille... »¹⁸⁴. D’une insolence remarquable Takou manque de respect à ses aînés et à ses parents. C’est d’ailleurs cette insolence qui va lui coûter la vie.

• **Le vendeur de cigarette**

Ce nom renvoie à un type social. C’est donc un personnage démuni, qui cherche par son petit commerce à joindre les deux bouts de la vie. Il passe ses journées assis devant sa caisse de cigarettes. Sa situation le prédispose donc à certains abus et à certaines injustices. Il est arrêté injustement et se voit infliger un traitement inhumain lors de sa mise en détention. Cette arrestation du vendeur de cigarette va lui coûter toute sa caisse. Car à sa sortie de cellule il va se rendre compte qu’on lui a tout volé dans sa caisse. Le mythe de Sisyphe est ici perçu, car il va devoir recommencer sa vie. Il va décider de devenir “pousseur” pour survivre. Le trajet Madagascar – Mokolo devient son lot quotidien, sous la pluie et sous le soleil. Le type social porté par le vendeur de cigarette est donc dans un contexte tel que celui décrit par le narrateur voué à un éternel recommencement à cause des injustices.

• **L’homme en noir – noir**

Cette périphrase est attribuée à ce personnage à cause de son accoutrement toujours constitué de vêtements de couleur noire. C’est un fidèle client de la buvette de Massa Yo. Il se distingue des autres clients par son silence et sa discrétion. La particularité de l’homme noir – noir dans le roman de Nganang est que tout comme les autres, il boit mais se comporte d’une manière assez étrange. Il note dans un “boc – notes” tout ce qu’il voit et entend dans la rue. Les clients de Massa Yo le taxent d’espion et de charlatan. Il finit par effrayer tout le monde par son aspect mystérieux : « les yeux peureux de chacun se portèrent sur le calepin de l’homme en noir – noir, tandis que des voix sondaient en riant « mon frère, tu es un journaliste ? » un autre homme dit catégoriquement « journaliste de quoi ? C’est un espion » [...] l’homme en noir – noir devenait sans, le vouloir, le voleur de bangalas que tout le monde

¹⁸³ *Ibid.* p. 152.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 261.

attendait ici avec une main enfoncé dans la poche du pantalon et l'autre servant un poing mortel »¹⁸⁵. Cette rumeur courant, les hommes du quartier vont s'entendre pour le molester et le lapider. Il va leur faire savoir toute sa bonne foi et ses intentions bien orientées. Il va les rassurer qu'il n'est point un espion mais qu'il se consacre en fait à l'écriture de roman. C'est ce qui va le dédouaner auprès des autres clients de la buvette.

L'homme en noir – noir pour montrer sa bonne volonté vint avec un livre qu'il avait écrit, le titre du livre était Temps de chien. Il dit qu'il avait essayé d'écrire une histoire du présent, une histoire du quotidien, de saisir l'histoire se faisant, et de remettre la conduite de l'histoire aux mains de ses véritables héros. [...] C'est alors là seulement que les clients du « client est roi » commencèrent à le regarder autrement¹⁸⁶

Il devient très vite l'ami de beaucoup de personnes. Il va d'ailleurs devenir le confident de tout ce monde (celui du vendeur de soja, des vendeurs d'oranges, des joueurs de Ludo, de tous les chômeurs du quartier). Cette particularité propre à l'homme en noir – noir va rendre Docta très jaloux de lui. Il aurait bien voulu que ce soit lui, l'intellectuel, qui puisse attirer autant d'attention. C'est un personnage certes mystérieux mais son courage et son audace le rendent davantage remarquable : il a pu tenir tête au commissaire Etienne. Il est intervenu spectaculairement pendant l'arrestation injustifié du vendeur de cigarette et même, à en croire Nzui Manto, il a écrit une lettre au président de la république. C'est donc un homme tenace, courageux et audacieux dans ses actions.

Au regard des analyses ci-dessus faites au sujet de la situation narrative, fort est de constater qu'une véritable particularité narratologique caractérise ce roman de Nganang. Au-delà de ces particularités dans la trame narrative se trouve une écriture propre à Alain Patrice Nganang.

3.3.2.3. L'écriture de Nganang

La littérature africaine francophone actuelle voit naître au jour le jour de nombreuses révolutions observables tant sur le plan fond que de la forme. On assiste donc à une nouvelle façon d'exprimer les réalités africaines. Une langue plus proche du peuple et libérée de toute contraintes s'impose. Le camerounais Patrice Nganang ne ménage au cour effort pour faire désormais partie de ces auteurs africains qui pensent qu'il est temps de se faire de toutes contraintes et d'exprimer les réalités africaines telles quelles. Il dire à cet effet :

Quand j'écris, je me place du point de vue de la liberté totale, celle d'une feuille blanche, mais aussi celle des villes africaines où on urine sur le murs des commissariats et où, dans le même temps, meurent des innocents. Je me place donc

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 121.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 122.

dans leur commerce intime avec la démocratie où tout est possible. Les contes citadins prennent cette philosophie du quotidien au sérieux et en font des principes autant esthétiques que de narration. Voilà pourquoi il faut les lire toujours à plusieurs niveaux, et aller plus loin que la langue écrite qui filtre toujours celle des rues¹⁸⁷.

Nous noterons que Patrice Nganang entend donc renouveler l'écriture romanesque à travers son style et la mise en exergue des réalités socio-économiques, politiques et surtout linguistiques du Cameroun. Il va pour la circonstance user d'une vraisemblance notoire, d'une intermédialité remarquable et d'un vibrant régionalisme.

3.3.2.3.1. Les régionalismes

« Assurément, le régionalisme est à la mode. La région s'impose sur le plan politique, les revendications les plus diverses se placent sous l'étendard de la région ou du régionalisme. Il est donc tout naturel que ce mouvement général trouve son écho, voire son application sur le plan linguistique »¹⁸⁸. Il faudrait donc reconnaître que l'objet de ce penchement identitaire est assez subtil à savoir : il ne s'agit ni de la langue officielle ou correcte ou encore normative, ni des dialectes mais de tout ce qui se trouve entre les deux. A ce moment toutes les parties du discours vont subir de sérieuses entorses. Toutes les parties du discours sont donc intéressées par ce phénomène. Nous nous proposons donc dans le cadre de notre propos de procéder à une mise en exergue des écarts observés dans le roman *Temps de Chien*. Nous nous intéressons spécifiquement linguistiques que sont les emprunts, l'alternance codique, les calques et les néologismes. Ngalasso Mwata Musanji appréhende les emprunts comme « les éléments qui passent d'une langue à une autre, s'intégrant dans la structure lexicale, phonétique et grammaticale de la nouvelle langue et se fixe dans un emploi généralisé de l'ensemble des usagers que ceux – ci soient bilingues ou non ». Le phénomène d'emprunt est très récurrent dans le roman *temps de chien* Nganang fait majoritairement usage des lexies du pidgin-English et du medumba et à bien d'autres langues camerounaises. C'est le cas des mots tels que.

➤ Bifaga ⇒ du haran séché en langue bété

« Peut - être me laissa –t- il là comme un vulgaire bifaga au soleil »¹⁸⁹

➤ Maguida ⇒ de la langue Ffuldé, Maguida renvoie à une personne originaire du grand Nord Cameroun.

¹⁸⁷ Patrice Nganang cité par Yves Clavaron in « *Chroniques animales et problématiques post coloniales* », université Jean Monnet Saint – Etienne Celec, EA3069.

¹⁸⁸ Ngalasso, Mwata Musanji, « Langue, littérature et écritures africaines », Recherches et travaux, Université de Grenoble, n°27, 1984, pp. 21-40.

¹⁸⁹ Patrice Nganang, *T.C* p. 29.

« Celle qu'il aurait achetée chez un boucher Maguida du coin »¹⁹⁰

➤ Bobolo ⇒ complément très apprécié par beaucoup de camerounais, le bobolo renvoie au bâton de manioc, une pâte de manioc emballée sous une forme allongée et cuite au feu.

« Emasculé par le bobolo sec aux arachides qu'il doit maintenant manger »¹⁹¹

➤ Njoujou kalaba ⇒ masque très grossier porté par les initiés lors des cérémonies traditionnelles dans plusieurs tribus de l'Ouest Cameroun.

« Dégage – moi ça Njoujou Kalaba »¹⁹²

➤ Nkoua ⇒ terme utilisé à l'Ouest Cameroun pour désigner toutes les personnes ressortissantes des régions du centre, Sud et Est du Cameroun.

« On parla de l'homme qui avait insulté tout le monde, de devait être un Nkoua »¹⁹³
certaines lexies sont intégrées dans l'expression dans un souci de description. Ils appartiennent pour la plupart du pidgin – English. Il s'agit des lexies telles que :

➤ Tchotchoro ⇒ très jeune, petit, sans importance « ces tchotchoro au quartier »¹⁹⁴

➤ Mbock ⇒ prostituée, fille de la rue. 'Nous sortir du lit à cause d'une Mbock »¹⁹⁵

➤ Tchoko ⇒ pourboire, de l'argent pour corrompre « tout ce que le commissaire – là faisait, ce n'était que pour le tchoko »¹⁹⁶

➤ Siscia ⇒ brimade, intimidation « d'ailleurs, dit un homme, ce n'est que le siscia »¹⁹⁷

➤ Win ⇒ gagner

« Dis – nous tara, tu as finalement Win ? » (Ibid. 107)

La langue française a donc dans le roman de Nganang subit de nombreuses entorses. Celles-ci sont dues au contact d'avec la pléthore de langues nationales présentes au Cameroun. Ce contact ici décrit entre la langue française et les langues camerounaises va également être à l'origine d'une alternance codique.

Jean Gumperz définit l'alternance codique comme « la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous – systèmes grammaticaux différents » encore appelé switching code, l'alternance codique remarquée dans temps de chien à plusieurs niveaux. Nous avons une alternance française – Medúmba. Les personnages, beaucoup les clients de Massa yo qui sont pour la plupart

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 15.

¹⁹¹ *Idem.*

¹⁹² *Ibid.* p. 29.

¹⁹³ *Ibid.* p. 97.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 54.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 250.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 147.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 146.

originaires de l'Ouest utilisent les langues françaises et Medúmba comme s'il s'agissait d'un seul code d'expression. Nous pouvons le justifier par les usages ci – après,

- « Vous avez déjà vu Biya freiner sa voiture quand il traverse la briqueterie Bilodemebwo »
- « Il avait raison, a me ben tchùp »
- « Un peu d'imagination nchouan'am »
- « A me ben tchùp, bientôt la nuit tombera »
- « N'ont-ils pas fait ce dont tous les hommes du quartier seraient capables, Nsongamnù »¹⁹⁸

En dehors de ces différents emprunts aux langues nationales camerounaises, et des différentes alternances codiques relevés nous pouvons avoir comme autre spécificité linguistique les néologismes. Les néologismes sont des entités nouvellement formées et employées dans une langue donnée. Ils sont issus de la néologie. L. Guilbert la définit comme la « possibilité de création de nouvelles unités lexicales en vertu des règles de production incluses dans le système lexical »¹⁹⁹. Nous notons deux formes de néologismes dans le roman *Temps de Chien* les néologismes de forme et les néologismes de sens.

Les néologismes de forme prennent en compte les phénomènes de dérivation propre et impropre, et de composition. Pour ce qui est de la dérivation propre nous notons des cas d'affixation (préfixation et suffixation) elle est donc d'ordre morphologique.

- « Au lieu de casser mes dents sur un os devianché, je préférerais m'approcher des clients bruyants de ma maîtresse »²⁰⁰
- « Je n'avais pas le droit de mettre ma vie en jeu et de finir en méchoui [...] désintesté »²⁰¹
- « Ses lèvres appuyèrent vivement et camerounaïsement sur le « ne peut pas »²⁰²
- « Au même moment, la voix de l'homme à la colère insatiable déclara au-dessus de l'ambiance tamtamique du marché Mokolo (...) »²⁰³
- « L'opulence fonctionnaire du mangement »²⁰⁴

Pour ce qui est du phénomène de composition nous en avons plusieurs cas :

- « Non derrière l'eau – l'eau »²⁰⁵
- « Au lieu de lui donner sa part elle fait le frein à main »²⁰⁶

¹⁹⁸ *Ibid.* pp. 213-215.

¹⁹⁹ L. Guilbert, *La création lexicale*, Paris, Larousse Université, 1985.

²⁰⁰ Patrice Nganang, *op. cit.* p. 84.

²⁰¹ *Ibid.* p. 187.

²⁰² *Ibid.* p. 80.

²⁰³ *Ibid.* p. 236.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 18.

- « Combien d’hommes ai-je vu perdre leur orteil sous la table, dans les tréfonds des jambes de la femme de leur voisin et même lui déslipler le garde – manger »²⁰⁷

Nous allons comme autre élément la dérivation impropre. On retiendra comme définition de la dérivation impropre encore appelée transcatégorisation qu’elle est le passage d’une unité lexicale de sa catégorie grammaticale de base vers une autre. Nous aurons la substantivation du verbe et le passage de la classe de substantif à celle du verbe.

- « Combien d’hommes ai – je vu perdre leur orteil sous la table, dans le tréfonds des jambes de la femme de leur voisin et même lui déslipler le garde – manger »²⁰⁸
- « Je thèse, l’antithèse, je synthèse »²⁰⁹
- « Demanda l’homme, virgulant son accent »²¹⁰

Les néologismes de sens quant à eux se chargent de la désémantisation et de la resémantisation des unités lexicales. Deux classes sont ici attaquées : celle du substantif et celle du verbe. Jean Dubois parlant des néologismes de sens dira que ces entités sont formées par le phénomène de néologie « consistant à employer un signifiant existant dans la langue considéré en lui conférant un contenu qu’il n’avait pas jusqu’alors »

Pour ce qui est des verbes désémantisés et resémantisés nous avons :

- Couper ⇒ faire l’amour
« Vous savez qui la coupe ? Demanda –t- il à Massa yo »²¹¹
- Manger ⇒ ensorceler, envoûter, s’emparer de quelqu’un de façon mystérieuse
« A un carrefour, une femme maudissait tous ceux qui venaient la nuit la manger »²¹²
- Dormir ⇒ entretenir des rapports sexuels
« Je vais la dormir » « je dois la dormir »²¹³
- Donner ⇒ céder à des avances érotiques de quelqu’un
« Au lieu de donner sa part, il fait le frein à main »²¹⁴

La resémantisation des substantifs est perçue à travers les énoncés ci-après :

- La petite ⇒ copine, amante, jeune fille
« Elle savait qu’ils étaient tous [...] des dévoreurs des derrière de petites »²¹⁵

²⁰⁶ *Ibid.* p. 144.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 45.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Ibid.* p. 36.

²¹⁰ *Ibid.* p. 71.

²¹¹ *Ibid.* p. 73.

²¹² *Ibid.* p. 196.

²¹³ *Ibid.* p. 72.

²¹⁴ *Ibid.* p.144.

²¹⁵ *Ibid.* p. 90.

- Le derrière ⇒ fessier
« Des dévoreurs de derrière »²¹⁶
- Frein à main ⇒ radin, avare
« Au lieu de donner sa part, il fait le frein à main »²¹⁷
- Noyaux : testicules
« [...] des cendres dans l'obscurité d'un dessous de table pour ni plus ni moins se gratter les noyaux »²¹⁸

De plus dans les écarts linguistiques du roman de Nganang nous remarquerons une présence de calques – nous avons dans ce roman certaines expressions qui sont des copies littérales et linéaires des langues du Cameroun.

- Etre quelqu'un ⇒ être digne de respect
« Il saurait bien montrer un jour qu'il était quelqu'un »²¹⁹
- Tuer les journées ⇒ passer du temps
« Le vendeur de cigarette avec qui mon maître tuait ses journée »²²⁰
- Taper les commentaires ⇒ discuter, bavarder « Des hommes tapaient les commentaires devant la boutique »²²¹
- Vendre ⇒ offrir quelqu'un en sacrifice dans une secte.
« Je sur sûr qu'un jour on va seulement entendre que tu as vendu Soumi au famla »
(Ibid. p.147).

3.3.2.3.2. La Vraisemblance

La vraisemblance est le caractère de ce qui rapproche du vrai et du réel. Dans le cadre du domaine de la fiction, c'est la conformité d'un récit avec des faits donnés pour réels. Cette vraisemblance structure tout le roman de Nganang. Nous avons pu noter trois niveaux de vraisemblance : la vraisemblance événementielle, la vraisemblance spatiale et la vraisemblance des personnages.

La vraisemblance événementielle trouve son argument dans ce propos de Ladislas Nzesse qui rend bien compte du réalisme qui caractérise *Temps de Chien* : « les événements qui constituent le socle de cet ouvrage ont une curieuse correspondance avec les réalités sociopolitiques de la décennie 1990 pour quiconque connaît le Cameroun de cette époque – là

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Ibid.* p. 144.

²¹⁸ *Ibid.* p. 136.

²¹⁹ *Ibid.* p. 54.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ *Ibid.* p. 200.

[...] le texte se camerounise dans sa thématique »²²². De nombreuses péripéties du roman de Nganang nous font penser aux événements qui ont réellement eu lieu au Cameroun au début des années 90. Il s'agit de la grève estudiantine au quartier Obili en 1991, la marche politique de l'opposition à Bamenda, la grève des chauffeurs de taxi en 1991, l'arrestation du journaliste Célestin Manga – Njawe, l'affaire Takou et bien d'autre.

La manifestation des étudiants au quartier Obili non loin du campus de Ngoa – ékelé est une allusion assez forte faite par le narrateur de *Temps de Chien*. « Les étudiants sont entrain de manifester à Obili »²²³ En effet elle correspond à une grève que les étudiants avaient organisée en 1991 et qui valut une intervention musclée des forces de maintien de l'ordre sur le campus de l'Université mère et tous les quartiers environnants.

Les événements de Ntarikon décrits dans le roman présentent un véritable soulèvement d'ordre politique ce qui coûtera la vie à plusieurs personnes. Une correspondance s'établit très facilement entre ces manifestations et celles de Bamenda où des camerounais taxés d'opposant étaient descendues dans le rue pour la revendication du multipartisme et de la démocratisation de l'Etat camerounais.

« Les taximen refusèrent de travailler pour protester contre les rackets légaux de la police. Le jour où ils firent la grève, toutes les rues de Yaoundé restèrent violettes ».²²⁴ Cette grève de taximen à laquelle fait allusion le chien loquasse Mboudjak n'est guère d'une quelconque gratuité ; car elle correspond au mouvement de grève des chauffeurs de taxi observés au Cameroun en 1991 réclamant pour l'occasion la fin des tracasseries policières qu'ils décriaient depuis longtemps. Ceux-ci confisquaient parfois injustement leurs papiers afin de recevoir d'eux de l'argent en échange.

La lettre de l'homme en noir- noir, l'écrivain philosophe envoya à Monsieur le président de la république du Cameroun lui valut une arrestation. Cette lettre publiée dans « la presse privée le messager » va susciter une pléthore de remous dans toute la ville et le pays sera bientôt au courant de toute la situation qui prévoyait dans la capitale politique Yaoundé. « L'affaire Célestin Manga – Njawe » du quotidien de Messenger est comme remise sur table par Nganang dans son *Temps de Chien*. Célestin Manga – Njawé avait dans une liberté de ton remarquable « perçue comme un viol de sa conscience de citoyen – électeur un discours prononcé par le président Paul Biya dans les circonstances qui sont loin d'indiquer s'il parlait en tant que chef de l'Etat, chef du gouvernement ou chef du parti, et il s'est résolu d'adresser

²²² Ladislas Nzesse « *Temps de chien de Patrice Nganang : quand le texte se charge des réalités camerounaises* » littérature, philosophique et art, 2^e semestre, éthiopiennes n°73.

²²³ *Idem*.

²²⁴ *Ibid.* p. 270.

une lettre à ce dernier »²²⁵. L'apparition de cette lettre dans le quotidien le *Messenger* sera suivie d'une très lourde sanction juridique à l'endroit de son auteur.

Quant à l'affaire Takou dans *Temps de Chien* qui avait été grièvement abattu par Etienne le commissaire de Mokolo, elle est une allusion assez nette à l'affaire Takou dans la ville de Douala en 1991. En effet tout comme le personnage de notre roman, le jeune Takou de la réalité camerounaise avait été abattu par le commissaire du 7^e arrondissement de la ville de Douala pendant les « villes mortes » en 1991. Le compte – rendu fait par le journaliste à l'organe de presse challenge Hebdo nous permet d'établir cette ressemblance entre l'histoire des deux (02) jeunes Takou.

« [...] vers onze heures une légère altercation a lieu entre ces éléments et la population très présente dans la rue ce jour-là. Le commissaire du 7^e arrondissement dégaine aussitôt son arme et s'apprête à tirer [...] notre commissaire, la main sur la gâchette sème la panique : c'est la débandade générale. Il se dirige vers un jeune garçon qu'il exécute à bout portant de deux balles [...]. Il s'agit bien du petit Takou Eric, né le 11 Avril 1975, élève à l'école Bilingue de Maképé en classe de CM2 anglaise »²²⁶.

La similitude ne se résume point à l'événement lui-même. Elle va jusqu'aux péripéties. Le corps de Takou de *Temps de Chien* tout comme celui de Takou Éric va être brandi comme un monument dans les rues et déposé chez l'auteur du crime : chez le commissaire.

En plus de la vraisemblance événementielle nous avons la vraisemblance spatiale. Les lieux où se déroulent les actions dans *Temps de Chien* sont pour la plupart des espaces bel et bien existant au Cameroun. Nous avons la ville de Yaoundé qui constitue la macro espace dans lequel se meuvent les personnages du roman. Néanmoins, l'histoire se déroule dans des quartiers populaires de cette ville. Nous avons entre autre Madagascar, Mbankolo, Briqueterie, Carrière (carrefour Jean Vespa), Obili, Melen, Nlongkak, Cité – Verte. Ces quartiers mentionnés dans le roman sont vérifiables sur la carte de la ville de Yaoundé. Nous noterons également cette vraisemblance au niveau des micros – espaces. C'est le cas du supermarché score, du marché Mokolo, le cinéma Abbia, le palais d'Etoundi, la Sitabac, le lac central pour ne citer que ceux – là.

La vraisemblance que portent ces espaces confère au récit un certain « effet de réel ». Le lecteur a donc l'impression d'être en plein dans un espace qui lui est tout à fait familier.

²²⁵ Jean Baptiste Sipa, « *Affaire Monga – Njawe – Le Messenger : de quoi s'agit – il ?* », *Le Messenger*, n° 210 et 211, Douala, 1991, p. 5 et 14.

²²⁶ Nicolas Tejoumessi, « *Encore des martyrs de la liberté* », *Challenge Hebdo*, n°0033, Douala, 1991, p. 4-5.

Les personnages ne sont pas en reste dans ce couloir de vraisemblance. Nganang fait intervenir dans son roman des personnages emblématiques et des types sociaux repérables au Cameroun. Temps de Chien fait mention de plusieurs noms de la scène politique camerounaise. Nous avons entre autre « Gérard Sémengue, premier diplômé camerounais de Saint Cyr ; Jean Fochivé, chef de service du renseignement sous Ahmadou Ahidjo et chef de la sécurité intérieure sous Paul Biya »²²⁷. Tous ces sus – mentionnés sont en effet ceux des hommes qui ont marqué la scène politique camerounaise dans les années 90. A ces noms nous pouvons ajouter ceux de Boh Herbet, correspondant de la radio Africa n°1 entre 1990 et 1993 ; Vincent Tsass, correspondant de RFI (Radio France Internationale) et de l'agence Reuter au cours de cette même période.

Les types sociaux sont quant à eux mis en relief par des personnages rappellent l'aliénation et la marginalisation dont la société camerounaise était le socle dans les années 90. Massa yo est l'image des fonctionnaires compressés des années 90 qui avaient dû pour la plupart vaquer à autre chose pour survivre. Pour la plupart c'était la conversion en commerçant non abstrait leur situation de vie antérieure. De plus nous avoues le commissaire qui une parfaite illustration des personnes usant des pouvoir que l'Etat leur confère pour assujettir la plèbe. L'abus de pouvoir une caractéristique majeure du Cameroun des années 90. Mama Mado quant à elle est l'image de l'africaine en général et camerounaise en particulier. Délaissés et abandonnée, est obligée du subvenir aux besoins de la famille Mini Minor est une assez futée, intéressé par le matériel. Pour celle-ci la vie se résume à l'argent à tout prix et à tous les prix. Docta est le prototype de plusieurs étudiants chercheurs qui à la fin de leur cycle de formation universitaire se retrouve sans emploi et sans issue certaine.

3.3.2.3.3. L'intermédialité

L'intermédialité dans le roman *Temps de Chien* de Patrice Nganang procède d'un véritable décloisonnement entre les média Müller dira concernant l'intermédialité qu'elle « transgresse les restitutions de la recherche sur le media « littéraire » [et] opère une différenciation des interactions et des interférences entre plusieurs média et oriente la recherche vers les matérialités et les fonctions sociales de ces processus »²²⁸. L'interaction entre les médias se donne pour suprême ambition la mise sur pied d'une pratique esthétique unitaire afin de tendre vers ce que François Guiyoba taxe « d'art total ». Pour donc rendre total son art, Nganang fait appel aux media que sont la musique la danse et la radiotélévision.

²²⁷ Ladislas Nzesse, *op. cit.*

²²⁸ Jürgen Müller, *op. cit.* p. 102.

Pour montrer le suivisme politique des camerounais qui n'allaient pas encore compris que l'heure était à la revendication, Patrice Nganang fait usage du chant phare des militants du RDPC, le parti au pouvoir.

Paul Biya – Paul Biya – Paul Biya – Paul – Biya
Notre président – notre président – ha
Père de la nation
Paul Biya toujours chaud gars ²²⁹

Cependant, l'opposition ne restait pas sourde face à cet encouragement du parti qu'à son avis était en train de perdre la nation. Les étudiants et les populations qui voulaient manifester leur raz – le – bol avaient opté pour un «chant de ralliement» qu'ils avaient emprunté à la célèbre chanteuse camerounaise Anne Marie Ndzié.

Liberté eh eh eh
Liberté eh eh eh
Dieu tout puissant ah ah
Nous serons libres bientôt. ²³⁰

Au-delà de la musique, nous avons les rythmes spécifiques propres au peuple camerounais. Nous avons entre autres rythmes le « bikutsi » qui est rythme et une danse typiquement bété. Ajoutons à cela le « ben skin » propre aux peuples des Grass Field. Rappelons qu'à cette époque la musique congolaise envahit toute l'Afrique et même le monde. C'était l'âge d'or de la musique congolaise. Nganang fait donc mention du fameux « kwassa kwassa ».

Dans temps de chien la plu part des informations sont le résultat d'une bouche à oreille. Cependant nous notons des média assez présents et connus qui se chargent de distiller les informations et la musique tout au long du roman. Remarquons que chacune de ces chaines a subit dans le roman une véritable entorse du point de vue de l'orthographe. Malgré cette parodie, c'est tout de même très facile de savoir à quelles chaines réelles renvoient celles utilisées dans le texte. Nous avons « ceartivi » qui est la radiotélévision Camerounaise (première chaine nationale), « africa N°1 » qui est une radio africaine et panafricaine, « cienen » chaine de radiotélévision du pays de l'oncle Sam. Ces différentes chaines citées renverraient respectivement à la chaine nationale camerounaise CRTV, à la panafricaine Africa N°1, et à l'américaine CNN.

Temps de chien est un véritable foisonnement médiatique qui fait de lui un roman d'une particularité indéniable. Cette particularité trouve son point d'achèvement dans la symbolique que porte cette œuvre.

²²⁹ Patrice Nganang, *op. cit.* p.27.

²³⁰ *Ibid.* p. 291.

3.4. La dominante symbolique

L'analyse d'une œuvre d'art littéraire se trouve aux antipodes de l'intégration et de la subversion. En effet, l'intégration renvoie à une analyse immanentiste du texte : c'est le manifeste de l'œuvre. Au-delà de ce manifeste se trouve une véritable implication idéologique qui elle est latente. François Guiyoba dira à cet effet que :

Dans la mesure où l'analyse textuelle vise aussi la mise en lumière du latent symbolique recelé par le manifeste, l'opposition de la fiction à la réalité se transpose sur le terrain idéologique... si l'on considère que le travail d'écriture se fonde sur le besoin de réalisation des fantasmes, on peut postuler que ce latent se trouve aux antipodes du manifeste. L'objectif agonique lié à cet état de chose s'identifie en conséquence au dépassement dialectique d'une réalité décevante par le truchement d'une stratégie consistante en un croisement artistique des défauts de cette réalité parallèlement à une mise en exergue non moins artistique de l'univers idyllique objet des fantasmes démiurgiques.²³¹

L'œuvre *Temps de chien* de Patrice Nganang Charrie donc une pléthore d'unités symbolique au-delà de la fiction subjacente à son roman. Cette symbolique est perçue à plusieurs niveaux.

3.4.1. Le littéraire

Le roman *Temps de chien* est un véritable siège de description des réalités linguistiques de la plupart des écrivains africains. Ceux-ci mettent la langue au service d'une cause qu'ils défendent fermement. On assiste dans le cas de *Temps de chien* à un enrichissement de la langue par des régionalismes. On se retrouve en face d'une oralité assez vibrante. C'est cette oralité qui particularise en effet le style africain, car la littérature africaine, camerounaise est fondamentalement orale.

La création de nouveaux mots opérée par Nganang ressortît d'une application de la langue française et de sa mise au service d'une cause purement africaine en général et camerounaise en particulier. Le recours à la « camerounisation » du français, au « pidgingenglish » au « Cam français » et aux langues nationales fait donc l'une des vibrantes particularités esthétiques de temps de chien. Comme la plupart des romans africains post coloniaux, temps de chien s'érige en une véritable accumulation légitime des capitaux linguistiques. Il y a donc au-delà de cette accumulation un substrat de revendication, de redéfinition de la langue en tant qu'objet apprivoisable dans le véhicule d'une culture.

²³¹ Guiyoba, François « *prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative* », Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, Septembre 2007.

3.4.2. Le culturel

Sous le label « littérature francophone » se cache un besoin de revendication à une société linguistique donnée. Mais aujourd'hui ce syntagme renvoie plus à l'écriture d'une culture. C'est pourquoi en Afrique on passera de « littérature francophone » stricto sensu à une « littérature francophone africaine ». Ainsi étiquetée, la littérature africaine se veut une appropriation de la langue dans le but de procéder à une instance sur la moyenne pour parvenir à ces fins.

Au centre de ces moyens se trouve la langue. En effet, on assiste dans cette œuvre à une valorisation du medumba qui est une langue parlée dans le département Ndé à l'Ouest du Cameroun. Ceci se fait à travers l'alternance français- medumba observée dans le texte. Nous avons par exemple les expressions ci-après :

« A me ben tchùp, bientôt la nuit tombera
Un peu d'imagination nchouan'am »

En plus de medumba nous avons le Béti qui y est valorisé. Nous avons l'utilisation des mots et expressions propres à cette langue. Citons entre autre « bi aboya ? » « Bobolo » ...

L'intermédialité dont fait preuve ce roman participe également d'une valorisation culturelle. Ceci à travers les rythmes et danses typiquement camerounais.

3.4.3. L'humaniste

Le pouvoir détenu par une minorité était dans temps de chien la cause fondamentale de la dégradation du rythme de vie et de l'humaine condition. La plupart des personnages sont présentés comme des êtres croupissant dans la misère. Contraintes de se lancer des activités dégradantes vers lesquelles le sort a bien voulu les pousser. L'abus de pouvoir qui caractérise la minorité du texte Nganang à travers son œuvre promet une société dans laquelle l'humaine condition doit être au centre des préoccupations. Il invite ainsi ces Congénères africains à l'intégrité, à la scolarité et à un humanisme avérés. Pour lui, l'homme ne devrait pas s'apitoyer sur son sort, mais se relever, être déterminé et continuer contre vents et marées. A partir de cette posture humaniste Nganang se pose comme un chantre infatigable des vertus humanistes. Il propose implicitement dans son roman une révision de l'humaine condition et prône le changement radical.

3.4.4. Le féministe

Le féminisme occupe désormais une place de choix dans la littérature camerounaise. On assiste dans *Temps de chien* à une écriture de la femme sous les trois étapes relevées par

Angèle Rawiri. Ce roman se pose comme une arme de défense des droits de la femme. En effet, la société phallocratique a fait de la femme un simple objet de satisfaction de ses désirs. Nganang se rallie aux féministes pour briser l'ordre phallocratique écrasant dans lequel vit la femme. Elles doivent ainsi quitter le statut d'objet à celui de sujet. La femme doit quitter des multiples exactions masculines auxquelles elle est soumise, prendre conscience de la valeur qu'elle représente afin de s'épanouir et de se prendre elle-même en main.

Le personnage qui incarne le mieux l'image que Nganang voudrait donner de la femme est Mama Mado. Tout au long du roman à travers ce personnage se dessinent les trois étapes de l'étude féministe telle qu'appréhendée par Rawiri. Mama Mado passe du "corps-souffrance" au "corps transformé" en passant par "le corps découverte". En effet elle est l'épouse d'un homme qui ne s'en occupe véritablement pas. Celui-ci pour justifier son irresponsabilité prend appui sur sa compression. Mais, Mama Mado prend conscience très vite de la valeur qu'elle incarne et décide de s'affirmer, de se prendre en charge en s'installant à son compte ; elle se lance dans la vente des beignets. Ce petit commerce permet à cette dernière de s'occuper de toute la maisonnée et de ne plus dépendre de son Massayo d'époux avare et irresponsable. Nganang invite les femmes à l'esprit d'initiative et à la responsabilité.

3.4.5. L'historique

Le roman Temps de chien est une écriture nostalgique du Cameroun des années 90. Ici sont exposées toutes les flexions socioéconomiques, culturelles et politiques qu'a subit le Cameroun ces années-là. En effet, l'absence de recrutement dans la fonction publique et la compression des fonctionnaires dont il est question dans le texte ne sont pas des fruits de la science-fiction. Elles reposent sur la grande crise économique qui a frappé le Cameroun à la fin des années 80 et qui a eu de lourdes répercussions sur le cours de la vie. Le roman circonscrit l'intrigue à la ville de Yaoundé, Capitale politique du Cameroun. Ce choix de l'auteur n'est guère fortuit. Dans cette ville où séjournait l'imperturbable pouvoir en place veut se tenir de violentes manifestations qui coûteront des vies aux camerounais. La revendication des bourses va amener des étudiants à se soulever contre le gouvernement en général et le président Paul Biya en particulier. Nganang serait par biais de roman entrain de retracer les causes de toute la "pourriture" socioéconomique et politique dans laquelle vit le Cameroun. Une sonnette d'alarme est ici déclenchée relativement à l'évolution du Cameroun. De la sorte à en croire Nganang le retard qu'accuse le Cameroun n'est rien d'autre que la résultante des dommages politique et économiques observés dans les années 90.

Au regard de ces différents points rendant compte du latent du roman de Nganang nous pouvons dire qu'en raison de ses motifs stratégiques et de son esthétique naturaliste, ce roman est une écriture acerbe des postures politiques de son auteur. Dans un style assez cru, Nganang procède à une stigmatisation du pouvoir en place. Son arrogance et son extravagance linguistique font de lui un auteur et opposant infatigable. Il met donc son style et ses postures politiques au service d'une revendication tant humaine que canine. La spécificité narratologique de Nganang participerait de la défense et de la valorisation de la gente canine ; car pour lui, il faudrait lui restituer qu'elle mérite. La stratégie et l'esthétique naturaliste du roman Temps de chien interpellent quant à son accueil par le lectorat.



CHAPITRE 4

POUR UNE RÉCEPTION DE *TEMPS DE CHIEN*

Le mot fortune vient du latin *fortuna* qui renvoie du point de vue mythologique à une déesse qui distribuait le bonheur et le malheur ainsi que le succès. Cette distribution était faite de manière hasardeuse. C'est fort de cela que Quillet a pu stipuler que « la fortune est aveugle, changeante. ». C'est également pour le même auteur une exaltation, une élévation en termes de biens, d'exploits et d'honneur. De la sorte, la fortune serait appréhendable sous le prisme d'un ensemble de témoignages qui manifestent les vertus vivantes d'une œuvre. Elle se compose d'une part, du succès, d'autre part de l'influence. Pour qu'il y ait succès ou influence, la question de lecture se pose comme indispensable, car la création littéraire trouve sa concrétisation dans la lecture. Qu'est ce qui fait la fortune de l'œuvre *Temps de chien* ? A priori la réussite de l'œuvre *Temps de chien* réside dans l'effet qu'elle produit chez ses lecteurs. Il s'agira dans le cadre ce propos de reconstituer l'horizon d'attente et à mesurer l'écart esthétique qui sou-tend l'œuvre *Temps de chien* en nous servant des réactions du public et du jugement de la critique. Pour ce faire, nous aborderons les réceptions psychologiques, sociologiques, critiques et artistiques avec la reprise intertextuelle de cette œuvre dans *La mer des Roseaux* d'Emmanuel Matateyou.

4.1. Les réceptions sociologique et critique de *Temps de chien*.

« Le statut de l'écrivain -et conséquemment de son œuvre- est fonction de la position occupée par cet écrivain dans le système. Il résultera donc d'une part du jeu des relations entre différentes positions et, d'autre part, des rôles remplis à partir de la position considérée ». ²³² Ceci étant, l'œuvre littéraire tient son pesant d'or de la coïncidence d'intention, des prismes de médiation entre l'objet livre et les pratiques sociales du groupe auquel il est destiné. Comment le roman *Temps de chien* a-t-il été reçu par la société visée et par la critique ? Cette œuvre de Nganang a fait l'objet de plusieurs traductions et a été consacrée par la critique. Nous nous arrêterons pour ce propos sur les différentes variantes d'accueil sociologiques de *Temps de chien* et sur les critiques qui ont jusqu'à lors été faites autour de cette œuvre.

4.1.1. La réception sociologique

Les questions de réception trouvent leur réelle raison d'être dans l'accomplissement de la lecture que Jauss et Iser vont s'accorder à appeler « l'effet ». En effet, ils considèrent que toute production littéraire suscite des réactions venant du lectorat. Marc Mathieu Münch

²³² Dubois Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles Ed. Labor, 1983, p. 103.

précise que cette réaction est fortement rattachée à la seconde vie que la lecture procure au lecteur : il parle d'effet de vie. Le roman *Temps de chien* a eu un véritable succès sociologique. Les champs littéraires et symboliques ont d'ailleurs fait de lui l'une des œuvres majeures de littérature camerounaise contemporaine. Cette réussite trouve sa raison d'être dans les postures politiques et esthétiques de son auteur patrice Nganang. En effet l'idéologie naturaliste et populiste qui caractérise Nganang amène à voir se tracer assez aisément sa manière d'appréhender l'Afrique en général, et le Cameroun en particulier. De plus, cette esthétique naturaliste favorise un écho favorable auprès du lecteur ; une certaine complicité s'établit entre l'auteur et ses lecteurs à travers le sujet abordé et la manière de le faire. Il y a donc une médiation assez remarquable entre les institutions de la vie littéraire et tous les agents externes au champ littéraire. L'œuvre d'art littéraire acquiert sa pesanteur du statut que ce lecteur lui confère en lui donnant vie. C'est donc dire que la constitution significative de l'œuvre ne prend corps qu'avec le traitement que la réception réserve à celle-ci. Le résultat du processus de légitimation du roman *Temps de chien* va donc faire l'objet de la suite de notre propos.

4.1.1.1. *Temps de chien* et la maison serpent à plumes

La maison d'édition joue un rôle assez important dans l'établissement de la fortune d'une œuvre auprès du public. La première réussite de l'œuvre commence par l'accueil chez l'éditeur qui peut accepter ou non de publier le manuscrit.

Le mot « publier » vient du latin “ publicare “ qui porte en lui l'idée d'une mise à la disposition anonyme. Robert Escarpit en 1958 dira que publier c'est parachever l'œuvre par son abandon à autrui. Pour qu'une œuvre existe vraiment en tant que phénomène autonome et libre, en tant que créature, il faut qu'elle se détache de son créateur et suive seule son destin parmi les hommes. La maison d'édition joue un rôle primordial et capital dans la réception et le succès réel d'une œuvre littéraire. Sans l'édition, une œuvre même prétendue achevée n'accéderait à l'existence, elle ne serait qu'une “lettre morte“. C'est donc dans les champs littéraires et symboliques qu'il faut chercher à analyser l'œuvre sous le prisme de phénomène littéraire et symbolique qu'il faut chercher à analyser l'œuvre sous le prisme de phénomène littéraire.

Le roman *Temps de chien* a été publié aux éditions serpent à plumes. En 1988 Pierre Astier fonde le serpent à plumes qui au départ est une revue littéraire. Mais sous le label « touchez la différence » celle-ci devient maison d'Édition en 1994. Vers les années 2000 (en tout début), celle-ci va être rachetée par les éditions du Forum puis par Rocher en 2004.

Rendu à cette date, l'on enregistre environ 400 titres, notamment en littérature étrangère. Le rachat de serpent à plumes par Rocher va poser d'énormes problèmes à ses fondateurs. Pierre Astier et Pierre Bisiou vont se trouver licenciés ; Rocher ne partageait ni la démarche littéraire encore moins les idées politiques de serpent à plumes. Cette dernière va être conséquemment réduite à une simple collection ; « Motifs »

Cependant, l'objectif de base reste : celui de faire découvrir les grands classiques d'hier et d'aujourd'hui qui jusque-là n'avaient pas encore trouvé de lectorat. Les prix des ouvrages oscillaient donc entre 25 et 50 FF. « Le seul petit regret : la lisibilité, rendre différent par un caractère du corps bien faible »²³³. Avec tout ce boubillon autour de serpent à plumes il devenait donc très osé et risqué d'y publier un ouvrage. Cela n'a aucunement empêché à *Temps de chien* de se hisser au-devant des champs symboliques. En effet à la première parution de *Temps de chien* en 2001 nous avons un produit fini avec les informations ci-après : roman de 300 pages avec en première de couverture un homme et une femme trinquant. Le livre coûte à ce moment 17 euro. Il est vendu sous les codes ISBN-10 284 261 2474 ISBN-13 978-2842612474. En avril 2003 la maison procède à une réédition du roman cette fois dans la collection « Motifs ». Le roman passe de 300 pages à 368 pages et coûte désormais 800 euro sous ISBN 2-84261-419-4. Le chiffre 6 42 472 classe le roman de Nganang parmi les meilleures ventes d'Amazon. La maison a conservé dans ses archives les commentaires les plus utiles au sujet de l'œuvre *Temps de chien*. Celle-ci a été accueillie de façon particulière par le lectorat. Il la classe dans la lignée des productions les plus brillantes de la dernière décennie qui continuent d'avoir un vibrant écho. Le docteur Vankunta, professeur de langues modernes à la Defense Language Institute (DLI) en Californie, spécialiste de littérature francophone dira à cet effet que « *Temps de chien* de Patrice Nganang est un roman fascinant sur plusieurs aspects. Mais la qualité qui marque le plus le lecteur c'est évidemment le style de l'auteur : camerouniser la langue française ». Lawal en 2011 ajoutera que :

S'il fallait emporter un seul livre dans une île déserte, ce serait celui-là [...] notre société est décidément injuste. Il existe des œuvres surcotées encensées par les critiques, bardées de distinction prestigieuse un Goncourt par ci, un Nobel de littérature par-là [...] de l'autre côté des œuvres qui, faute d'un marketing efficace sont totalement passées inaperçues du grand public alors qu'elles méritaient mieux ; "*Temps de chien*" appartient à cette seconde catégorie.²³⁴

²³³ Article paru dans le matricule des Anges ; disponible sur <http://w.w.w/mda.net/mat/MAT00708.html>. Consulté le 23 juin 2015 à 22h13.

²³⁴ Application Amazon Underground Amazon.fr.

Au regard de ces commentaires, nous nous rendons à l'évidence que sous le séisme assez remarquable dans lequel *Temps de chien* est né s'est dessiné son succès. Car il aurait bien fallu qu'il soit édité pour ne pas rester une lettre morte. La maison d'édition reste de la sorte un indéniable transitor dans la chaîne littéraire, un canal dans la communication littéraire. Car c'est par elle que l'œuvre trouve sa réelle existence. S'il est vrai que la maison d'édition participe fortement de la résonance sociologique de l'œuvre d'art littéraire, il faut reconnaître la part bien grande de la consécration des champs symboliques dans son processus de légitimation artistique et sociologique.

4.1.1.2. Pour une consécration de *Temps de chien* : le prix Marguerite Youssenaar et le Grand prix d'Afrique Noire

Le roman *Temps de chien* a été autant salué par son lectorat, la critique que les instances de consécration. En effet, en 2001 même année de parution, ce roman de Nganang reçoit le prix Marguerite Youssenaar.

Marguerite Youssenaar de naissance Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck De Crayencour est née le 08 juin 1903 à Bruxelles. C'est une femme de lettres française naturalisée américaine en 1947. Poète, critique littéraire, essayiste, traductrice elle occupe en 1980 le fauteuil n°3 à l'Académie française. Elle fut d'ailleurs la première femme à intégrer l'Académie française. Elle y est installée le 06 mars 1980. Le soutien inconditionnel de Jean d'Ormesson se fait très vite ressentir. C'est ce dernier qui prononce le 22 janvier 1981 le discours de sa réception à l'Académie. Sa perspicacité et sa témérité lui ont valu neuf (09) prestigieux prix parmi lequel le premier prix de l'écrivain européen de l'année 1987, quelques années avant le grand prix de littérature (1977) et le prix Georges Dupau (1952) pour ne citer que ceux-là. Elle décède le 19 décembre 1987 à Bar Harbors.

Le « prix littéraire indépendant Marguerite Youssenaar » est né avec un objectif précis : celui de donner une opportunité de visibilité aux écrivains contemporains. Le concours se caractérise par son aspect cosmopolite, car il admet des auteurs de langue française, italienne, espagnole sans prendre en compte le volet nationalité. Il récompensera l'œuvre gagnante sans distinguer le genre, le sujet abordé pour ce concours. La préférence est marquée sur les œuvres publiées chez une petite maison d'édition. Enfin de compte, le plus important dans ce concours reste et demeure la qualité artistique. Il s'agit pour le prix d'encourager et de soutenir au niveau international la libre expression dans le processus de création en matière de

littérature. Le volet commercial étant carrément exclu du point de vue de l'influence qu'il pouvait avoir. Pour sa première édition, le prix littéraire indépendant " Marguerite Youssenaer" a été attribué à Pierre Nichon avec son roman *Vies minuscules* qui a également reçu le prix France culture. Cette règle s'est parfaitement appliquée à *Temps de chien* qui est un roman dont le style s'est fait le port étendard, le style de Nganang ne laissant point indifférent), publié dans une maison dont la renommée n'est pas assez tangible, il n'est pas français, mais camerounais. Ce roman trouve un écho favorable auprès du grand jury de ce prix qui le hisse de fait au sommet de la gloire des champs symboliques par cette consécration. En 2002, un an après sa parution, le roman de Nganang est une fois de plus reconnu original par une instance de consécration littéraire. Il reçoit cette année le Grand prix littéraire d'Afrique Noire.

En 1926 naquit le prix littéraire d'Afrique Noire. À cette époque il ne portait pas ce nom mais celui de « prix des colonies ». À la base ce prix avait pour leitmotiv de récompenser les auteurs français installés dans les colonies en Afrique. En 1960, le prix perd toute sa valeur à cause des indépendances. Pour Jacques Chevrier Président actuel du grand jury du prix, il était devenu caduc de parler de « prix des colonies » avec les indépendances. Il fallait donc penser à un éventuel renouvellement. C'est alors que l'on passe de "prix des colonies" au label "Grand prix littéraire d'Afrique Noire". Le prix est donc attribué annuellement par l'ADELF (Association des écrivains de langue française) reconnue d'utilité publique en date du 19 juillet 1952. Cette association avait pour but de « promouvoir l'œuvre des écrivains qui à travers le monde s'expriment en français ». Sont concernés par ce prix tous les écrivains de langue française natifs de la zone subsaharienne de l'Afrique ou encore toute production concernant l'Afrique subsaharienne ; les traductions étant exclues. Ce prix est doté d'un prestige indéniable qu'il inocule conséquemment à l'auteur qui le remporte. C'est à juste titre qu'on le taxe de « Goncourt africain ». Une panoplie d'écrivains de renom a été récompensée par ce grand prix d'Afrique Noire. Nous avons entre autre Henri Lopez, Léopold Sédar Senghor, Ahmadou Kourouma...

En 1961 à l'aube de la nouvelle orientation du prix, Aké Loba de nationalité ivoirienne remporte ce prix avec son roman *Kocoumbo, l'étudiant noir*. L'année d'après, c'est-à-dire en 1962, Cheick Hamidou Kane le succède avec le célèbre roman sénégalais *L'aventure Ambigüe*. À sa suite en 1963, le camerounais Ikelle Matiba avec le roman *Cette Afrique-là*, pour ne citer que ceux-là.

En 2002, nous l'avons mentionné plus haut, Patrice Nganang jouit du même prestige avec le roman *Temps de chien*. Ce roman devient à l'occasion une fois de plus une œuvre

accomplie. Ce couronnement montre à souhait la place significative qu'il occupe dans la littérature du XXI^e siècle. L'horizon d'attente du lectorat et des instances de consécration se trouvent par conséquent comblés. Le jury de ce prix dont le président est Jacques Chevrier a donc attesté de l'originalité et de la fortune de ce roman dont le contenu et la forme ont concouru au rayonnement.

En somme, au sein des deux instances de consécration que sont le prix Marguerite Youssenaer et le Grand prix littéraire d'Afrique Noir, le roman du camerounais s'est fait chef-d'œuvre. Le mécanisme de passage de la consécration individuelle à la conscience collective qui est la consécration rend véritablement compte de la notoriété de ce roman, car il participe d'une réception légalement et institutionnellement reconnue. Les choix artistiques et sa soudure à son contexte socio linguistique ont considérablement eu un impact au sein de l'institution littéraire. Cette consécration a certes fait connaître le roman *Temps de chien* mais encore et surtout a désormais tracé une nouvelle trajectoire pour lui-même et pour son auteur. Il n'est plus un roman quelconque, il est un chef-d'œuvre.

4.1.2. *Temps de chien* et le regard de la critique

Le roman *Temps de chien* a eu une résonance remarquable auprès de la critique. Il a orchestré de nombreuses productions tant du côté camerounais que des critiques littéraires étrangers. Nous allons ici appréhender la notion d'effet si chère à l'école de constance comme étant l'impact, l'influence provoquée par l'œuvre d'art littéraire sur le lectorat provoquant ainsi un éveil, une motivation de l'opinion ou alors la création d'une opinion. Que ce soit pour Jaus ou pour Iser, l'œuvre littéraire suscite toujours des réactions chez le lecteur. Ces différentes réactions permettant de sentir et de mesurer le jugement porté sur l'œuvre en question. Une pléthore d'écrits a été produite tant pour saluer le projet de Nganang que pour le désavouer. Cette logique double est celle que nous retrouvons dans les productions des universitaires dont nous avons choisi de décrypter les analyses. Nous tenons à rappeler qu'il existe une kyrielle de critiques autour du roman de Nganang. Cependant, nous nous attarderons sur trois (03) critiques qui vont en effet servir d'échantillonnage. Il s'agira de présenter les analyses de Guillaume Cingal, Ladislav Nzesse, et de Gérard Noumsi.

4.1.2.1. Guillaume Cingal

Il existe, à en croire Hans Robert Jaus une relation assez étroite entre le lecteur et l'œuvre. Cette relation se trouve dans ce qu'il convient d'appeler avec l'école de constance l'horizon d'attente. On verra que l'entrée au panthéon des champs symboliques a lourdement

contribué à propulser *Temps de chien* du point de vue de sa réception. En effet, une avalanche de compte-rendu et de productions artistiques voit le jour au lendemain du prix “ Marguerite Youssenaer” et du grand prix d’Afrique Noire. L’œuvre paraît en 2001 et la même année un florilège de critiques naît. Ces critiques auront permis d’appréhender le roman de Nganang dans son contexte littéraire et dans ses enjeux esthétiques. Guillaume Cingal sera donc l’un des premiers à faire une critique de ce roman en 2001 année de parution de celui-ci.

Guillaume Cingal est un universitaire de 42 ans. Celui-ci est Maître de conférences à l’université de Tours. Très vite impressionné par la particularité esthétique de NGANANG il va le 24 mars 2001 produire une critique de *Temps de chien*. Dès l’entame de son article, il précise que ce roman « s’inscrit dans une tradition africaine clairement balisée ». La balise dont il est ici question prend en compte les lieux de l’action et la thématique abordée. Il rappelle la description péjorative du quartier dans lequel se déroule la plupart des actions, « il y est question d’un quartier populaire et misérable, Madagascar, situé dans les faubourgs de Yaoundé »²³⁵.

Cette description péjorative du quartier Madagascar donne lieu de penser que ceux qui y vivent croupissent dans la misère et que les lois de la survie et du carpe diem sont leurs lots quotidiens. Les lieux étant fortement significatifs dans une œuvre d’art littéraire, il convient de voir à travers ceux-ci une certaine revendication. On notera donc chez Nganang comme le souligne Cingal les thématiques habituelles du roman suburbain. Nous notons entre autres thèmes la misère, le chômage, l’alcoolisme, des mélodrames hauts en couleurs, la corruption politique... Pour Guillaume Cingal *Temps de chien* est un « véritable conte philosophique ». Cette étiquette se justifie par le portrait assez particulier de son narrateur. Le chien Mboudjack est un narrateur « candide et observateur, dont le regard s’affine progressivement jusqu’à devenir cynique ». Guillaume Cingal se trouve impressionné par le narrateur Canino-humain Mboudjack pour qui il a développé une véritable sympathie. La particularité qu’il juge notoire chez Mboudjack est son identité indéterminée et son courage. Celui-ci vit dans un quartier misérable, un monde dans lequel la violence politique est évidence qui surgit à tout bout.

Pour l’auteur de l’article en étude Patrice Nganang dans ce roman est pris entre deux traditions : premièrement il fait preuve d’un réalisme social indubitable, deuxièmement il met à la disposition de son lecteur un véritable conte philosophique. Ce qui fait la particularité et l’originalité de Nganang dans son *Temps de chien* c’est qu’il ne découd pas les deux paramètres que sont le réalisme et le philosophique. Cingal dira à cet effet que en donnant la

²³⁵ Guillaume Cingal *Temps de chien*- patrice Nganang 2001 <http://www.e-littérature.net> consulté le 09 juillet 2015 à 16h35.

parole à un chien, Nganang prenait de nombreux risques, mais le roman évite les écueils en ne sombrant jamais ni dans l'anthropomorphisme, ni dans des jeux linguistiques faciles. Tout en accordant une grande importance à la palabre, Nganang ne multiplie pas les "indigénisme".

Par ces propos, il salue l'initiative narratologique de Patrice Nganang. Il est également impressionné par le style assez particulier de Nganang. Ce style est à mi-chemin entre le burlesque et la satire politique. On note un enchevêtrement, un entrecroisement entre les deux entités suscitées.

Nganang multiplie ainsi les scènes à mi-chemin du burlesque et de la satire politique, comme lors de la tentative de suicide d'une femme sous un bus à l'arrêt (pp 204-206), ou du retournement de situation invraisemblable qui permet à un homme pourchassé par tous de devenir le "miraculé du marché" (pp 228-229).²³⁶

Au-delà de tout, nonobstant la « somme de mille folies s'entrechoquant » le mot d'ordre reste le réalisme. Ce réalisme doit pour procurer une certaine originalité au récit garder le principe d'ordre dans le récit et le discours. Se méfier des discours ne signifie pas, pour autant, abandonner le style. Au contraire Nganang invente une palette étonnante de variations justifiée par l'alternance codique, les emprunts et les néologismes observés dans ce roman. L'universitaire marque un point d'orgue sur la question de fiabilité des signifiants que pose la quasi-totalité des romans africains. En effet, il est question de contextualiser et de recentrer les signifiants afin d'en cerner la signification réelle dans le texte. Répondant à Mboudjack perdu à l'entame du livre II du roman et cherchant son maître Massayo, un coq lui fit savoir qu'il serait osé de chercher un être portant ce nom car, « il y a des milliers de Massayo dans Yaoundé et que lui seul en connaissait déjà six. »²³⁷ De plus les mots sont réduits à un encrage purement performatif sans rapport aucun avec leurs signifiés de base

- Bordelle ! dit encore le vendeur d'arachides
 - Abracadabra ! dit la femme
 - Bordelle ! insista le vendeur d'arachides
- Et l'autre sortit le mot du siècle :
- "anticonstitutionnellement !" ²³⁸

Soulignons avec Guillaume Cingal le mot "anticonstitutionnellement" qui dans ce contexte ne saurait être considéré comme lexie neutre. Loin de se résumer au plus long mot du dictionnaire il prend un écho assez révélateur dans un contexte de dictature.

En outre, *Temps de chien* se présente comme un roman porteur d'une dimension mythique. Cette coloration mythique assignée aux scènes-clefs du roman. On assiste à une sorte de transfiguration des personnages miteux le temps des émeutes. Le cas le plus tangible

²³⁶ *Idem.*

²³⁷ Patrice Nganang *op. cit.* p. 189.

²³⁸ *Ibid.* p. 221.

étant celui de Docta devenu un père responsable et soucieux « soudain avec la mort de ce gamin qui lui, avait été jadis abandonné.»²³⁹ C'est également avec la cause de cette transfiguration de Docta que se termine le roman de Nganang. Elle constitue en effet une note forte ; car c'est par elle que sera donné le signal de l'émeute, "main de rage".

Cingal achève son article en reconnaissant que *Temps de chien* est un véritable bijou de la littérature camerounaise contemporaine roman critique, tant perceptible au niveau de « la satire politique – toujours judicieuse, jamais appuyée – que de la liberté laissée au lecteur : de nombreuses pistes restent ouvertes, et c'est au lecteur, in fine, d'opter pour le point de vue réaliste. »²⁴⁰

Quelles que soient les entreprises narratologiques et les risques esthétiques de Nganang, Cingal lui tire un coup de chapeau et invite la postérité à s'en inspirer. Car dit-il, il est salutaire de produire comme Nganang une œuvre de cette envergure qui ne soit ni un pamphlet encore moins une coquille vide. Il conclut son propos en disant que « tout, dans l'écriture, est question de dosage : à cet égard, ce livre est un modèle. Bref, *Temps de chien*, qui avait tout, à priori, pour être un roman raté, est un roman merveilleusement réussi. »²⁴¹ Tout compte fait, nous notons que Guillaume Cingal n'a ménagé aucun effort pour être parmi les premiers universitaires à se prononcer sur la critique du roman de Nganang. Il a ici soulevé les risques que posait ce roman et au-delà des quels celui-ci est passé pour se hisser au-devant des champs littéraire et symbolique. Il a de fait été suivi dans la critique par plusieurs autres auteurs. Nous nous proposons de décrypter dans la suite de notre propos la lecture faite par Ladislas Nzesse.

4.1.2.2. Ladislas Nzesse 2004

Ladislas Nzesse est un diplômé de l'université de Yaoundé I spécialiste de sociolinguistique, de stylistique française et de l'analyse du discours, il enseigne depuis 1999 la linguistique et la stylistique française à l'université de Dschang. Il est auteur d'une multitude d'articles dans les revues africaines, et en Amérique du nord. Il a notamment produit un flamboyant article chez éthiopique sur ce roman *Temps de chien* de Patrice Nganang

²³⁹ *Ibid.* p. 286.

²⁴⁰ Guillaume Cingal *op. cit.*

²⁴¹ *Idem.*

Pour Ladislas Nzesse, « s'il est un roman publié ces dernières années dont on peut dire qu'il a donné une impulsion supplémentaire au roman réaliste, c'est bien *Temps de chien* de patrice Nganang. ». ²⁴² Il reconnaît à travers ce propos l'originalité et le succès de ce roman. Ce succès à son avis doit sa raison d'être à l'authenticité du texte de Nganang. Ladite authenticité repose sur la reproduction des événements de la décennie 90, la thématique assez croustillante de l'œuvre et le matériau linguistique qui y est investi. Notre analyse portant sur la critique de *Temps de chien* faite par Ladislas Nzesse va s'articuler autour de deux (02) principaux points : les références au Cameroun et le matériau linguistique utilisé par Nganang.

Dès l'entame de son article, Nzesse fait remarquer qu'il y a une conformité indéniable entre les lieux les personnages et les événements du roman et ceux de la société camerounaise. Pour ce qui est des lieux on note des espaces attestés hors texte. Tous les lieux de ce roman sont effet des quartiers bien connus de la ville de Yaoundé. Nous avons entre autre quartiers Madagascar où se déroulent les actions centrales du récit à lui se joignent les quartiers Mbankolo, Briqueterie, Carrière (carrefour Jean Vespa), Obili, Melen, Nlongkak, la cité verte, le célèbre marché Mokolo pour ne citer que ceux-là. Le caractère emblématique de ces espaces confère à ce texte un réalisme qui donne l'impression à son lecteur d'être directement en contact avec la capitale politique Yaoundé telle qu'elle se présente d'un point d'administratif en ces quelques lieux de références. Au-delà des lieux dans lesquels se meuvent les personnages, l'on peut noter une réelle authenticité dans la description et le choix des personnages.

« On note dans *Temps de chien* la présence de plusieurs hommes politiques ou personnalités ayant marquée pour certains, et qui continuent à marquer pour d'autres, la vie sociopolitique camerounaise » ²⁴³ le lectorat averti de *Temps de chien* reconnaîtra à l'unanimité les hommes de la scène politique camerounaise mentionnés dans le roman de Nganang. Nous pouvons citer entre autres personnages référentiels le général Sémengue premier diplômé camerounais de la grande école de guerre Saint Cyr en France, le chef du service du renseignement sous ère Ahmadou Ahidjo en la personne de Jean Fochivé, Boh Herbet correspondant de Arica, n°1, Vincent Tsass, correspondant de la radio France internationale (RFI) et de l'agence Reuter en 1993. Ajouté à cette liste le président Paul Biya qui fait l'objet d'une allusion dans le roman dans le sens d'une stigmatisation du système de

²⁴² Ladislas Nzesse, « *Temps de chien de patrice Nganang : quand le texte se charge des réalités camerounaises* » in *Ethiopiennes* n°73. Littérature, philosophie et art, 2e semestre 2004.

²⁴³ *Idem*.

gouvernance. Système avilissant, aliénant constituant un carcan pour la nation camerounaise qui, elle, revendique sa liberté. L'écriture audacieuse de Nganang ne se limite point à une peinture dégradante et dévalorisante des personnages référentiels plus haut mentionnés ; « Nganang met (également) en relief un certain nombre de types sociaux, symboles d'une société en pleine déchéance et aliénée par la misère économique et morale. »²⁴⁴. Nous avons par exemple un fonctionnaire compressé devenu commerçant (Massa yo), mini minor représentant la femme calculatrice prête à tout pour se faire de l'argent (prostitution, trafic d'organes humains...), Docta, diplômé de l'enseignement supérieur sans emploi et qui se donne pour passe-temps la débauche. Voilà en quelques lignes la vie de certains camerounais, sinon de la plupart, qui devaient se plier au principe de survie après les crises des années 80 et 90.

La description des lieux et des personnages est faite dans une objectivité assez remarquable. Pierre Brunel citant champ Fleury dira à propos de la production artistique qu'elle devrait être « la reproduction exacte, complète, sincère du milieu où on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte du mensonge et de toute tricherie ».

Cette pensée s'applique avec pertinence au récit de Nganang. L'universitaire salue par la même occasion le style de Nganang ; car pour lui, le matériau linguistique mis au service de ce roman constitue un moment fort du décryptage de ce dernier. En effet,

Temps de chien est un véritable cas d'école en matière de français camerounais. Il donne en effet la possibilité d'observer un plan de la langue le vrai visage du français au Cameroun. La langue des personnages de Nganang est, à bien observer, le reflet du français que parle et écrit ordinairement l'homme de la rue, voire la majorité des camerounais au quotidien.²⁴⁵

Le matériau utilisé par l'auteur fonde toute l'originalité de son roman. C'est un véritable lieu de recreation du français qui participe de la recreation du texte en lui-même. On note des emprunts aux langues nationales celles que le Medumba (« Menmà » (mon frère)), le bété (« bi aboya ? » (On va faire comment ?)), du ghomala (« femla » (sorcellerie)), du pidgin English (« siscia » (menace, brimade, intimidation)), du fulfulde (« Maguida » ' originaire du grand nord)). Ces langues participent également d'une alternance codique dans le même roman. La langue dans le roman de Nganang se singularise davantage avec les calques linguistiques. Ceux-ci traduisent linéairement des expressions issues de langues nationales camerounaises. Nous avons par exemple le cas des expressions « être quelqu'un », « taper les

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

commentaires », « vendre quelqu'un, « tuer le temps » dont chaque camerounais pourrait trouver l'équivalence plutôt amusante en sa langue maternelle. Nous avons, pour terminer cette kyrielle de particularité linguiste, des néologismes. Les personnages de Nganang emploient une multitude de mots dont les sens ont subi des glissements. Ces mots cessent à l'occasion de renvoyer à leur signification standard. Ce roman offre une série d'exemples de néologie. Notons « noyaux » (testicules), « frein à main » (avare), « couper » (entretenir un rapport sexuel), « manger » (ensorceler)....

Ladislas Nzesse reconnaît qu'à travers les modes de présence, les mécanismes d'intégration des réalités camerounaises dans le récit, « *Temps de chien* se présente comme un instrument symbolique où réel se modèle (...) il est un espace où l'on découvre aisément la domestication de la langue française au Cameroun. » ; cette domestication de la langue française fera l'objet de l'article de l'universitaire camerounais Gérard Noumssi.

4.1.2.3. Gérard Noumssi²⁴⁶

Gérard Marie Noumssi est universitaire camerounais spécialiste de stylistique française et de sociolinguistique. Maître de conférences, il enseigne à l'université et à l'école normale supérieure de Yaoundé. Fort impressionné par style polyglossique du roman *Temps de chien* il va produire un article rendant compte de la polyglossie et l'écriture romanesque de Patrice Nganang.

Pour lui, l'écriture romanesque chez Nganang laisse transparaître une esthétique dont les procédés structuraux ont pour point focal le substrat des langues camerounaises. Il désignera donc par polyglossie « hybridation de l'écriture romanesque, à travers différentes formes de langages. ». Le roman *Temps de chien* à son avis constitue un siège assez remarquable d'occurrences polyglossiques. Il se donne pour suprême ambition dans le cadre de cet article de montrer que les procédés polyglossiques « tout en participant de l'esthétique du roman, entraînent des phénomènes sociolinguistiques spécifiques aux situations de contact des langues. »

Selon l'universitaire, l'on assiste chez Nganang à une écriture de la capitale politique du Cameroun marquée par un métissage linguistique établit une certaine sincérité qui permet à l'auteur de transposer dans ses romans la langue des quartiers dont il parle. La polyglossie dont il est ici question dessine en filigrane un foisonnement de langues, une hybridation entre

²⁴⁶ Gérard Noumssi, « Polyglossie et écriture romanesque au Cameroun : le cas de Patrice Nganang », in *Discours et savoirs sur les langues dans l'ère méditerranéenne*, Henri Boyer (dir), coll. Langue et parole Recherches en sciences du langage.

la langue française et les langues nationales camerounaises. Partant, les effets de diglossie vont constituer l'originalité de l'œuvre de Nganang. Cette dernière devient et se pose par ricochet comme le champ de leurs manifestations. Ces manifestations vont être perceptibles à plusieurs niveaux : d'abord les emprunts, ensuite le switching code (alternance codique) enfin des calques d'expression.

Noumssi conclura que « l'écriture littéraire, en français régional, tel qu'on le constate avec Nganang permet d'attester de la dynamique et de la créativité de la langue française chez les romanciers africains » processus aboutissant à la variation de la langue française ». ²⁴⁷ En effet l'écriture négro-africaine est fortement influencée par les langues nationales ceci amène les écrivains à penser à l'africaine même s'ils s'expriment en français. De la sorte, Makouta Mboukou en 1980, avait dans ses analyses précisées que la langue de l'écrivain « apparaît dans l'œuvre tantôt traduite, tantôt calquée, tantôt enfin insérée telle quelle dans le texte français. » ainsi, de manière consciente ou non les langues nationales des écrivains s'impliquent dans leurs productions. A travers ce phénomène de polyglossie textuelle se dessinent les compétences de communication francophone camerounaise. Le rapport d'établissant définitivement entre les français et les autres langues avec lesquelles il cohabite va s'exprime comme le soulignent Wald et al en 1973 en terme de « continuité /discontinuité sociolinguistique. Au Cameroun, comme l'atteste le roman de Nganang, ce rapport va s'établir dans un sens de continuum car, les énoncés produits dans les langues en présence ce sont dans l'informel ; ce qui participerait d'un hybridisme linguistique et d'une « pidginisation » linguistique. L'informel dont il est ici question se justifie à travers les usages non canonisés. Nous avons les cas de

Substitution de l'article défini renforcé par le déictique « là » à l'adjectif démonstratif (« si tu lances le caillou-là sur lui, je fais disparaître ton bangala »248), de « substitut du défini au partitif » (« il n'achète pas la bière »249) (« avoir la chance »250), enfin les emplois non normatifs des morphèmes « la » « et » « même » post posés aux substantifs. (Qu'est-ce qu'il y a même dans sa caisse-là ? » 251 (« Où est l'homme même ? »)252. ²⁵³

Au sortir de son propos, Gérard Marie Noumsi conclut que le phénomène de polyglossie dans l'écriture romanesque africaine en général et celle du Cameroun patrice Nganang en particulier ne prend toute sa pesanteur qu'à partir des discontinuités établies entre

²⁴⁷ Gérard Noumsi, *Ibid.*

²⁴⁸ Patrice Nganang, *Temps de chien, le serpent à plumes* 2001, p. 222.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 144.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 123.

²⁵¹ *Ibid.* p. 114.

²⁵² *Ibid.* p. 64.

²⁵³ Gérard Noumsi, *op. cit.* p. 6.

les langues en présence appréhendées sous le prisme de variations, celui-ci s'inquiète de l'obligatoire acclimatation du français à la culture africaine. Cet article s'achève sur une note fort interrogative : revient-il à la langue de s'adapter à l'identité culturelle ou alors l'inverse.

Au demeurant, l'œuvre *Temps de chien* par ses choix esthétique et thématique réussit à satisfaire la critique. Celle-ci la trouve belle et réussie. L'horizon d'attente est ici comblé. Mais au-delà de cet horizon d'attente il y a eu un vibrant effet de vie qui a conditionné toutes ces productions ; car comme le rappelait Marc Mathieu Munch en 2004 « tout public contemporain à ce qu'un artiste parce qu'il aime ou déteste et surtout de ce qu'il connaît bien, part un " pôle position " pour réussir son effet de vie. ». Ceci dit, par des mécanismes relevant du réalisme pur Nganang a su séduire la critique et se hisser au sommet des champs symboliques. La liberté esthétique de Nganang et son réalisme ont contribué à sa reconnaissance et à la floraison de son œuvre. Cette floraison trouve ses fondements dans l'expression de soi propre Nganang une description assez objective et humaine du Cameroun ; mais plus encore du franc parler et de l'audacieux réalisme qui font de lui un auteur d'une émancipation à nulle autre pareille. Si l'écriture de Nganang a trouvé un écho favorable auprès de la critique, il est de bon ton de préciser qu'il a à travers le roman *Temps de chien*, orchestré un besoin de production chez plusieurs auteurs notamment avec la reprise du personnage principal Mboudjack. En effet des auteurs se sont donné le privilège de saluer le mérite de Nganang à travers des reprises intertextuelles au sein de leurs productions : c'est le cas d'Emmanuel Matateyou dans le roman paru en 2014 *La Mer des Roseaux*.

4.2. *Temps de chien* et *La mer des roseaux* : De la réception à la reprise intertextuelle

Le texte n'existe qu'en tant que lu, conséquemment il doit être perçu comme un processus de communication. Il ne peut en effet prendre corps que lorsque le lecteur est placé au centre de la création de la production et de la réception des textes. Comment l'œuvre *Temps de chien* est-elle reçue de façon intertextuelle ? Il s'agira dans ce chapitre d'analyser le passage de l'effet de vie à la production artistique. Nous insisterons sur l'œuvre qui reprend le mieux *Temps de chien* : *La Mer des roseaux* d'Emmanuel Matatéyou.

4.2.1. *Temps de chien* et effet de vie

La reconnaissance et le mérite du roman *Temps de chien* de Patrice Nganang reposent sur ses spécificités esthétiques, littéraires et sociologiques. Celui-ci s'inscrit dans la mouvance de redéfinition et de réorganisation de littérature francophone en termes de revendications esthétiques et sociopolitiques. Dans cet ordre d'idées Emmanuel Matateyou pense qu'on a

désormais une littérature camerounaise au cœur de l'intégration africaine. En effet, dans le cadre de l'exposition des livres organisée les 6 et 7 février 2013 à Yaoundé qui avait pour thème fédérateur « littérature négro-africaine et intégration africaine » Emmanuel Matateyou est intervenu. Cette exposition avait pour objectif la promotion d'une véritable intégration africaine. Celle-ci passant par le biais d'une culture de la lecture chez les jeunes africains, réitérer les idées sur l'intégration africaine et encourager les jeunes qui ont un intérêt pour la littérature négro-africaine. La communication se pose à cet instant comme un moment clé de cette entreprise de promotion. Ainsi, Matatéyou a lourdement contribué à la promotion de la culture camerounaise. Il n'a ménagé aucun effort pour prendre comme exemple le roman *Temps de chien*. Pour l'universitaire, ce roman s'érige en une note essentielle de la littérature camerounaise contemporaine. Il n'a donc pas, en marge de cette exposition, manqué à d'autres circonstances de répreciser le mérite et la richesse de ce roman.

4.2.1.1. *Temps de chien* et le témoignage de lecteur

L'effet qu'a produit le roman de Patrice Nganang est assez tangible chez ses lecteurs. Nous avons pu tenir des échanges avec l'un des lecteurs de ce roman et avons pu percevoir jusqu'où peut aller la réception esthétique d'une œuvre d'art littéraire. Pour Matateyou, ce roman traduit à suffisante la vision du monde qui l'entoure et ce, au moyen d'une langue assez proche du peuple. Pour lui vouloir traduire la vision du monde du monde qui l'entoure au moyen d'une langue étrangère c'est comme lui amputer la partie vitale de son âme. Nganang à travers son roman a su traduire les réalités camerounaises en prenant le soin remarquable de se rapprocher le plus possible de la langue du peuple. Il rappelle avec beaucoup d'insistance que la Camerounisation du français et le vocabulaire scatologique rendent compte d'un des aspects du visage de la langue française, désormais affranchis des canons esthétiques traditionnels. La langue est désormais proche d'un peuple qui a longtemps été au rang de souffre-douleur, il y est également question de parole libre. Il parvient donc à considérer ce roman comme l'un des meilleurs de la littérature camerounaise contemporaine.

De plus, les éloges faits à Nganang par Matatéyou prennent une toute autre coloration avec la soirée dédicace du roman *La mer des roseaux*. En effet, le jeudi 19 mars à 16h s'est tenu à la salle de presse de la médiathèque de l'Institut Français du camerounais de Yaoundé la dédicace de ce roman sous le thème « mon livre et vous ». L'auteur n'a pas manqué de reconnaître le grand système d'accointance entre son roman et celui de Nganang. IL avoue avoir utilisé la technique de chasse bantou qui consiste en l'emprunt du chien d'un proche pour la chasse du retour de laquelle il faudra partager le butin. L'originalité narratologique et

esthétique de Nganang va amener Matatéyou à emprunter le narrateur-personnage Mboudjack pour son roman. Pour lui c'est un personnage avec des facultés extraordinaires ; il perçoit ce que l'humain ordinaire ne ferait pas, il philosophe. L'auteur de *Les Couloirs du labyrinthe* avoue avoir été séduit par ce roman tant sur les plans esthétiques, stratégiques que thématique. Il a décidé de suivre Nganang dans ce sillage. Il précise avoir envoyé un mail à celui-ci dans lequel il lui demandait de lui prêter son chien Mboudjack pour son roman ; offre qui lui été faite sans gêne.

En outre, dans les différents entretiens que le professeur Emmanuel Matatéyou nous a accordés durant ces deux années (2014-2016), nous avons pu nous apercevoir de cette influence significative qu'a eue sur lui le roman de Nganang. Pour lui il fallait se rallier à l'auteur de *Temps de chien* pour défendre cet être qui au quotidien nous assiste et nous protège mais qui en retour reçoit toujours comme récompense de la maltraitance. Les deux auteurs confèrent à la gent canine un nouveau statut. Désormais le chien chez ces deux auteurs comme chez Mabanckou devient un adjuvant, un compagnon. A la question de savoir pourquoi il insistait sur le personnage Mboudjack alors qu'il y a dans les deux romans une similitude sur le plan thématique : la vie sociopolitique au Cameroun, il répondait que le choix de la valorisation de la gent canine est fonction de l'intérêt qu'il porte à l'oralité dans ses productions en tant critique et écrivain. Il trouve qu'il est nécessaire d'insister sur ce paramètre qu'il juge important ; restituer à la gent canine la place de choix qu'elle mérite. Il comprend mal comment l'homme peut maltraiter et se nourrir de la chair d'un être qui le protège.

4.2.1.2. La reconnaissance

Que ce soit dans le cadre des différents entretiens à nous accordés par le professeur Matatéyou, la soirée dédicace à l'IFC ou sa posture relative à cet auteur dont l'esthétique ne saurait laisser indifférent, il reconnaît que la littérature fielleuse à laquelle Nganang participe fait de lui un grand écrivain, et un auteur de la versalité qu'on ne s'empêcherait pas de suivre dans ses combats. C'est dans cette optique que nous noterons chez ces deux écrivains camerounais un tangible système d'accointance tant au niveau des choix esthétiques que thématiques.

L'auteur de *La Mer des roseaux* reconnaît avoir emprunté le chien de patrice Nganang pour son roman. D'ailleurs, ce personnage qui a gardé sa particularité (loquace, philosophe, humaniste), va également garder son nom : Mboudjak. Le clin d'œil narratologique fait à ce roman se justifie chez l'auteur de *La Mer des roseaux* par le besoin de ralliement à la même

cause que son auteur. Même si l'on ne perçoit à travers les propos de cet auteur que la reconnaissance de n'avoir emprunté chez Nganang que le chien Mboudjak et de ne s'être rallié à son père que pour la même cause, il faut faire mention de la part trop grande que l'intertextualité occupe dans ce roman de manière consciente ou non. On verra dans la suite de nos propos que l'effet qu'a produit le roman de Nganang sur Matatéyou a considérablement influencé son œuvre *la mer des roseaux*.

4.2.2. De l'effet de vie de l'intertextualité

Théorisée vers la fin des années soixante par Julia Kristeva, l'intertextualité se pose désormais comme une donnée dans le champ de la critique littéraire. Elle est de la sorte au centre même de la production littéraire car comme le soulignait déjà Nathalie Piégay Gros en 1996 dans l'avant-propos de son ouvrage *Introduction à l'intertextualité* : un texte quel qu'il soit, est toujours une reprise consciente ou non d'autres textes. Ainsi, on en arrivera à concevoir toute la production artistico-littéraire comme une sorte de réminiscence émanant des lectures antérieures. Il s'agit ici de l'effet de la lecture comme une sorte de provocation esthétique qui se joue de manière très succincte dans la psyché du lecteur. A ce moment la nouvelle création se doit d'assumer dans cette subjectivité les différents rapprochements s'établissant entre les textes pris en compte fut-ils conscient ou non. Nathalie Piégay Gros rappelant l'antériorité d'un texte par rapport à un autre dit que cette pratique d'écriture date d'une époque bien plus ancienne pendant laquelle avait déjà été perçu le fait que « nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. »²⁵⁴. Ceci dit, le lecteur averti trouvera toujours des traces d'écrits ayant marqué un auteur dans sa production. Matatéyou dans son roman *la mer des roseaux* n'échappe guère à la logique il est un lecteur productif donc vecteur d'intertextualité.

En effet, il a fortement été influencé par *Temps de chien* de Patrice Nganang dans la rédaction et son roman. On y notera plusieurs variations intertextuelles. Dans le cadre de cette analyse nous nous intéressons aux formes intertextuelles les plus saillantes à savoir l'agrammaticalité, l'allusion, la référence et le pastiche

²⁵⁴ Nathalie, Piégay Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

4.2.2.1. L'agrammaticalité

Pour Michael Riffaterre, l'analyse intertextuelle ne repose pas uniquement sur l'hétérogénéité mais aussi et surtout sur une « agrammaticalité » entendue comme

Tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle de la communication est violée : l'agrammaticalité est souvent le signe d'un brouillage, c'est-à-dire d'un type de non-sens produit par un intertexte que le lecteur doit retrouver et interpréter pour comprendre la signification du texte ; l'agrammaticalité est ainsi un signe de littéralité.²⁵⁵

Cet agrammaticalité est donc la perceptible à plusieurs niveaux de la communication. Nous aurons les niveaux lexical, syntaxique et sémantique.

Sur le plan syntaxique, on note plusieurs occurrences d'incomplétude. Cette incomplétude qui dans certains cas crée un véritable brouillage qui entre frein au décryptage de l'énoncé. Nous avons des cas tels que : « comme tu es de la région de... »²⁵⁶

- augmente le volume, hombré !
- mais la batterie...
- mais je te dis que...on va...tu n'as pas encore écouté ? »
- non ! La vie ci²⁵⁷

« Vous autres, les Bami, vous exagérez. Vous cherchez l'argent comme...weh ! »²⁵⁸

« Donc tu as déjà... »²⁵⁹, « C'est vraiment curieux...un chien qui... »²⁶⁰. Cette incomplétude syntaxique laisse un véritable goût d'inachevé qui pourrait enfreindre à la saisie du roman de Matateyou. Tout au moins, un détour sur les énonciateurs pourrait permettre de décrypter les énoncés produits. De plus en dehors de l'incomplétude syntaxique nous avons pu noter des cas de fautes de construction. Nous lirons par exemple dans cette querelle entre la Banen et la Nyokon des phrases dont la construction et le sens déterminent le type social auquel elles appartiendraient :

- tu as volé aux funérailles de ton oncle !
- qui ? moi-ci ? moi-ci ?
- (...) je vais te montrer...
- que tu es la télé ?
- tu vas me sentir...
- que tu es le W.C ?
- tu dis que quoi ?
- que kwata...²⁶¹

²⁵⁵ Michael Riffaterre cité par Nathalie Piégay Gros in *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.179

²⁵⁶ Emmanuel Matateyou, *La Mer des roseaux*, Ed. Teham, 2014, p. 56.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 68

²⁵⁸ *Ibid.* p. 171

²⁵⁹ *Ibid.* p. 180

²⁶⁰ *Ibid.* p. 188

²⁶¹ *Ibid.* pp. 26-27

Nous avons également une agrammaticalité dans l'énoncé « Comment va ta maison ? ». En effet, la règle : sujet + verbe + complément y est respectée, mais le complément de cette phrase l'éloigne rarement d'une logique grammaticale. Lisons également à la page 187 les phrases suivantes « Les autres Peuls sédentaires ont mélangé notre race de mariage avec les populations locales », « j'avais à charge les vaches de Jakiri »

Nous notons aussi un usage abusif de la conjonction de subordination « que » qui dans le texte, n'est pour la plupart des cas ni béquille ni emphatique. Il y est employé de façon ostentatoire.

- quoi ? Que Dieu est comment ?
- que nous avons l'attitude naïve...
- que nous devons nous secouer (...)
- que ma guerre (...) sera terrible (...)
- que ce ne sera pas une guerre (...)
- que ce sera une véritable conflagration
- (...) que dans tous les quartiers... il y aura...
- que ceux qui sont exploités aujourd'hui...²⁶²

En réalité tous ces « Que » ne servent à rien dans structures phrastiques sus énumérées. A la page 187 nous lisons un emploi du défini en lieu et place du participe. « Elle sait fabriquer **le** beurre ». À cette même page, nous notons un décalage relatif à la concordance de temps. « Comme tu es le descendant direct de scheik Yakubu, je **dois te** donner quelque chose en compensation des pertes enregistrées. ». En outre nous apercevons le même cas de figure à la page 41 avec le propos de Hombré à l'endroit en son « motor-boy » ;

- depuis qu'on a eu la crevaision son Bafoussam, on n'a pas collé la roue...

-mais je ne **t'avais pas dit** que, dès qu'on arrivait à Makenéné, on collait ? ».

Toutes les incomplétudes syntaxiques, les fautes de construction et de concordance participent d'un agrammaticalité sur le plan syntaxique.

Sur le plan lexical, nous ne ménageons aucun effort pour être captivé par les mots du roman de Matateyou : nous aurons par exemple des mots et expression tels que : « Tu es **l'eau l'eau** »²⁶³, « Elle a pris **ta chose** »²⁶⁴, « Donc le père de Junior te **love** encore ? »²⁶⁵ Les cas d'agrammaticalité les plus tangibles sur le plan lexical vont être perceptibles tant chez les passagers du minibus *le bien est bien* (lors d'une discussion avec un agent de la gendarmerie routière

(...) – tu dis que quoi ?

²⁶² *Ibid.* p. 191

²⁶³ *Ibid.* p. 26

²⁶⁴ *Ibid.* p. 27

²⁶⁵ *Ibid.* p. 97

- (...) Mais ta carte est périmée madame Aïcha...
- (...) **Sef, ze** ne pas f...essaya de dire la femme bororo (...)
- Non **Sef, ze souis plis** à Didango...²⁶⁶ que dans l'épopée du Mvet

d'Eyi Mon Ndon.

- tu étais chez moi hier je t'ai cédé ma jeune femme ayant pour nom : **fin de célibat** (...) la femme que Medang bodo choisira aura pour nom : le couteau planté dans la gorge ; ce qui veut dire que c'était la dulcinée de mfulu (...) il l'appelait aussi **sang rouge vif de mon cœur.**)

Il faut le dire, ces agrammaticalités atteignent leur apogée au niveau sémantique. On lira par exemple à la page 88 la phrase de Solange ci-après : « weh ! Maguy, assoies-toi ! Je vais te **donner le deuil** », « elle a pris ta chose ». Ici, on assiste à une désémantisation et résémantisation des termes employés. Cependant, la grande instance qui résume le mieux le phénomène d'agrammaticalité dans *La Mer des Roseaux* reste le SMS envoyé par le père de junior à Solange ; « bjr la go fo kon c vw pr spik du muna. Je no ke jai merdé fo me ya j navai pal è do é l ndem etai là. Today j wok cool ga, fala mw 1 day pr djos », « j veu ke tu kem a kribi tek lè do pr l muna. J veu t tel ke j t ya encore mo. JTM. »

Tout compte fait, le phénomène intertextuel qu'est l'agrammaticalité se justifie dans le texte de Matatéyou par la mise en jeu des types sociaux de la base classe ce qui justifierait leur mode d'expression.

4.2.2.2. L'Allusion

L'on note également dans le cadre d'analyse d'indices d'intertextualité des formes explicitement marquées. On aura tantôt des démarcations par des signes typographiques, tantôt des indices sémantiques tels que le nom de l'auteur du texte emprunté, son titre ou encore le nom d'un personnage qui amènera très vite le lecteur à se souvenir de l'œuvre dont l'auteur fait mention. C'est le cas de l'allusion. Celle-ci consisterait, à en croire Fontanier à « faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée. »²⁶⁷

L'allusion en tant que forme intertextuelle établit une certaine complicité entre l'auteur et son lecteur par le truchement du savoir commun que représente l'hypertexte. C'est une sorte de jeu dans la lecture, une récréation qui trouve son fondement dans l'étymologie même du mot allusion. En effet, celui-ci tire son sens du mot latin « allusio » qui lui-même vient de « ludere » qui signifie « jouer ». L'implication d'une allusion au sein d'un tissu textuel

²⁶⁶ *Ibid.* p. 172.

²⁶⁷ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1976.

suppose des connaissances de base communes au scripteur et à son lecteur. Ce dernier est censé tout comprendre ce que l'auteur voudrait passer comme information sous-jacente à cette allusion.

La forme allusive à *Temps de chien* retrouvée dans *La Mer des Roseaux* est perceptible dans le chapitre « L'angoisse », plus précisément à la « dernière pause » du récit. Cette allusion est explicitement exprimée à travers la mention du nom du personnage principal et celui de son auteur. « Je vais donc vous apprendre qu'Obama et Njoya dans leurs mésaventures, rencontrent Mboudjak, le chien de Patrice Nganang qui est très loquace »²⁶⁸. L'allusion repose sur le chien Mboudjak mais encore plus sur son caractère. La loquacité à laquelle le narrateur fait allusion ne peut véritablement pas être comprise en dehors de l'œuvre originelle dans laquelle apparaît pour la première fois le personnage Mboudjak. En effet, c'est ce dernier qui constitue la voix narrative dans le roman de Nganang. Rien ne passe inaperçu chez ce dernier. Il est sensible à tous les faits et gestes des autres personnages du roman, c'est un grand philosophe. Il faudrait donc avoir cet arrière-plan de *Temps de chien* pour mieux cerner le caractère loquace de Mboudjak.

Nous notons également une autre forme allusive dans la phrase « Mboudjak, qui avait déjà été présenté dans *Temps de chien*, revenait de Bagangté avec son maître Massa yo, qui avait entretemps acheté un camion Toyota avec lequel il faisait le commerce des vivres frais.»²⁶⁹ Une telle phrase renvoie immédiatement à *Temps de chien* à plusieurs niveaux : d'abord un détour sur le roman cité ensuite une interrogation sur la description faite de Mboudjak qui y est faite, enfin sur le statut de Massa yo le maître de Mboudjak. Si le lecteur ne parvient pas à établir le rapprochement entre les deux romans sur les trois angles susmentionnés, il serait très difficile de comprendre toute la quintessence de ces propos du narrateur de *La Mer des Roseaux*. Une telle entreprise intertextuelle est un véritable risque. Loin d'établir une complicité entre le narrateur et le lecteur, elle peut participer à diluer le récit hypertexte. La question que nous nous poserions est celle de savoir si tous les lecteurs de *La Mer des Roseaux* ont lu *Temps de chien* ? La réponse à cette question s'exprimerait sans ambages par la négative. Tout compte fait, le clin d'œil fait à Patrice Nganang par Matatéyou à travers son roman amènerait plus d'un à chercher à lire *Temps de chien*. En dehors de l'allusion, nous avons d'autres formes intertextuelles convoquées dans le roman de l'universitaire en l'occurrence la référence.

²⁶⁸ Patrice Nganang, *op. cit.* p. 183.

²⁶⁹ Emmanuel Matatéyou *op. cit.* p.189.

4.2.2.3. La référence

Tout comme l'allusion et la citation, la référence est une forme intertextuelle explicite ; à la seule différence de ne faire mention du texte auquel elle renvoie. La convocation de l'hypotexte dans l'hypertexte n'est pas faite de manière littérale. Honoré De Balzac la considère comme un excellent moyen pour la multiplication des échos entre différents romans ; quel qu'en soient, la référence exige du lecteur une mémoire assez poussée ; car il faudrait bien que celui-ci ait une culture littéraire et anthropologique lui permettant de décoder l'intertexte investi. Il faudrait également que le lecteur de l'hypertexte ait véritablement lu l'hypotexte et qu'en conséquence il puisse être en mesure de cerner le lien s'établissant entre les deux romans.

En effet, dans le roman *La Mer des Roseaux*, l'on retrouve des traces de référence à celui de Nganang : « comme c'était son habitude dans l'ancien bar de son maître à Madagascar appelé **Le client est roi**, Mboudjak s'était couché sous le camion et observait le monde.»²⁷⁰ « victime de **l'incompréhension et la méchanceté des hommes**, il avait décidé de résoudre, à sa manière, l'énigme de l'humanité, il avait depuis **son séjour à Madagascar** compris que l'homme était élastique », « **Massa Yo (...) s'était converti à l'Islam (...)**, il avait pris pour épouse la nièce de son voisin soulé (...) à **Madagascar**. Il la lorgnait (Hadjia Amina) de son comptoir et observait le balancement de ses fesses chaque fois qu'elle passait devant **Le client est roi** ». De manière assez particulière, on voit que Matatéyou procède à un recours indéniable à des informations qui resteraient véritables lettres mortes si le narrataire à priori ne détient pas des informations supplémentaires lui permettant de combler les vides sémantiques du récit hypertexte. En effet, on note à travers chacun des éléments par nous soulignés qu'il y a comme une information à desceller dans chaque instance afin de mieux cerner toute la quintessence de l'hypertexte.

Dans le cadre d'une reprise intertextuelle, le texte emprunté en tant que donnée référentielle constitue pour la circonstance un moule que le scripteur du texte prêteur s'évertue de suivre ; il n'est en effet qu'un témoin qui pourrait, s'il le souhaite, détourner la lecture vers l'horizon dans lequel il voudrait conduire son lecteur.

4.2.2.4. Le pastiche

Le pastiche est une relation de dérivation établissant le rapprochement entre deux textes. Elle est à priori fondée sur une imitation d'un texte préexistant appelé hypotexte. « le

²⁷⁰ *Ibid.* p. 189.

terme pastiche ne fut introduit en France qu'à la fin du XVIII^e siècle, par analogie avec les imitations de grands maîtres(...)pasticher ce n'est pas déformer un texte précis, mais imiter le style.».²⁷¹ Il se trouve que dans le roman *La Mer des Roseaux* l'on remarque une floraison d'éléments faisant de lui un flamboyant pastiche de *Temps de chien*. Ce pastiche est perceptible à deux niveaux : le style et les sujets abordés.

Relativement au style, nous noterons la camerounisation de la langue et le recours à l'intermédialité. La camerounisation de la langue se fait par le truchement des calques d'expression, (« Weh maguy assoies-toi ! Je vais te donner le deuil »²⁷² l'usage des mots appartenant à la socioculture camerounaise (« weh burki, tu m'excites ...assieds-toi. Je vais te servir le ndomba » (M.R ; 89), « tu te souviens du maguida qui t'avait rythmée toute la nuit et, le matin, il t'a donné un faux billet de deux mille francs... ? » (M.R ; 96)) et du pidgin-english (« bjr la go fo kon c vw pr spik du muna. Je no ke jai merdé fo me ya j navai pa lè do é l ndem etai là. Today j wok cool ga, fala mw 1 day pr djos », « j veu ke tu kem a kribi tek lè do pr l muna. J veu t tel ke j t ya encore mo. JTM. »²⁷³. Ajoutons à cette série l'influence des langues nationales sur le parler de personnages ; « malêêh ! Il a dit que quoi ? (...) Que quoi encore ma sœur ? Maalêêh » (M.R ; 190).

En dehors de la camerounisation de la langue, nous avons le recours à l'intermédialité d'ailleurs très répandue dans le roman. Nous pouvons citer entre autres traces d'intermédialité le chant que fredonnait le grand-père d'Obama :

France, ta main puissante a brisé nos liens
Des tyrans nous rendaient comme bêtes de somme
Et ravageaient nos biens et tuaient nos enfants
Mais tu nous délivras et fis de nous des hommes
Salut France ! gloire ton nom !
Nous t'aimons comme notre mère
Car c'est à toi que nous devons à la fin de nos misères. ²⁷⁴

Ce chant est exécuté par le grand-père d'Obama pour se rappeler qu'au-delà de toutes choses la colonisation n'a pas été que dévastatrice. Elle a participé à bien de progrès en Afrique en général et au Cameroun en particulier. Déplorant le clanisme, le népotisme et le tribalisme qui prévaut au Cameroun, on pourra voir s'imbriquer dans le récit le célèbre titre du camerounais Donny Elwood :

Ma vie va changer, le décret vient de tomber
Mon frère est nommé à un poste très élevé
Ca y est ma vie va changer, mon frère est nommé

²⁷¹ Nathalie Piégay Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 65.

²⁷² Emmanuel Matateyou, *op. cit.* p. 88.

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ *Ibid.* p. 35.

La souffrance est terminée eh
Ma vie va changer, mon frère est en haut
Je serai véhiculé. Je vais gagner des marchés, mon frère est en haut
même si je ne peux pas livrer.²⁷⁵

De plus, pendant le voyage le chauffeur quadragénaire s'était fait le plaisir de mettre en marche son lecteur « qui distillait un tube en vogue de Liane d'acier :

Vraiment, c'est ça !
Oui, c'est ça !
Viens, on reste ! yâ !
Viens, on reste ! Mayem
Viens, on reste ! A tuutuu !
Mariage, avé ?²⁷⁶

Les cas d'intermédialité dans ce roman sont légions. La stratégie narrative de Nganang va également se retrouver chez Matatéyou avec un usage de multiples pauses narratives meublées par des récits secondaires. Nous avons entre autre celles d'Amana Nkoe et Mfulu emgbang²⁷⁷, du directeur de l'école publique de Ndiki et ses deux amantes²⁷⁸, également celle de Minko.

En plus du style, nous notons une nette similitude dans les sujets abordés dans les deux romans. Dans l'un comme dans l'autre roman, nous avons la promotion des langues nationales, la présentation d'un phénomène récurrent en Afrique : la sorcellerie. (« On l'accusait de sorcellerie, d'être à l'origine des différentes décès que connaissait sa famille » (M.R ; 44), « personne ne voulait qu'un inconnu aille vendre son ombre au famla ».

En outre nous avons une écriture de la femme par ces deux auteurs. « Le véritable statut de la femme échappe toujours au concept de mondialisation. Et pourtant on continue à dire ici et là que le pipi d'une femme ne traverse pas un tronc d'arbre. »²⁷⁹. De l'autre côté chez Nganang, on avait une écriture de la femme toute autre : émancipée (Mini Minor), responsable et soucieuse du devenir de sa progéniture (Mama Mado). Enfin, sur le plan politique, les deux auteurs se rejoignent dans le système de stigmatisation de la fraude électorale qui caractérise la politique africaine en générale et camerounaise en particulier. La similitude établie entre ces deux romans nous amène à nous appesantir sur d'autres spécificités narratologiques que ce pastiche a orchestré.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 38.

²⁷⁶ *Ibid.* p. 40.

²⁷⁷ *Ibid.* pp. 14-19.

²⁷⁸ *Ibid.* pp. 25-28.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 87.

4.2.3. Temps de chien et La Mer des roseaux : Au rendez-vous d'une esthétique

Les romans *Temps de chien* et *La Mer des roseaux* se retrouvent sur un système d'alignement de points au-delà de la relation intertextuelle qui pourrait les lier. Il y a d'accointance entre ces deux romans. Notre analyse à ce niveau se pose comme une étude du carrefour esthétique que forment les romans de Nganang et de Matatéyou. Les points saillants sur lesquels nous allons nous appesantir sont les personnages et le chronotope.

4.2.3.1. Les personnages

On retrouve dans les romans de Nganang et Matatéyou une proximité indéniable au niveau du choix des personnages et de leurs présentations. Nous avons outre les personnages portant les actions des types sociaux et des personnages référentiels. Les deux romanciers camerounais laissent transparaître une perception des réalités camerounaises à travers ces personnages.

Nous retrouvons des personnages empruntés à *Temps de chien* dans *La Mer des Roseaux*. En effet, si ce ne sont les noms typiquement identiques, ce sont les traits qui le sont dans ces romans. Nous noterons comme cas de figure les personnages Mboudjak et son maître Massa Yo qui ont été repris par Matatéyou dans *La Mer des Roseaux*. Ceux-ci ont gardé les mêmes noms, et les mêmes traits de caractère. Ces deux personnages sur qui repose l'ensemble de la trame narrative dans *Temps de Chien* n'interviennent que dans les deux derniers chapitres du roman de Matatéyou.

Entre autre nous remarquons une étrange ressemblance entre certains personnages : Mini Minor de Nganang et la compagne de l'homme à la castel qui lui se rapproche du point de vue onomastique de l'homme en noir-noir. En effet, ces deux femmes sont présentées comme des êtres d'une émancipation assez avérée qui les éloigne du cliché que le commun garde de la femme africaine. De plus, nous remarquons une similitude entre les personnages Burkinabé de Matatéyou et le commissaire Etienne de Nganang. Les deux sont des policiers dont la corruption et la démagogie sont les caractéristiques fondamentales.

Pour ce qui est des personnages référentiels, nous en notons dans les deux romans. De grandes figures de la scène politique camerounaise et étrangère y sont mentionnées ; « Paul Biya », « Jean Fochivé », « Le Général Sémengue » (TC). « Jean-pierre Bemba », « Marafa » (M.R). En ce qui concerne les types sociaux, nous nous sommes rendu compte qu'ils structurent une bonne partie des deux romans. « Massa Yo converti dans le commerce », « Mini Minor, tenancière du chantier de la république » « Docta diplômé sans emploi », (T.C), « M. John le barman », « Benskinneur », « lépreux ». (M.R). Nous rappellerons pour la suite

de notre propos sur le système d'accointance entre ces romanciers qu'il ne se limite point aux personnages, il est également perceptible au niveau chronotopique.

4.2.3.2. Le chronotope

Le chronotope pour Mickaël Bakhtine désigne la corrélation fondamentale des rapports spatiotemporels telle qu'elle a été envisagée par la littérature. Pour lui, on ne saurait envisager le chronotope sans faire allusion l'espace, au temps qui permettent structurer un récit. Il se présente dans un roman comme le centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet de l'œuvre. Cependant, l'auteur de *l'Esthétique et théorie du roman* ajoute à la notion espace-temps une valeur idéologique découlant de ce rapport espace-temps dans le récit. A bien des égards, on pourra observer que le chronotope concerne le fond d'appréhension, sur un plan existentiel, du monde environnant dans un objectif de reconfiguration et de fonctionnement de l'espace-temps dans le récit.

Les romans *Temps de Chien* et *La Mer des Roseaux* s'inscrivent dans un même périmètre temporel. Le premier relate des événements identifiables des années 90, c'est à dire avec l'avènement du multipartisme. On note chez Matatéyou comme une volonté de reprendre et restituer les actions de ses personnages dans le même cadre temporel ; « Il n'était pas fréquent de voir des gens discuter (...) publiquement à cause du climat sociopolitique qui avait régné dans le pays depuis l'avènement du multipartisme. »²⁸⁰

Concernant l'espace, les deux romans situent les actions dans des lieux donnés pour réels et identifiables sur la carte du Cameroun. Nous avons des lieux repris dans les deux romans : la ville de Yaoundé, et le quartier Madagascar. Si Nganang utilise un espace pas trop éclaté, Matatéyou par contre l'éclate pour faire valoir le chronotope du déplacement par le biais de plusieurs lieux tels que Makénééné, Ndiki, Bayomen, la République du Golfe de Guinée et le pont d'Ebebda. Ce dernier lieu est fédérateur des trois derniers chapitres ; toutes les dernières actions s'y déroulent. Le professeur Etienne Dassi dira d'ailleurs lors de la soirée dédicace du roman de Matatéyou que ce fut le titre originel du roman à qui il a proposé le titre qu'il porte actuellement.

Le temps et l'espace dans lesquels ils se déroulent ces récits sont mis au service de la description de la situation chaotique dans laquelle se trouve le Cameroun ; situation sociopolitique et économique qui a une répercussion indéniable sur le Cameroun du XXI^e siècle. Il faut le souligner, si Matatéyou a été lourdement influencé par le roman de Nganang

²⁸⁰ *Ibid.* p. 35.

au point d'en produire un sur plusieurs aspects identique au roman source, il faudrait ici noter la particularité esthétique qui caractérise son roman.

4.2.4. De l'intertextualité à la particularité esthétique

Si *La Mer des Roseaux* doit son existence à *Temps de Chien*, il est de bon ton d'attirer l'attention sur les ramifications qui y sont observées. L'on remarque que le roman publié en 2014 est une sorte de continuité de celui publié en 2001. En effet, dans le premier par nous évoqué, on assiste à la présentation des personnages Mboudjak et Massa Yo sous un autre jour. Mboudjak désormais contraint d'accompagner son maître devenu vendeur de vivres frais dans la sous-région Afrique centrale. Massa Yo désormais s'appelait Abdoulahi et avait épousé une femme musulmane.

Loin d'être une simple suite, *La Mer des Roseaux* constitue une réécriture de *Temps de Chien*. En effet, il y a comme une inadéquation entre l'allusion faite par Matatéyou à la page 189 de son roman et le contenu réel de celui de Nganang. « ...il avait pris pour épouse la nièce de son voisin **Soulé**, un tailleur du pays bamoun à Madagascar(...) Il aimait les manières des femmes musulmanes. Et surtout le beignet arrosé de couloucoulou, la bouillie de maïs que lui servait **Hadja Amina** qui avait des rondeurs appétissantes. Il la lorgnait de son comptoir et observait le balancement de ses fesses quand elle passait devant *Le client est roi*²⁸¹. Nous voyons bien que les deux personnages Soulé et sa nièce Hadja Amina donnent le sentiment au lecteur d'avoir réellement été présents dans l'œuvre de Nganang ; or il n'en est rien. On assiste de la sorte à une allusion fautive. De ce constat surgit un questionnement ; l'entreprise artistique devrait-elle encore reposer sur l'imitation des anciens si tant est que la réécriture dans certains textes sur plante la création ? Cependant, il faudrait saluer le mérite de Matatéyou qui a su à travers l'effet de vie produit en lui, et l'emprunt de Mboudjak, faire transparaître un souci d'union, de fraternité, d'universalité dans son roman. «Voilà le pharaon Toutan Khamon qui descend, il est accompagné de Jules César et Ponce Pilate (...) Jésus et Mohamet qui font leur arrivée(...) Je vois à présent le roi Njoya, oui. A côté de lui, c'est John Kennedy ! Plus loin, c'est Mère Teresa. (...) C'est Mao Tse Toung, Nelson Mandela et Hitler ». Quelle belle apocalypse ! N'aurait-il pas été plus fabuleux de rêver d'un tel amour, une telle fraternité dans la vie en cours plutôt que de n'y songer que pour la fin ?

Au sortir de ce propos, l'on retiendra que, loin de s'être estompé au moment de la lecture, l'effet de vie produit par *Temps de Chien* sur Matatéyou constitue le socle, la raison

²⁸¹ *Ibid.* p. 189.

fondamentale de l'écriture de *La Mer des roseaux* ; c'est en gros un effet de vie durable. Ne peuvent donc produire un tel effet de vie durable que des œuvres dont la constitution significative et la fortune sont à plus d'un égard approuvée par les champs littéraire et symbolique. Du point de vue de ses choix esthétiques et stratégiques, le roman *Temps de chien* se pose comme une véritable œuvre réussie ; sa spécificité a su satisfaire la critique et les institutions littéraires. La trajectoire prise par la réception de ce roman tant au Cameroun qu'ailleurs permet de le classer dans le rayon chef-d'œuvre de la littérature camerounaise contemporaine.



CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans le cadre de notre travail, nous nous sommes donné pour suprême mission de démontrer que la constitution significative, le rayonnement, mieux, la fortune d'une œuvre d'art littéraire est tributaire de l'effet que celle-ci produit sur le récepteur. Ici réside donc un véritable enjeu épistémologique qui fait de la réception esthétique le socle de toutes réceptions donc l'œuvre littéraire peut faire l'objet. Le sujet qui a retenu notre attention est à cet effet La Fortune du roman *Temps de Chien* de Patrice Nganang : le facteur effet de vie. La question principale qui aura conduit notre réflexion s'est posée comme suit : comment la réception esthétique peut-elle rendre compte la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire ? Nous avons posé comme hypothèse générale que la réception esthétique peut rendre compte de la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire par le truchement de l'effet de vie suscité par celle-ci dans la psyché du lecteur. C'est donc dire que le rayonnement de l'œuvre littéraire repose indubitablement sur l'effet produit par celle-ci sur le lecteur. Le démontrer nous a conduit à des hypothèses de recherche répondant aux questions de la problématique. Notre argumentaire a été structuré en quatre chapitres.

Le premier intitulée *Réception et Effet de vie : fondements épistémologiques* nous aura permis de procéder à une lecture épistémologique de la théorie de la réception d'une part, et celle de l'effet de vie d'autre part. Pour ce qui est de la réception, nous sommes partis de la définition d'une définition du terme réception proposée par Hans Robert Jauss et Roman Ingarden afin de mieux appréhender les instances de réception que sont le lectorat, les champs littéraires et symboliques. Le constat fait à ce niveau est que selon les théoriciens qui en partage le paradigme d'accueil du texte littéraire qu'est la réception, la consécration du produit livre prend en compte le prisme de médiation et le système de coïncidence entre le contenu réel de l'œuvre et l'horizon d'attente du lectorat.

Ce chapitre premier nous aura amené à mieux établir les rapprochements et les distanciations d'ordre épistémologique qui structurent ces deux théories. Nous nous sommes rendu à l'évidence que, l'une et l'autre théorie accordait une place de choix à au lectorat. À la question de savoir quel rôle le lecteur joue dans le processus de signification de l'œuvre d'art littéraire, il en ressort qu'il est au cœur des études de réceptions. Il est le facteur pouvant donner vie au texte qui à la base n'est que lettre morte. Ce postulat de base constitue la condition *sinequanone* pour prétendre à une quelconque analyse et interprétation des phénomènes de lecture. Pour ce qui est de l'effet de vie, nous avons sondé les fondements et les principes théoriques de base qui sou-tendent l'effet de vie Münchéen.

Pour cela, nous avons revisité les concepts clés de cette théorie en insistant, bien évidemment, sur ce que renferme chacune de ces notions dans la conception Münchéenne.

Nous nous sommes rendus à l'évidence que seul le premier volet de l'esthétique Münchéenne pouvait nous aider à décrypter la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire, puisqu'ayant apporté assez d'éclairage dans le phénomène du rapport texte /lecteur. Trois aspects ont pour la circonstance retenue notre attention : le lecteur, l'effet de vie et l'œuvre réussie. Ainsi, en tant que phénomène, l'effet de vie revêt une véritable pertinence ; en ce sens qu'il est fédérateur de toutes les théories qui ont en partage les questions du rapport du texte au lecteur et vice-versa. Ce phénomène effet de vie s'érige de la sorte en une réception transcendantale qui prend pour point d'appui l'émotion esthétique.

Le deuxième chapitre quant à lui intitulé *L'effet de vie : une réception transcendantale* nous aura mené à faire ressortir la particularité de la réception esthétique mieux, de l'effet de vie. A la question de savoir en quoi est- ce la réception esthétique différerait de la réception traditionnelle telle qu'appréhendée par l'école de Constance et des autres théories de la réception, nous avons posé qu'elle est le phénomène par lequel une œuvre d'art littéraire est accueillie par le lecteur, créant en lui une nouvelle vie, une artificielle. Celle-ci diffère de la réception traditionnelle en ceci qu'elle est une réception transcendantale. Au sortir de ce chapitre, nous avons pu saluer le mérite de l'esthétique Münchéenne qui a su décrire, et ce avec beaucoup de pertinence, la seconde vie dans laquelle l'œuvre d'art littéraire plonge son lecteur. Malheureusement, la théorie Münchéenne ne nous a pas parue assez pertinente pour rendre compte dans son intégralité de la réception d'une œuvre littéraire. Nous avons en effet en face de nous une théorie qui glose sans véritablement être réaliste du point de scientifique. Marc Mathieu Munch en posant les jalons de son esthétique entreprend faire de la science littéraire une science autonome. Ceci reste une véritable utopie quand on sait que le principal reproche qu'il fait aux autres théories c'est le syncrétisme méthodologique dans lequel lui-même plonge, il emprunte – peut-être inconsciemment - à la psychanalyse, à la philosophie, à la phénoménologie, au structuralisme à la poétique aristotélicienne et contemporaine pour ne citer que celles-là. Fort de ce qu'aucune théorie, aussi pertinente soit-elle ne peut rendre compte du phénomène littéraire de façon autonome sans avoir recours à des théories connexes qui lui serviraient de béquilles, nous avons au final choisi de ne prendre chez Munch que l'effet de vie comme phénomène et de mettre à l'écart son aspect théorique puisqu'étant xénophobe du point de vue de sa pratique herméneutique.

Le troisième chapitre intitulé *Pour une analyse de Temps de Chien* nous aura permis de procéder à un décryptage du roman de Nganang du point de vue de ses choix

narratologiques et de son style. Pour ce faire, nous avons recouru à la théorie narratologique et à la sociolinguistique. Ce chapitre a participé au décryptage nous permis de l'encrage idéologique sous-jacent aux formes romanesques chez Nganang. D'abord, nous nous sommes évertué à interroger le contexte de production de ce roman. Le recours aux moyens proposés par le structuralisme génétique (c'est-à-dire interroger la vie de l'auteur, les contextes sociopolitique, culturel et économique de celui-ci) nous aura conduit à la conclusion selon laquelle il y a un véritable système d'accointance entre la société de l'auteur et celle décrite dans le texte. La suite de nos analyses s'est donné pour toile de fond l'exploration du contenu manifeste, patent du roman *Temps de Chien* de Patrice Nganang sous le prisme de sa dominante sémantique et de la structure allant avec. Enfin, le dernier mouvement de notre réflexion s'est donné pour suprême mission de statuer sur la pertinence avec laquelle la structure formelle rendait compte de la dominante symbolique du roman de Nganang. Pour cela, nous avons procédé à une déconstruction du tissu textuel qui aura mené à une mise en exergue de l'implicite idéologique dont il est la résultante.

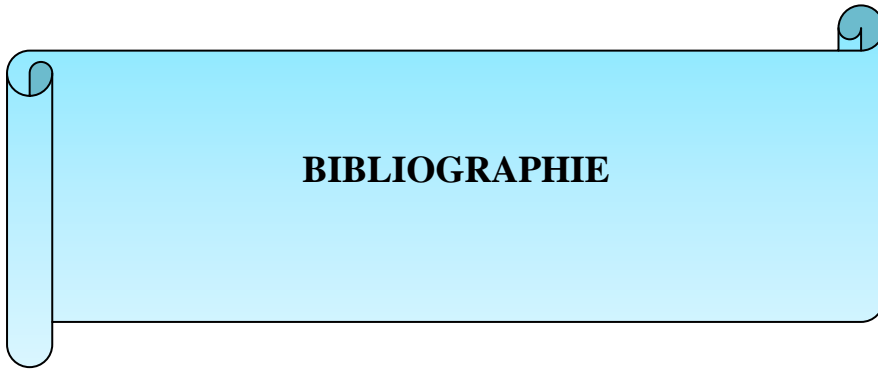
Au demeurant, ce chapitre par le biais du contexte de production de l'œuvre, de sa dominante sémantique et de sa structure formelle a pu faire de Patrice Nganang l'une des figures de proue de la littérature camerounaise contemporaine, un fervent défenseur de la cause humaine, de la gent canine et de la gent féminine. Le processus de réception se fait de la sorte par le biais des instances mises en marche pour le patent de l'œuvre. Il convient alors de rappeler que les stratégies de productions propres à l'auteur de *Temps de Chien* ont fortement contribué à la production d'un effet de vie sur le lecteur. Ses choix esthétiques et stratégiques lui auront permis de se hisser au-devant des champs symboliques d'où son rayonnement.

Le quatrième et dernier chapitre intitulé pour une réception de *temps de chien* nous aura mené à un ensemble synoptique de l'accueil du roman *Temps de Chien*. En effet, le potentiel d'effet de vie porté par cette œuvre aura fortement participé de son rayonnement. Celui-ci aura été perceptible tant sur les plans sociologique, critique qu'artistique. La fortune sociologique de ce roman s'est posée comme tangible par le biais des instances de consécration que sont les champs symboliques. On aura eu comme signe de cette consécration la réussite de ce roman chez la maison Serpent à plumes, qui malgré les multiples difficultés rencontrées a pu le classer dans la lignée des meilleurs ventes. De plus, ce rayonnement a atteint son pic avec la consécration par le prix Marguerite Youssenaer et le grand prix d'Afrique noire. Au lendemain de ces deux prix, un florilège de critiques a pu saluer le mérite esthétique et la fortune de *Temps de Chien*. Cette esthétique naturaliste et populiste a participé à la reprise intertextuelle de ce roman. L'on posera sans risque de nous tromper que le

paradigme intertextuel comme approche des textes littéraires est fille et tributaire d'une émotion esthétique. On en vient donc à la conclusion logique que, la réception génère l'incorporation consciente ou non d'un hypotexte dans un hypertexte le reprenant et se justifiant par le phénomène d'effet de vie produit dans la psyché du lecteur-auteur. Ce phénomène de fortune générative va être perceptible dans la reprise intertextuelle du roman de Nganang dans *La Mer des Roseaux* d'Emmanuel Matatéyou.

Toutes les informations qui précèdent nous permettent de valider à suffisance l'hypothèse de départ selon laquelle la réception esthétique rend compte de la constitution significative d'une œuvre d'art littéraire par le truchement de l'effet de vie suscité par celle-ci dans la psyché du lecteur. La constitution significative perçue comme rayonnement et fortune d'une œuvre d'art littéraire aura été rendue au moyen de l'incidence que l'œuvre a pu produire en termes d'effet de vie. Effet de vie qui a participé d'une véritable réception transcendante du roman *Temps de Chien*.

Au sortir de ce propos relatif à la fortune à laquelle l'effet de vie participe considérablement, nous soulignerons avec emphase le rôle que le corps enseignant peut jouer dans la grande mouvance de construction d'une constitution significative des œuvres de la littérature camerounaise ? Ceci est possible non seulement par leur inscription dans les programmes d'enseignement, mais aussi et surtout par le commentaire enthousiasmé que le corps enseignant peut en faire. L'enthousiasme et l'amour avec lequel il le fait concourent à une provocation d'effet de vie anticipé ; car l'on est très généralement séduit par un commentaire exquis. Dès lors, loin d'être rattachée à sa seule dimension du contact réel et effectif texte /lecteur, l'effet de vie peut se provoquer.



BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Nganang, Patrice, *Temps de chien, le serpent à plumes* 2001.

Autre œuvre citée

Matatéyou, Emmanuel, *La Mer des Roseaux*, Teham Editions, 2014.

Mémoires consultés

Clarisse Ngum Bessala portant sur *L'influence de la littérature sur la société française : Le Dernier Jour d'un Condamné de Victor Hugo*. Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, 2012.

Simplicie Aimé Kengni *Contextualisation et valorisation de la langue française dans l'écriture littéraire camerounaise* Université de Yaoundé I 2008.

Iadine Grégoire Elandi Enyegue, *L'effet vie dans Temps de chien de Patrice Nganasng*. Ecole normale supérieure de Yaoundé, 2013.

Mama Nsangou Njoya , *L'influence de la littérature sur la société française : cas de Au cœur des ténèbres de Joseph Conrad*. Ecole normale supérieure de Yaoundé, 2013-2014.

Alain cyrille Abena, «*Effet de vie » et démythification de la fortune dans la croix du sud de joseph Ngoue et La sainte Bible : pour une relecture de l'esthétique münchénne* , Ecole normale supérieure de Yaoundé, 2013-2014.

Aristide Georges Romuald Olama *L'Effet de vie et la notion de chef-d'œuvre : une lecture de L'Arraigne d'Henri Troyat*, Ecole normale supérieure de Yaoundé, 2013-2014.

Ouvrages généraux

Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, paris, PUF, 1988.

Barthes, Roland, « *Écrire la lecture* » in *Le bruissement de la langue*, seuil, Coll. « essais critiques IV », 1984.

Barthes, Roland, *Les deux critiques*, MLN, Vol 78 N° 5 General Issue 1963.

Baudelaire, Charles, *L'Art romantique*, Ed, H. Lemaitre, Garnier, 1894.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : « Genèse et structure du champs littéraire »*, édition du Seuil, 1992.

Brunel, Pierre et alii, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin 1983

Château, Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, l'Harmattan, 2000.

Cicéron, *Divisions de l'art Oratoire*, Topiques, texte établi et traduit par Henri Bornecque, « Les belles lettres », 1924.

Coleridge, *Literaria Biographia*, éd. Watson, Everyman's Library, 1982.

Cross, Edmond., *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

De Fréminville, Bernard, *Le Livre, Consommation ou acquisition ?* Bulletin des bibliothèques de France (BBF) Paris, 1986.

Escarpit Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Coll. Que sais-je ?, Paris, PUF , 1973.

M. – E. Thérenty et A. Vaillant, nouveau monde éditions, 2005.

Étiemble, René, *Comparaison n'est pas raison, la critique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1970.

Escarpit, Robert, *sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 5^e édition 1973.

Fayolle, Roger, *La critique*, Ed. Armand Colin, Paris, 1978.

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1976 .

Gadamer, Hans – Georg, *Vérité et méthode ; Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Édition intégrale, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, éditions du Seuil, 1976.

Gérard Gengembre, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil , 1996.

Gérard Genette, *Figures III*, collections poétique, éditions du Seuil, 1972.

Gilli, Y ; *Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser*. Semen-Revue de sémio-linguistique des textes et discours, n°1, 1983.

Goldenstein, J. P, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Des Boeck- Duculot, 1989.

Goldmann, Lucien, *Le Dieu Caché*, Paris, Ed. Gallimard, 1959.

Guilbert, L. *La création lexicale*, Paris, Larousse Université, 1985.

Guiyoba, François, *Entrelacs des arts et effet de vie*, coll. « L'univers esthétique », Paris, l'Harmattan, 2012.

Hamon, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » un poétique du récit, Paris, Essai, 1977.

Hegel, F. *Introduction à l'esthétique*, 1835.

Ingarden, Roman, *Das literarische kunstwerk*, Halle, 1931.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Jouve Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Jurt, J, *La réception de la littérature par la critique journalistique*, Paris, Jean Michel place,

- Kristeva, Julia, «*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* », critique, avril 1967.
- Lukacs, George, *La théorie du roman*, Paris, Ed .Gonthier, 1971.
- Mbala Ze, Barnabé, *La narratologie revisitée entre Antée et Protée*, P.U.Y, 2001.
- Moulinié, Georges, et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Coll. perspectives littéraires, 1993.
- Müller Jürgen Ernst, *Texte et médialité*, média morphoses 1987.
Cinemas, Vol 5, n° 1 – 2, automne 1994 .
Vers l'intermédialité, histoires, positions et options d'un axe de pertinence, média morphoses 2006.
Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept,Münster,Nodus publikationen, 2007.
- Münch, Marc Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, paris, Honoré Champion, 2004.
- Ndiaye, Christiane, *Introduction aux littéraires francophone Afrique, Caraïbe, Maghreb*, P.U de Montréal, Canada, 2004.
- Piégay Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- Platon, *Phèdre*, tr, Léon Robin avec la collaboration de M. J moreau, œuvres complètes, Gallimard Pléiade, t.2, pas de date.
- Prud'homme, Johanne, et Nelson Guilbert *La littérarité et la signifiante* in Louis Hebert (Dir.), Signo Rimousky, Québec, 2006.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 1991.
- Riffaterre, Michael, « *La trace de l'intertexte* », La pensée n° 215, octobre 1980.
- Riffaterre, Michael, *Sémantique de la poésie*, paris Seuil, 1983.
- Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
- Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique*, München Hanser, 1993.
- Starobinski, Jean, “préface”, *Pour une esthétique de la réception*, paris, Gallimard, 1978.
- T. Todorov, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, in, *Les genres de discours*, collection poétique, Paris, édition du seuil, 1956.
Théories du symbole, Paris, Seuil, 1956.
- Umberto, Eco, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Editions du Seuil-point, 1965.
Lector in Fabula, le rôle du lecteur ou de la coopération interprétative dans les textes narratifs ; traduction de Myriem Bouzaher, Le livre de poche, Ed, Grasset, 1989.
- Zima, Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, 1976.

Ouvrages critiques et Articles

- Aïm, Olivier, « *Le magazine littéraire* » une dérive people, symptomatique de la crise de la presse, Henri Rouillier , 2014.
- Barthes Roland, « *sur la lecture* » in *Bruissement de la langue*, Paris, seuil, Coll. « essais critiques IV », 1984.
- Barthes, Roland, « *Introduction à l'analyse structurale des écrits* », in communication n°8, paris, Le Seuil, 1977.
- Camus, Albert , *L'homme révolté*, in Essais, Gallimard, Pléiade
- Clavaron, Yves, in « *chroniques animales et problématiques post coloniales* », université Jean Monnet Saint – Etienne Celec, 2009.
- Coordination pour l'Afrique de demain (CADE), *La presse comme support de création et de diffusion littéraire* Éditorial Octobre 2009.
- Dante, *Œuvres complètes* (De vulgari eloquentia) éd. Et tr. A. Pézard, Pléiade, 1965, P. 587
- Dion, Robert, *Critique universitaire et critique d'écrivain, le cas d'André Brochu, études littéraires*, Vol 25, n°1-2, 1992.
- Escola, Marc ,« *Traduction et interartialité* » de février 2015, Dolétiana, 30 juin 2015.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance, Lettre à Louise Colet*, éd. J. Bruneau, Pléiade, t. 2, 1853.
- Garvin, Paul L, *Le rôle des linguistes de l'école de Prague dans le développement de la norme linguistique Tchèque*, in *La norme linguistique, conseil supérieur de la langue française*, Québec, Jakobson, Roman et Morris Halle, Fundamentals of language, La Haye, Mouton, coll., « Janua linguarum » séries minor, 1971.
- Gharbi Farah A. *L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar, programme de littérature de langue française*, sous la direction de Hugo Marie Pascal, Gauvin, Lise, Montréal, 2012.
- Guiyoba, François « *prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative* », Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, Septembre 2007.
- Münch, Marc Mathieu, « *Le rythme et la littérature, deux effets de vie parallèles mais spécifiques* », in François Guiyoba et Pierre Halem , *mythe et effet de vie littéraire : une discussion autour du concept d'«effet de vie» de Marc Mathieu Münch*, Strasbourg, le Portique, 2008.

- « Le corollaire « jeu » de l'effet de vie », in Véronique Journeau (Dir). *Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Ngamassu, David « *Patrice Nganang, ou l'art d'écrire à la jointure des espaces langagière : le français langue africaine dans Temps de chien et la joie de vivre* », Annales du département de français Université de Buea.
- Noumssi, Gérard, « *Polyglossie et écriture romanesque au Cameroun : le cas de Patrice Nganang* » in *Discours et savoirs sur les langues dans l'ère méditerranéenne*, Henri Boyer (dir), coll. Langue et parole Recherches en sciences du langage, 2013.
- Nzesse, Ladislas, « *Temps de chien de patrice NGANANG : quand le texte se charge des réalités camerounaises* » in *Ethiopiennes* n°73. Littérature, philosophie et art, 2^e semestre 2004.
- Pistone, Daniel, « *La cohérence pensée et impensée : quelques remarques en termes de post face* », in Véronique Alexandre Journeau (Dir), *Art, langue et cohérence*, collection « Univers esthétique », Paris, L'Harmattan, 2010.
- Serraf, Guy, « *La création littéraire* », in *Les cahiers de la publicité*, vol 14, n°1, 1965.
- Sipa, Jean Baptiste, « *Affaire Monga – Njawe – le Messenger : de quoi s'agit-il ?* », le Messenger, n° 210 et 211, Douala, 1991.
- Tejoumessi, Nicolas, « *Encore des martyrs de la liberté* » challenge Hebdo, n°0033, Douala, 1991.
- Tekeng, Albert Etienne, « *Sémiologie du chaos dans le roman camerounais Temps de chien de Patrice Nganang et Roi Taximan de Gabriel Kuitche Foukou* » ...revue Négro-africaine de littérature et de philosophie 2009.
- Todorov, Tzvetan, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, in, *Les genres de discours*, collection poétique, Paris, édition du seuil, 1956.

Sitographie

- Application Amazon Underground Amazon.fr consultée le 21 mars 2015 à 12h38.
- effet-de-vie.org, consulté le mardi 20 octobre 2015 à 02h38.
- Encyclopédia universalis consulté le 12 juillet 2015 à 22h45.
- <http://www.carrefour.desécritures.cet/doc/teuviart.html>, consulté le 24 mars 2015.
- <http://www.//Université du Québec à trio – rivières>, consulté le 03 Mars 2016 à 21h47.

[http:// www.universalis.fr.encyclopedie/critique littéraire/](http://www.universalis.fr.encyclopedie/critique_litteraire/) consulté le 25 janvier 2016 à 17h40.

<http://fr.m.wikiédia.org/wiki/lectorat> consulté le 13 Août 2015.

[http://www Jeune Afrique.com](http://www.Jeune_Afrique.com) du 25 Janvier 2011, consulté le 11 Juillet 2015 à 04h 55min.

[http://www négro-africaine,](http://www.negro-africaine.com) consulté le 20 Janvier 2016 à 17h 45.

<http://www.e-litterature.net> consulté le 09 juillet 2015 à 16h35.

<http://www.erudit.fr> consulté le 12 mars 2015 à 23h21.

[http://www.google.fr,](http://www.google.fr) 23mars 2014 à 19h12.

<http://www.litré.fr> consulté le 15janvier 2016 à 12h25.

<http://www.signosemio.com>

[http://www.signosemio.com.riffaterre/littéarité-et-signifiance.asp](http://www.signosemio.com.riffaterre/litterarite-et-signifiance.asp) consulté le 19 janvier 2016 à 17h48.

<http://www/mda.net/mat/MAT00708.html> consulté le 14 janvier 2016 à 04h34.



TABLE DES MATIERES

DEDICACE.....	i
REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS ET SIGLES	iii
LISTE DES TABLEAUX.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1 : RÉCEPTION ET EFFET DE VIE: FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES.....	13
1.1. La réception.....	13
1.1.1. Le lectorat	13
1.1.1.1. Le lecteur implicite	14
1.1.1.2. Le lecteur réel	15
1.1.1.3. Le circuit lettré.....	16
1.1.2. De la lecture à la consécration du produit livre : les types de réception	17
1.1.2.1. La réception sociologique	18
1.1.2.1.1. La maison d'édition.....	18
1.1.2.1.2. La consommation effective	19
1.1.2.1.3. Les échanges internationaux	20
1.1.2.2. La réception critique	22
1.1.2.2.1. La presse.....	22
1.1.2.2.2. La critique universitaire.....	24
1.2.L'effet de vie.....	25
1.2.1.Épistémologie et concepts de l'Effet de vie	25
1.2.1.1. L'œuvre réussie.....	29
1.2.2.L'effet de vie et la méthode des invariants	31
1.2.2.1. La plurivalence.....	32
1.2.2.1.1. Le concret pré disciplinaire	32
1.2.2.1.2. Le concret verbal	33
1.2.2.2. L'ouverture.....	35
1.2.2.3. La cohérence	37
1.2.2.4. Le jeu des mots.....	38
1.2.2.5. Le concret des mots.....	40
CHAPITRE 2 : L'EFFET DE VIE : UNE RÉCEPTION TRANSCENDANTALE.....	44
2.1. De la réception traditionnelle à l'effet de vie.....	44
2.1.1. L'École de Prague	44
2.1.2. L'École de Constance.....	45
2.1.3. L'effet de vie	48
2.1.4. L'effet de vie : une réception esthétique	48
2.1.4.1. L'intertextualité.....	49
2.1.4.2. L'intermédialité.....	50
2.1.4.3. L'interartialité	51
2.2. L'effet de vie : une ontologie du ludisme dans l'art littéraire.....	52

2.2.1. Art et création.....	52
2.2.2. L'art littéraire : entre recréation et récréation	54
2.3. Réception esthétique et norme : de l'écart à la beauté.....	57
CHAPITRE 3 : POUR UNE ANALYSE DE <i>TEMPS DE CHIEN</i>	60
3.1. Le contexte de production.....	60
3.1.1. L'auteur	60
3.1.2. Le contexte socio-politique	62
3.1.3. Le contexte culturel.....	64
3.1.4. Le contexte économique.....	67
3.2. Dominante sémantique et structure.....	68
3.2.1. La dominante sémantique de <i>Temps de chien</i>	69
3.2.2. Structure de la dominante sémantique	70
3.2.2.1. La situation initiale.....	72
3.2.2.2. Le nœud de l'action.....	73
3.2.2.3. Le tournant décisif.....	74
3.2.2.4. L'apogée.....	74
3.2.2.5. Le dénouement	75
3.3. Structure formelle et dominante symbolique	76
3.3.1. De la structuration externe de <i>Temps de chien</i>	76
3.3.2. De la structuration interne de <i>Temps de chien</i>	79
3.3.2.1. La situation narrative	79
3.3.2.2. L'instance narrative.....	80
3.3.2.2.1. Les niveaux narratifs	82
3.3.2.2.2. L'intrigue.....	82
3.3.2.2.3. Les personnages	85
3.3.2.3. L'écriture de Nganang	91
3.3.2.3.1. Les régionalismes	92
3.3.2.3.2. La Vraisemblance.....	96
3.3.2.3.3. L'intermédialité	99
3.4. La dominante symbolique.....	101
3.4.1. Le littéraire	101
3.4.2. Le culturel	102
3.4.3. L'humaniste.....	102
3.4.4. Le féministe.....	102
3.4.5. L'historique	103
CHAPITRE 4 : POUR UNE RÉCEPTION DE <i>TEMPS DE CHIEN</i>	105
4.1. Les réceptions sociologique et critique de <i>Temps de chien</i>	106
4.1.1. La réception sociologique	106
4.1.1.1. <i>Temps de chien</i> et la maison serpent à plumes	107
4.1.1.2. Pour une consécration de <i>Temps de chien</i> : le prix Marguerite Youssena	
.....	109
et le Grand prix d'Afrique Noire.....	109
4.1.2. <i>Temps de chien</i> et le regard de la critique	111
4.1.2.1. Guillaume Cingal	111
4.1.2.2. Ladislav Nzesse 2004.....	114

4.1.2.3. Gérard Noumssi	117
4.2. <i>Temps de chien</i> et <i>La mer des roseaux</i> : De la réception à la reprise intertextuelle	119
4.2.1. <i>Temps de chien</i> et effet de vie	119
4.2.1.1. <i>Temps de chien</i> et le témoignage de lecteur.....	120
4.2.1.2. La reconnaissance.....	121
4.2.2. De l'effet de vie de l'intertextualité	122
4.2.2.1. L'agrammaticalité	123
4.2.2.2. L'Allusion	125
4.2.2.3. La référence.....	127
4.2.2.4. Le pastiche	127
4.2.3. <i>Temps de chien</i> et <i>La Mer des roseaux</i> : Au rendez-vous d'une esthétique	130
4.2.3.1. Les personnages	130
4.2.3.2. Le chronotope	131
4.2.4. De l'intertextualité à la particularité esthétique	132
CONCLUSION GÉNÉRALE	133
BIBLIOGRAPHIE	133
TABLE DES MATIERES	133