

## **INTRODUCTION**

Dans les diverses approches du récit, l'espace est le parent pauvre. C'est particulièrement vrai en narratologie. Genette a proposé un modèle explicatif qui permet de rendre compte de la voix, du mode et du temps narratifs, mais il a laissé à d'autres le soin de bâtir un modèle pour l'espace. Les tentatives pour le faire ont été peu nombreuses et peu de catégories descriptives de l'espace comme forme narrative ont été proposées. L'intitulé « La poétique de l'espace dans l'œuvre romanesque de Saverio Navigiziki » n'est dès lors pas sans poser quelques questions.

En effet, l'ensemble spatio-temporel où lieux et phases de l'action s'interpénètrent constitue un aspect primordial de la poétique romanesque. Cependant, si les études littéraires ont beaucoup réfléchi au décor, à sa description, à ses relations avec le personnage, elles ont longtemps ignoré la façon dont se construit, se manifeste, s'organise et fonctionne l'espace de la fiction, car si la fonctionnalité référentielle et diégétique a commencé à apparaître, on a longtemps ignoré les relations qu'entretiennent l'espace romanesque et la narration elle-même. Jusqu'à une époque très récente, la recherche ne s'est pas préoccupée de constituer une théorie de la spatialisation romanesque.

Indéniablement, il existe un énoncé romanesque de l'espace, authentique création verbale qui n'existe qu'en vertu du seul langage qui l'exprime, et qui en cela diffère de l'espace théâtral ou cinématographique. Cet espace, institué par des mots, est un espace vécu par des personnages, et donc « traduit une manière d'être, une expérience existentielle, plongeant ses racines dans le corps humain<sup>1</sup> », écrit Jean Weisgerber ; aussi l'espace ne sera-t-il pas simple mention de coordonnées topographiques localisant actions et personnages, mais une expérience phénoménologique : la description et la représentation de l'espace passent par les structures de la conscience qui le perçoit.

Or, cette conception moderne de la littérature, c'est certainement G. Flaubert qui l'a inaugurée dans la littérature française, en montrant que la sensation (goût, odorat, toucher, sensation de la couleur, ouïe etc.) n'est pas inférieure à l'approche intellectuelle. C'est cet aspect, peut-être plus que tout autre, qui marque une coupure dans la nature de l'entreprise littéraire en inaugurant l'ère moderne de la littérature. Ce nouveau rapport entre l'objet et le personnage entraîne un glissement imperceptible dans le rapport entre récit et personnage, qui modifie profondément la poétique spatiale du roman balzacien : ce n'est plus une description du décor au service du personnage, ni inversement « un développement de la description aux dépens du drame<sup>2</sup> », comme l'a écrit Michelle Kirsch, mais un nouvel équilibre entre description et narration, fondé sur la perception de l'espace.

Cette notion d'espace ne va pas de soi : comment distinguer des concepts aussi proches que « espace », « lieu », voire « géographie » ? Un bref relevé lexicographique montrerait la co-présence inévitable de ces trois termes pourtant distincts mais parfois superposables. Ainsi en va-t-il du jardin, « lieu particulier » qui fonctionne à l'intérieur de la diégèse comme « espace fictionnel »

---

<sup>1</sup> WEISGERBER (J.), *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, 1978, p. 19.

<sup>2</sup> KIRSCH (M.), « Madame Bovary », l'éternel imparfait » et la description », *La description, Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola*, Université de Lille III, éd. Universitaires, 1974.

(I. Krzywkowski REF), ou encore de la cathédrale, « lieu architectural, [...] culturel et culturel » qui, parce qu'on le parcourt, prend valeur d'espace (J. Prungnaud REF). Au vrai, entre les espaces s'élabore une dialectique complexe, confrontant abstraction et représentation, contenant et contenu, l'espace étant traditionnellement perçu comme un « milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace » REF. En ce sens, comme le note Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans son ouvrage *Écrire l'espace*<sup>3</sup>, « combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, mais l'espace est hors lieu »<sup>4</sup>. Le phénomène de la focalisation, qui induit délimitation et singularisation, déterminerait le lieu, point de cristallisation de l'espace. Quand l'espace, qui requiert donc le singulier pour se dire, est perçu comme essence et abstraction pure, le lieu – déclinable au pluriel sans pour autant que l'on attente à sa « nature » – joue des frontières, détermine et caractérise des territoires, voire induit une géographie. C'est dire que l'espace, autrement inconsistant, est « porté par un lieu » REF, qui lui-même en retour se déploie en espace, déploiement subordonné au regard ou au mouvement du sujet qui l'explore. Le lieu donne donc corps à l'espace, dont il est la manifestation tangible, tandis que l'espace fait vivre le lieu, dont il actualise les « virtualités dimensionnelles »<sup>5</sup>.

C'est à l'intérieur de cette dialectique que le concept de « géographie » trouve sa place dans le domaine de l'analyse du roman. En effet, la géographie procède elle aussi à un découpage de l'espace, à un examen des phénomènes physiques qui définit une multiplicité de lieux, culturels, sociaux ou intimes. Enfin, dans ce jeu de reconnaissance et de désignation, une nouvelle distinction s'impose : aux lieux concrets, comme les villes, territoires, chefferies, collines, vallées, rivières, lacs, etc.,

---

<sup>3</sup> ROPARS-WUILLEUMIER (M.-C.), *Écrire l'espace*, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 9.

<sup>4</sup> ROPARS-WUILLEUMIER (M.-C.), *Écrire l'espace*, op. cit., p. 23.

<sup>5</sup> ROPARS-WUILLEUMIER (M.-C.), *Écrire l'espace*, op. cit., p. 37.

dont l'évocation jalonna notre travail, s'ajoutent des lieux archétypaux comme les jardins, l'église, la maison, la hutte ou la chambre, qui constituent autant d'images hautement signifiantes, bien qu'ils n'aient pas nécessairement d'ancrage référentiel.

Parler de « poétique de l'espace » revient donc à s'interroger sur des procédés d'écriture, au service d'une représentation singulière de l'espace, d'ordre littéraire. B. Westphal pose la question fondamentale de cette « relation » forcément « labile au référent » que suppose une telle pratique : qu'en est-il exactement du rapport entre tel lieu géographiquement répertorié, connu et visité par le voyageur, et sa transposition dans le texte ? Tout *trans*-port ou *trans*-fert suppose à quelque degré un déplacement ou une métamorphose dont il convient de mesurer les infinis dosages. En fait, « le degré d'adéquation au réalème<sup>6</sup> peut varier de zéro à l'infini », dans la mesure où l'écrivain procède à son gré à ce qui peut devenir en dernier ressort une véritable refondation, voire une pure création. **Des territoires quasiment vierges arpentés par Ulysse** à la géographie saturée de la littérature postmoderne se dessine ainsi un parcours qui, d'un « encore-vide » à un « trop-plein », pose les jalons d'une interminable reconfiguration de l'espace. Dans *L'Odyssée*, le récit démiurgique non seulement domestique un espace amorphe mais le fonde ; dès lors, « le réalème est dans le mot »<sup>7</sup>, la géographie dans l'écriture même. En revanche, aujourd'hui, la littérature, gorgée de référents, s'évertue à déterritorialiser la représentation d'un monde trop finement balisé, parasitée par de possibles et toujours plus nombreuses connexions avec le réel. L'artifice est de rigueur, qui, par juxtaposition, interpolation, surimpression ou même « attribution erronée »<sup>8</sup>, fait éclater les repères pour constituer **des lieux nouveaux et inédits**.

Quant à la topographie et à une *topo-poïesis* **de qui vient ce concept ?**, il s'agit de l'écriture **des lieux** comme *invention* de lieux, à l'issue d'un triple

<sup>6</sup> Ce référent-repère est « transposable à merci » **REF**.

<sup>7</sup> **REF**

<sup>8</sup> **REF**

processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Ainsi, dans l'univers proustien, la fréquente surdétermination de Combray par des référents iconographiques est révélatrice d'une constante « picturalisation du monde extérieur »<sup>9</sup> ainsi métamorphosé, phénomène qui est également à l'origine de la « hiérophanie » qui caractérise aux yeux de Rilke la découverte et l'appréhension d'un lieu précis. Bernard Dieterle a analysé les mécanismes de cette expérience qui fait surgir le lieu à travers le filtre de la peinture du Gréco, elle-même redécouverte grâce à la vision de la ville : pour le poète, « le site et le peintre sont indissolublement liés et tous deux sont des “lieux” qui [l'] habitent »<sup>10</sup>. L'engouement des écrivains pour la cathédrale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'avère d'ailleurs exemplaire de ces effets de « représentation » esthétisée, voire médiatisée, comme l'explique Joëlle Prunnaud<sup>11</sup>. Car il s'agit de « transformer une expérience visuelle en création artistique » REF, à l'aune des regards alternés ou convergents « de l'esthète, du peintre ou du photographe » REF. L'écriture, parce qu'elle met en œuvre différents types d'énonciation ou même recourt à ce transport qu'est la métaphore<sup>12</sup>, propose du monument une vision nouvelle, qui ne saurait coïncider avec l'architecture concrète.

C'est que la restitution d'un lieu par l'écriture – ou même sa constitution, lorsque ce dernier est fictif –, traduit quelque retentissement spécifique dans la conscience de l'écrivain, du narrateur ou d'un personnage. Les villes, dans la quête du narrateur déraciné auquel nous allons nous intéresser, se perçoivent ainsi alternativement sur le mode du rejet (comme Kampala, marqué du sceau de l'inhospitalité) ou du désir : les centres urbains, objets d'une vision artistique dans

---

9 REF

10 REF

11 REF

12 Voir F. RIGOLOTT, « Le poétique et l'analogie », in *Sémantique de la poésie*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1979.

l'œuvre romanesque de Nayigiziki, échappent à la géographie ordinaire pour devenir les points nodaux d'une cartographie intérieure, des sites ~~élémentaires~~ et existentiels. Cherchant à reconstituer le souvenir des lieux visités qui ont marqué sa jeunesse, l'auteur-narrateur de *Mes transes à trente ans* fait vivre au lecteur la manière dont il les a remodelés selon le contour de ses rêveries intimes et dont il leur a prêté chair et vie selon la loi du désir plutôt que celle de l'objectivité documentaire. Le processus d'intériorisation atteint son paroxysme lorsque les lieux, alors le plus souvent privés, font en quelque sorte corps avec le scripteur, pour qui parler du lieu revient alors à parler de soi.

Enfin les lieux, au besoin détachés de tout réalisme, peuvent faire l'objet d'une écriture spécifique dont les modalités visent à leur conférer quelque identité. Ainsi, la hutte, *topos* romanesque particulièrement prégnant dans le récit de Nayigiziki, s'il a pour fonction de recevoir l'action, d'en être le théâtre au même titre que d'autres lieux, est tributaire d'une poétique originale qui en souligne la spécificité. Soucieuse d'épouser au plus près des « enjeux esthétiques contextuels » qui orientent en fonction du moment la perception du lieu, une telle poétique repose en outre, explique Isabelle Krzywowski, « sur un ensemble de procédés stylistiques »<sup>13</sup> qui lui sont propres (isotopies singulières, rhétorique de l'amalgame ou de fragmentation ...).

A cette poétique du lieu s'ajoute aussi une poétique *des* lieux, qui fait sens cette fois en vertu des principes de récurrence, d'interaction et de déplacement susceptibles de déterminer un champ générique et l'évolution dont il est forcément l'objet. Ainsi, M. Constantinescu pointe la présence d'invariants à l'origine d'une possible typologie des contes de fée (forêt, chemin, demeure – de la hutte au palais et jusqu'à la chambre interdite) et montre comment toute réécriture repose notamment sur une métamorphose des lieux : à la traditionnelle topographie

sylvestre se substitue volontiers, dans les reprises contemporaines des contes, un paysage urbain, qui est à l'origine d'une constellation de lieux nouveaux.

Enfin, les lieux peuvent parfois être l'objet d'un métadiscours, ce qui en fait tout à la fois des produits du texte et des producteurs du texte. La géographie hybride représentée dans un récit quelconque peut ainsi évoquer le texte lui-même. Poétique du lieu et poétique du texte peuvent ainsi interférer, voire s'avérer parfaitement solidaires, comme Éric Lysøe le montre en soulignant la manifeste adéquation qui rapproche par exemple la spatialité de la demeure, de l'architecture globale de la nouvelle dans *La chute de la maison Usher* d'E.A. Poe<sup>14</sup>.

Si la notion de lieu est *a priori* synonyme de référentialité, sa délimitation incertaine et mouvante induit une perception plus complexe, sensible notamment dans le domaine de la poésie. Dans celui du roman aussi, puisque nous verrons que, loin de restituer une topographie précise, Nayigiziki semble fonder son écriture sur une organisation bipolaire de l'espace, dynamique et tensionnelle, entièrement tributaire de l'expérience du sujet poétique. L'appréhension subjective du lieu tend dès lors à son éradication en tant que point ou étendue fixes de l'espace, bel exemple d'une rêverie sur le lieu qui définit le sujet lyrique, comme « être dans l'espace et non seulement dans un espace »<sup>15</sup>. Si le lieu en tant que tel n'est pas totalement évacué en ce cas – puisque la toponymie permet néanmoins de baliser le parcours mental du sujet –, le lecteur est ici confronté à une situation limite, où le concept d'espace, au service de cette poétique de l'entre-deux, semble finalement l'emporter. Le poète est plus que tout passeur de frontière, celui dont la voix surgit d'un « entre-lieu » constitutif de son être le plus profond. Concept que l'on peut exploiter parallèlement en insistant sur l'importance fondamentale de cet espace intermédiaire

---

<sup>14</sup> LYSØE (É.), « L'espace littéraire : du fantas(ma)tique au poétique », in *Poétique des lieux*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de Clermont-Ferrand, 2004, p. 225.

<sup>15</sup> REF

entre les deux pôles que sont le référent réaliste et son appropriation dans l'imaginaire. C'est alors l'acte d'écriture en tant que tel, parce qu'il suppose une étrangeté à soi-même, qui s'assimile à une forme de voyage intérieur, inducteur cette fois d'un phénomène de translocalisation.

\*

Le choix que nous avons fait d'étudier l'œuvre romanesque de Nayigiziki se justifie par ses qualités d'écriture, mais aussi par la position de cette œuvre entre une tradition réaliste importée par des modèles littéraires européens et une modernité africaine à construire, position qui lui assure le statut d'une sorte de monument littéraire dans le corpus national rwandais. Au-delà de notre conviction intime d'avoir affaire à un chef-d'œuvre, nous avons certainement affaire à l'écriture d'une nation en devenir, donc à un roman pour lequel se posent avec acuité la question de l'espace et celle du lieu.

Notre travail essaiera de s'inscrire le plus rigoureusement possible dans le cadre de la narratologie en proposant une étude de l'espace romanesque, de son statut, des techniques et des formes de sa mise en texte. Cette étude se voudrait une approche de la « poétique » de la spatialité, c'est-à-dire l'analyse de l'ensemble des règles, de structure et d'écriture qui engendrent la représentation de l'espace dans *Mes tranches à trente ans*, en ayant toujours à l'esprit qu'il s'agit d'un roman qui s'inscrit dans la tradition « réaliste ». Essentiel à la progression du récit, l'espace est aussi l'objet du discours narratif, ce qui implique, pour nous, l'étude des relations de ce discours narratif de l'espace, non seulement avec l'histoire racontée, mais avec entre les lieux de l'action et l'acte narratif lui-même, celui qui produit ce discours narratif de l'espace. Notre étude essaiera de situer ces analyses à l'intérieur de l'ensemble de la situation narrative : l'espace dans ses relations avec le récit comme énoncé, le récit comme contenu et le récit comme produit d'un acte d'énonciation.

Malgré la diversité des questions soulevées, nous essaierons de montrer que l'espace est à saisir comme une composante cohérente du système narratif, et qu'au



même titre que le personnage, l'espace assure la lisibilité du texte. Nous nous inspirerons ainsi de l'approche théorique utilisée par Philippe Hamon pour sa construction du système des personnages dans le roman zolien. Nous partons ainsi de l'hypothèse que l'espace romanesque n'est plus ce décor-miroir du personnage, mais un élément constitutif du roman, où doivent se lire les informations et les transformations du récit. Il n'est plus simple objet d'une théorie de la description, mais forme et composante essentielle qui gouverne par sa structure le fonctionnement diégétique du récit. Autrefois considéré comme simple décor des actions narrées, l'espace romanesque tend à se définir à partir d'un statut d'actant, qui peut désormais être davantage considéré comme un élément qui assure la dynamique du récit. L'espace serait alors à saisir à l'intérieur d'une logique qui sous-tend le système narratif. Ainsi, l'analyse narratologique qui tente de dégager le fonctionnement narratif de l'espace, ses procédures et sa typologie, se combine à une analyse sémiologique qui privilégie la notion de système tant au niveau de l'organisation fictionnelle qu'au niveau de l'organisation fonctionnelle et actancielle du récit narrative. C'est la combinatoire de ces trois niveaux d'organisation – système spatial, système des actions, systèmes narratifs – qui assure la logique et la lisibilité du récit.

Notre travail s'articulera en trois étapes principales. En dépit de sa modernité, le fonctionnement du récit chez Nayigiziki est à rechercher dans son aspect représentatif, et une étude de la spatialité romanesque passe d'abord par une étude de sa figurativité. Aussi, dans un premier temps, la première partie de ce travail cherchera à analyser l'organisation descriptive de la spatialité et à circonscrire, à partir d'un certain nombre de contraintes d'écriture « réaliste », d'une part, et à partir du fonctionnement de la langue, d'autre part, l'unité narrative appelée espace. Selon quels axes et par quels traits sémantiques se construit et se manifeste un espace ? Quel axe domine hiérarchiquement les autres ? Selon quelle(s) combinatoire(s) se rassemblent ou se s'opposent les traits convoqués pour construire l'espace ? Tout espace particulier, en tant qu'élément intégrant des traits

différentiels, demande en outre d'être analysé en opposition avec **une série d'autres espaces**. Nous essaierons ainsi de montrer que la signification naît de l'opposition et des combinaisons des traits pertinents à l'échelle du récit.

Notre deuxième partie s'attachera essentiellement à l'étude de la narrativisation de l'espace. Elle s'emploiera ainsi à dégager l'organisation textuelle de la spatialité, les procédures narratives de sa mise en texte et à spécifier les types narratifs. En effet, le cadre narratologique que nous avons choisi nous amène à envisager la spatialité romanesque dans ses rapports avec les instances narratives (narrateur, personnage énonciateur, narrataire), mais aussi à élargir ce cadre en nous demandant si les autres instances du texte littéraire ne participent pas à la construction de l'espace.

Notre dernière partie, enfin, s'attachera à **considérer** la fonctionnalité diégétique de l'espace, dans ses rapports avec la structure du récit, en nous demandant principalement à quelle nécessité interne du roman répond l'organisation de l'espace. Nous poserons avec force, et vérifierons, que l'espace romanesque, et en particulier la distribution des lieux, jouent un rôle éminemment fonctionnel dans la structure du récit.

L'étude de la spatialité romanesque devient alors inséparable de l'étude séquentielle dans la mesure où les actions des personnages, les péripéties romanesques et les transformations de l'espace sont en constante évolution. Nous essaierons de vérifier que si l'action et la psychologie des personnages sont inscrites dans l'espace, réciproquement, la morphologie et la syntaxe des lieux et des parcours déterminent la morphologie actancielle. C'est cette relation, que H. Mitterrand a appelée « corrélation spatio-narrative<sup>16</sup> », que l'on s'attachera, principalement, à mettre en lumière.

---

<sup>16</sup> MITTERRAND (H.), « Le roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* », dans *Le regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 142.

\*

La présente étude concerne une œuvre relativement peu connue, même des spécialistes de l'histoire des littératures africaines. Si elle est restée célèbre au Rwanda, cette renommée ne correspond pas, pour autant, à une lecture réelle du texte complet, pour la simple raison qu'il n'avait plus été réédité depuis 1955. C'est la raison pour laquelle notre premier travail a été de réaliser une nouvelle édition de cette œuvre, dont nous avons établi le texte à partir des deux éditions qu'il a connues, l'une, partielle, à Bruxelles, l'autre, complète, à Astrida (aujourd'hui Nutare). L'établissement du texte intégral, aussi rigoureux que possible, était d'autant plus nécessaire que ces deux premières éditions présentaient diverses difficultés de lecture, sur lesquelles nous ne revenons pas ici. Les références paginales que nous indiquerons renvoient à cette édition nouvelle, dont la mise au point supposait la solution d'un certain nombre de problèmes et qui fait partie de notre travail de recherche.

Pour éviter des répétitions inutiles, nous renvoyons le lecteur, en ce qui concerne l'écrivain Nayigiziki ainsi que son œuvre romanesque, à l'introduction de cette édition, introduction qui figure en outre en annexe du présent travail.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**L'ESPACE DANS LE TEXTE ROMANESQUE**

## **PREMIER CHAPITRE :**

### **POUR UNE RECONNAISSANCE DE L'ESPACE ROMANESQUE**

Une théorie du récit n'a pu se constituer que lorsqu'elle a été en mesure d'identifier et de délimiter, à l'aide de critères formels et/ou fonctionnels précis, les unités qui allaient être l'objet de son attention. Qu'il s'agisse de description, de récit, de narration, de discours et plus récemment de personnage, les théoriciens de la littérature se sont efforcés d'élaborer une typologie de ces unités, ce qui a eu pour heureuse conséquence non seulement de donner plus de cohérence au discours sur la littérature, mais surtout de tendre vers une plus grande unification sinon terminologique, du moins conceptuelle.

Or, il serait sans doute plus abusif de dire que la notion d'espace en littérature ait fait l'objet d'une véritable théorie ou même d'une approche se basant sur des critères formels. Il semble plutôt que cette notion d'espace n'ait souvent été évoquée que secondairement, et qu'on l'a presque toujours mise au service des catégories narratives supposément supérieures dont la plus importante reste la description, étant généralement admis que celle-ci s'attache à représenter, outre le personnage, les lieux, les paysages, le décor, etc. Ou alors, l'espace romanesque est évoqué lors

d'une étude sur le personnage : l'étude du roman balzacien<sup>1</sup> ainsi ouvert la possibilité d'étudier la description d'une maison, d'une pension ou d'une ville de province en rapport avec la psychologie du personnage ; l'étude du roman zolien<sup>2</sup> a délimité un certain nombre d'espaces qui tantôt sont au service d'une mise en scène et spécifient le rôle du personnage, tantôt servent de territoire à l'action du personnage, et agissent ainsi dans le sens d'une plus grande lisibilité du personnage lui-même, et de l'énoncé dans sa totalité. Bien que largement inféodée à la notion de personnage, cette dernière approche a le très grand mérite d'ébaucher un répertoire des espaces romanesques possibles, ou obligés, dans le roman naturaliste, mais surtout de les intégrer à un système organisé à partir des personnages.

Mais est-il possible de cerner véritablement la notion d'espace dans un roman, pour elle-même, sans en faire la servante d'une autre unité narrative, et de l'identifier sur la base de critères plus ou moins précis ? Ce à quoi nous essaierons de répondre en passant tour à tour en revue différentes définitions.

## 1. Qu'est-ce que l'espace romanesque ?

La première question qui se pose de façon naturelle est : de quel espace s'agit-il ? D'un espace géométrique, métaphysique, esthétique, intersidéral ? S'agit-il d'espace vécu, imaginaire, onirique ? Il serait vain et probablement infructueux d'essayer de proposer une définition de l'espace romanesque du type : « l'espace c'est [...] » car, de toute évidence, l'espace est beaucoup de choses à la fois. Quelle définition, ou tout au moins quelle idée, la critique littéraire se fait-elle de l'espace ?

---

<sup>1</sup> A voir

<sup>2</sup> HAMON (Ph.), *Le personnel du roman*, Genève, Droz, année, p. 228.

## 1.1. Quelques définitions

### La littérature

[...] entre autres «sujets», parle aussi de l'espace, décrit les lieux, des demeures, des paysages [...] nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant, l'illusion de parcourir et d'habiter [...] parce que [...] une certaine sensibilité de l'espace, ou pour mieux dire, une certaine fascination du lieu est un des aspects essentiels de ce que Paul Valéry nommait l'art poétique<sup>3</sup>

Ce texte de G. Genette ne comporte aucune ambiguïté quant à la conception de l'espace dans la littérature ; celui-ci apparaît avant tout avec la description d'un lieu : d'une demeure ou d'un paysage, familier ou inconnu, dans lesquels, en imagination, nous nous transportons en lisant, à la suite de l'auteur, ce qui a fait l'objet pour lui d'une «fascination».

Michel Butor, quant à lui, propose une conception voisine : l'espace est pour lui le lieu d'un voyage ; le lieu du voyage romanesque est donc une particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du lieu réel où il est évoqué : « [...] toute fiction s'inscrit en notre espace comme voyage et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque<sup>4</sup> ».

De la même manière, pour les auteurs de *L'Univers du roman*<sup>5</sup>, l'espace, ce sont les divers lieux représentés par le roman : un hôtel, une pension, une chambre, un bourg, une ville ; lieux dont les limites spatiales peuvent être restreintes : une rue,

---

<sup>3</sup> GENETTE (G.), « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 43.

<sup>4</sup> BUTOR (M.), « L'espace du roman », dans *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.50.

<sup>5</sup> BOURNEUF (R.) & OUELLET (R.), «L'espace», dans *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p.99-127.

un coin, une tache, ou fort compliquées : le labyrinthe ; sans oublier les périples, les déplacements et les itinéraires d'un lieu à l'autre.

Les ethnologues, lorsqu'ils se penchent sur les techniques, l'habitat ou l'organisation sociale, sont également amenés à étudier les relations qu'entretiennent les sociétés avec leurs propres espaces. Avec Merleau-Ponty, la phénoménologie a apporté sa contribution à l'étude de l'espace, indissolublement liée aux phénomènes perceptifs. Jean Piaget s'est intéressé à l'acquisition et l'évolution de la spatialité chez l'enfant. Depuis les années 60 s'est également développée une psychologie de l'environnement, et une recherche anthropologique qui a mis en évidence certains déterminismes culturels à l'œuvre dans les représentations spatiales. Signalons notamment les travaux d'Edward T. Hall, Abraham Moles, Claude Levy-Leboyer, Gustave Nicolas Fischer, Erving Goffman<sup>6</sup>. L'espace représente en effet un vecteur fondamental de l'existence humaine. Nous reprendrons ici la distinction établie par Algirdas Julien Greimas entre « étendue » et « espace » :

L'étendue, prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, présentifiée pour nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit, pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles [...] En s'érigeant en espace signifiant, il devient tout simplement un « objet » autre<sup>7</sup>.

Si l'on peut abstraitement concevoir une étendue neutre, homogène et isotrope, l'espace est avant tout un espace vécu, dont l'individu est le centre. Pour

---

<sup>6</sup> Cf. Bibliographie.

<sup>7</sup> GREIMAS (A. J.), « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 129.



Algirdas Julien Greimas, il est un « signifiant », chargé de dire « l'homme, qui est le signifié de *tous les langages* »<sup>8</sup>. Être et espace sont indissociables, ils s'appellent et se conditionnent mutuellement. Le centre absolu de l'espace vécu est le Moi, ce que soulignent les géographes, Philippe et Geneviève Pinchemel :

Cet espace n'est pas ordonné objectivement par rapport aux points cardinaux, mais subjectivement par rapport à deux axes orthogonaux dont le recoupement passe notre corps<sup>9</sup>.

La conscience individuelle, qui reçoit, trie et interprète les perceptions que les corps enregistrent et qui dessinent son *Umwelt*, se projette aussi sur le monde, et entretient avec son espace propre une relation spéculaire ; en effet, selon Abraham :

L'environnement agit sur l'homme qui réagit sur lui dans une boucle de feedback où l'être prend conscience de lui-même par l'image de ses actes que lui renvoie le monde environnant comme une sorte de miroir.<sup>10</sup>

C'est la même idée que l'on retrouve chez Maurice Merleau-Ponty, à travers l'image du spectacle et du dialogue : « Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue<sup>11</sup>. » Aussi est-il fondamental pour l'homme de reconnaître l'espace qui l'environne, d'y trouver des repères qui donnent un sens à la place qu'il occupe. « Être désorienté dans l'espace est une aliénation », écrit E. T. Hall.<sup>12</sup> Mais l'espace est aussi le champ dans lequel se déploient la volonté et l'action humaines. Il est, pour reprendre les termes de C. Lévy-Leboyer, « une réserve de buts, haïssables ou

---

<sup>8</sup> GREIMAS (A. J.), *op. cit.*, p. 130.

<sup>9</sup> PINCHEMEL (G.) *et al.*, *La face de la terre*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 61.

<sup>10</sup> MOLES (A.), ROHMER, (E.), *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978, p.165.

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY (M.), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 369-370.

<sup>12</sup> HALL (E. T.), *La dimension cachée*, 1959, Paris, trad. Seuil, 1978, p. 134.

désirables ». <sup>13</sup> S'il impose ses limites physiques, il s'offre aussi comme matériau à modeler, à travailler, pour remplir des fonctions diverses : fonctions primaires de l'abri et du lieu nourricier, fonctions socio-économiques, idéologiques, etc. L'espace devient alors système signifiant : les structures sociales, idéologiques, axiologiques, s'y projettent et deviennent lisibles dans les réalités concrètes des lieux et objets.

La perception des caractères physiques de l'environnement est inséparable de l'évaluation affective, esthétique, normative, voire sociale – évaluation qui s'appuie sur la perception des objets mais la dépasse en complexité et en signification. <sup>14</sup>

L'espace social, avec son architecture, sa topographie, mais aussi son code proxémique, est un véritable objet sémiotique qui livre les secrets des fondements sous-jacents d'une société. Ainsi Algirdas Julien Greimas peut-il écrire :

Tout se passe comme si l'objet de la sémiotique topologique était double comme si son projet pouvait être défini à la fois comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace. Deux dimensions, que nous avons dénommées provisoirement signifiant spatial et signifié culturel, paraissent ainsi constitutives de cette sémiotique, dimensions susceptibles d'être traitées de manière autonome, mais dont la corrélation seule permet de construire des objets topologiques. <sup>15</sup>

La perception et la valorisation de l'environnement sont ainsi des facteurs absolument déterminants du comportement de tout individu. L'espace qui intéresse le psychologue, le phénoménologue ou l'anthropologue est avant tout un champ de projections subjectives, qu'elles soient individuelles ou collectives, qui déterminent la perception même. Lieux, objets et mouvements se répartissent en catégories antinomiques, dont le statut axiologique régit les perceptions, les réactions et les

---

<sup>13</sup> LEVY-LEBOYER (C.), *Psychologie et environnement*, Paris, P.U.F, 1980, p. 17.

<sup>14</sup> LEVY-LEBOYER (C.), *Psychologie et environnement*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>15</sup> GREIMAS (A. J.), « Pour une sémiotique topologique », *op. cit.*, p. 133.

motivations du sujet par rapport à son espace vécu. L'appréhension de l'espace passe en effet par des oppositions fondamentales. Les premières sont purement spatiales et centrées autour de la source perceptive : haut *vs* bas, gauche *vs* droite, devant *vs* derrière, proche *vs* lointain. Mais il ne s'agit déjà plus là de simples repères géométriques, car on sait à quel point des notions telles que le haut et bas, la droite et la gauche peuvent être symboliquement connotées. La simple perception de la distance est en elle-même déjà valorisation, comme le montrent les psychologues : « Fondamentalement, axiomatiquement, ce qui est proche est, toutes choses égales d'ailleurs, plus important que ce qui est loin, qu'il s'agisse d'un événement, d'un objet, d'un phénomène ou d'un être.<sup>16</sup> »

Ces premières oppositions en annoncent d'autres, qui font apparaître dans la représentation de l'espace des déterminations sociologiques, culturelles, religieuses ou idéologiques : rural *vs* urbain, privé *vs* public, féminin *vs* masculin, sacré *vs* profane, etc. Les modalités d'action du sujet dans son espace déterminent une nouvelle antithèse entre espace prescrit et espace proscrit, avec ce moyen terme que constitue l'espace permis. Certaines catégories font enfin appel à des images fondamentales, fondées sur le dynamisme des formes, (ouvert *vs* clos, englobant *vs* englobé, conjoint *vs* disjoint) ou le symbolisme du mouvement (statique *vs* dynamique, divergent *vs* convergent). Ces catégories sont autant de critères qui permettent de construire une véritable hiérarchie des espaces : hiérarchie sociale, l'organisation spatiale des sociétés humaines révélant la répartition des richesses et du pouvoir ; hiérarchie morale ou idéologique, fondée sur des critères axiologiques ; spirituelle enfin, avec les images de la transcendance céleste, dominant l'ici-bas.

Si l'espace « réel » est en soi une construction signifiante, tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire, est donc construction signifiante au second degré, qui informe, trie, et hiérarchise le matériau préconstruit offert par le « réel ». Il apparaît donc légitimement comme un champ privilégié de significations

---

<sup>16</sup> MOLES (A.), ROHMER, (E.), *Psychologie de l'espace, op. cit.*, p. 39.

psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques. Si l'architecture, en tant que art, est une écriture, la littérature en est une réécriture, comme l'ont montré les travaux de P. Hamon notamment <sup>17</sup>. Le discours critique à son tour s'imprègne de représentations spatiales, l'objet étudié devenant alors outils signifiant d'un métalangage. Les relations entre la spatialité et le fait littéraire en général sont d'une telle complexité qu'il ne saurait être question de les aborder dans tous leurs aspects.<sup>18</sup> Tenons-nous en au roman qui, plus que tout autre genre peut-être, accorde aux représentations spatiales une place prépondérante :

L'espace, écrit Jean Weisgerber, constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au « point de vue », mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquièrent cependant en littérature comme dans les langages quotidiens.<sup>19</sup>

Ainsi, dans une première acception, l'espace romanesque n'est que la représentation graphique du lieu où se situe l'action du roman, et il se ramène pour l'essentiel à des indications géographiques, à des repères en abscisses et en ordonnées pour localiser le lieu qui sert de cadre à une histoire. Dit autrement : l'espace romanesque se ramènerait à la description de tous les lieux possibles de

---

<sup>17</sup> Cf. Bibliographie.

<sup>18</sup> Nous renvoyons par exemple à l'ouvrage de M. BLANCHOT, *L'espace littéraire* (Gallimard, Paris, 1978), ou à celui de Iouri LOTMAN, *La structure du texte artistique* (trad. Gallimard, Paris, 1975), qui donne de l'espace littéraire cette définition : « Un ensemble d'objets homogènes (de phénomènes, d'états fonctions, de figures, de significations changeantes, etc.) entre lesquels il y a des relations semblables aux relations spatiales habituelles (la continuité, la distance, etc.). De plus en considérant un ensemble donné d'objets comme espace ; on fait abstraction de toutes les propriétés de ces objets, sauf celles qui sont définies par ces relations d'apparence spatiale prises en considération. »

<sup>19</sup> WEISGERBER (J.), *L'Espace romanesque*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1978, p. 19.

l'espace humain où pourrait se dérouler une action, se nouer une intrigue (quel que soit son degré de simplicité), et de cette manière il est aussi bien le lieu, le décor ou le paysage, que la somme obtenue par cette série constituée.

D'autres auteurs, comme Charles Grivel<sup>20</sup> ou Henri Mitterrand soulignent encore ce caractère fondamental de l'espace dans l'élaboration de l'œuvre romanesque : « C'est le lieu qui fonde le récit, écrit H. Mitterrand, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando* ; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité.<sup>21</sup> »

Aussi la mise au point que fait H. Mitterrand nous semble-t-elle tout à fait pertinente :

Il faudra prévenir deux questions : qu'entendez-vous par lieu, qu'entendez-vous par espace ? Et comment ne pas prendre un de ces mots pour l'autre ? Disons, par commodité, que le lieu se détermine par une situation topographique [...]. Quant à l'espace, on peut y voir un ensemble d'attributs du lieu [...]<sup>22</sup>.

Dans une telle conception, l'espace est donc envisagé comme une étendue enfermée dans des limites précises d'un lieu, ce qui voudrait donc dire qu'est aussi espace l'intervalle qui naît du mouvement et du déplacement d'un point à un autre, et qu'il faut donc y inclure le voyage, le périple et l'itinéraire.

Mais cette conception qui définit l'espace comme un ou une série de lieux le définit en même temps comme un monde concret d'objets nantis d'attributs. Ainsi, l'espace sera la spécification de ses qualités, car le lieu n'est pas seulement (ou très rarement) un contenu amorphe que l'on ne découvre que dans sa dimensionnalité : ce sont les objets (ou les personnages) qui le peuplent, qui, en créant la perspective ou la profondeur de camp, créent l'espace.

---

<sup>20</sup> GRIVEL (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-LaHaye, Mouton, 1973.

<sup>21</sup> MITTERRAND (H.), *Le discours du roman*, P.U.F., Paris, 1980, p. 194.

<sup>22</sup> MITTERRAND (H.), « Le roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* », in *Le regard et le signe*, Paris, P.U.F, 1987, p. 139-140.

L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté, espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets, ses formes, ses personnages en mouvement. Réalistes ou non, tous les romans s'inscrivent dans une topographie, un espace concret où se déploie l'activité du corps, qu'il se contente d'enregistrer des perceptions ou exerce une action sur le monde. Cet ensemble d'objets, de lieux, de mouvements, de structures spatiales est un carrefour, où se rencontrent et se conjuguent un imaginaire singulier et les déterminismes socio-historiques et littéraires qui pèsent sur toute création. Mais l'écriture romanesque s'empare aussi de l'espace comme d'un objet poétique. Elle développe à travers les tropes, les réseaux connotatifs et symboliques, tout un langage spatial particulièrement riche du fait que ces figures poétiques reposent par définition sur un transfert, un déplacement sémantique. L'espace signifiant se met alors au service de l'écriture poétique, qui révèle à son tour un imaginaire spatial spécifique et fait surgir un signifié second. Il existe enfin un espace de la communication romanesque, qui englobe les quatre protagonistes : le lecteur, l'auteur, le narrateur, le personnage. On peut en effet envisager leurs relations en termes (métaphoriques) de distance et de proximité, d'approche et de recul.<sup>23</sup>

Tout ce qui vient d'être dit désigne cette sorte d'espace comme l'espace à trois dimensions : «l'espace géométrique euclidien, qui ne peut être conçu que pour autant que l'individu arrive à se percevoir comme un objet au milieu des autres, c'est en quelque sorte la preuve de la maîtrise de l'esprit sur le monde »<sup>24</sup>.

Provisoirement, nous considérons l'espace représenté dans le roman comme étant l'espace exprimé à l'aide d'un système de coordonnées spatiales qui

---

<sup>23</sup> On pourrait ajouter l'espace matériel du livre, tel qu'il se présente aux yeux du lecteur. L'espace du volume et de la page constitue un système signifiant que le romancier peut choisir d'exploiter par le découpage des chapitres, les variations typographiques, ou la mise en page.

<sup>24</sup> LE MEN (J.), *L'espace figuratif et les structures de la personnalité*, Paris, P.U.F., 1966, p. 16.

permettent de localiser le lieu, les objets, et la relation de ces lieux et de ces objets, à partir du moment où la perspective qui les ordonne s'est désignée comme point de repère.

En fait, ce que nous venons de proposer est moins une définition de l'espace, qu'une sorte de paraphrase qui tente d'organiser l'idée plus ou moins confuse que le lecteur moyen se fait de l'espace dans un roman. Toutes ces définitions ont, en effet, pour point de départ l'idée implicite de ce qui forme l'espace romanesque, et ne proposent aucune méthode de reconnaissance basée sur des critères plus ou moins précis. Certes, cette idée sur la façon d'être de l'espace romanesque est un point incontournable pour un repérage de cette catégorie, mais il nous semble que nous pourrions proposer une méthode d'analyse plus formelle, qui, appliquée à *Mes tranches à trente ans*, tentera de cerner de plus près cette notion de spatialité dans l'œuvre de fiction.

Des différentes définitions proposées, nous retiendrons un dénominateur commun : l'espace romanesque est d'abord « représentation », « description » d'un lieu qu'il qualifie. Cela constituera, pour notre analyse, un point de départ essentiel.

## ***1.2. Espace romanesque et théorie du descriptif***

D'une façon générale, l'identification de cette unité « espace » va faire appel à une compétence du lecteur, qui, aspect essentiel du problème, est capable, par sa pratique de lecture, de situer historiquement et culturellement le type d'écriture à laquelle il a affaire. Il ne fait aucun doute que le lecteur habitué à l'écriture dite réaliste pourra se trouver dérouté face à des textes symbolistes ou appartenant au Nouveau Roman. Il n'est pas dans notre propos de faire la typologie des différents lecteurs, mais nous tenons à souligner que nous tentons une identification de l'espace romanesque dans la perspective du roman « classique », « lisible », « réaliste », et donc envisageons la compétence spécifique à laquelle il fait appel.

Nous pouvons ainsi émettre le postulat que l'identification d'une unité appelée espace est une reconnaissance qui implique un certain nombre d'opérations dans l'énoncé et détermine chez le lecteur une espèce de reconstitution plus ou moins consciente de ces opérations.

### 1.2.1 Compétence descriptive

Il nous semble, en premier lieu, que l'espace romanesque est d'abord perçu comme représentation, comme description, car il n'existe qu'en fonction du langage qui l'exprime, et ne peut donc se matérialiser, s'actualiser en énoncé textuel qu'en tant qu'objet d'une description. Si Ph. Hamon regrette, dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du descriptif*, que les études littéraires n'abordent le problème de la description « notamment qu'au travers du concept si difficilement manipulable d'espace, ce qui les enferme rapidement dans la banalité d'une problématique référentielle sans issue<sup>25</sup> », notre démarche se voudrait inverse : la représentation de l'espace dans un roman relève de la description et c'est à partir de la théorie du descriptif, telle qu'elle a été élaborée par Ph. Hamon dans l'ouvrage précité, que nous pouvons tenter d'aborder le problème. Ph. Hamon écrit :

La description sera donc le lieu de la mise en scène de cette confusion, savoir des mots et savoir des choses, le lieu où le lecteur est interpellé dans ce double savoir lexical et encyclopédique, le lieu où est accentué et actualisée la relation du lecteur au lexique de sa langue maternelle, c'est-à-dire cette composante du langage qui est, peut-être plus que d'autres, l'objet d'un apprentissage systématisé dans les divers protocoles pédagogiques (*cf.* les pages et les chapitres de « vocabulaire » des livres scolaires fortement découpés en thème homogènes et en champs lexicaux juxtaposés [...] autant de topoï descriptifs réentérinés par les textes littéraires).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Nous suivons de très près l'analyse du descriptif, telle qu'elle est menée par HAMON (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, p. 94.

<sup>26</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 58.



Ce passage prend une résonance particulièrement intéressante lorsqu'on le confronte à la situation de l'écrivain africain. Du fait du bilinguisme, savoir lexical et encyclopédique ne coïncident pas forcément : un certain nombre de réalités africaines ne sont rendues par aucun mot français, et se dérobent ainsi à la dénomination. Décrire par exemple la nature d'une zone géographique donnée dans une langue totalement étrangère à cette zone, voilà qui ne peut manquer de poser problème au scientifique, au traducteur, aussi bien qu'à l'écrivain africain francophone. Quand on sait par exemple que le *kinyarwanda* possède plusieurs mots pour nommer une vache, en fonction de la couleur de sa robe, de ses cornes, de sa taille, de son âge, et de son sexe, sans que ce vocabulaire hyper-spécialisé soit réservé à un petit groupe, il est évident que, pour l'écrivain bilingue, la technique de la description comporte une part de « refoulement », de détachement par rapport à la langue maternelle, sans doute lié à quelque frustration, et implique la nécessité d'inventer de nouvelles stratégies discursive dans la langue étrangère.

Si le concept d'espace reste inféodé à la notion de « description », ce n'est certainement pas parce qu'il apparaît comme le terrain de prédilection de la description, mais bien parce qu'il s'intègre, dans son aspect formel, au niveau du descriptif. Aussi, la première étape de toute identification d'un espace participera-t-elle de ce que Ph. Hamon a nommé « la compétence descriptive<sup>27</sup> ». Tout lecteur peut, en effet, identifier d'emblée et sans hésiter n'importe quel morceau descriptif, que ce soit la description d'un lieu, d'un personnage, d'un objet. Intuitivement, il la découpe, la prélève dans l'ensemble plus vaste qui l'enchâsse, car sa pratique de lecture lui permet de retrouver sans peine les deux types d'organisation textuelle que la tradition a fermement et définitivement opposés : la description et la narration. Et comme l'explique Ph. Hamon, chaque type d'organisation détermine, au niveau du lecteur, une compétence spécifique, selon qu'il s'agisse de description ou de narration. Cette compétence descriptive opposée à une compétence narrative nous

---

<sup>27</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 95-96.

semble constituer un excellent point de départ pour identifier la catégorie « espace ». Enfin, il affirme encore :

le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d'une part s'embraye sur de déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devra garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure<sup>28</sup>.

Il est aisé de comprendre où affleure, comme l'écrit D.-H. Pageaux, la « difficulté de « révéler » un espace dépourvu de références culturelles connues et reconnues.<sup>29</sup> » Tout élément textuel doit ainsi être utile à la démonstration : le texte trie donc son matériau en fonction de son adéquation à la thèse, et entre dans une logique de type « économique<sup>30</sup> », comme le dit Léonard Sainville. Or la description, dans la mesure où elle suspend le temps narratif et obéit à un ordre différent de celui du récit, peut apparaître comme une menace. Les innombrables critiques adressées à la description depuis des siècles montrent à quel point celle-ci reste obstinément soupçonnée de gratuité :

Elle apparaît, écrit Ph. Hamon, comme lieu menaçant : le « détail inutile » (Boileau), l'aléatoire et le hasardeux (Valéry), l'imprévisibilité d'apparition, l'excès de « luxe » (Lamy), la prolifération lexicale infinie, la « saute » du lecteur, l'ennui de ce dernier, l'hétérogénéité esthétique, l'excès d'érudition, l'intrusion du travail.<sup>31</sup>

Le système descriptif paraît à l'opposé du système « économique » que nous évoquions plus haut : en tant que prolifération arbitraire qui rompt le cours du récit,

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>29</sup> PAGEAUX (D. H.), « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique noire et d'Amérique latine » dans *L'ordre du descriptif*, Études réunies par J. Bessière, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Paris, P.U.F, 1988, p. 224.

<sup>30</sup> SAINVILLE (L.), *Anthologie de la littérature négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1963, Tome I, p. 31.

<sup>31</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 30.

il peut apparaître plus ou moins consciemment aux auteurs, comme un luxe superflu, qui, éloignant le lecteur de l'action, du récit et de l'homme, éloigne également l'œuvre de son but premier : agir de façon critique sur le monde. Ainsi, comme l'écrit D. H. Pageaux, le roman à thèse « intellectualise et moralise » l'espace en le figeant autour d'antithèse idéologiques simples : Afrique/Europe, Noir/Blanc, ville/campagne. La démonstration critique supplante de la description.

L'espace urbain et sa « fictionalisation » n'ont en fait servi que l'aspect engagé, militant d'une certaine littérature africaine, nécessaire sans nul doute, mais où le combat vertueux était la seule justification littéraire. La description tournait à la dénonciation.<sup>32</sup>

#### 1.2.1.1. *Compétence lexicale*

La description fait appel à une compétence lexicale, par opposition à une compétence de type logique dans une structure narrative, car si « une structure narrative pose ou déçoit dans l'énoncé un horizon d'attente de type binaire »<sup>33</sup> et donc installe le lecteur dans une prévisibilité logique puisque le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles, la description, elle,

[...] modifie surtout, dans un texte, le niveau où l'horizon d'attente du lecteur va se déployer. En effet l'horizon d'attente qu'ouvre un système descriptif paraît davantage focalisé sur les structures de surface que sur la structure profonde, sur les structures lexicales du texte plutôt que sur son armature logico-sémantique fondamentale, sur la manifestation et l'actualisation des champs lexicaux ou stylistiques, plutôt que sur une syntaxe réglant une dialectique de contenus orientés<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> PAGEAUX (D. H.), *op. cit.*, p. 244.

<sup>33</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 44. Par « attente binaire » l'auteur entend la nécessité où se trouve le récit, sur le plan du contenu, de toujours présupposer le contraire de ce qui a été posé : un départ appelle un retour, une maladie implique une guérison, etc.

<sup>34</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 44.

### 1.2.1.2. *Compétence encyclopédique*

En outre, et cela est parfaitement perceptible dans le texte lisible réaliste, l'appel à la compétence lexicale se confond souvent avec l'appel à la connaissance du monde ; la connaissance des mots, du vocabulaire, donc des signifiés, se confond avec les référents : ainsi les mots me renvoient à ce que je connais déjà et qu'il me suffit de reconnaître dans le texte. Compétence lexicale et compétence encyclopédique sont ici indissolublement liées.

Toute description se présentera donc comme une « amplification lexicologique » d'un mot vedette, d'un mot clé ou d'une entrée.

### 1.2.1.3. *Compétence taxinomique*

Cependant le champ lexical est organisé, et le lecteur, pour en régir le foisonnement, a souvent besoin d'une grille ordinatrice, car une description, même si elle se réduit à une liste, n'est pas donnée en vrac : elle est une liste plus ou moins rationalisée textuellement, en ce sens qu'elle découpe, met en ordre et distribue le lexique à l'aide de système de classements prédécoupés dans le prétexte et appartenant à d'autres discours que celui de la langue.

Et tout aussi bien que le lexique, à décliner, ou que la reconnaissance des réalités référentielles extratextuelles, les différents discours de classement (qui, nous le verrons, peuvent fonctionner comme consignes de lecture) participent sur le même plan et simultanément à désigner une configuration descriptive comme étant celle d'un espace. C'est autour de cette triple compétence : lexicale, encyclopédique et taxinomique, qui, implicitement, focalise le lecteur sur des opérations et des procédures de dérivation du texte, que s'articule essentiellement l'approche méthodologique que nous nous proposons pour le repérage et l'identification de l'espace dans l'ouvrage de Joseph Saverio Nayigiziki<sup>35</sup> publié<sup>36</sup> sous le titre

---

<sup>35</sup> La règle linguistique en *kinyarwanda* (l'unique langue nationale) stipule que deux voyelles distinctes ne se suivent pas dans un vocable. Nous écrivons ainsi Nayigiziki pour

*Escapade ruandaise* dont l'édition ne comporte qu'environ le quart du texte qui sera publié en 1955 à Astrida sous le titre de *Mes trances à trente ans*, en deux volumes<sup>37</sup>.

### 1.2.2. Performance du descripteur

Cependant, à cette compétence qui se situe au niveau de la langue (et donc du récepteur), il faut, pour reconstituer le processus global d'identification, associer la performance qui se trouve du côté de l'émetteur (auteur) et donc au niveau du discours, et ce n'est plus de lexique qu'il s'agit mais du vocabulaire disponible chez l'émetteur. (A VOIR)

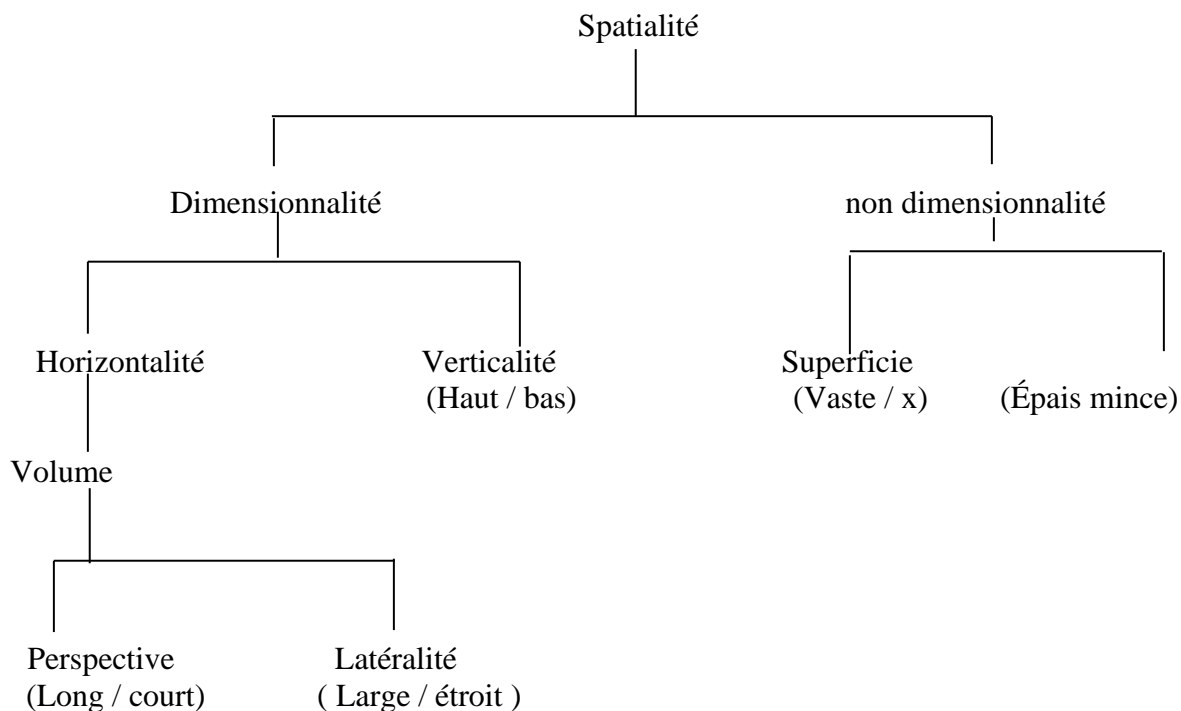
En effet, les sèmes dégagés par l'analyse tels que « la dimensionnalité », la « verticalité », « l'horizontalité » dans le système sémique de la spatialité proposé jadis par Greimas (même s'il a été affiné, les présupposés restent les mêmes), sont des marques virtuelles qui forment la structure significative d'un élément et sont donc antérieures à toute manifestation lexématique.

---

le reste des commentaires et Naigiziki comme auteur de deux récits, dans les notes de bas de page, tel que le nom apparaît dans les deux éditions.

<sup>36</sup> NAIGIZIKI (J. S.), *Escapade ruandaise. Journal d'un clerc en sa trentième année*. Préface de J. M. Jadot. Bruxelles, Deny, 1950, 208 p. Nous renverrons désormais à cette édition au moyen de l'abréviation *ER*.

<sup>37</sup> NAIGIZIKI (J. S.), *Mes trances à trente ans. Histoire vécue mêlée de roman. I. De mal en pis. II. De pis en mieux*. Astrida : Groupe scolaire, 1955, 2 vol., en tout 487 p. Nous renverrons désormais à cette édition au moyen de l'abréviation *MTTA*.



#### Systeme sémique de la spatialité<sup>38</sup>

La double démarche évoquée est ici manifeste : c'est par le découpage, en axes sémiques et en sèmes, du sens de la « spatialité », à partir de ce que nous supposons sur la « façon d'être » de la conception d'espace dans l'ensemble signifiant qu'est la langue française, que nous cherchons à cerner la signification de « l'espace » ; et en même temps, c'est à partir des manifestations lexématiques et de leurs écarts différentiels, que l'on peut postuler des oppositions sémiques.

Nous remarquons que l'analyse sémique a dégagé un sème «superficie», qui, sur le plan de l'expression, n'est lexicalisé que par « vaste » ; et dans un discours donné, il pourrait même ne pas s'actualiser du tout. L'analyse devra donc tenir compte aussi bien de ce stock lexical virtuel entreposé dans la mémoire du lecteur, que du vocabulaire, du savoir-faire lexical qui se situe au niveau de la performance du descripteur. En effet, la confrontation des sèmes actualisés dans le discours, et des sèmes décelés lors de l'analyse sémique pourra montrer qu'il y a eu

<sup>38</sup>

GREIMAS (A. J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 33.

transposition, réduction ou transformation du sémème de base ; il nous semble que c'est par le savoir-faire rhétorique du descripteur (emploi de la métonymie, de la synecdoque ou de la métaphore) que nous pouvons en faire la preuve.

Ainsi le repérage, l'identification d'une unité spatiale, passera-t-elle par une série de procédures de reconnaissance d'un savoir sur le monde, d'un déjà-vu encyclopédique et, pour reprendre les termes de Ph. Hamon, d'un dépli, d'une liste, d'un stock lexical quelque part en attente dans la mémoire du lecteur dont c'est la langue maternelle. En d'autres termes, l'espace sera découpé en *topoi* que l'énoncé romanesque essaie de réentériner : chaque topos fonctionnera comme un stimulus externe qui fait se déployer tout un champ lexical que l'énoncé romanesque récupère et redistribue en fonction de ses objectifs narratifs.

Pratiquement, le lecteur est devant le problème suivant : sa culture, sa pratique de lecture et son intuition font qu'il est en possession d'un signifié (d'un sens de l'espace), et il doit aller à la recherche du ou des signifiants, en constituant des champs associatifs. Cette démarche est parfaitement décrite par J. Picoche :

On peut dire que le champ associatif est l'œuvre d'un homme cultivé connaissant bien un ensemble de textes d'une certaine époque, traitant d'un certain nombre de sujets particuliers et qui, prenant un certain recul par rapport à ses lectures en extrait à la fois les concepts qui lui paraissent les plus spécifiques et, naturellement, les mots qui les véhiculent, puis les classe les uns par rapport aux autres<sup>39</sup>.

Ainsi, partant des prémisses de Ph. Hamon, nous nous apercevons que c'est l'analyse lexico-sémantique qui donne la méthode la plus adéquate pour rendre compte des procédures mises en œuvre pour identifier ce que nous appelons l'espace romanesque.

---

<sup>39</sup>

PICOCHÉ (J.), *Précis de lexicologie française*, Paris, Nathan, 1977, p. 92.

De fait, d'autres théoriciens<sup>40</sup> du récit sont d'accord pour dire que, pour le fonctionnement du décrit, le détour analogique par le mode d'organisation de la définition lexicographique semble incontournable : tout système descriptif est réticulation d'un système lexical puisque toute description apparaît comme le dévidement de stocks lexicaux venant rompre la linéarité syntagmatique du narratif. Cependant, la description ne se présentant que très rarement sous la forme d'un inventaire, elle organise les éléments qui la composent selon des règles qui relèvent du fonctionnement de la langue.

## 2. L'analyse lexico-sémantique

L'identification d'une figure spatiale n'obéit donc pas à des critères formels (qui ne doivent pas être exclus, puisqu'il est possible de déceler un certain nombre de signaux autoréférentiels : les noms propres, les adjectifs, les figures rhétoriques telles que la métaphore ou la métonymie, l'imparfait et le présent opposés au passé simple, la prétérition, etc.), mais à des critères lexico- sémantiques.

Le principe fondamental qui guide notre analyse est que toute identification de figures relevant de l'espace se fait, d'une part, au niveau de la structure et du fonctionnement de la langue : pour qu'un message soit signifiant, nous devons procéder à un découpage du sens en ses éléments constitutifs, ce qui implique une sélection et un choix de traits de significations à partir du code de signes dont nous disposons et, d'autre part, au niveau de l'architecture et de la constitution de la langue devant la forme la plus immédiate du discours qu'est le signifiant, nous devons parcourir le chemin qui mène à la signification du message perçu.

---

<sup>40</sup> ADAM (J.-M.), PETIJEAN (A.), « Introduction au type descriptif », dans *Pratiques*, Paris, n° 34, juin 1982, p. 18.



Ainsi, toute identification ou localisation d'une figure de la spatialité est envisagée dans une situation de communication qui implique l'émetteur et le récepteur. Il nous semble donc que c'est dans cette double démarche :

– onomasiologique : « la réalisation d'un même signifié par plusieurs signifiants différents et partant (dans) le rayonnement d'un sémème unique dans plusieurs unités lexicales<sup>41</sup>. »

– sémasiologique : l'« engendrement de plusieurs signes linguistiques, de plusieurs unités lexicales, à partir d'un même signifiant<sup>42</sup> »,

qu'il est possible de rendre compte d'une identification et de la réalisation de la notion d'espace dans un énoncé aussi vaste que le roman.

Si nous considérons la communication linguistique dans sa totalité sociale, nous sommes amenés à constater qu'il y a dans tout signe, aussi spécifique soit-il, une part de sémantisme commun à tous les individus d'une même communauté linguistique et que l'on appelle « sémantisme généralisé » selon Pierre Charaudeau :

Ce sémantisme généralisé se trouve au carrefour du mouvement onomasiologique qui tend à « in-former » une substance du contenu, et du mouvement sémasiologique, qui, prenant conscience de la forme du contenu, étend ou enrichit sa substance.<sup>43</sup> »

Une telle analyse semble rejoindre, en partie, ce que nous avançons au début de ce chapitre : ce « sémantisme généralisé » découle de la compétence lexicale et encyclopédique que postulait Ph. Hamon, de cette possibilité virtuelle de tout sujet qui maîtrise une langue de pouvoir construire et reconnaître le sens d'un énoncé donné.

---

<sup>41</sup> TUTESCU (M.), *Précis de sémantique française*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 78.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> CHARAUDEAU (P.), « L'analyse lexico sémantique. Recherche d'une procédure d'analyse », dans *Cahiers de lexicologie I*, Paris, 1971, p. 28.

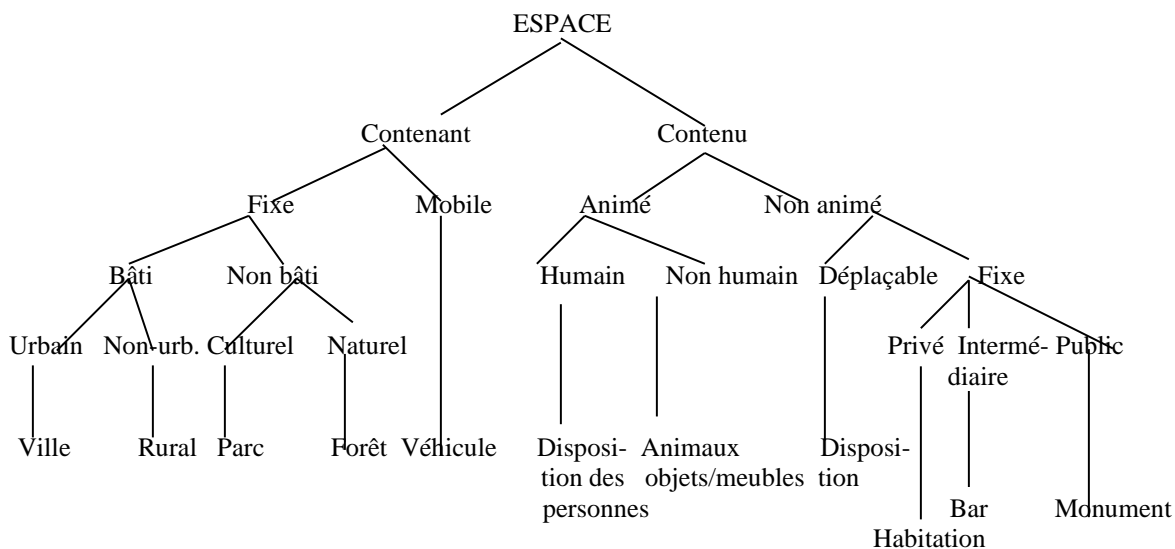
### **3. Application à *Mes trances à trente ans***

#### ***3.1. Champ lexical ou champ onomasiologique du signifié « espace »***

Il est bien évident qu'il est impossible de rendre compte de la totalité du lexique qui renvoie à l'espace, mais peut-être est-il possible d'en proposer un échantillon significatif. En effet, Greimas a construit un système de la spatialité pour déterminer les adjectifs spatiaux qui lexicalisent les sèmes qui découpent le sens de « spatialité ». On aurait pu envisager un système qui rend compte des verbes, des substantifs ou des adverbes topologiques qui entrent dans le lexique de la spatialité. Mais la méthode reste la même : par une structuration, un découpage sémique, il s'agit de grouper dans un même paradigme semio-lexical des lexies qui rendent compte du signifié « espace ».

Notre objectif est d'essayer, par une analyse sémique du concept « espace », de construire un paradigme des lieux ou des objets qui pourraient, dans le discours, actualiser l'espace.

### 3.1.1. Construction d'un champ sémantique



Nous obtenons ainsi une liste de mots pouvant entrer dans le lexique de l'espace. L'analyse pourrait s'affiner en prenant chaque signifiant comme mot vedette et créer des champs associatifs dont les unités seront senties comme intégrées à un terme de premier rang : il nous sera ainsi possible de considérer l'habitation dans ses relations avec des termes substituables : résidence principale, résidence secondaire, appartement, hôtel particulier, etc. ou alors en énumérer les parties : escalier, perron, barza, antichambre, salon, cuisine, boudoirs, etc. ou alors faire l'inventaire des objets qui s'y trouvent et de leur agencement dans l'espace.

C'est ce qui vérifie l'idée de *topoi* réentérinés par le discours romanesque : le lecteur découpe l'espace romanesque en « ville », « forêt », « campagne », « habitation », etc. et, tout comme dans l'apprentissage de la langue, retrouve tout un vocabulaire inhérent à chaque *topos*. Proposons rapidement quelques exemples pris au hasard **dans les deux œuvres** :

C'est mardi, vers dix heures. Le marché ne bat que son demi plein des jours ordinaires. Je néglige les rares clients qui ne demandent que des choses de peu de valeur. Mon aide s'en occupe comme il peut. Finalement ils s'en vont sans

rien acheter. Ils viennent toujours ainsi à l'heure chaude, quémander dans les magasins ou voler quelque article.

Kambeja ma vendeuse d'huile, qui a l'habitude de me taquiner, a remarqué mon malaise. Comme Suzanne, a depuis quelques jours, deviné mes soucis [...].

(*MTTA*, p. 5)

Nous avons ainsi un terme de premier rang : « marché », à partir duquel se déploie tout un lexique prévisible pour le lecteur : clients, valeur, acheter, magasin, article, vendeuse, huile. « Mais, Bon Dieu ! La voilà par la porte [...] comme la devanture d'un palais de justice [...]. [...] tu peux fermer le magasin. Passe ensuite par la porte intérieure [...]. Dans l'antichambre, où Suzanne m'a précédé, la table est déjà mise. » (*MTTA*, p. 6). Nous avons là un *topos* possible de « maison » : porte, palais, magasin, porte intérieure, antichambre, table.

Le départ de Justin en « escapade » en passant à travers l'agglomération de Nyanza pourrait parfaitement figurer comme *topos* d'un manuel scolaire à partir du texte suivant :

Devant l'énorme masse du magasin, je contemple le marché qui se vide. Des hommes de peine, des mendiants pour la plus part, balayent et vont jeter le déchet, pour un sou, pour un os, pour un peu de viande. Les pauvres gens !

Gravement, chez les Pères, la cloche avec ferveur annonce midi. Au Territoire, trois notes d'un fier clairon ont sonné la fermeture des bureaux et, dans le ventre des gens, la soif et faim.

Là-bas, dans la rue, l'autre bout du marché, [...]. Je me sens un besoin de monter à l'église.

Je longe les firmes Costa, Antonio, Petron, Marangos, tourne le dos à Rahematali et Vakiris et me dirige vers la Mission, en laissant derrière moi le Tribunal et le Territoire.

Devant la statue colossale du Christ-Roi, sous sa main bénissante, un vague espoir me saisit. Avec dans le cœur cette impression bienfaisante, je me hâte de pénétrer dans le Lieu-Saint. (*MTTA*, p. 7)

Nous trouvons ici tout le lexique afférant à l'agglomération typiquement moderne : magasin, marché, bureaux, rue, église, firmes, Mission, Tribunal, Territoire, statue,

Lieu-Saint, prison. Signalons, toutefois, que, dans ce travail, nous n'envisageons que la valeur dénotative du lexique, car il y aurait beaucoup à dire sur la valeur connotative mais là n'est pas notre propos à cette étape.

### 3.1.2. Procédures de dérivation

Nous pouvons ainsi considérer ces champs sémantiques comme résultant de procédures de dérivation tendant à constituer des séries lexicales à dominante synecdochique, métonymique, synonymique ou métaphorique, ou comme une équivalence permanente entre une dénomination (substantif : la ville, ou toponyme : Nyanza) et une expansion.

Nous pourrions alors nous rendre compte que cette séquence en expansion, qui se prétend équivalente du sémème et dont elle est la manifestation lexématique, n'épuise jamais l'inventaire sémique de celui-ci, bien qu'elle comporte un certain nombre de sèmes en commun avec lui. Essayons de le vérifier par des exemples.

#### 3.1.2.1. Série lexicale à dominante métonymique

La métonymie et la synecdoque, considérées, depuis que Roman Jakobson en a fait la preuve, comme les procédés emblématiques d'une certaine attitude réaliste, sont largement prépondérantes dans les procédures de dérivation mises en œuvre pour lexicaliser la spatialité. Nous en donnons ici deux exemples ; la rivière Akagera lexicalisée, actualisée par un procédé métonymique qui, au lieu de représenter les personnes, les remplace tantôt par la partie tantôt par le contenant :

Sur une largeur de près de cent mètres, le fleuve s'écoule, charriant, sur ses flots massifs, des blocs de marais arrachés traîtreusement de la rive. Ceux-ci, comme des radeaux verdoyants, couverts de mille papyrus ployant sous le vent, s'enchevêtrent et se cognent, échouent sur la terre ferme et s'y cramponnent désespérément. Ils voudraient se souder, mais la soudure ne tient pas. Et ces terres de chez nous continuent leur cours en avant, emportées toujours à la rivière, expatriée avec l'eau de chez nous [...].

[...] Ainsi d'un geste inconscient, le Ruanda-Urundi paye son tribut à la vieille Égypte et aux régions arides d'où lui viennent ses habitants, leurs mœurs, leurs troupeaux de vaches et de chèvres. (*ER*, p. 124)

Nous retrouvons le même procédé dans ce passage où Justin en prière implore la bonté de Dieu ; délaissant le lexique de la dimensionnalité, de la superficie ou du volume, le texte choisit l'axe du contenu animé, à savoir la personne qui occupe l'espace : « épargnez au Gouvernement, à la force publique, la peine d'avoir à violenter une tête dure, un cœur dément, une conscience trop franche [...]. » (*ER*, p. 20). Dans ces deux énoncés (similaires par plus d'un aspect), nous nous rendons aisément compte que le mécanisme de métonymie s'explique par un glissement de référence : dans le premier cas les personnes sont désignés par leur pays, dans le second cas, ce sont les parties (une tête dure, un cœur dément, une conscience trop franche) qui créent l'espace.

Le procédé peut être poussé à l'extrême en ce sens que nous n'assistons pas à un seul glissement de référence, mais à plusieurs déplacements orientés dans le même sens. L'exemple le plus typique à cet égard est la description de la ville de Kampala à l'arrivée du narrateur :

Par moment, de longues files de camions trop pressés, s'arrêtaient tous à la fois sur plusieurs lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l'on s'examinait. À travers les vitres les regards indifférents tombaient sur la foule : des yeux pleins d'envie brillaient au fond des cabines : des sourires de dénigrement répondaient aux ports de têtes orgueilleux : des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations exceptionnelles. (*MTTA*, p. 364)

Les vitres font référence aux portières dont elles ne désignent qu'une partie, ce ne sont pas à proprement parler les « regards » qui sont indifférents, mais les personnes dont ils émanent ; ce ne sont pas les « yeux » qui sont pleins d'envie mais les êtres dont ces yeux ne sont qu'une partie.

### 3.1.2.2. *Procédures métaphoriques*

Le procédé est différent dans les séries lexicales à dominante métaphorique, où le lexème formant métaphore est senti comme étranger à l'isotopie. Pour bien montrer la liberté de l'énoncé à privilégier une procédure ou une autre, et que la manifestation de la spatialité n'est pas une opération qui implique seulement le lexique, mais bien un vocabulaire et un « style », nous reprenons un espace articulé par les sèmes « contenu-animé-humain » comme les deux précédents ; il s'agit d'une scène d'accrochage entre les policiers et de nombreux trafiquants sur la frontière nord-est avec l'Uganda :

Ils se précipitèrent dans la foule, en secouant à flots horribles des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des armes et des épaules, si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui s'irritait toujours, comme la rivière refoulée par les vents violents de la saison des pluies, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. Plus loin, elle se dispersa dans la nature. On n'entendait que les piétinements de toutes les bottes, avec le clapotement des voix. (*MTTA*, p. 371)

Outre les synecdoques, tout l'énoncé est construit sur les métaphores filées du « flot » et de « l'animalité ». Or ni le « flot » ni, encore moins, « l'animalité » ne possèdent le sème « humain ». Cet énoncé, en mettant entre parenthèses le sème constitutif « humain » dans les lexèmes employés (flot, mugissement, vent, rivière, se répandre, piétinement, clapotement), détruit la relation entre le sémème de base et la manifestation lexématique, et le terme métaphorique apparaît comme étranger à l'isotopie du texte où il est inséré. Mais ces lexèmes restent toujours subordonnés au terme de premier rang : « foule » et constituent toujours un champ sémantique, car ma pratique de lecture et ma culture rétablissent la relation sémantique.

### 3.1.2.3. *Procédure synonymique*

Un dernier type de séries lexicales constituées par une procédure de dérivation à partir d'un sémème de base est la série à dominante synonymique.

L'espace est ainsi textualisé à partir d'une liste de termes sentis comme synonymes et donc possédant le même sémème. Mais plus le lexique multiplie les synonymes, moins l'énoncé risque d'être lisible, dans la mesure où la performance du descripteur risque de dépasser la compétence du descriptaire.

À cet égard, nous proposons un autre espace, signifié à partir du sémème de base « contenant mobile » : il s'agit de la frontière burundo-tanzanienne, entièrement actualisée par les véhicules qui l'occupent.

Et le camion se lança vers la frontière au milieu des autres camions, voitures, motos, vélos, *cars*, *rollies*, *tilburys*, [...] Dans des camions bourrés de monde, quelque garçon, assis sur les jambes des passagers, laissait pendre en dehors ses deux jambes. (*MTTA*, p. 157)

Cette série de noms bizarres : *rollies* et *tilburys* risquent de provoquer une sidération et de créer un conflit entre la compétence du lecteur et celle du descripteur : « une belligérance de compétence », comme le dit Ph. Hamon.

Mais la structure synonymique, par la permutabilité qu'elle permet entre les éléments d'une même liste, provoque une mise en corrélation entre les termes sentis comme « illisibles » et les termes connus du lecteur. En effet, les mots « *cars*, *rollies*, *tilburys* » pouvaient être un obstacle à la reconstitution d'un espace supposé connu (c'est d'ailleurs de là que vient « l'hébétude » de Justin) ; mais les termes « camion, voiture, motos », plus familiers, explicitent ou traduisent les termes « incongrus » qui, finalement, sont sentis comme équivalents, ou au moins, appartenant au même genre.

### 3.1.3. Équivalence et hiérarchie

D'une manière générale, on peut dire que la constitution et la reconnaissance d'un énoncé de la spatialité se présente comme une équivalence permanente entre une dénomination et une expansion, ou, comme le dit encore Ph. Hamon au sujet de tout système descriptif, « une sorte de “mise en facteur commun” d'un contenu et



d'une pluralité de termes<sup>44</sup> ». Nous venons de voir que les lexèmes obtenus à partir de l'analyse sémique peuvent fonctionner, chacun, comme terme syncrétique global, et comme une série de termes qui peuvent permuter. Par exemple, il y a de grandes chances que le lexème « ville » attire dans son champ les séries lexicales : rue, route, sentier, véhicule, foule, etc., ou que « maison » soit le centre d'un champ associatif : chambre, barza, salon, cuisine, rideaux, etc. ou encore que « campagne » fonctionne comme topos descriptif : verdure, calme, oiseau, vache, fumier, air pur, etc.

Cependant, ce dépli lexical n'est pas donné en vrac : il a besoin d'être régi par des grilles ordonnatrices, qui en facilitent la lecture. Ces grilles, bien souvent, appartiennent à l'extratexte et résultent de pratiques autres que celles du discours. Par exemple, la ville sera découpée par le langage urbanistique ou topographique, en capitale, en collines, rues, etc.

Dans la rue je me trouve plus à l'aise et repais une dernière fois mes yeux des belles vues de Nyanza. Un dimanche à Nyanza, colline choisie entre toutes pour être la résidence de nos rois, la capitale d'un pays désormais pacifié et déjà soumis, ville remuante et ruandaise par excellence où les étrangers ne sont que de passage, ville que l'on déteste d'abord et que l'on aime ensuite fortement, que j'ai donc de peine à m'arracher de toi avant de t'avoir quittée ! (*ER*, p. 72-73)

Ou en monuments classés :

Devant la statue colossale du Christ-Roi, sous sa main bénissante, [...] Et, dans le Kabagali, voici d'abord la colline Nyamagana qui supporte encore les vestiges gigantesques d'un kraal de Mwami antique, des huttes en coupoles et d'anciens modèles y sont en construction pour une princesse. (*MTTA*, p. 19-20)

En même temps que les monuments historiques qui réglementent l'espace, nous avons le système topologique « devant » [...] « sous » [...] « dans » [...] qui impose un ordre dans le dépli lexical. En effet, le dispositif de la table, dans une chambre

---

<sup>44</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p.49.

particulière, pourra être décrit à partir du rituel imposé par un certain « savoir-vivre » : « Dans la chambre, où Suzanne m'a précédé, la table est déjà mise. Un poulet à bonne odeur nage, découpé, dans une sauce dorée, sur l'émail d'une assiette profonde. A côté, un plat que garnit un pain de manioc tout blanc, [...]. » (*MTTA*, p. 114)

Un paysage nocturne de Nyanza pourra, à son tour, être découpé par le discours particulier de la peinture :

Au dehors la nuit, ouatée et très vaste dans le vaste espace, rampe, plaintive dans les branches, mystérieuse sur les maisons et les choses.

Le ciel, semé de grains d'or, est beau par endroits, comme un champ de fleurs. D'émoi, les larmes tarries, je frissonne de tout mon être !

Rougeoyant tout là-bas, presque à l'horizon, un croissant de lune, comme un vieux morceau de ferraille tombant des cieux, flotte légèrement dans le firmament immense de rochers, se débat comme une épave à la dérive.

Par l'enclos, à près de cent mètres, tel un catafalque imaginaire, la masse de l'église, distinctement découpée sur la nuit comme une crête de colline, se dresse tristement, recouverte d'une ombre géante, comme un suaire.

Dans le Saint-Lieu, sous l'œil apitoyé de Dieu, les Pères chantent, avec de lourdes voix d'outre tombe, un vieux cantique à la Sainte Vierge. (*MTTA*, p. 114)

Nous pourrions prolonger la liste très longtemps, les discours classant et régissant le foisonnement lexical étant très nombreux. Cependant, nous pouvons dès à présent soupçonner que ces systèmes de classement, tout en organisant la ventilation lexicale du dépli descriptif, vont très certainement jouer un rôle important du point de vue de la structure interne de l'espace romanesque : car si le descripteur avait le choix entre une nomenclature topographique et une nomenclature picturale, quel élément intra-textuel aurait déterminé son choix ? Mais c'est là le problème qui sera abordé ultérieurement<sup>45</sup>.

---

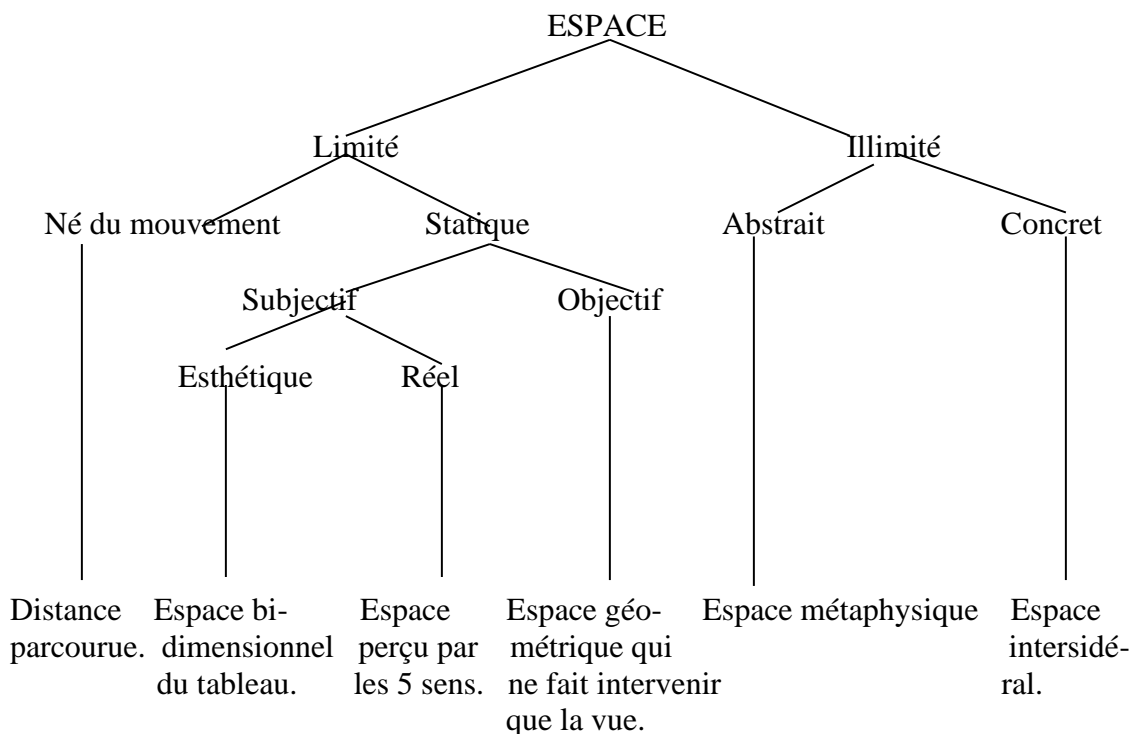
<sup>45</sup> *Infra*. Chapitre III, Ière partie.

### 3.2. *Champ sémasiologique à un signifiant : espace*

L'analyse précédente a pris le terme « espace » en tant que concept et elle a tenté d'aller à la recherche de signes auxquels s'associe le signifié « espace ». A présent, il faudrait savoir si le signifiant « espace » peut avoir d'autre(s) signifié(s) que celui dégagé au début du chapitre : lieu ou série de lieux délimités géographiquement, et surtout voir s'il(s) s'actualise(nt) dans le roman. En d'autres termes, le signifiant « espace » reçoit-il une ou plusieurs acceptions dans le roman de notre corpus ?

Essayons de construire un arbre qui, par découpage en traits distinctifs du signifiant « espace », essaie de rendre compte des emplois hétéroclites, s'ils existent, de « espace ».

#### 3.2.1. Analyse sémique du mot « espace »

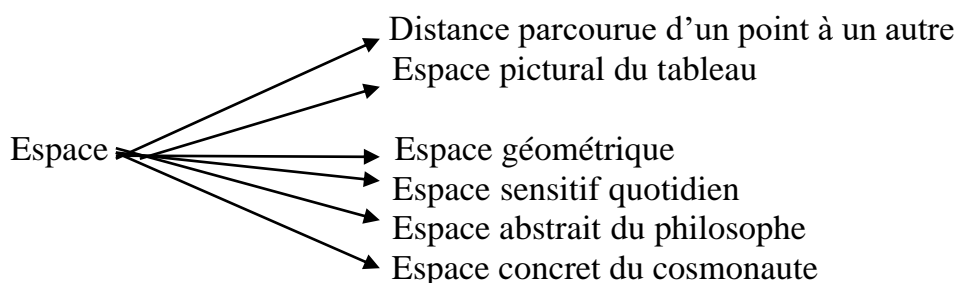


Cet arbre part de l'opposition classique qui est admise : espace/étendue, ce qui suppose un espace fini, enfermé dans des limites, et un espace infini, qui ne connaît pas de limites.

L'espace fini peut naître du mouvement, c'est-à-dire de la distance parcourue d'un point à l'autre, ou au contraire, être statique. L'espace infini, quant à lui, peut être subjectif, c'est-à-dire qu'il se construit à partir d'un ordre pulsionnel ou sensoriel où tous les sens sont engagés et pas seulement la vue, ou un espace objectif, extérieur, indépendant de toute sensation (autre que visuelle) et donc qui se traduit en distance.

L'espace subjectif peut se traduire en espace esthétique, c'est-à-dire donner lieu à une actualisation picturale (tableau) ou à un espace vécu par tous les sens (ouïe, odorat, toucher, respiratoire, viscéral, thermique, etc.). L'étendue, l'espace illimité, peut être l'espace abstrait, absolu, l'espace philosophique ou une « réalité nue, abstraite, totalement dépourvue de caractéristiques, qui formerait comme le terrain impersonnel où les lieux se rangent et se distribuent<sup>46</sup> », selon la formule de **M. Proust.**

Au terme de l'analyse, voici ce que nous obtenons :



Devons-nous en déduire qu'il s'agit de plusieurs signifiants homonymes, ou bien qu'il s'agit d'un mot polysémique qui se ramifie en plusieurs acceptions ? La présence d'un noyau sémique commun, qui serait « étendue limitée ou illimitée, abstraite ou concrète », interdit de penser à un cas d'homonymie, qui exclut le

<sup>46</sup> POULET (G.), *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, NRF, 1963, p. 57-58.

moindre élément sémique commun. Cependant, la question importante qui se pose est de savoir à combien d'acceptions nous avons affaire dans notre corpus.

Ainsi la première étape de cette analyse consistera-t-elle à considérer les différents contextes (s'ils existent) dans lesquels s'actualisent les différents sens dérivés de ce noyau sémique.

### 3.2.2. Actualisation sémique

Le "Rwesero" – plateau herbeux qui, par derrière, domine la cité de Nyanza dissimulée dans la haute verdure des eucalyptus et, à droite, le palais royal à peine visible dans un bois touffu. On voit de là toutes les collines légendaires d'alentour. Ici, Mugandamure, Gasoro, Mutende, Mukingo dans le Nduga, où quelques huttes fumeuses se perdent dans le pâle feuillage de quelques bananeraies.

Et, dans le Kabagali, voici d'abord la colline Nyamagana qui supporte encore les vestiges gigantesques d'un kraal de Mwami antique ; [...] Voilà ensuite les Gachu et Mpanga, collines Jumelles, sombres, nuiteuses, dont les roches nues, dans le lointain grisâtre, ressemblent à des hyènes assoupies. Et le Rwabifuma pointu avec son air hideux de volcan raté.

Dans le Bufundu, par la Mwogo limoneuse, les chaînes imposantes de la [sic] Ligne Congo Nil.

Et, enfin, dans le Busanza, à portée de l'œil, le Giseke tout proche, vaniteux et fier, avec son double sommet coiffé d'un reboisement à la mode, surplombe un chapelet de collines éparses qui s'étirent tout là-bas dans le territoire populeux et riche d'Astrida. (*ER*, p. 24-25)

Ici, « espace » signifie l'espace objectif, géométrique, découpé par le regard dans sa dimensionnalité (horizontalité et perspective). C'est l'isotopie de la dimensionnalité : « par derrière », « à droite », « ici », « dans le lointain », « là-bas » qui permet cette lecture unique de l'espace et exclut toutes les autres. Ceci par opposition à un espace sensoriel, un espace appréhendé sensitivement, voire visuellement.

[...] Le matin, ils se promenaient en vestes usées sur leurs collines : le soleil se levait, des brumes légères passaient sur le fleuve, on entendait un glapisement dans le marché de vaches à côté, et les fumées de leurs pipes tourbillonnaient dans l'air pur matinal qui rafraîchissait leurs yeux encore bouffis : ils sentaient, en l'aspirant, un vaste espoir épandu. (*MTTA*, p. 147)

Les verbes « sentir », « aspirait » et l'adjectif « épandu » fonctionnent comme une lecture d'un espace subjectif, sensuel.

Les feux brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de la vallée. Elle était verte, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombres qui se levaient de chaque côté de la vallée. Des huttes, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits. (*MTTA*, p. 325)

L'isotopie picturale apparaît ici au niveau du lexique de la peinture : couleur, ombre et lumière ; et l'espace, manifesté par le discours de la peinture, devient la traduction linguistique du tableau :

A droite et à gauche, des plaines vertes s'étendaient : le convoi roulait : les huttes glissaient comme des décors, et la fumée des camions versait toujours du même côté ses gros flocons qui dansaient sur les épis de sorgho, puis se dispersaient [...] Mais des rivières, des collines parurent. C'était Kabale. (*MTTA*, p. 347)

C'est le mouvement même des camions qui crée l'espace ; les verbes « glissaient » et « parurent », au sens de surgir, indiquent parfaitement un espace découvert progressivement à partir d'un objet mobile.

Ce trait « mobilité » est encore plus pertinent lorsqu'il s'agit de construire un espace d'intervalle entre deux points : c'est le cas de l'itinéraire, dans le roman, si l'on songe que la vie de Justin consiste en un parcours à travers des lieux inexplorés entre les différents « centres » du roman : magasin, chambre, Nyanza, Mugogwe, Kibirizi, Gisagara, Muyaga, Bugesera, Kigina, Gisaka, Kirundo, Karagwe, etc.

Aussi le texte hypertrophie-t-il les marques référentielles qui fonctionnent comme jalons d'un parcours spatial.

Comme la chaleur du soleil de plomb nous avait étourdi quelque peu, sur la colline Migongo, moi et mon boy nous en retournâmes à pied par le sentier gauche bourré d'épines, et arrivâmes sur la colline Mubali [...] Nous faisons halte dans un bas fond populeux, entre deux collines, marchons le long de la petite rivière en Urundi [...] Nous nous arrêtons devant trois barques à côté de la grande rivière Kagera. (*ER*, 125)

Le texte a ainsi délimité tout un parcours spatial entre la colline Migongo et la rivière Kagera.

Nous ne trouvons, par contre, nulle trace de ce que nous avons appelé « espace abstrait du philosophe ». Les personnages vivent sans doute dans un monde peu matériel, peu concret, peu immédiat et sont incapables d'atteindre par une sorte d'élévation ou d'abstraction, cet espace absolu, indépendant des contingences matérielles.

Pourtant, une seule fois, Justin, dans une sorte d'extase mystique, après qu'il a traversé la frontière terrestre du Sud-est du Ruanda, sur le chemin du retour, croit évoluer dans un espace sans supports matériels :

Je m'éloignais un peu : j'avais besoin d'être seul, mon cœur débordait [...]

Je n'avais plus conscience du milieu, de l'espace, de rien : et, battant le sol du talon, en frappant avec ma canne les herbes qui me barraient la route, j'allais toujours devant moi, au hasard, éperdu, entraîné. Un air humide m'enveloppa : je me reconnais au bord du lac Rwero. (*MTTA*, p. 276)

Il semble avoir quitté le monde du tangible pour évoluer dans celui de l'intangible, mais cette brusque sensation cénesthésique le ramène sur terre. D'ailleurs cette impossibilité d'abstraction est inscrite dans l'énoncé ; car même si Justin a l'illusion éphémère d'une révélation métaphysique (un espace sans rien), le texte se charge impitoyablement de montrer l'inanité d'un tel désir, en énumérant les objets

matériels qui peuplent l'espace et que Justin croit pouvoir ignorer : le sol, les herbes, la route, l'humidité ambiante.

Est-il nécessaire de préciser que l'espace que nous avons nommé « intersidéral » est totalement absent ? En effet, le roman *Mes tranches à trente ans* est un roman jugé « réaliste » et postule donc un certain nombre de contraintes d'écriture qui excluent irrémédiablement un tel espace ; cette même absence fonctionne comme une des marques les plus importantes du genre dit « réaliste ».

On s'aperçoit alors nettement que l'espace auquel nous avons affaire dans ledit roman est uniquement celui qui part d'une seule branche de l'arbre et qui a pour noyau sémique l'« espace » limité. Il s'agit donc d'une série paradigmatique définie par l'élément commun à tous les membres : espace enfermé dans des limites. Le sens de chaque élément du paradigme ainsi obtenu, donc de chaque type d'espace, sera actualisé par la présence d'un certain nombre de sèmes et l'absence d'autres. Par exemple, c'est le sème « mouvement » qui donne son sens à l'espace itinéraire, et c'est le sème « esthétique » qui distingue l'espace pictural. Nous n'avons pas des significations fondamentalement différentes de l'espace, mais chaque fois des manifestations particulières.

### **Conclusion partielle**

Nous avons essayé de montrer comment, sur la base des critères plus ou moins précis, pourrait se vérifier l'intuition que nous avons de l'espace, et comment une figure spatiale pouvait se laisser prélever dans un vaste ensemble tel que le roman.



Notre méthode s'est efforcée d'être aussi rigoureuse que possible (au risque parfois d'être tautologique), bien que les critères proposés soient loin d'être ce qu'on appelle des critères formels ou typologiques.

Mais l'espace ne peut pas se laisser appréhender comme n'importe quelle unité narrative dans la mesure où il ne peut accéder à l'existence textuelle que par le code culturel auquel il se réfère. Quelqu'un qui vivrait sur la planète Mars aurait certainement du mal à identifier, comme relevant de l'espace, un lieu qui dans son code culturel ne renvoie à aucune réalité qu'il connaît, même s'il est en possession de tout un arsenal formel.

Il nous semble qu'une démarche possible est de proposer une définition de l'espace romanesque à partir de notre pratique de lecture, car, finalement, tout énoncé ne devient énoncé de la spatialité que par l'appartenance du lecteur (puisque nous sommes dans l'écrit) à une certaine culture, d'une part, et par sa capacité à identifier le roman qu'il lit comme appartenant à un genre, d'autre part. Car il est bien évident que la notion d'espace implique des présupposés différents selon qu'il s'agisse de *20.000 lieues sous les mers*, où le lecteur aura déjà l'intuition d'un espace aquatique totalement imaginaire (donc sans référentiel possible), ou qu'il s'agisse du *Voyage au centre de la terre*, où tout se déroule dans un espace souterrain imaginaire mais « possible », alors qu'en présence du conte merveilleux par exemple, le lecteur pourra s'attendre à un espace céleste ou souterrain totalement irrationnel. C'est un peu le même cas pour le roman de science-fiction, sorte de « merveilleux » moderne, où il y aura de grandes chances qu'il s'agisse d'espace interplanétaire, ou en tous cas extraterrestre.

L'analyse sémique proposée dans ce chapitre est largement incomplète puisque nous n'avons évoqué que les axes sémiques et les sèmes utiles à l'identification d'une figure spatiale et à la définition du concept d'espace. Il reste à présent à affiner l'analyse en distinguant les différents axes et traits sémantiques

convoqués pour textualiser chaque type d'espace, et voir comment, en se combinant, ils articulent des significations.

## **DEUXIÈME CHAPITRE :**

### **INVENTAIRE DES AXES ET DES TRAITS SÉMANTIQUES CONVOQUES POUR MANIFESTER LA SPATIALITE**

L'analyse sémique esquissée dans le chapitre précédent a permis de dégager des axes sémiques possibles, dont l'opposition binaire pouvait contribuer à identifier différents sens de l'espace, donc à proposer les divers signifiés susceptibles de spécifier la catégorie générale d'espace ; elle nous a également permis de proposer un certain nombre de référents auxquels renvoyaient ces signifiés.

Cependant, cette étape de l'analyse sémique s'est située, la plupart du temps, au niveau interne du texte, les axes sémiques et les sèmes dégagés étant des virtualités du discours. Il nous faudrait, pour reconstituer un système de la spatialité dans un énoncé, étudier la manifestation lexématique de tous les axes et catégories sémiques dégagés. Pour cela nous proposons un inventaire de ces axes et l'étude des traits sémantiques retenus, de manière à textualiser l'espace et surtout à articuler des significations entre elles.

Pour récapituler les axes sémiques, les sèmes et les catégories qui les articulent, nous proposons de reprendre le schéma que propose F. Rastier<sup>63</sup>, mais en y apportant quelques aménagements, car nous considérons que c'est tout le système sensoriel, et

---

<sup>63</sup>

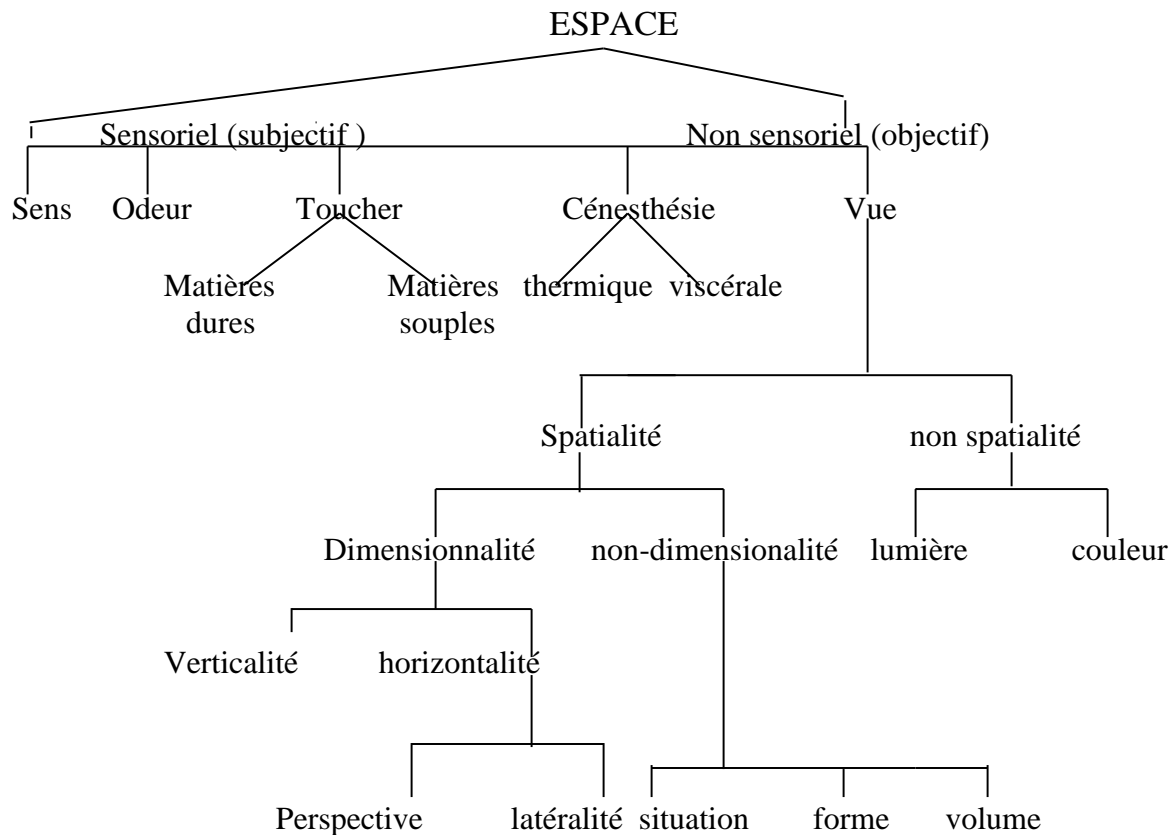
RASTIER (F.), *Essai de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1973, p.14.

pas seulement la vue, qui peut signifier l'espace (c'est du moins ce que nous tenterons de vérifier dans notre analyse).

En outre, aux cinq sens dégagés par F. Rastier, nous en ajoutons un autre qui rassemble toutes les sensations internes (thermiques, viscérales, respiratoires, etc.) : l'ordre cénesthésique. Nous rattachons ainsi la température à la cénesthésie. Le toucher sera abordé à travers les catégories de la consistance : matière dure ou souple.

Et enfin, nous considérons que la vue appartient aussi bien à un code sensoriel qu'à un code objectif. En effet, la vue peut être ce qui sépare, met une distance entre le sujet qui perçoit et ce qui est perçu, et dans ce cas, au lieu de manifester un espace subjectif par un système de mesures et de quantités, elle manifeste au contraire un espace objectif régi par le discours de la dimensionnalité et de la géométrie.

Nous obtenons ainsi le schéma suivant :



Nous étudierons chaque code séparément, et, à l'intérieur de chacun, les différents axes qui le constituent ; et nous verrons comment ils se manifestent dans le récit de Nayigiziki. Nous sommes conscient de la longueur de cette démarche et de son caractère fastidieux : mais n'est-ce pas la caractéristique principale de tout inventaire ? Ainsi, pour étudier la manifestation textuelle de l'espace romanesque, l'inventaire pourrait suffire, mais il ne saurait, en aucun cas, rendre compte de la structure et du système de la spatialité. Pour cela, il faut intégrer les divers codes dans un système hiérarchisé : quel est le code privilégié pour manifester tel type d'espace, et quelles relations entretient-il avec les autres codes et comment ces relations, en se combinant, créent-elles la signification<sup>64</sup> ?

Pour le moment, ce chapitre se contentera d'une étude de l'actualisation des sèmes décelés.

## 1. Le code sensoriel

Les axes délimités sont, grossièrement, les catégories que distingue la psychologie et que Georges Matoré propose dans son ouvrage sur l'espace<sup>65</sup>.

En effet, s'il était besoin de justifier encore l'utilisation de l'ordre sensoriel pour matérialiser l'espace dans *Escapade ruandaise* et *Mes trances à trente ans*, il suffirait de signaler que chaque fois que Justin perd conscience de l'endroit où il se trouve, de l'espace qui l'entoure, ce sont ses sens qui le renseignent et non les objets extérieurs : « [...] j'allais toujours devant moi, au hasard, éperdu, entraîné. Soudain, un air humide m'enveloppa. Je me reconnus devant la rivière Akanyaru. » (*MTTA*, p. 78). Ici, la sensation thermique lui sert de point de repère et c'est par elle qu'il

---

<sup>64</sup> Ceci concerne une étape ultérieure qui sera abordée au chapitre III.

<sup>65</sup> MATORÉ (G.), *L'espace humain*, Paris, La Colombe, 1962, p.205.

arrive à s'orienter. Autre exemple où c'est également une sensation cénesthésique qui le situe dans l'espace et lui permet de restituer dans le monde ambiant : « [...] le reste du monde s'effaçait et je n'avais conscience de moi-même et que par un intolérable serrement de cœur. » (*Ibid.* p. 85)

De même, les sons sont souvent générateurs d'orientation et servent ainsi à la localisation dans l'espace : « Des cris des animaux sauvages tels les lions, les léopards, les panthères et autres fauves me réveillèrent : on traversait le parc : c'était le Gisaka. » (*MTTA*, p. 98). Ou bien :

Nous marchions cependant, mais sans rien voir au hasard : mon boy se heurtait contre les pierres, et moi je me trompai de chemin. Un bruit de coups de hache retentit quelque part : c'était quelque Murundi qui faisait du feu dans son champ. (*MTTA*, p. 102)

Il est très évident, ici, que c'est plus le bruit des coups de hache que le paysan ou son champ qui oriente Justin et son boy et les conduit à travers une réalité objective.

Avant de passer à l'inventaire, nous pensons utile de faire une mise au point en ce qui concerne la méthodologie que nous adoptons. Il pourrait paraître en effet incongru de commencer notre inventaire par les sensations auditives, alors que le bon sens impose la vue comme le sens premier à toute perception de l'espace. Nous justifions notre classification par deux raisons : l'une qui relève d'une contrainte inhérente à notre corpus (c'est-à-dire tel qu'il se présente), et l'autre d'ordre méthodologique. Ainsi, nous pensons que les sensations auditives sont, sur le plan qualitatif, prépondérantes, c'est ce qui justifie que nous commençons par cette catégorie. En outre, notre inventaire essaie de suivre le schéma qui sert de point de départ à nos analyses et dans lequel la catégorie visuelle apparaît en dernier, car elle appartient aussi bien au système perceptif psychique, qu'à un système plus objectif. Or, notre analyse s'appuie très largement sur cette opposition : espace pulsionnel *versus* espace perceptif.

Nous proposons de passer à l'inventaire de toutes les sensations et, en fonction de leurs manifestations lexématiques, de les ordonner en système.



### 1.1. Les sensations auditives

TABLEAU RECAPITULATIF DES SONS (numéro de page entre parenthèses)

VACARME (agitation)	BRUITS FAMILIERS		APPEL-SIGNAL	MURMURE	SILENCE
	TOLERÉS	GÉNANTS			
Tapage dans un bar (18) Grosses rumeurs des collines. (77) Un bon caquetage dans un marché. (18) Mugissements et vocifération dans une bagarre. (132) Des cris et trépignements des animaux sauvages. (127) Bruits confus des chauffeurs sur la frontière Sud-est. (179)	Glapisement dans le marché de Nyanza (23) Bruits paisibles dans un bar de Nyanza. (34) Un ronflement de la marmite. (33) Trotinement des rats dans une chambre à coucher causerie des hommes sur la rue (146) chant d'oiseaux (15) crépitation du feu (15)	Le gazouillis des passereaux (69) Bruits des femmes dans un bar. (27)	Le cri sinistre d'un hibou présage un malheur. (29) Le chant aigu de mon coq. (65) la cloche de midi résonne de loin. (4) Bruit du moteur : arrivée du véhicule (84) Grondement du tonnerre annonçant la pluie. (103)	Bruissement de la paille qui sert de matelas de lit. (47) Les murmures des voix féminines dans un bar. (28) Le craquement des bois à feu. (47) Murmure des eaux de la rivière Kagera (123)	Silence dans l'église de Nyanza. (19) Le silence de la solitude dans. une chambre. (37) silence nocturne au couvent des Pères. (33) Silence dans la forêt de Nyungwe. (54) Grand silence des moments heureux sur la rivière Akagera. (171)

Tous ces sons – sauf ceux qui sont investis d'une fonction de signal (et encore, pas tous) et sur lesquels nous reviendrons ultérieurement – non seulement constituent un axe important de la spatialité, mais vont parfois jusqu'à assumer, à eux seuls, la manifestation de l'espace. Ainsi, dans la scène d'ouverture (scène importante par sa place stratégique), ce sont les bruits qui prennent en charge la représentation spatiale. Dans « la chambre à coucher, le trotinement des rats et le ronflement de la marmite » dispensent de toute indication spatiale. Nous pourrions multiplier les exemples. Le plus intéressant, c'est qu'il est possible de procéder à un répertoire de ces sensations auditives : on s'aperçoit ainsi qu'il existe, pour les sons, deux pôles : grand bruit *versus* silence, et que, entre ces deux pôles, s'insèrent une série d'autres manifestations.



En outre, à tous les sons que l'on range sous la catégorie « grand bruit » sont associés des caractérisants négatifs : « vacarme » et « agitation », qui le plus souvent dénotent, dans le récit, le malaise. Ainsi, le tumulte qui caractérise un lieu de vente dans la campagne (bar) aussi bien que le marché ou que le magasin, participe tout autant que les figures ou l'accoutrement à construire l'espace « civilisé », « magasin » et le fait comparer, selon la formule d'Albert Thibaudet, à propos de Flaubert à cette « humanité caricaturale [qui] remonte une rivière lente<sup>66</sup> ». De même, les rumeurs des collines sont explicitement associées à un espace écœurant, autant par l'agitation qui y règne que par « mille clameurs [qui] montent de partout, se ramassant en seul bruit confus où chacun parle pour tous et ne peut s'entendre lui-même. (MTTA, p. 77) Et « par moment cette vague rumeur s'apaise, se scinde, se fragmente, puis remonte comme les vagues d'un lac furieux. » (MTTA, p. 77)

Mais c'est très certainement lors de la bagarre à la frontière Sud-est du Ruanda avec le Territoire anglais (actuelle Tanzanie) que le texte cristallise le plus nettement cette association entre vacarme et imbécillité. L'espace, dans cette séquence, est entièrement manifesté par les mugissements, les vociférations, les piétinements, en cadence, d'un peuple pris d'un délire hyperbolique.

Or, très significativement, ce bruit énorme, nous le retrouvons à proximité de la frontière, dû cette fois à un attroupement trafiquants ; ce bruit, nous le verrons, représente symboliquement l'agitation et la bousculade qui sévissent au même moment dans le magasin de Justin à Nyanza.

Mais en dehors du tumulte de la population (que ce soit dans le magasin, au marché public ou au bar), notre inventaire a mis en lumière d'autres sons violents ou agressifs tels que la cloche qui appelle les fidèles à la messe matinale, créant ainsi un espace chrétien ; les klaxons des véhicules à la recherche des esclaves sur la frontière du Sud-est du Ruanda, qui font que Justin et son boy se perdent dans un espace hostile

---

<sup>66</sup> THIBAUDET (A.), *Gustave Flaubert*. Chap. « Contre-plongée sentimentale », Paris, Gallimard, 1935, p. 152.

(ce sera d'ailleurs chaque fois le cas dans toutes les scènes de quête du roman) ; le grondement du tonnerre en pleine fuite silencieuse de Justin ; l'aboïement des chiens et leurs cris bizarres durant la journée après un moment d'intense euphorie, qui replongent Justin et son boy dans un monde angoissant ; ou le ronflement d'un jeune garçon ivre mort, qui remet Justin dans un espace du quotidien juste après avoir connu un moment extatique dans un espace où la réalité objective avait paru s'abolir.

Là encore, on le voit, tous ces sons sont marqués négativement et créent un espace dysphorique ou angoissant. Cependant, il est une catégorie de bruits qui demande une attention particulière : c'est celle qui participe souvent à l'activité quotidienne de la campagne. Tous ces bruits, provenant de l'exercice d'un métier, sont généralement marqués positivement ; ainsi en plein centre ville de Nyanza :

[...] on entendit toutes sortes de bruits paisibles, des battements d'ailes dans les cages, le ronflement d'un des gens fatigués, les coups de marteau d'un cordonnier : et les vendeurs d'habits, au marché, interrogeaient tout passant inutilement. (*MTTA*, p. 56)

L'adjectif évaluatif « paisible » ne laisse aucun doute sur la marque positive qui caractérise un tel espace. De la même manière, après une veillée avec ses compagnons de fuite, Justin voit, avec soulagement, se lever le jour :

Les premiers rayons solaires apparaissaient à l'horizon, des oiseaux chantaient pour réveiller les pauvres gens fatigués de notre veillée. Un troupeau de vaches allait paître de l'autre côté de la colline, leur beuglements se mêlaient aux sifflements du vacher qui les conduisait, des cris des oiseaux rapaces me faisaient peur, tandis que le son de la cloche à l'église de Muyaga se faisait entendre de loin : tout déjà se confondait dans les bruits lointains des camions. (*MTTA*, p. 126)

Cette scène de la vie quotidienne est caractérisée par les bruits de la campagne. Plus encore, à l'auteur qui a le pouvoir de transfigurer le réel et de construire l'espace euphorique, vient s'ajouter sur le même plan le pépiement des oiseaux (faut-il s'en étonner ?), mais aussi les chants des passants très tôt le matin. Il s'agit du narrateur, mais est-il sur le même plan que les oiseaux ? L'auteur place donc son narrateur au

centre d'un ensemble de perceptions qui construisent un espace euphorique, où l'on notera le rôle important, sur lequel nous reviendrons, des pépiements des oiseaux, mais aussi des chants des passants très tôt le matin :

On était aux premiers jours de la saison des pluies. Les feuilles des plantes verdoyaient déjà, un souffle pur se roulait dans l'air, et de petits oiseaux pépiaient, alternant leur chanson avec les chants lointains que faisaient quelques passants Barundi. (*Ibid.*, p. 127)

Cependant, lorsque Justin prend conscience de l'amour de sa femme légitime, l'espace extérieur, indifférent, est manifesté par le bruit que font des femmes dans un bar. De plus, nous avons déjà vu que les bruits des chauffeurs à la frontière Sud-Est manifestaient un espace chaotique et angoissant. Ces deux bruits (des femmes dans un bar et des chauffeurs à la frontière) construisent un espace de bouleversement : sentimental et individuel dans un cas, politique et collectif dans l'autre.

Nous en concluons déjà que cette catégorie de sons est complexe et reçoit des sèmes à la fois positifs et négatifs.

Une autre catégorie de bruits reçoit un trait sémantique positif, c'est celle des bruits humbles et familiers, un signe d'espace heureux et intime : les chants des coqs, le crépitement de feu, le ronflement de la marmite et le trottement des rats. Justin partage l'espace intime de sa maîtresse Suzanne avant son départ : « [...] on entendait les chants des oiseaux et la crépitation du feu ». (*MTTA*, p. 15)

Justin goûte le plaisir de table avec sa maîtresse dans leur chambre : « Le calme de cette pièce où l'on n'entendait que le trottement des rats, la lumière qui tombait de la toiture trouée et jusqu'au ronflement de la marmite, tout nous plongeait dans une sorte de bien-être conjugal. (*MTTA*, p. 16)

Le murmure est souvent convoqué pour signifier l'espace positif. Justin, dans un bar de la cité de Nyanza, concurremment à un semblant de confort tapageur que procure l'ameublement, est sensible au silence relatif qui règne dans ce local et qu'il ressent comme signe d'accalmie, de sérénité et d'abondance. Chez Suzanne, tout est

« murmure des voix discrète », « imperceptibles chocs des bouteilles au sol » et « bruissement de la paille qui sert de matelas des lits » ou étouffement de voix : « deux petites femmes nous servaient sans faire de bruit dans le bar » (*MTTA*, p. 32)

Mais c'est un silence tout relatif, précaire, car, s'il n'est pas contrôlé, il peut devenir « caquetage d'oiseaux » et rejoindre ainsi l'espace des femmes. Ce n'est pas le silence voluptueux de « la suspension universelle des choses », celui qui signifie plénitude et presque fusion charnelle avec l'espace ambiant, le silence des moments heureux, dans l'espace heureux avec les femmes : « Alors, il se fit un grand silence : et tout, dans le cabaret sembla plus immobile » **REF.** Ou celui de leur complicité, puisque c'est dans un espace de silence qu'ils arrivent à communiquer : « Bientôt, il y eut dans leurs dialogues de grands intervalles de silence [...] Ils jouissaient délicieusement du pombé mêlé aux grandes fumées du tabac. » (*MTTA*, p. 18)

## *1.2. Les sensations olfactives*

Avec l'odorat, nous abordons un axe privilégié de la construction de la spatialité dans le roman. Bonnes ou mauvaises, familières ou étrangères, participant de l'univers domestique ou naturel, les odeurs construisent l'univers spatial du roman. Par l'odorat, le personnage perçoit l'espace, sympathise ou rejette le milieu ambiant, mais surtout, par un réseau de traits différentiels, distingue différents espaces (ce dernier aspect est à peine esquissé ici et sera approfondi dans le chapitre suivant). Comme pour les sons, faisons l'inventaire des odeurs dans le récit :

ODEURS ENIVRANTES	ODEURS LÉGÈRES	ODEURS DÉSAGRÉABLES
mille senteurs de bois brûlé de mangeaille cuisante. (p. 39)	Émanation du pombé (p. 41)	Odeur étouffante de la foule (p.23)
odeurs capiteuses d'alcool, de parfum, de tabac (p. 39)	un parfum de sorgho grillé (p. 54)	un lourd brouillard puait dans l'air (p.80)
elle sentait un parfum de beurre mêlé aux feuilles de cèdre grillées (p. 52)	dans l'air embaumé (p.57)	une chambre exhalait une odeur écœurante qui se mêlait aux sueurs nauséabondes (p. 87)
J'humais les molles senteurs des femmes du cabaret. (p. 53)	les odeurs se soudent et se confondent, imbibées de sueurs. (p. 82)	une odeur de cuisine de tabac des ordures ménagères emplissait le cabaret. (p. 88)
senteurs d'élégance féminines dans ma boutique. (p. 57)	sous l'éternelle fumée de tabac et d'éternelle odeur de pombé. (p. 82)	
J'humais la senteur de l'huile toute fraîche. (p. 15)	Un parfum des eucalyptus mouillés. (p. 80)	
La rivière Akanyaru exhalait des fraîcheurs humides. (p. 76)	odeurs indéfinissables dans leur magasin. (p. 83)	
La contemplation d'Athanasia m'envoûtait comme l'usage d'un parfum trop fort. (p. 77)	émanation des choses délicates qui envahissaient l'hôpital. (p. 95)	
Mon garçon humait l'air pur (p. 78)		
Émanations, effluves, exhalaison de l'air de la rivière Akagera (p. 79)		
Un courant d'air parfumé circulait devant notre chemin. (p. 103)		
bouffée de senteurs (p. 108)		
Des feuilles de cèdres sentent un parfum exotique (p. 124)		
Jouir de la senteur des feuilles humides sur le gazon de l'hôtel (p. 132)		
elle humait voluptueusement l'air orageux plein de senteurs des cèdres (p. 140)		

Il est à noter que les occurrences de la catégorie des « odeurs enivrantes » ne relèvent pas du contexte spatial. Mais il était utile de les inclure dans notre inventaire, car elles vont permettre, par comparaison, de déterminer un certain type d'espace. Ce tableau permet de rendre compte des unités qui lexicalisent l'odorat, et de comptabiliser le nombre d'occurrences pour chaque lexème : « senteurs » apparaît huit fois ; « odeur » est employé quatre fois, de même que « parfum » et « exhalaison », contre trois fois pour « émanation ». Le verbe « humer » est utilisé cinq fois. L'occurrence de « senteurs » est nettement prédominante et les sèmes « enivrant » ou « léger » montrent déjà que l'énoncé n'utilise pas indifféremment

senteur, odeur ou parfum malgré le sémème de base commun : « bon ». Ainsi, « senteurs » apparaît toujours dans un contexte lexical et sémantique exprimant la volupté, la sensualité, l'ivresse du corps, et construit un espace euphorique :

[...] mille senteurs de bois brûlé, de mangeaille cuisante, de viande rôtie, d'huile et de gaz, emplissent l'air, endorment la nature. Une sorte d'étouffement me prenait et je m'étendais sur le dos, étourdi, enivré. (*MTTA*, p. 39)

Justin se consume d'amour pour sa maîtresse Kambeja : les objets lui appartenant agissent comme des médiateurs entre lui et elle, et finissent même par se substituer à elle :

[...] j'humais [sic] la senteur d'huile toute fraîche que ma vendeuse Kambeja m'apportait. [...] Ses habits étaient pour moi des choses particulières qui me tenaient au cœur et augmentaient ma passion. (*Ibid.*, p. 25)

Bien que, par cette perception sensorielle, ce ne soit pas l'espace qui soit construit, cela nous confirme dans l'idée que les occurrences de « senteur » et de « humer » sont toujours indissociables de la sensualité ou de la sexualité. Au moment où Justin, dans un bar de Nyanza, est fasciné et excité par le tourbillon des corps féminins, et notamment des poitrines se dessinant dans les blouses, par les beautés suggestives de toutes ces femmes appartenant à un monde dont il se jure de jouir, le milieu ambiant n'est plus pour lui qu'un espace où il « [...] humait les molles senteurs des femmes du cabaret qui circulaient comme un immense nuage épandu. » (*MTTA*, p. 53)

D'ailleurs cette idée de jouissance (physique ou morale) est toujours liée à la présence d'un espace euphorique : « Comme l'hôtel est comble, nous prenons place sur le gazon, jouissant délicieusement de senteur des feuilles humides. » (*MTTA*, p. 83)

Notons également que l'évocation de l'« humidité » ou du « feuillage humide » se surajoute souvent aux senteurs et surdétermine une connotation sexuelle. A ce propos, nous signalons l'importance et le rôle des odeurs dans toute manifestation d'un espace naturel. Le monde végétal pour lequel l'auteur a toujours conçu un vif attachement se manifeste souvent et principalement par les odeurs, par la mollesse des

parfums qui en émanent et qui sont le parfum du grand air, de la floraison saine en pleine saison des pluies, ou les parfums capiteux qui ramollissent la sensibilité. Le plus intéressant, c'est qu'il ne s'agit pas là d'une représentation fantaisiste de l'espace végétal : en effet, les odeurs participent à l'enquête botanique et constituent, par là, un des savoirs « charriés » par le roman moderne, comme le confirme, à propos de Flaubert, un professeur de Sciences Naturelles<sup>67</sup>.

Les occurrences de « odeur » sont deux fois moins importantes et, à l'inverse de celles de « senteur » qui sont toujours positivement marquées, elles sont diversement connotées.

En effet, dans certains contextes, l'odeur peut assumer la valeur de senteur et matérialiser elle aussi un espace euphorique : lorsque Justin et son boy, peu avant la fuite, regardent du côté de Nyanza (lieu de toutes les promesses de gloire), ils perçoivent un espace enchanteur et mystérieux, où l'amour et la jouissance (physique ou morale) sont déjà inscrites : un espace matérialisé par « le murmure de la chute des eaux de la petite rivière Mukura » mais aussi par « les odeurs des feuillages humides [qui] montaient jusqu'à eux ».(*MTTA*, p. 41)

Cependant l'odeur peut manifester un espace moins euphorique et parfois même dysphorique.

Dans la forêt de Nyungwe<sup>68</sup>, avant que le charme (au sens fort) de l'espace ambiant ne l'ait gagné, Justin se meut dans un espace gentiment idyllique, sans ivresse, qu'il perçoit par « l'odeur résineuse [qui] emplissait l'air chaud » **REF**. D'autre part, et c'est là que nous voyons que l'odeur ne possède pas les mêmes traits que « senteur », lorsque Justin va voir son ami Michel hospitalisé, il « [...] sentait une odeur indéfinissable, émanation des choses délicates qui l'emplissait ». (*MTTA*, p. 36)

---

<sup>67</sup> BOULLARD (B.), « Présence de la flore française dans l'œuvre et la *Correspondance* de Gustave Flaubert », in *Bulletin des Amis de Flaubert*, n°56, mai 1980, pp. 6-37.

<sup>68</sup> En *kinyarwanda*, la graphie actuelle de ce terme est « Nyungwe » ; grande forêt primitive sur la crête Congo-Nil au Sud-ouest du Rwanda.

Justin est ici loin des « vagues senteurs d'élégance féminine » qui se dégageaient des femmes venues acheter quelque article dans la boutique. Maintenant il ne s'agit plus que d'odeur : c'est peut-être que certaines femmes n'ont plus de mystère ni de charme pour lui depuis peu de temps ; le désir physique a disparu car il ne peut plus se cacher « la désillusion de ses sens ». **ICI**

Et un certain dimanche après la messe, voici comment la campagne est textualisée :

Une certaine femme [...] prise d'une sorte de délire, allait et venait, essayant de traire une vache, mangeait un gros morceau de manioc, aspirait l'odeur du fumier ; un mélange de bouse fraîchement ramassée par terre et de la terre humide, voulait un peu en mettre dans son morceau d'étoffe qu'elle portait. (*MTTA*, p. 56)

Au cadre conventionnel correspondent activités et odeurs conventionnelles. L'activité agropastorale, longtemps réservée aux hommes, requiert une certaine minutie, ne s'accompagne pas d'autres activités telle que le fait de manger devant un amas de déchets nauséabonds, aussi étrange que cela puisse paraître chez une femme censée véhiculer la propreté aussi bien dans son comportement que dans ses tâches ménagères.

Enfin, l'odeur peut devenir franchement écœurante et construire un espace antipathique (dans le sens premier du terme) : c'est le cas lorsque Justin et ses amis se trouvent dans un bar : « Une chambre exhalait une odeur écœurante qui se mêlait aux sueurs nauséabondes. » (*MTTA* p. 87)

L'emploi de « parfum » peut souvent se substituer à celui d'odeur, à moins, bien sûr, que les adjectifs « mauvais » ou « désagréable » accompagnent la mention. Ainsi, « le parfum de beurre mêlé aux feuilles de cèdres grillées » qui émane d'Athanasia est synonyme d'élégance féminine. (En effet, les femmes issues des familles d'éleveurs pourvues de moyens fabriquaient un mélange de beurre, longtemps conservé, et de feuilles de cèdres ou d'eucalyptus grillées pour oindre leur corps ; cet usage est encore en vigueur dans certaines régions à forte vocation pastorale). Il en va de même « du parfum de beurre qui se dégage de laalebasse du



pombé qui jette Justin dans le même trouble physique que l'aurait fait un désordre dans un bar populaire et rustique. » (*MTTA*, p. 76)

Que le parfum puisse posséder les traits sémantiques de sensualité contenus dans les « senteurs », nous est confirmé par l'effet que produit sur Justin la contemplation d'Athanasia : « La contemplation d'Athanasia m'envoûtait comme l'usage d'un parfum trop fort. » (*MTTA*, p. 77) Dans le bar, les visages des femmes suggèrent à Justin, par comparaison, l'espace d'une maison close, et « le courant d'air parfumé qui circulait » participe, tout autant que les visages ou les toilettes, à l'évocation d'un espace sexuel dont la connotation est implicite. (*MTTA*, p. 79)

Mais, comme l'odeur, le parfum peut effacer dans certains contextes les traits sémiques « volupté » ou « sensualité », et organiser un espace moins marqué sexuellement, et donc moins euphorique. A quelque distance du bar de Rukatitabire, le « parfum du sorgho grillé » s'oppose « aux bouffées de senteurs » apportées par le vent chaud ; c'est que le « parfum », ici, matérialise l'espace présent, exigü, sans mystère, alors que les « senteurs » suggèrent un espace onirique, un espace de désir. (*MTTA*, p. 80)

Nous pouvons trouver, dans le récit, d'autres variantes des perceptions olfactives : les exhalaisons, les émanations et les effluves. Ces variantes, très importantes dans la mesure où elles possèdent un sème commun « englobant », remplissent, occupent, enveloppent l'espace et peuvent, à elles seules, être un indice de spatialité : « elles s'épanchent » [...] circulent [...] enveloppent » **REF**. Ainsi, après un morne séjour à la frontière sud-est du Ruanda et son arrivée à la rivière Akagera, Justin a retrouvé cette région avec une sorte d'ivresse :

La rivière Akagera rouge de latérite, touchait presque au bord des ponts. Une fraîcheur s'en exhalait. Je l'aspire de toutes mes forces savourant ce bon air du Kisaka, qui semblent contenir des effluves amoureux et les émanations sages.  
(*MTTA*, p. 79)

Passage étonnant par le jeu qu'il permet, à partir des sensations qui actualisent l'espace, de jouer sur tous les registres de l'odorat : « exhalait », « aspirer »,

« effluves », « émanations ». L'atelier du forgeron de Kisaka n'est caractérisé textuellement que par l'exhalaison d'une marmite au feu et l'odeur du fer fondu.

Notons aussi que toutes les occurrences de « exhalaison » s'accompagnent d'une notation de température ; nous venons de citer « la fraîcheur qui s'exhalait de la rivière Akagera, le poêle de fonte exhalait une température » et citons également « les fraîcheurs humides s'exhalant dans les sombres sentiers de Kisaka ». (*MTTA*, p. 73)

Cela tend à prouver que, dans le texte de Nayigiziki, les exhalaisons relèvent plus de l'ordre cénesthésique (thermique le plus souvent) que de l'ordre olfactif. Parfois l'odorat semble ainsi se combiner avec le goût dans la perception de l'espace : « J'humais l'air avec délice » ou encore « [...] Mon boy [...] savourait ce bon air de cette région de Kisaka ». (*MTTA*, p. 74)

### ***1.3. L'ordre cénesthésique***

Par ordre cénesthésique, nous entendons l'ensemble des sensations internes (viscérales, thermiques, respiratoires, circulatoires) par lesquelles le corps perçoit et construit le monde.

#### **1.3.1 Les sensations thermiques**

Les sensations thermiques constituent l'axe principal le long duquel se distribuent les séries perceptives. Jean Starobinsky remarque en effet qu'il existe, dans certaines œuvres littéraires, des oppositions thermiques entre le chaud et le froid qui sont investies d'un rôle déterminant :

Elles sont d'autant plus importantes qu'elles impliquent d'une part le décor (extérieur selon les rythmes des saisons, intérieur selon la température des

chambres, le feu dans la cheminée) et d'autre part, toute une série de valeurs symboliques liées à la rhétorique amoureuse<sup>69</sup>.

Ce qui nous intéresse, à cette étape de notre travail, c'est que l'axe thermique puisse impliquer un décor, donc un espace. Il peut d'abord constituer le fond même des paysages « réels » par des indications saisonnières, et donc se lire aux deux niveaux du temps météorologiques et de la température du corps.

### 1.3.1.1 Niveau météorologique

Le roman nous offre d'innombrables exemples d'espaces sensoriels caractérisés par un ciel bleu, et un temps doux ou chaud. Ciel bleu et soleil sont presque omniprésents dans le récit et servent en quelque sorte de toile de fond. Il ne fait aucun doute qu'on doive chercher un des sens du roman dans les valeurs emblématiques du soleil et du ciel, mais ici nous nous limiterons à inventorier les passages du texte où l'axe météorologique détermine un lieu et est indice de spatialité.

Par exemple, lors de l'arrivée de Justin au Sud-est de l'Uganda en pleine sécheresse, l'isotopie qui permet de construire l'espace, c'est la saison sèche : la sécheresse et son soleil, la sécheresse et ses odeurs, la sécheresse et la suffocation.

Justin et ses amis vivent un de leurs plus beaux moments chez une femme qui les reçoit dans sa maison :

Le matin, en pleine chaleur, nous nous essayons en chemises déboutonnées devant la hutte de notre hôte qui nous a accueillis : le soleil se levait, des brumes légères passaient sur la rivière Akagera, on entendait un glapisement dans le marché de bétail à côté : et les fumées de nos pipes tourbillonnaient dans l'air qui rafraîchissait nos yeux encore bouffis : nous sentions en l'aspirant un vaste espoir épandu. (*MTA*, p. 39)

Espace euphorique s'il en est, qui, à part l'indication de bruit dont nous avons déjà parlé, est construit entièrement sur l'axe de la température météorologique : soleil,

---

<sup>69</sup> STAROBINSKY (J.), « L'échelle des températures. Lecture du corps dans Madame Bovary », in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. Points, 1983, p. 51.

brume, fraîcheur, air pur. Nous retrouvons d'ailleurs un espace presque identique à un autre moment euphorique qui met en présence Justin et la vendeuse de boissons Athanasia à Nyanza. Leur bonheur est à la mesure du temps qu'il fait :

Le soleil brillait, l'air était doux, des troupes d'oiseaux voletant s'abattaient dans des arbres, la statue du Christ-Roi en argile posée sur un béton lavé par la pluie miroitait : des femmes pieuses y passaient pour causer, assises sur des bancs en bois dur : et l'on entendait le rire des enfants avec le murmure continu que faisait quelque oiseau sur un arbre. (*MTTA*, p. 46)

Espace idyllique qui rassemble tous les poncifs de l'espace heureux : le soleil après la pluie, la causerie tranquille des femmes, le rire des enfants et le murmure d'un oiseau. Nous avons déjà noté le caractère positif de la causerie et du murmure. Il ne manquait plus que la douceur du temps pour parfaire le tableau.

Justin fait une cour assidue à Athanasia, et ne doute pas d'en faire bientôt sa maîtresse. Voici leur première sortie dans un bar de Nyanza :

Il faisait beau temps, âpre et splendide. Le soleil s'abaissait : quelques tôles sur des maisons, à Nyanza, brillaient au loin comme des plaques d'or, tandis que, par derrière, à droite, les murs de l'église Christ-Roi se profilaient en noir sur le ciel bleu, mollement baigné à l'horizon dans des vapeurs grises. (*MTTA*, p. 47)

L'axe météorologique se combine avec l'axe topographique, mais la primauté des indications météorologiques est incontestable : beau temps, soleil, ciel bleu, brume.

Lorsqu'un heureux hasard met Justin en présence de Suzanne dans la rue à Nyanza, toute indication topologique disparaît au profit de la seule notation météorologique ; l'espace est réduit au soleil : « Le soleil l'entourait. » (*MTTA*, p. 52)

Dans la forêt de Nyungwe (qui constitue peut-être le lieu de la plus intense émotion), il est souvent question de « l'air chaud », du « soleil qui tombait d'aplomb sur les verdure » ou du « ciel d'un bleu tendre. » (*MTTA*, p. 43) A un moment plus pathétique du roman, qui cette fois ne concerne plus une destinée individuelle mais collective : le malaise dans la région du Bugesera, le monde extérieur est ainsi décrit :

A une fenêtre ouverte, une vieille femme habillée de kitengé pleurait amèrement, les yeux levés. La rivière Nyabarongo coulait paisiblement. Le ciel était tout bleu : dans les arbres de la colline Ngenda, les oiseaux chantaient. (MTTA, p., 72)

Nous retrouvons la même indifférence de l'espace à un moment burlesque du roman : le duel. Alors que Justin est persuadé que son arrestation est proche, l'espace paraît se moquer de sa terreur : « le ciel était bleu. » De même, Justin et ses amis en fuite donnent un coup de main aux gens lors de l'enterrement d'un paysan mort au Sud-est du Ruanda : « Il faisait un temps clair et doux : et la brise qui secouait un peu les pirogues gonflait, par les bords, l'immense et vieille natte accrochée sur une vieille civière où était allongé le corps. » (MTTA, p. 74)

Quant au mauvais temps, il en est rarement fait mention, et à cet égard deux remarques s'imposent. La première est que l'espace acquiert un caractère positif par un trait que l'on pourrait appeler « après la pluie le beau temps ». Le tableau idyllique que perçoivent Justin et Athanasia à Nyanza, encore une fois réconciliés, porte nettement la marque de ce trait qui semble effacer les autres : « La statue du Christ-Roi en céramique, posée sur un béton et lavée par la pluie miroitait. » (MTTA, p. 71). « Au retour de son magasin les arbres tout reluisants de pluie se dressaient à certaines places, avaient des douceurs de satin » (MTTA, p. 73). Et à Nyanza : « Presque aussitôt la pluie s'arrêta, et les rues pleines de flaques d'eau brillaient au soleil quand je rentrai chez moi ». (MTTA, p. 75) Il y a une espèce de désir d'occulter le mauvais temps, à peine mentionné, jamais décrit, en même temps qu'une nette prédilection pour le temps clair, ensoleillé et chaud.

La seconde remarque est que pluie et mauvais temps (les seules fois où ils sont évoqués) accompagnent les retours de Justin chez lui, ou bien lorsqu'il part à la recherche de Kambeja : c'est peut-être parce que retour et recherche ne sont que des aspects d'un même phénomène : la quête de la femme. Il ne revient à Nyanza que pour la voir.

Ainsi, à son premier retour, il entre dans Nyanza inondé ; lors de son second retour, le texte occulte soigneusement toute indication météorologique, mais l'espace est nettement dysphorique ; à son troisième retour, « une pluie fine tombait. » REF Lorsque, dans une course éperdue, Justin et son boy se trompent de chemin, ils sont menacés par « une pluie qui sonnait comme une grêle sur la toiture d'une maison. » (MTTA, p. 67)

De la même manière, lorsqu'ils arrivent en Uganda après des ennuis avec les agents de la douane, c'est un paysage désolé qu'ils traversent, où « une pluie fine tombait, donnant une fraîcheur à la savane de Kabale séchée par de longs mois de soleil. » (MTTA, p. 194) Cette régularité de la pluie dans les moments de quête n'est pas fortuite : elle veut sans doute illustrer l'incertitude, le manque de désir clair et des rêves voués toujours à la désillusion.

Quant au ciel orageux dont il est question pendant les journées de la saison des pluies, on ne saurait pas dire s'il fonctionne comme indice de spatialité, ou comme métaphore de la colère et de la fébrilité :

Cependant, des nuages s'amoncelaient : le ciel orageux en colère, était traversé par un grand éclair, déchargea la foudre à quelque distance devant nous. La pluie ne cessa de tomber qu'à la tombée de la nuit. Et les premières étoiles apparurent au ciel. (MTTA, p. 19)

Il faut enfin, pour clore cet inventaire de l'axe météorologique, parler d'une autre catégorie, elle aussi indice de spatialité : les brumes et les brouillards. En effet, de la même manière que nous avons observé que l'action du roman se déroulait le plus souvent dans un espace ensoleillé et doux, nous pouvons ajouter qu'il baigne souvent dans une atmosphère de brumes et de brouillards.

Si, dès l'incipit, le soleil est présent, le brouillard l'est au même titre : « À travers le brouillard, je contemplais les quelques oiseaux perchés sur les arbres. » (MTTA, p. 45) Un certain dimanche, alors qu'il sort désespéré de la grand-messe à Nyanza, Justin, qui réfléchit longuement sur sa fuite, évolue dans un espace où « un brouillard lumineux flottait » (MTTA, p. 47) Au moment de sa cohabitation heureuse

avec sa maîtresse Suzanne, Justin, debout devant son magasin, a une vue apaisante de Nyanza où « les brumes se levaient du fond des vallées. » (*MTTA*, p. 48)

Lors de sa rencontre avec l'un de ses débiteurs « un lourd brouillard estompait les façades des maisons, puait dans l'air. » (*MTTA*, p. 50) Alors qu'il est en pleine fuite, à son arrivée à Mbazi, au sud de Nyanza, les collines « étaient noyées dans la couleur grise de l'air où de lointains murmures semblaient se confondre avec la brume. » (*MTTA*, p. 53) À son arrivée dans la savane herbeuse de Bugesera, au sud du Ruanda, Justin se retrouve dans un espace désertique où il voit des corbeaux « se tordre au vent dans la brume. » (*MTTA*, p. 84) Comme la pluie, la brume et le brouillard inscrivent un espace d'échecs, un espace sans consistance et menacé sans cesse de dissolution.

### *1.3.1.2 Température du corps*

La température, dans *Mes transes à trente ans*, ne se lit pas exclusivement au niveau du baromètre, mais aussi et surtout au niveau du corps. Et c'est certainement ce qui doit attirer le plus l'attention. En effet, la partie précédente s'est attachée à montrer comment la température météorologique pouvait manifester un espace « objectif » ; il conviendrait à présent de souligner les sensations thermiques qui, par leur subjectivité, construisent ou manifestent l'espace.

Justin oscille continuellement entre deux pôles, la chaleur et la fraîcheur, qui, comme nous l'avons déjà souligné, assument une valeur emblématique certaine, mais qui peuvent avant tout se lire en tant qu'indices de spatialité ; il s'agit en quelque sorte de se livrer à la lecture de l'espace à travers la température du corps.

Ainsi, l'ouverture de ce roman est placée sous le signe de la chaleur qui constitue une isotopie sémantique de l'espace : dans l'agitation fébrile du départ en fuite, la narration relève le soleil de plomb, la surchauffe de la toiture du magasin et jusqu'à l'entassement humain qui provoque une sensation d'étouffement. Mais après l'apparition du soleil, Justin, en pleine campagne de Nyanza, écoute quelques Batwa jouer du likembe et « un courant d'air frais passait. » (*MTTA*, p. 57)

Cette sensation de fraîcheur doit se lire, non au niveau météorologique, mais à un niveau plus subjectif : la fraîcheur délivre l'espace de l'encombrement, de l'entassement et de l'étouffement où Justin s'enlisait avant l'apparition du soleil, et crée un espace aéré. De toute évidence, seul Justin a dû ressentir cette fraîcheur.

Nous assistons un peu au même phénomène lors de la rencontre avec ses voisins dans un bar de Nyanza. L'atmosphère surchauffée est marquée par le bruit, le tourbillon des couleurs et la sueur qui perle aux fronts. Mais, dans un songe, il voit l'un de ses amis, pris de fièvre jaune, cracher du sang, et malgré la chaleur, Justin frissonne ; à partir de cette sensation de froid, qu'il est le seul à ressentir, il se construit un espace imaginaire :

Alors je frissonnais, pris d'une tristesse glaciale comme si j'avais aperçu des mondes entiers de misère et de désespoir, un vif foyer au bois sec près de notre table nous réchauffait, je faisais signe de la main pour appeler notre vendeur de pombe de m'apporter un grand gobelet d'eau fraîche. (*MTTA*, p. 59)

L'espace construit ici appartient au domaine de l'irréel mais, comme l'a souligné G. Genette, le passage du rêve à la réalité, dans un récit, se fait parfois sans changement de registre narratif et sans discontinuité ; au niveau des perceptions, qu'elles appartiennent au réel ou à l'irréel, « elles vibrent de la même manière, dans le même espace<sup>70</sup> » A la fin de cette séquence où les personnages ont partagé une boisson, « le grand jour entra, avec la fraîcheur des vallées de Nyanza. » (*MTTA*, p. 61)

La sensation thermique modifie en outre l'espace ; l'atmosphère surchauffée, presque cauchemardesque, fait place à un espace aéré et frais, un espace où l'étau qui enserrait le personnage se relâche enfin. Pendant les longs moments de fuite vers l'Est, tandis que Justin traîne son angoisse dans un lieu reculé et qu'il semble en proie à la dissolution sous l'effet de la chaleur, soudain une fraîcheur semble le délivrer. Sur les sentiers de la savane herbeuse, « une fraîcheur inattendue se mêlait aux

---

<sup>70</sup> GENETTE (G.), « Silence de Flaubert », dans *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 227.



émanations du sorgho grillé. » (*MTTA*, p. 39) Là encore, cette sensation de fraîcheur est indice d'un espace où Justin se sent délivré d'un poids oppressant.

Aussi, c'est souvent cette sensation qu'il éprouve dès qu'il pénètre chez Kambeja. Dans cette maison, « le parfum et cet air frais détendirent mes nerfs » ; dans la cour, « quand j'arrivais de l'extérieur, la fraîcheur des feuilles de haricots de son champ m'enivrait. » (*MTTA*, p. 47)

Cependant la chaleur peut, elle aussi, manifester l'espace. Dans son magasin où il travaillait « sous le soleil de midi, [s]es acheteurs exhalaient un air lourd. » La température participe autant que le décor à la manifestation spatiale et agit sur Justin au même titre qu'une bonne ambiance qui prévaut, non au niveau objectif mais bien subjectif ; il ressent moins la chaleur que le confort matériel et l'argent qu'elle connote.

La vendeuse d'huile Kambeja est à la portée de Justin. Cette certitude le plonge dans une félicité qui se traduit par la sensation de vivre dans un espace chaud et humide, un espace de serre.

Il me sembla, en descendant chez elle, que j'étais devenu un autre homme, que la température embaumante des lieux chauds m'entourait, que j'entrais définitivement dans un monde des femmes compromettantes. (*MTTA*, p. 48)

La chaleur semble en effet être l'indice le plus privilégié de l'espace de la sensuelle Kambeja : ce qui fait office de boudoir, « tiède comme un tombeau, tiède comme une alcôve », ne laisse aucun doute sur des relations amoureuses prochaines.

On ne peut manquer de faire le rapprochement d'un tel espace avec celui du bar où se rencontrent hommes et femmes qui viennent boire : avec les indices d'un confort matériel, la chaleur est un indice important de l'espace engourdissant, amollissant et présageant l'acte charnel

Que les sensations thermiques relèvent de l'ordre cénesthésique plus que du toucher nous est encore confirmé par ces énoncés : « Le sentier était gras, la brume tombait et il me semblait que les ténèbres humides m'enveloppant descendaient

indéfiniment dans mon cœur. » (*MTTA*, p. 57) Dans la maison de Kambeja, la chaleur de la marmite plonge Justin dans un « bien être moral. » (*MTTA*, p. 62) L'atelier de la forge de Nyanza est construit à partir de l'odorat mais aussi par « le fourneau de fonte qui exhalait une température écœurante. » (*MTTA*, p. 41) La sensation viscérale est ici explicitement formulée.

### 1.3.2. Autres sensations

Le seul espace manifesté par une sensation cénesthésique autre que thermique est celui-ci : Justin passe la nuit dans une maison de son ami à Nyanza et songe que celui-ci pourrait le tuer. Dans cet instant où il se laisse aller à ses fantasmes, l'espace est aboli : « Dans la fureur de ma rêverie, le reste du monde s'effaçait, et je n'avais conscience de moi-même que par un intolérable serrement du cœur. » (*MTTA*, p. 60) Ce serrement au niveau du cœur, sensation respiratoire, le transporte ailleurs, comme la fraîcheur des brumes des vallées profondes ou les bruits lointains.

### *1.4. Les sensations tactiles*

Les sensations tactiles occupent dans la manifestation spatiale une place non moindre dans la mesure où elles établissent des relations organiques plus ou moins rationnelles, plus ou moins intellectuelle avec le monde. Ainsi que le dit Georges Masure :

Les sensations tactiles sont limitées dans la conception moderne de l'espace mais elles expriment le moi profond.

Alors que les couleurs peuvent jouer le rôle d'archétypes, mais conservent toujours un caractère de gratuité esthétique ou d'option intellectuelle, les sensations thermiques et tactiles, davantage liées à notre moi profond, et

notamment à la sexualité et se trouvant en quelque sorte au centre de notre être associées, de manière plus intime [...], à l'ensemble des faits de conscience<sup>71</sup>.

Disons tout de suite que, dans les sensations tactiles, nous excluons les sensations thermiques, qui, comme nous venons de le voir, relèvent d'abord de l'ordre cénesthésique, participent à l'ensemble des sensations internes et ne sont pas de simples sensations mécaniques. Par sensations tactiles nous entendons essentiellement des sensations qui mettent en jeu une perception de consistance, donc de matière ; et chez Nayigiziki, elles sont nombreuses et fortement indicielles de spatialité.

Dans le roman, les sensations tactiles sont indissociables de l'imagination de la matière, des images relatives à la matière (celle-ci pouvant être perçue aussi, nous l'avons vu, à travers la vision). Cette dernière, bien qu'organisant le monde extérieur, bien que perçue objectivement, est vécue intérieurement : c'est souvent le cas du velours, du nylon, du coton autant de matières qui donnent au personnage l'envie de les toucher. C'est ce qui est exprimé, à propos d'un mouchoir de tête, en nylon, porté par Athanasia : « Ce mouchoir de tête en nylon donnait envie de passer les mains dessus, et ses différentes couleurs bien éclatantes attiraient inexorablement les hommes ». (*MTTA*, p. 64)

Tout comme ces matières organisent souvent les portraits féminins, elles organisent également, dans le récit, certains espaces. Dans la première description de la maison d'Athanasia, parmi les indices de la spatialité figure le velours des rideaux des fenêtres (*MTTA*, p. 57) : la matière est aussi importante que l'architecture ou le décor de ce lieu qui est celui qui appelle le plus à toucher.

Athanasia apparaît pour la première fois dans un décor qui préfigure déjà ce que sera son milieu : une maison dont l'intérieur est fait de murs peints à la chaux, d'un plafond en papyrus bien agencé et des morceaux d'étoffe en nylon qui servent de nappe de table. De fait, ces matières caractérisent invariablement, dans le roman, la

---

<sup>71</sup> MATORE (G.), « L'espace humain », *op.cit.*, p. 205.

plupart des espaces qui connotent le bien-être, le luxe et parfois ce que l'on pourrait nommer la luxure.

Le premier logement d'Athanasia est décoré de nylon tendre et mauve (*MTTA*, p. 58), notamment la petite pièce dans un coin, qui apparaît à Justin comme une sorte de boudoir capitonné de nattes toutes neuves et qui comporte « une manière de cachette tapissée également de vieilles nattes » **REF**. En plus, le salon d'Athanasia a « de lourdes portières en bois tendre rongé par les termites » (*MTTA*, p. 31) et dans son boudoir, mêlées aux vieux pagnes, les robes de nuit, également vieilles, organisent un espace tellement sexualisé qu'il fait penser à une maison close.

De la même manière, lors de la rencontre de Justin avec ses voisins, dont la vendeuse d'huile Kambeja, dans un bar traditionnel, l'espace est constitué d'abord par tout ce qui peut appeler (ou faire désirer) le toucher ; Justin est ébloui par les apparences : « je n'aperçus que des habits en nylon, en kaki, des hommes torsés nus, des poitrines bombées ». (*MTTA*, p. 54)

Et enfin, le bar de Nyanza que Justin aime fréquenter ressemble un peu à un lieu de luxure : « l'aspect des rideaux en nylon des pièces de ce bar où se commettent les péchés de toutes sortes faisait ressembler ce lieu à une alcôve ». (*MTTA*, p. 74) Les matières douces sont toujours associées à l'espace féminin, au luxe et au confort ; ainsi, lors de son arrivée à Kampala dans une maison d'accueil, le métal brillant ne suffit pas à manifester l'espace du désir : « il lui faut un manteau de fourrure qui lui arrive jusqu'aux pieds » pour l'exprimer dans sa totalité. Et dans son rêve de retrouver les siens alors qu'il est encore en pleine fuite, le ciel a des « douceurs de satin ». (*MTTA*, p. 76)

Cependant la forêt de Nyungwe reste l'espace où le toucher est le sens privilégié pour manifester la spatialité. En effet, l'épisode de Nyungwe raconte un processus de réunion par le truchement du toucher. Les contemplations sensuelles de Justin se transforment dans un contact charnel avec la terre, présentée comme un

corps vivant : « Une odeur résineuse emplissait l'air chaud, des racines au ras du sol s'entrecroisaient comme des veines ». (*MTTA*, p. 29)

La forêt est ici perçue à travers tous les sens, mais l'érotisation manifeste de la nature se fait surtout grâce au pouvoir suggestif du toucher, meilleur conducteur de la sensualité. La forêt est dès lors textualisée à partir d'un contact, d'une étreinte charnelle entre divers éléments fortement sexualisés. Ainsi représentée, la matière de l'environnement naturel connote faiblesse et féminité face à une matière résolument masculine (le bronze et le bois). En dehors de la signification symbolique de ce passage, l'étreinte de ces deux matières raconte un processus de réunion par le truchement des sensations tactiles, processus qui s'achève par une fusion complète de l'être avec la nature. Que le toucher soit un indice privilégié pour matérialiser l'espace euphorique, est encore confirmé par une certaine femme ougandaise rencontrée au bord d'une rivière où elle est occupée à vendre ses poissons fraîchement pêchés. Le désir d'une vie moins fade, dans un espace moins étriqué, engendre chez elle le désir « d'être caressée partout » comme les poissons dans l'eau :

Cette femme murmura qu'elle enviait l'existence des poissons. – ça doit être si doux de se rouler là dedans, à son aise, de se sentir caressé partout. Et elle frémissait, avec des mouvements d'une câlinerie sensuelle. (*MTTA*, p. 243)

Par le pouvoir suggestif de l'odorat (nous l'avons vu plus haut) et du toucher, la vendeuse de poissons parvient, même de façon onirique, à créer un espace à la mesure de ses rêves et de ses fantasmes.

Au passage, on pourra signaler que la Correspondance de G. Flaubert, témoigne presque littéralement de cette même sensation : « Un bain dans la Mer Rouge [...] un des plaisirs les plus voluptueux de ma vie ; je me suis roulé dans les flots comme sur mille tétons liquides qui m'auraient parcouru tout le corps<sup>72</sup>. »

---

<sup>72</sup> Cité par GENETTE (G.), « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 206.

Enfin, dans le récit de Nayigiziki, néanmoins, plus les sensations établissent des relations organiques avec le monde sensible, plus elles seront aptes à objectiver et à matérialiser l'espace. C'est ce que résume François-Xavier Munyarugerero dans ces termes :

Celui-ci [Nayigiziki] n'éprouve dans sa plénitude conscience de lui-même que dans le moment où il sort de lui-même pour s'identifier par le plus simple, mais le plus intense des actes de la vie mentale, la perception avec l'objet, quel qu'il soit, de cette perception. Ainsi l'objectivité, bien loin d'être une discipline acquise chez Nayigiziki, est un état naturel, le seul vraiment naturel de sa pensée.<sup>73</sup>

### ***1.5 Le visuel***

La vue est réputée être le sens le plus rationnel pour appréhender le monde. C'est-à-dire le plus étroitement lié à une organisation logique de l'espace. Cela sera d'autant plus important que le récit se situe dans une perspective « réaliste », genre qui fait assumer au regard une fonction essentielle dans un rapport au monde souvent dominé par une perspective documentaire.

En outre, et ainsi que nous l'avons suggéré dans le premier chapitre, la vision déclenche une division, et comme le dit Ph. Hamon, le paysage devient « cadastre » : le contemplateur découpe l'objet de son regard selon une grille qui ventile les parties. L'espace sera donc organisé selon une nomenclature visuelle qui distribue le lexique selon différentes listes qu'il nous appartient à présent de dresser.

Cela veut donc dire que le visuel peut articuler l'espace aussi bien à l'aide de champs lexicaux du vocabulaire de la spatialité qu'à l'aide de ceux de la non-spatialité, champs que Hamon définit comme « les divers savoirs officiels qui y [le référent à décrire] ont déjà introduit le discontinu de leurs nomenclatures et de leurs

---

<sup>73</sup> MUNYARUGERERO (F.-X.), « L'engagement socio-politique de Nayigiziki à travers *L'Optimiste* », dans *Dialogue* n° 105, juillet-août, Kabgayi, 1984 p. 62.

spécificités socio-professionnelles reconnues<sup>74</sup>. » En l'occurrence, il s'agira ici du discours topographique, du système cartographique, du discours architectural et décoratif, et du discours pictural.

## 2. Le code topographique

Il faut bien en convenir, l'écriture des lieux est une invention fictionnelle de nouveaux lieux, à l'issue d'un triple processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Ainsi, chez Nayigiziki, la fréquente surdétermination de la campagne par des référents iconographiques est révélatrice d'une picturalisation du monde extérieur ainsi métamorphosé, phénomène également à l'origine de la hiérophanie qui caractérise, aux yeux du poète, la découverte et l'appréhension du lieu. Il s'agit enfin, pour l'artiste, de transformer une expérience visuelle en création artistique, à l'aune des regards alternés ou convergents de l'esthète, du peintre ou du photographe.

### 2.1. L'axe de la spatialité

Nous allons analyser les mécanismes de cet axe qui fait surgir les lieux à travers le filtre de la peinture, elle-même redécouverte grâce à la vision des lieux : pour le poète, le site et le peintre sont indissolublement liés et tous deux sont des lieux qui habitent le peintre. On ne comprend pas

---

<sup>74</sup>

HAMON (Ph.), « Introduction à l'analyse du descriptif », *op. cit.* p. 61.

### 2.1.1. Le système topographique

L'espace est d'abord perçu à partir du regard d'un observateur et, comme le spécifie E. Benveniste : « Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet, dans n'importe quel champ, une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère »<sup>75</sup>.

L'espace tendra donc à s'organiser selon des systèmes topographiques : perspective, verticalité, horizontalité, dimensionnalité, distance, etc., et pourra distribuer le lexique selon des listes cardinales ou ordinales. De tels espaces se signaleront d'abord par un regard fixe ou mobile qui sert de point de repère et, textuellement, par une hypertrophie des opérateurs topologiques.

Nous allons procéder à un inventaire des espaces ainsi manifestés et, pour en rendre la manipulation plus facile, nous les numérotions et soulignons les opérateurs topologiques.

#### *Espace I*

[...] les sentiers s'enfonçaient comme des voûtes sombres, puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la rivière Akanyaru peu à peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. Des arbres la couronnaient parmi les huttes basses couvertes de feuillage sec. Elles avaient des prairies en pente que divisaient des petits arbres d'eucalyptus, des morceaux de branches, des bananiers, et d'autres arbres, irrégulièrement espacés sur des terrains où l'on pourrait voir paître quelques troupeaux de vaches. (MTTA, p. 80 ; nous soulignons)

Les indications « à droite » et « rive opposée » fonctionnent comme des opérateurs topologiques qui compartimentent l'espace. Mais la disposition des objets contribue tout autant à le réglementer d'une façon très géométrique : prairies « divisées », arbres « irrégulièrement espacés ». L'espace est ainsi manifesté par un système

---

<sup>75</sup> BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 69. C'est nous qui soulignons.



topographique qui exploite essentiellement la latéralité et la perspective qui naît du mouvement.

C'est un système privilégié dans le roman de Nayigiziki, car nous le retrouverons souvent. Ainsi, dans ce texte déjà cité, nous ne reprendrons que ce qui manifeste le système topologique :

Une plaine s'étendait à droite : à gauche un herbage [...] un peu plus loin [...] un champ de patates douces s'étalait devant [...] des sentiers herbeux s'enfonçaient comme des galeries noires sous les hauts eucalyptus [...]. (MTTA, p. 80 ; nous soulignons)

Cet espace est principalement manifesté par des adverbes et des prépositions topologiques qui servent d'opérateurs pour régler le dépliement du paysage ; il exploite le système topologique selon l'axe de la perspective (plus loin, devant) et celui de la latéralité (à droite, à gauche).

### *Espace II*

Justin et son boy, pleins de rêves, leur idéal encore intact, se dirigent vers le Sud-est ; dans leur fuite, ils arrivent à la rivière Akagera qui dessine entre le Rwanda et le Burundi un espace de frontière :

Quand nous arrivons du côté de la vieille mission de Zaza, nous avons en face de nous une suite de vieilles huttes s'inclinant quelque peu ; à droite l'église apparaissait derrière les eucalyptus dont les feuilles tombaient sans cesse sous la menace d'une pluie qui s'annonçait ; et à gauche, les haies d'arbustes, le long de la rive sur l'Akagera, terminaient des prairies que l'on distinguait à peine. Mais, du côté de Kanyinya, en Urundi, la grande route descendait en ligne droite ; et des prairies se perdaient au loin, dans les vapeurs de la nuit. Elle était silencieuse et d'une clarté blanchâtre. Des odeurs de feuillage humide montaient jusqu'à nous ; la chute de la prise d'eau de la rivière Akagera, cent pas plus loin, murmurait, avec ce gros bruit doux que font les ondes dans les ténèbres. (MTTA, p. 123 ; nous soulignons)

Les indications topographiques concernent bien évidemment Zaza. Les opérateurs topologiques délimitent strictement l'espace et l'emprisonnent dans des frontières précises : des huttes en face, l'église à droite, les eucalyptus derrière, les haies à gauche tout au long de la rive et là, le regard est irrémédiablement arrêté. Quant à Kanyinya – nous reviendrons souvent là-dessus –, la vue n'est certainement pas le sens privilégié pour appréhender ce lieu. Bien au contraire, elle est évacuée de façon insistante : les prairies se perdent au loin dans les « vapeurs de la nuit [...] dans les ténèbres ». Du côté de Kanyinya, on ne voit pas, mais l'on sent et l'on entend.

*Espace III : le jardinet des pères missionnaires.*

Il [le boy de Justin] me montre, des domaines appartenant aux pères missionnaires, cent ou cent cinquante mètres de terrain enclos par des eucalyptus, domaines ornés de fleurs, d'arbustes, de bananiers dans les angles et d'une plate bande au milieu. (MTTA, p. 82 ; nous soulignons)

Peut-on mieux géométriser l'espace ? Nous allons voir comment, dans le jardin des pères missionnaires, les opérateurs topologiques articulent et organisent rigoureusement l'espace.

*Espace IV*

[...] et lorsque nous arrivons au pont fait de morceaux de troncs d'arbres, l'horizon en face était borné par une courbe de la rivière Akagera ; on aperçoit à droite sur l'autre berge, un talus de gazon que domine une maison en briques des pères. A gauche, dans la prairie, des cèdres s'étendent et l'horizon en face est borné par une courbe de la rivière ; elle était plate comme un verre [...]. En deçà, dans l'intérieur, quatre petits murs de grosses pierres enfermaient un petit champ de légumes. (MTTA, p. 83 ; nous soulignons)

Cet espace rappelle à plus d'un égard celui de Zaza. L'englobant et l'englobé (puisque ce jardin est dans le périmètre de Zaza) sont ici textualisés par le même système. Même espace exactement délimité, géométrisé et enfermé dans des limites bien précises : au-delà du mur, « l'horizon est borné par une courbe de la rivière » et, en deçà, « les petits murs de grosses pierres enfermaient un petit champ de légumes ». Il

s'agit d'un espace étriqué, à la fois nettement circonscrit et qualifié avec insistance de « petit ».

### *Espace V*

Justin et ses amis qu'il a rencontrés au cours de sa fuite arrivent à la frontière Sud-est, chez une femme qui les héberge cette nuit-là :

[...] nous arrivons sur la colline de Ruvumu avec quelques Barundi rencontrés en chemin. Le ciel d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme, s'appuyait à l'horizon sur la dentelure des arbres. En face, au bout de la prairie il y avait un clocher dans un village ; et plus loin, à gauche, le toit en tuiles rouges d'une maison appartenant à la mission de Nyarubuye faisait une ombre rouge dans la rivière Mururu qui semblait immobile dans toute la longueur de sa sinuosité. (*MTTA*, p. 84 ; nous soulignons)

Le système topographique, manifeste ici, est accompagné par une mention de la forme « arrondie » qui, comme nous le verrons, constitue un **axe** important au niveau de la structure spatiale.

### *Espace VI : vue panoramique de l'agglomération de Nyanza, une cité royale :*

[...] Et nous, voici, évitant les regards, sur la route qui, déviant du Territoire, relie *le centre commercial* à la *laiterie du Kaguli*, nous attaquons, à pleines jarrets, la montée sableuse du Rwesero si connu. C'est un plateau herbeux et perché qui, *par derrière*, domine la cité de Nyanza dissimulée dans la haute verdure des eucalyptus et, *à droite*, le palais royal à peine visible dans un bois touffu.

On y voit de haut toutes les collines légendaires d'alentour.

Ici, Mugandamure, Gasoro, Mutende, Mukingo dans le Nduga, où quelques huttes fumeuses se perdent dans le feuillage pâle de quelques bananeraies. Plus loin, sur le vague terrain qui ondulait, le dôme de la mosquée de Nyanza arrondissait, plus haut, son lourd minaret terminé par un métal courbé comme la lune en forme de croissant.

Et, dans le Kabagali, voici d'abord la colline Nyamagana qui supporte encore les vestiges gigantesques d'un kraal de Mwami [le roi] antique ; des huttes en coupes et d'ancien modèle y sont en construction pour une princesse : la fille

aînée de Musinga ; voilà ensuite les Gachu<sup>76</sup> et Mpanga, collines jumelles, sombres nuiteuses, dont les roches nues, dans le Rwabifuma pointu avec son air hideux de volcan raté.

Dans le Bufundu, par la Mwogo limoneuse, les chaînes imposantes de la Ligne Congo Nil.

Et, enfin dans le Busanza, à portée de l'œil, le Giseke tout proche, vaniteux et fier, avec son double sommet coiffé d'un reboisement à la mode, surplombe un chapelet de collines éparses qui s'étirent tout là-bas dans le Territoire populaire et riche d'Astrida. (MTTA, p. 10-11. C'est nous qui soulignons)

Là encore le système topographique, sous forme de liste cardinale, organise l'espace selon une grille à saturation prévisible : dès qu'elle a épuisé les points cardinaux, la description est close. C'est le Busanza qui vient aussi au secours de l'arrêt du dépliment lexical : le regard s'arrête là où devaient habiter anciennement les jeunes et belles filles bien éduquées, là où l'élite intellectuelle allait demander la main de quelque fille sans être sûre de l'obtenir ; si la vision s'arrête là, c'est qu'au-delà, il n'y a plus rien, c'est le chaos. Ce néant ne manifeste-t-il pas la fierté d'appartenir à une région longtemps qui a été favorisée par la situation socio-politique de cette époque ? Une région qui a connu l'une des premières élites du royaume **en pleine civilisation occidentale** ? **à préciser ?**

Par ailleurs, s'agissant d'un espace urbain, les monuments historiques fonctionnent aussi comme points cardinaux et délimitent ainsi géographiquement l'espace.

*Espace VII : la place de l'Église Christ-Roi à Nyanza :*

A Nyanza, la place de l'Église **du ?** Christ-Roi avait un aspect tranquille. Et les maisons environnantes s'y dressaient toujours solitairement : **on s'aperçoit, devant plus loin, le dôme** de feuillage des cèdres. L'hôtel Rukatitabire par derrière,

<sup>76</sup> La graphie actuelle de ce terme est « Gacu » (qui signifie petit nuage) et se lit phonétiquement [gatʃu] ; la graphie du son [ch] n'existant pas en kinyarwanda, seul le son « c » est admis et se lit phonétiquement [tʃ] ; il s'agit d'une consonne dite « affriquée » comme dans les mots tels que *Tchad*, *tchin-tchin*, *Tchèque*, etc.

le tribunal de Nyanza en face, la longue route ombragée par les eucalyptus à droite et le vague terrain qui zigzague jusqu'aux collines lointaines, sont comme noyés dans la couleur grise de l'air, où de lointains murmures semblent se confondre avec la brume, tandis qu'à l'autre place du marché, un jour cru, tombant par un écartement des nuages fins sur les façades des magasins en ces jours de la grande saison des pluies. (*MTTA*, p. 18 ; nous soulignons) **citation à vérifier**

Comme le précédent, cet espace, minutieusement décrit par Nayigiziki, exploite le système topographique : situation cardinale des monuments, latéralité et perspectives, mais aussi le système de la cartographie de l'agglomération de Nyanza.

Comme tous les autres espaces manifestés topographiquement, l'espace se soumet ici au principe général d'un quadrillage, d'une géométrisation ; il se thématise dans l'insistance d'un rapport de latéralité (à droite, à gauche, d'un côté, de l'autre) et, même lorsque la profondeur est présente (en face, par derrière), elle se fait par le seul regard.

### 2.1.1. Le système cartographique

Les exemples précédents nous ont déjà montré que l'espace pouvait être manifesté par le nom de ses monuments, de ses ponts, de ses rues etc. En dehors des espaces cités ci-dessus, où le regard est fixe et où, par conséquent, un regard panoramique s'attache à la possession unifiante d'un espace large et clos, les autres espaces construits sur l'axe cartographique sont perçus à partir du mouvement, tantôt celui du véhicule, tantôt celui d'une personne déambulant.

Souvent, cette « description ambulatoire » a pour résultat de morceler l'espace en une suite de réalités perçues. C'est le cas lorsque Justin pénètre dans cet espace de la région du Sud-est où se situe la mission de Zaza. Son avancée provoque une continuelle métamorphose du décor, et crée un espace éclaté et incohérent. Nous reviendrons plus en détails sur ce passage lorsque nous étudierons le mouvement.

De façon générale, dans l'espace qui naît du déplacement, d'un véhicule le plus souvent, l'itinéraire est soigneusement nommé. Les toponymes servent ainsi de repères qui balisent le parcours. Cependant, il est un espace que la cartographie de la ville ne suffit pas à textualiser : c'est le parcours que fait de Justin à partir des hauteurs de Nyanza pour échouer dans les basses terres du Sud-est. Pour bien dessiner cette géographie descendante, le texte la redouble par une « descente éthylique ». Les différents alcools que boit Justin ponctuent chaque étape topologique :

<b>Géographie descendante</b>	<b>Étapes de l'alcool</b>
Hauteurs de Nyanza	Pombe
Région d'Astrida	Vin de banane
Région de Kisaka	Bière de sorgho

À la limite, chaque alcool peut servir de repère dans l'espace : si le texte dit : « J'ai bu du bon vin de banane », nous le localiserons dans la région d'Astrida. Un espace urbain peut aussi être manifesté à partir des affiches, des enseignes et des activités professionnelles. C'est le cas pour le paysage suburbain que traverse Justin lorsqu'il continue sa fuite au Nord et arrive à Kampala (Uganda) :

[...] et sur la nudité de leurs façades se détachait, de loin en loin, une gigantesque cigarette métallique, pour indiquer un débit de tabac. Des enseignes de sage-femme représentaient une matrone en bonnet, portant un poupon dans son dos. Des affiches couvraient l'angle des murs, et, déchirées aux trois-quarts, tremblaient au vent comme des hardes. (*MTTA*, p. 405)

Bien que leur fonction d'indice de spatialité soit quelque peu évincée par la valeur emblématique des objets décrits, le découpage en affiche et enseignes relatives à des activités professionnelles reste tout de même pertinent pour manifester l'espace.

Il est un espace construit à la manière d'une ville et qui n'en est pas une : le cimetière moderne de Kampala (*MTTA*, pp. 448-449). Les tombes, les dalles en béton, les temples, les croix en métal sont comme autant de figures des monuments de

Kampala ; les lieux de sépulture ne peuvent être que des maisons puisque Justin et son boy « aperçoivent dans quelques-uns des espèces de boudoirs funèbres avec des chaises rustiques ou des bancs en bois vieilli par les intempéries » (*MTTA*, p. 448) La profusion incohérente du décor et le mélange des styles rappellent le caractère hétéroclite des décors et des ameublements de beaucoup de maisons bourgeoises. Les chemins sont pavés comme les rues d'une ville et, comme dans les boudoirs ou dans les salons à l'europpéenne, les femmes bavardent, mais cette fois avec les morts.

Comment faut-il comprendre une telle représentation du cimetière moderne ? La narration cherche-t-elle à donner la vie à ce qui semble mort ? Ou au contraire affirmer par l'analogie que Kampala, ou toute ville moderne, est un cimetière ? A ce stade, la question risque de rester sans réponse, le sens du roman ne se laissant découvrir qu'à partir d'un système global de la spatialité.

### 2.1.3. Architecture et décoration

Nous venons de voir comment l'expérience visuelle organise l'espace extérieur selon des axes topographiques ou cartographiques, ce qui a pour effet de respecter la disposition des lieux dans la ville et de compartimenter l'espace.

Nous retrouvons cette même rigueur dans la façon d'explorer les divers intérieurs. Pour plus de clarté, nous en choisirons trois : ceux des trois femmes du roman.

#### 2.1.3.1. *L'hôtel de Nyanza*

L'espace intérieur de l'hôtel n'est pas présenté une fois pour toutes, en un seul endroit du roman. Sa représentation n'est par ailleurs pas saturante, et elle est moins encyclopédique ou didactique que chez d'autres écrivains qui suivent le modèle naturaliste ou réaliste. Chaque partie de la maison est décrite en fonction d'un

pouvoir-voir de Justin, et sa spatialité sera épuisée par un programme pragmatique<sup>77</sup> (différentes étapes à franchir) et par un programme cognitif : la perception.

Le savoir de notre romancier est ici moins manifeste que chez d'autres écrivains réalistes, à l'instar de Balzac, et intervient très peu ; aussi la topologie spatiale sera-t-elle liée à une topologie actancielle (ce que nous verrons plus en détails dans la III<sup>e</sup> partie de ce travail).

En effet, pour connaître la maison dans sa totalité, il faut procéder par étapes : le vestibule et le bureau (*MTTA*, p. 41) ; le salon est présenté en trois étapes éloignées dans le temps et dans l'espace textuel (p. 44, p. 51 et p. 66) ; la salle à manger (p. 56) ; l'espace de l'accueil (p. 64) et la chambre à coucher. (p. 67) Nous verrons que cette organisation narrative n'est pas innocente.

En outre, pour l'accès à chaque lieu, la topographie est scrupuleusement respectée :

Quand le boy du Blanc eut poussé deux gigantesques portes, son chef traversa la cour, il gravit le perron et entra dans un vestibule pavé en ciment. [...] un autre boy de l'hôtel introduisit le même Blanc dans une petite pièce. (*ER*, p. 41)

De même, pour accéder au bureau du chef de l'Hôtel Rukatitabire, en plein centre de Nyanza, « [...] le Blanc traversa une antichambre, une seconde pièce, puis un grand salon à hautes fenêtres [...] Enfin il arriva dans un appartement ovale [...] »<sup>78</sup>.

L'espace, dans cet hôtel, est fortement géométrisé et quantifié : sa représentation privilégie la catégorie de la dimensionnalité où l'axe vertical prédomine. En outre, les lignes droites, symétriques ou parallèles sont nombreuses, d'où la récurrence du nombre deux : le vestibule comporte « un double escalier » et « deux candélabres de cuivre », le salon se distingue par de « hautes fenêtres » et par « deux gigantesques vases de porcelaine où se hérissaient comme deux buissons

<sup>77</sup> Cet aspect, essentiel dans les romans, ne sera abordé que dans la fonction narrative de l'espace.

<sup>78</sup> BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Tome II, op. cit., p. 44.



d'argent, deux faisceaux de bobèche ». Les femmes, sur les chaises en bambou, formaient « deux lignes droites interrompues symétriquement par les grandes rideaux de fenêtre en velours bleus et les hautes baies des portes à linteau argenté » ; la salle à manger se distingue par la hauteur, par ses « deux fontaines en béton blanchâtre » et jusqu'aux « plis raides des serviettes ». Peut-on voir dans ce décor un apport occidental quant à l'aménagement intérieur d'un hôtel moderne ? Le narrateur se laisse, en effet, fasciner par cet aménagement on ne plus **exotique** et riche en éléments hors du commun. **Qu'est-ce que cela a d'exotique ? on a l'impression contraire**

Géométrie et perspective sont les axes privilégiés dans la manifestation de l'espace hôtelier moderne, et le salon de cet hôtel en est une preuve manifeste :

[...] les trois fenêtres, grandes ouvertes, dressaient parallèlement trois larges carrés d'ombre noire. Des jardiniers, habillés de cache-poussière, s'occupaient à planter des dahlias, des narcisses, des hortensias dans deux grands pots en argile et peints à la chaux blanche. A droite, dix grands portraits étaient plaqués contre les murs hautement élevés, les mêmes portraits étaient séparés par des intervalles réguliers. Quelques femmes se miraient au fond dans une glace. (*MTTA*, p. 66)

La verticalité est aussi bien lexicalisée par les lignes droites que par la répétition des verbes comme « se hérissier », « se dresser » ou les adjectifs « haut » et « grand ».

En outre, à la suite de Michel Raimond, notons la présence répétée, dans divers espaces (dont celui-ci), de la glace ou du miroir destinés à creuser l'espace d'une profondeur supplémentaire. Cependant, la forme est toujours indiquée ; elle est le plus souvent sphérique ou ovoïdale et revient de façon presque obsessionnelle dans l'espace de cet hôtel Rukatitabire : la cheminée montante supporte une pendule « en forme de sphère » ; Justin arrive dans une pièce « ovoïdale », les hommes sont assis « en rond autour des sièges bas » ou « faisaient cercle autour du chef d'hôtel » dont le bureau avait un plafond « plat tout blanc » qui lui donnait « l'aspect d'une salle de malades à l'hôpital ».

Dans l'ameublement et la décoration, l'axe de la matière joue un rôle fondamental : partout dans cet hôtel, plus ou moins moderne et modeste, prédomine

une matière dure, brillante et froide : le cuivre, le bronze, la porcelaine, l'argent, le stuc, les pierres, les perles, la nacre constituent des indices de spatialité essentiels. Cette matière, indice de richesse et de luxe, bien sûr, l'est aussi de mauvais goût et de ce qu'on a appelé « le kitsch ». Le salon est particulièrement « euphorique » et « imposant » avec sa cheminée monumentale, ses lourdes portes et le mobilier de style classique<sup>79</sup>. L'envie du « luxe », chez Justin, est patente.

Malgré leur valeur d'échange, les objets hétéroclites, par l'encombrement et l'entassement dont ils témoignent, créent un espace proche de l'asphyxie. En effet, le bureau du chef de l'hôtel « est bourré de meubles luxuriants », tandis que d'autres salons « regorgeaient d'objets d'art ».

Cet univers, rétréci par une géométrisation spatiale, l'est donc aussi par l'accumulation et l'entassement des objets. Cette « force envahissante de la matière<sup>80</sup> », selon Patrick Nee, se traduit par la profusion, la multiplication des objets mais aussi, comme nous l'avons vu pour l'axe de la dimensionnalité, par les effets de dédoublement : la symétrie des objets accentue l'accumulation traduite par l'énumération. Cette description « en chaîne », qui fait que l'on passe d'un objet à l'autre sans coupure, abolit le vide. Les objets se chevauchent les uns sur les autres : chandeliers recouverts de globes, rideaux s'entrecroisent etc.

A propos du décor dans une œuvre d'art, Claudine Vercollier notait que

[...] Ce monde clos et restreint est donc rempli d'objets ; objets souvent inutiles, et comme pour leur donner plus d'importance encore, comme pour les rendre plus envahissantes, un écrivain en précise (très souvent et presque systématiquement) la matière et parfois la couleur<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Il faudra comprendre ce terme dans le sens de « sobre », « habituel » et « traditionnel ».

<sup>80</sup> NEE (P.), « Yves Bonnefoy et la matière », in *Tangence*, n° 59, U.Q.R, 1999, p. 54.

<sup>81</sup> VERCOLLIER (C.), *Le décor et sa signification dans une œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1988, pp. 43-44.

Dans cet hôtel de Nyanza, nous l'avons dit la matière est dure, froide et brillante. Elle contribue à créer un espace figé, vide de toute chaleur humaine. Tout y rappelle le thème central de la glace : qu'il s'agisse du sol en ciment brillant, des fontaines où nagent des morceaux de glaçons, de l'argenterie répandue à profusion ou des pierres que portent les femmes blanches et qui projettent un éclat dur et brillant. Cette reluisance des matières fascine Justin en ce qu'elle est signe de richesse et de puissance.

Se substituant aux objets, les personnes peuvent en assumer la fonction, et par leurs attitudes ou leur disposition, signifier l'espace. C'est le cas d'une réception dans ledit hôtel :

Sous le lustre, au milieu, une chaise énorme portait une dame âgée au chapeau blanc, dont les fleurs, s'inclinant comme des panaches, surplombaient la tête des invités assis en rond tout autour, tandis que d'autres occupaient les bergères formant deux lignes droites interrompues symétriquement par les grandes rideaux de fenêtre en velours bleus et les hautes baies des portes à linteau argenté.

La foule des hommes qui se tenaient debout sur le parquet, avec leur chasse-mouches à la main, faisait au loin une seule masse noire [...]. (*MTTA*, p. 51)

Les femmes d'un côté, les hommes de l'autre : la figure de la séparation s'inscrit explicitement dans cet espace que le texte fige en instantané photographique.

Mais c'est surtout dans une autre pièce, que « les femmes emplissaient les une près des autres », que cette forme de manifestation spatiale est assez extraordinaire ; tout, dans leurs attitudes, leurs toilettes et leurs figures est organisateur d'espace, et cela d'une façon si précise que, dans l'esprit de Justin, ce spectacle génère un autre espace : celui de la maison close.

#### *2.1.3.2. L'espace d'Athanasia*

Chez Athanasia, l'espace est bien moins compliqué : on a accès immédiatement (dans le temps et dans l'espace) chez elle ou à son entourage.

En effet, l'axe visuel n'est pas la catégorie essentielle qui manifeste la spatialité ici ; nous verrons qu'elle est beaucoup plus textualisée par des sensations tactiles et olfactives. Cependant, les objets appartiennent à l'ordre visuel et, dans cette mesure, ils construisent eux aussi l'espace d'Athanasia. Mais notons tout de suite qu'ils sont tous des indices d'une fonction (c'est-à-dire qu'ils révélaient le « métier » d'Athanasia) plus qu'ils ne sont indices de l'espace. C'est le cas d'une pièce de sa maison :

[...] une chaise capitonnée, couverte de tissu de nylon bleu pâle, une vieille table avec des bouquets de vieilles fleurs de champs, tandis qu'au plafond, dans un cercle de vieux bambou, des Amours, émergeant d'un ciel tout bleu, batifolaient sur des nuages sans forme. (*MTTA*, p. 68)

Ou de son salon qui

était l'endroit de la maison le plus hanté, et comme son vrai centre moral. Une suite de nattes neuves tapissaient les murs, les bancs et un sol en terre battue ; sur une grande table de vieux bambou s'espaçaient deux petites vases de fleurs fanées : les fenêtres en bois usé laissaient passer quelques rayons solaires. Sur une étagère étaient encombrées des assiettes métalliques, des gobelets en plastique ; le feu s'entretenait dans un foyer formé de trois gros cailloux noircis par des fumées ; à côté, des senteurs de mets en cuisson s'exhalaient. Plus loin, dehors, une porte en bois d'une pièce servant de lieu d'aisance était visible. (*MTTA*, p. 69)

citation à vérifier

Cependant, lorsque, entretenue par un amant, elle déménage vers une le centre-ville de Nyanza, l'organisation spatiale change ; l'accès à son espace se complique, il faut traverser une première antichambre, une seconde, une grande pièce, avant d'arriver enfin dans « une espèce de pièce qu'éclairaient confusément des trous d'aération au dessus des fenêtres » (*MTTA*, p. 70) et dont l'atmosphère était alourdie par des touffes de fleurs. Mais là encore, les objets sont plus les indices de son irrémédiable mauvais goût (du point de vue du narrateur) : tout n'est que bric-à-brac « rassemblé sans doute au hasard de la générosité de ses amants » (*MTTA*, p. 71) et

révèle davantage le demi-monde qui est celui d'Athanasia qu'il ne crée véritablement un espace, comme celui de Suzanne.

### 2.1.3.3. *L'espace de Suzanne*

Dans l'espace de Suzanne, les indications spatiales relevant du visuel sont très nombreuses, mais les indications topographiques sont totalement absentes, au profit, nous le verrons, d'indications de lumière et parfois de couleur.

En effet, beaucoup d'objets peuplent les différents intérieurs de Suzanne : les objets de sa décoration **qui paraissent simples, souvent hétéroclites, suscitant la sympathie du narrateur ou intimes** (colliers, bracelets, beurre à oindre etc.). Mais ils ne forment pas à proprement parler une figure dans l'espace. Ils sont plutôt des indices d'atmosphère : après avoir mentionné les « choses intimes » qui étaient rangées « dans un coin », le narrateur conclut : « c'était un endroit paisible, honnête et familier tout ensemble » **REF**.

Les objets peuvent être également indices de fortune puisque, d'un logement à l'autre, l'ameublement signifie la dégradation matérielle du ménage. L'environnement de Suzanne est frappé par les catastrophes du quotidien : dans la maison de campagne où elle se retire, la pièce qui lui sert de salon lui paraît petite, la charpente en bambou est vieillie, la toiture est faite de vieilles tôles presque moisies, les fenêtres dégradées, et l'espace engendre une peur indéterminée.

Une nouvelle résidence où elle déménage ultérieurement n'a d'ameublement que quelques vieilles chaises en bambou, un long banc, une table qui tient à peine sur ses quatre pieds ; ce mobilier ne conserve que des vestiges d'autrefois : des objets qu'elle a su garder avant son déménagement. Objets sans utilité, à usage domestique, bibelots fabriqués dans une matière végétale. La déchéance finale sera marquée par la perte de tous ces objets après que Justin aura pris la fuite. **Nous verrons que ces objets peuvent servir d'appât ou susciter une attirance : ceux qui constituent les autres espaces n'ont qu'une fonction décorative.** Les objets qu'on trouve chez Suzanne

vagabondent d'un logement à l'autre (celui d'Athanasia), créant des confusions et des analogies ; ils jouent un rôle important dans des épisodes dramatiquement majeurs.

Disons simplement, pour clore cette section, que les indications proprement spatiales sont presque absentes de l'espace de Suzanne. Aux notations de dimensions ou de forme, le texte substitue des jugements de valeur comme « honnête », « paisible » et « dégradation ».

Enfin, l'espace de Suzanne ne se lit pas à l'aide des grilles qui se rapportent au langage de la spatialité : il relève moins de la spatialité que du registre et, plus généralement de la perception esthétique.

## *2.2. L'axe esthétique*

En dehors des indications de dimension, de forme ou de volume, que nous avons regroupées comme autant de catégories relevant de la spatialité, d'autres caractéristiques des lieux peuvent être envisagées à partir de la catégorie esthétique, en ce sens qu'elles mettent en jeu la perception sensorielle du personnage. Le vocabulaire de l'espace cède ici la place aux registres **de la lumière, de la couleur et de la matière**. La textualisation des lieux, on le verra, conduira dès lors aussi à une **mise en œuvre du langage pictural**.

En outre, l'axe de la non spatialité sera actualisé par un lexique qui, en principe, ne relève pas du vocabulaire de l'espace, et d'où sera donc évacuée toute indication de dimension, de forme ou de volume ; **il privilégiera les catégories de la lumière, de la couleur et de la matière**. La textualisation de tels espaces, très probablement, empruntera son lexique à ce que nous avons nommé la catégorie « esthétique » et **plus particulièrement au langage pictural. répétitions**

### 2.2.1. La couleur

Très souvent, dans cette œuvre romanesque, l'espace se présente sous forme de tableau. Une lecture approfondie pourrait bien montrer que cet aspect de la création artistique est le résultat d'une tentative de noter une impression fugitive. En effet, la technique de Nayigiziki rappelle celle des impressionnistes, et cela non seulement dans l'esprit général, mais aussi dans le détail même de certains procédés.

Comme de nombreuses toiles impressionnistes, les paysages sont construits par masses de couleur qui se détachent sur la surface unie du fond. Parfois, quelques petites taches vives éclairent le tableau, mais elles n'ont d'autre fonction que d'apporter une note brillante. On a effectivement l'impression que l'auteur excelle dans l'art de détailler les teintes qui peuvent se trouver dans un espace. Dans cette perspective, relisons le passage qui décrit la forêt de bambous à Bufumbira au Sud-Ouest de l'Uganda : « des énormes flots verts », « des hautes montagnes très raides qui finissent par se perdre dans des brumes indécises », « des roseaux bien longs dont les feuilles se croisent à quelque hauteur », « de longs et vieux cèdres inclinés vers la vallée », « des eucalyptus aux couleurs sombres couverts de mousse », « des lichens couleur vert jaunâtre », « des plaques inégales de fleurs jaunes » et la terre qui met « comme des franges noires au bord des sables pailletés de mica » (*MTTA*, p. 41). Nous avons là une véritable symphonie de couleurs dont nous tentons un bref inventaire à travers l'ensemble du roman.

Le pourpre est souvent mentionné : « Une large couleur de pourpre enflammait le ciel vers l'horizon ouest » (*Ibid.*, p. 268-269).

Une large couleur orange s'étalait dans le ciel et était empourprée aux sommets des collines devenues complètement noires. Quelque femme se tenait assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle [...]. (*Ibid.*, p. 277)

Nous avons déjà cité la description d'une vallée, à Nyanza, présentée comme une peinture avec ses « longues flammes rouges » et sa « couleur verte ». Voici le

tableau qui constitue la représentation des volcans du Nord-ouest au coucher du soleil :

Sur les flancs des gigantesques sommets, le ciel prenait la teinte d'un gris bleuâtre. Les sommets des volcans, Muhabura et Sabyinyo formaient deux masses énormes violacées [...] Et la rivière Mukungwa limoneuse, dans son étendue, se déchirait en longs bras séparés par le volcan Nyiragongo qui les fait **se ?** perdre plus loin au Sud. (*Ibid.*, p. 281)

La forêt des volcans, quant à elle, est manifestée, la plupart du temps, par l'harmonie des tons :

Elle exhalait dans les lointains des vapeurs violettes, une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil tombant d'aplomb sur les larges verdure, les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, rayait le gazon des prairies jaunes verdâtres, et jetait des tâches d'or sur les couches des feuilles mortes. (*Ibid.*, p. 286)

Dans les exemples cités ci-dessus, la couleur objective et réaliste de certains tableaux disparaît en faveur d'une couleur picturale, et la valeur des tons n'est plus justifiée par celle du référent, mais par les rapports qu'ils nouent entre eux. **Quels rapports ?**

A l'opposée de ces couleurs complexes, il y a les couleurs vives, voire crues. Nous nous apercevons bien vite à quel point elles peuvent manifester un espace négatif. Le meilleur exemple en est donné par l'espace pictural tel que le conçoit Justin (*Ibid.*, p. 293) : le rose, le bleu, le blanc, le noir et l'écarlate se détachent sur un fond très coloré. Ce sont ces mêmes couleurs qui se retrouvent dans le tableau mortuaire d'un disparu, au Sud-est du Rwanda (*Ibid.*, p.184), et qui en font quelque chose de « hideux » et « dérisoire » à la fois. Nous retrouvons ces mêmes couleurs pour caractériser un bar populaire de Kampala : « Les poteaux formaient de loin [...] une couronne de feu multicolore ». (*MTTA*, p. 393)

L'intérieur d'un restaurant de Kampala est peint de couleurs « vert citron », « bleu », « rouge sang », « violette » **REF** et créent ainsi un espace bigarré. Le tournoiement des couleurs qui s'entrechoquent et se mêlent, rappelle le vertige



qu'éprouve Justin pendant le bal dans ce restaurant : ce sont finalement deux espaces identiques car ils participent du même besoin d'évasion qui se traduit par l'architecture **exotique** pour Justin et par le travestissement pour une servante ; même population de lorettes, de grisettes ou de filles, même bigarrure, même tournoiement cauchemardesque.

La couleur est donc d'abord sensation, et les couleurs trop vives heurtent la sensibilité de Justin. Aussi les espaces euphoriques seront-ils manifestés par des couleurs plus nuancées, et l'absence de couleur de base dominante sera un signe très important de l'espace heureux.

### 2.2.2. La lumière

La lumière, abondamment présente, sera chargée de donner l'impression de relief, de profondeur et de perspective. En voici quelques exemples :

[...] mais du côté de Kampala, la grande route descendait en ligne droite : et des prairies se perdaient au loin, dans les vapeurs de la nuit. Elle était silencieuse et d'une clarté blanchâtre (*MTTA*, p. 393).

Sur les routes principales, les places offrent une « luminosité exceptionnelle » ; sur les bâtiments imposants, « la lumière est roussâtre » ; l'espace, éclairé par une lumière ainsi colorée, prend du relief. A Nakivubo, la lumière du soleil, se levant à l'Est sur les collines verdoyantes, met en valeur les détails les plus infimes de l'espace. Mais c'est surtout à Kampala-Equator que la lumière anime le paysage et lui donne sa mobilité :

La lumière, à de certaines places, éclairait la lisière du bois, laissait les fonds dans l'ombre : ou bien, atténuée sur les premiers plans par une sorte de crépuscule, elle étalait dans les lointains des vapeurs toute blanches, donnant ainsi une clarté blanche. (*MTTA*, p. 441)

La lumière donne tellement vie au paysage qu'elle provoque l'hallucination : « [...] les sables frappés par le soleil, éblouissaient : et tout à coup, dans cette vibration de la lumière, les vaches parurent énervées. » (*MTTA*, p. 434)

Dans l'espace extérieur, la lumière est, sauf rares exceptions, toujours intense, insoutenable et parfois, comme dans l'exemple précédent, source d'hallucination.

Comme dans l'espace extérieur, la lumière enveloppe l'ensemble de l'espace intérieur et lui donne son unité. Si, dans les paysages, elle est violente, et parfois même insoutenable, explosant en mille éclats, la lumière des intérieurs est plus douce, plus humaine et ne dissout pas le contour des objets. Et cela est dû principalement à la lumière artificielle : lampes, bougies et feux. A Nakivubo, quand Justin nage avec délices dans l'espace qu'il croit être celui de Suzanne, « la lumière des lampes à tempête passait dans la fumées des pipes comme des rayons de soleil dans la brume matinale de Nyanza ». (*MTTA*, p. 431) Chez les amis qu'il a rencontrés à Kampala, « les feux de bois allumés en pleine nuit, entretenus par un vent doux nocturne, envoyaient un jour laiteux et qui attendrissait la couleur des murs, peints en rouge ». (*MTTA*, p. 407) Chez son hôte qui le reçoit à Buddu, le bien-être provient autant de la marmite et du trottement des souris que de la « lumière de quelques rayons solaires qui tombaient du toit troué » (*MTTA*, p. 409) ; ce n'est pas une bougie ou une lampe, mais ce n'est plus la lumière de l'extérieur : elle a été filtrée. Chez le père nommé « Padri Bouffa » qu'il rencontre à Kampala, « de grosses bougies blanches versaient une lumière qui ondulait comme des routes vers le Grand Séminaire et zigzaguant dans Villa, le centre de Kampala, « projetant ainsi une lumière faible au plafond blanc » (*MTTA*, p. 442), et augmentant ainsi le sentiment de bien-être et de joie qu'éprouve Justin à être admis dans un tel espace social.

La lumière intime, douce et hospitalière, ainsi créée est donc surtout le résultat d'un éclairage artificiel, mais elle peut aussi être la domestication d'une source lumineuse extérieure, comme lorsqu'elle est filtrée par des rideaux : ainsi, les fenêtres d'une maison à Kampala où il a dormi ont besoin de rideaux multicolores pour

adoucir l'éclairage **REF** ; la lumière dans le salon de ladite maison est filtrée par des lamelles semi-transparentes et ouvrables.

L'exemple le plus éloquent sans doute celui de l'espace intime et heureux, créé par la lumière de la lampe ; c'est celui dont rêve Justin, lorsqu'il contemple ce qu'il croit être les fenêtres de l'hôtel Rukatitabire de Nyanza, qu'il avait déjà fréquenté : c'est la même lampe que décrit Gaston Bachelard<sup>82</sup>, symbole de l'attente avant d'avoir accès à l'espace merveilleux qu'elle éclaire.

La lumière joue un rôle spatial essentiel lors de chaque rencontre avec Suzanne. Depuis « l'apparition » initiale en pleine lumière, elle est chaque fois « entourée d'un halo lumineux », ou bien « se trouve enveloppée d'ombre » ; une autre fois, « le crépuscule amassait l'ombre autour d'eux », ou bien un rayon de soleil [...] pénétrait d'un fluide sa peau claire ; lorsqu'il l'a rencontrée dans la rue de Nyanza, « le soleil l'entourait » ; au bar de Nyanza, elle se trouvait toujours « en pleine lumière » ; et enfin, lors de la dernière entrevue, elle était « enveloppée d'ombre ».

### 2.2.3. La matière

La lumière, que ce soit dans l'espace extérieur ou intérieur, rend également compte de la sensation que procure la matière. En effet, la lumière est indissociable de la matière dans toutes les manifestations spatiales. Elle contribue ainsi à mettre en relief une matière le plus souvent dure, froide, brillante et minéralisée.

Nous avons déjà vu que l'espace se traduisait souvent par l'envahissement de la matière et la prolifération des objets. Les personnages sont environnés, voire cernés par une matière pétrifiante et hostile. Crainte de rixes, sensation de trop-plein, empiètement, sentiment d'encombrement : autant d'indices spatiaux qui reviennent

---

<sup>82</sup>

BACHELARD, (G.), *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 9<sup>e</sup> édition, 2005, p. 48.

continuellement. Nous avons vu leur importance chez Athanasia et sur le pont de la rivière Akagera.

Les vêtements de Kambeja « emplissaient » toute la chaise qu'elle occupait et préfigurent l'encombrement que nous retrouvons dans sa maison particulière ; à la colline de l'artisanat, « cinq à six personnes, debout, emplissaient une petite pièce d'une maison en paille » (*MTTA*, p. 64), d'ailleurs « si remplie qu'on ne pouvait remuer » (*id.*). Nous retrouvons le même encombrement sur les sentiers, mais aussi, et particulièrement, sur la place du marché.

Dans la première représentation, la matière est surtout métallique :

Les véhicules devenaient plus nombreux, et ralentissaient à partir du rond-point, ils occupaient toute la voie. Les carrosseries en bois côtoyaient les carrosseries en bois, les rollies côtoyaient les rollies, et les hommes en kakis se rapprochaient des vitres brisées, les lanternes près des lanternes : les couteaux en fer, les épées en acier, jetaient ça et là des points lumineux entre les culottes courtes, les képis blancs, et les vestes en coton s'agitaient au passage du vent. (*MTTA*, p. 60)

Dans la descente à Nyanza, c'est moins le type de matière qui caractérise l'espace que l'objet lui-même : la multiplication presque infinie d'un même objet, en l'occurrence des véhicules. Mais ici, en raison de l'étrangeté des noms des véhicules, l'énoncé descriptif déroute le lecteur, et l'effet de sidération provoqué par une « belligérance des compétences »<sup>83</sup>, dit de façon redondante « l'hébétude de mon boy et de quelques Batwa à voir près d'eux, continuellement, toute sorte de roues tourner ». (*MTTA*, p. 35)

Cette utilisation audacieuse de la couleur, de la lumière et de la matière pour manifester l'espace soutient la comparaison avec ce qui se fait alors dans la littérature

---

<sup>83</sup>

A la suite de Ph. Hamon, nous empruntons le terme à Jean Ricardou « Belligérance du texte ». Colloque de Cerisy. *La production du sens chez Flaubert*, Paris, U.G.E. 1976, qui parle de belligérance énonciative du narratif et du descriptif.

française. En effet, en analysant le rôle de la couleur chez P. Claudel, A. Camus, A. Malraux, J.- P. Sartre, J. Gracq et A. de Saint-Exupéry, Georges Matoré constate que :

La couleur contemporaine tend à se limiter soit à la notation de la lumière, soit à l'expression d'une vie physiologique [...] l'accent mis sur la lumière paraît corrélatif à une mise entre parenthèse de l'objet : ce ne sont plus les qualités intrinsèques de celui-ci qui les déterminent, ce sont les rapports qu'ils nouent avec le monde et avant tout avec nous-mêmes et sont ici définis par l'éclairage, c'est-à-dire par la situation de l'objet dans le champ visuel de l'observateur<sup>84</sup>.

Ne sont-ce pas les traits essentiels dégagés dans la technique chez Nayigiziki pour la manifestation spatiale ? Nous espérons les avoir suffisamment mis en lumière.

Cependant, la conclusion la plus importante à laquelle nous aboutissons au terme de cet inventaire des catégories constitutives de la manifestation de la spatialité, c'est que le roman, très nettement, actualise deux types d'espace que nous pouvons voir comme un espace subjectif et un espace objectif. Le premier est lexématisé par un vocabulaire de la sensorialité (voire de la sensualité) et actualise un espace perçu par l'ensemble du corps, et souvent par l'être tout entier ; le second, typiquement visuel, est lexématisé par un vocabulaire de la spatialité qui convoque seulement les axes de l'évaluation quantitative (mesures, volumes) ou les indications de formes (géométrie), et donc actualise un espace « objectal », un espace où le sujet percepteur ne s'implique pas, sauf par la vue.

Cette dichotomie, conclusion capitale à cette étape de notre investigation, est un point central, non seulement au niveau d'une analyse des formes de la spatialité, mais aussi au niveau de quoi ?

---

<sup>84</sup> MATORÉ, (G.), *L'espace humain, op. cit.*, p. 222.

### **TROISIÈME CHAPITRE :**

### **LE SYSTEME DE L'ESPACE**

Le chapitre précédent a essayé de montrer comment la manifestation de l'espace dans le roman se faisait souvent à partir de la perception sensorielle du personnage. Nous avons donc choisi les axes qui groupent le vocabulaire des sens et nous les avons situés dans un système de signes, organisé notamment par des relations de proximité. Cela a pu permettre un inventaire des axes et des catégories qui manifestent la spatialité ; nous avons vu que les espaces se différencient par des traits sémantiques qui s'organisent en un code qui semble caractériser l'écriture particulière de Nayigiziki. Mais il y a bien entendu lieu d'approfondir cet examen de la spatialité à partir d'autres points de vue.

Aussi ce chapitre s'attachera-t-il à étudier le système des notations spatiales dans *Mes tranches à trente ans*. Non pas en fonction du référent géographique mais plutôt en fonction de la logique interne de l'œuvre, donc en fonction de l'organisation des notations en réseaux de similitude ou d'opposition intérieurs à la textualité narrative. Nous avons choisi, pour répondre à cette question, de nous en poser successivement trois autres :

1° de quelle manière la narration organise-t-elle pour chaque espace un système de notation fondé notamment sur des traits antithétiques ?

2° de quelle manière la narration organise-t-elle les relations entre plusieurs espaces ?

3° les notations spatiales évoluent-elles en corrélation avec les différents moments de l'histoire racontée ?

## **1. Un système de la spatialité fondé sur la notation de traits antithétiques**

L'inventaire des espaces construits à partir du regard a montré l'importance quantitative de la perception visuelle dans la manifestation spatiale. Nous avons pu voir que cet inventaire découpe l'espace en un système topographique récurrent.

### ***1.1 Espace construit sur le code topographique***

Nous nous proposons de reprendre les sept espaces construits à partir d'un système topographique, que l'inventaire a délimités et numérotés de I à VII ; il s'agit d'une vue panoramique de l'agglomération de Nyanza ; de la place de l'Église Christ-Roi de Nyanza ; du paysage que Justin regarde défiler devant lui au Sud du Ruanda ; d'une vue panoramique autour de la rivière Akagera (Sud-Est) qui dessine un espace de frontière entre le Rwanda, la Tanzanie et le Burundi ; du jardinet des pères missionnaires ; d'une vue panoramique autour de la mission de Zaza (Sud-Est) ; de l'espace de la femme qui héberge Justin et ses amis sur la colline de Ruvumu (Sud-Est).

La similitude structurelle qui existe entre ces espaces apparemment si différents, ne manque pas d'être frappante et ne peut certainement pas être mise sur le compte du hasard.

### 1.1.1. Axes privilégiés

En effet, nous retrouvons un certain nombre de régularités, dont la première est que tous ces espaces sont situés dans la même région : le Sud ou le Sud-Est. De plus, les systèmes privilégiés sont le topographique et la dimensionnalité, qui se manifestent exclusivement par l'horizontalité et la latéralité. Le regard balaie l'espace, essaie de regarder au loin, mais chaque fois, l'horizon est « borné », le regard ne s'élève jamais, ni ne va au-dessous des choses ; aussi le système de la verticalité n'est-il jamais exploité, le regard étant irrémédiablement rivé au sol, ne parvenant jamais à s'échapper d'un périmètre restreint que des opérateurs topologiques (soulignés dans les sept énoncés) emprisonnent : tous ces espaces sont géométrisés, clos, fermés de tous côtés. Et enfin, particularité importante, nous avons dans tous ces espaces l'indication de la même forme : la courbe (cercle ou ovale) :

- Espace I : « [...] les sentiers s'enfonçaient comme des voûtes sombres [...] »
- Espace II : « [...] une suite de huttes s'inclinant quelque peu [...] »
- Espace IV : « [...] L'horizon en face était borné par une courbe de la rivière Akagera [...] »
- Espace V : « [...] le ciel d'un bleu tendre arrondi comme un dôme [...] »
- Espace VI : « [...] Plus loin, sur le vague terrain qui ondulait, le dôme de la mosquée de Nyanza arrondissait plus haut un lourd minaret [...] »
- Espace VII : « [...] le dôme de feuillage des cèdres [...] »

En effet, la courbe, associée à l'image de l'eau, revient très fréquemment dans l'écriture de Nayigiziki. En littérature française, la critique a abondamment souligné un phénomène semblable dans l'écriture de flaubertienne<sup>85</sup>. Cependant, si nous concédons volontiers à B. Masson le caractère omniprésent d'une rivière à travers *L'Education sentimentale*, et le rôle apaisant qu'elle semble y jouer quelquefois, son

---

<sup>85</sup>

DANGER (P.), *Sensation et objets dans l'œuvre de Flaubert*, Op. cit., **passim**.



analyse, – selon laquelle « La rivière, et l'eau en général, exprimerait plutôt, selon nous, une puissance d'absorption et de dissolution, et se trouve présente dans toutes les scènes de désir, d'ennui et de mort<sup>86</sup> » – ne convient pas pour *Mes transes à trente ans*.

### 1.1.2. Répartition des traits sémantiques

Dans tous les espaces construits selon un système topographique s'inscrivent la peur et l'incertitude, qu'il s'agisse de paysage fluvial : « La campagne était vide. Il y avait dans le ciel de petits nuages blancs arrêtés, et la peur, vaguement répandue, semblait nous laisser dans le doute durant de notre marche vers l'ailleurs » (*MTTA*, p. 108), ou qu'il s'agisse de la région de l'Akagera, de Kampala, de la région des volcans, de la cité de Nyanza où « Suzanne, Kambeja et Athanasia doivent, littéralement, avoir la peur que je sois arrêté, sinon douter de la réussite de ma fuite » (*MTTA*, p. 110).

Mais la peur, c'est déjà la mort : c'est ce qui s'inscrit parfaitement dans la place du marché (Nyanza), enserrée, emprisonnée de toutes parts, et où « une vache morte, étendue », signifie la mort bien sûr, mais suggère aussi le caractère absurde et dérisoire de l'espoir qu'on placerait dans quelque providence. Espaces clos, fermement délimités, asphyxiants, où le regard, dans un mouvement horizontal perpétuel, balaie inlassablement le même espace, ne parvient jamais à l'ouvrir et se heurte toujours à un horizon comme à un mur qui barre la vue et le passage. Or, comme nous venons de le suggérer, cette forme horizontale même n'est pas innocente.

En effet, en analysant la thématique de l'ovale<sup>87</sup> dans la littérature réaliste, P. Danger a trouvé que la casquette en forme « ovoïde [de Charles Bovary] renflée de

---

<sup>86</sup> MASSON (B.), « L'eau et les rêves », *Europe*, septembre 1969, pp. 82-100.

<sup>87</sup> DANGER (P.), *Sensation et objets dans l'œuvre de Flaubert*, *Op. cit.*, p. 263.

baleines » en constitue le plus magnifique exemple, dans la mesure où elle exprime parfaitement « l'orgueil bourgeois » de Madame Bovary mère. Dans le langage de Flaubert, bourgeois veut aussi (peut-être ou même surtout) dire bêtise, contentement béat de soi, et l'idée reçue est très souvent synonyme d'ennui, et d'une certaine façon, est une autre forme de la mort. Le conformisme s'inscrit dans la topologie des lieux, comme la bêtise du père Roque dans l'énumération ostentatoire des légumes de son jardin.

Dans notre roman, une semblable clôture de l'espace apparaît à propos de la forêt de Nyungwe : D'abord, la forêt atteint une beauté grandiose, hors du commun, hors du temps, et ce sont les lignes verticales qui sont privilégiés<sup>88</sup> ; en même temps, c'est avec la nature que s'opère la fusion : la femme légitime de Justin est oubliée, délaissée (n'est-il pas significatif que le texte parle à plusieurs reprises de silence, et note en même temps que Suzanne parlait ?<sup>89</sup>) Mais ensuite, lorsque Justin revient à la réalité et à Suzanne, la nature n'est plus la même : Suzanne l'a changée, banalisée ; Suzanne, à la « jolie figure ovale », ne peut se mouvoir que dans un décor stéréotypé, un décor de carte postale. Et c'est pourquoi, dans notre espace V, la forêt se construit, à partir de ce moment là, à l'aide d'un système topographique rigoureux qui privilégie l'axe horizontal, qui enserme le paysage dans des frontières précises, le ramenant aux dimensions de la beauté de Suzanne. Ainsi reparaitra « le ciel d'un bleu tendre, arrondi comme un dôme ».

Suzanne n'a pas le monopole de la beauté ; c'est la même que nous retrouvons, inscrite dans l'hôtel Rukatitabire de Nyanza. Nous avons en effet montré précédemment comment l'intérieur de cet hôtel moderne et modeste était strictement géométrisé et compartimenté, ce qui contribue à sémantiser l'espace<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> **Supra, p. 57.**

<sup>89</sup> Nous allons le voir ultérieurement, dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>90</sup> Supra p. 69.

Le rêve est tout autant inscrit dans le vaste paysage de Nyanza que Justin contemple de tous côtés au début du roman. La description des rêves est ici fortement soulignée et participe du même souvenir que ses moments romantiques : « Quel bonheur de monter côte à côte, les bras autour de nos tailles, pendant que son pagne balayait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux ! » (*MTTA*, p. 70) De plus, n'est-il pas extraordinaire que la maison de Suzanne à Nyanza [la résidence de type moyen] ressemble comme une sorte de sœur jumelle à l'une des maisons contemplées avec tant de convoitise par « ses voisins de Nyanza » ? Le souvenir est plus inscrit dans l'architecture de la maison que dans les moments stéréotypés qu'il suscite.

Plus d'un, en apercevant ces coquettes maisons, si tranquilles, elle enviait d'être le propriétaire, pour vivre là jusqu'à la fin de ses jours, avec tant de matériels, de vaches, de domaines à cultiver, une immense richesse ou quelque autre richesse. (*MTTA*, p. 20)

Nous avons vu que sur la frontière sud-est s'inscrivaient la peur et l'incertitude mais aussi la bagarre. Ici, celle-ci est personnifiée par le mécontentement d'un groupe de gens qui veulent en venir aux mains avec la police de frontière, et tout détruire en se livrant à des actes de « barbarie » ; c'est la folie d'un peuple qui est animé de triomphalisme.

Si nous résumons, nous obtenons pour tous ces espaces les traits suivants :

dimensionnalité : horizontalité et latéralité.

forme : l'ovale et l'arrondi.

géométrisation : parallèle et symétrie

topographie : encadrement selon une liste cardinale (au Sud, au Sud-est, au Nord, au Nord-ouest, à gauche, à droite, en face, en haut, au-dessus, à côté, devant, derrière), ou ordinale (d'abord, ensuite, tandis que, puis, etc.). Nous nous rendons compte qu'en pratiquant sur la répartition de ces traits une réduction qui réunit les espaces caractérisés par cet ensemble spécifique de traits, nous obtenons deux séries

d'espaces : la première concerne les espaces liés à Suzanne, opposés à une deuxième constituée de ceux qui sont hors Suzanne ; ces deux séries se construisent à partir de la notation de traits antithétiques.

### 1.1.3. Formalisation du système d'opposition

L'espace avant le « départ » de Justin est, nous l'avons suffisamment souligné, construit sur l'axe topographique et privilégie la dimensionnalité. Tout se traîne dans le mouvement horizontal de la vue panoramique de la cité de Nyanza ; les écrans de feuillages arrêtent à chaque instant la fuite du regard et ferment le paysage : « A chaque détour de la rivière, on retrouvait le même rideau d'eucalyptus dont la verdure se mêle à la blancheur de la brume matinale. » (*MTTA*, p. 291) Il s'agit d'un monde clos et homogène. Mais voici que l'apparition de Suzanne va avoir un pouvoir transfigurateur : le paysage s'ouvre latéralement, verticalement et en profondeur et il invite le regard à aller plus loin, au-delà de l'horizon que plus rien ne borne :

[...] des espaces herbacés allaient doucement rejoindre une colline où l'on apercevait des épis de sorgho, de maïs, une hutte isolée dans la verdure, et de petits chemins au-delà formant des zigzags sur une la roche blanche qui touchait au bord du ciel ; la fameuse pierre dite de Kamegeri ; le supplicier royal [...]. Un peu plus loin, on découvrit un kraal du Mwami, à toit pointu, avec de petites annexes pour sa progéniture [...]. (*MTTA*, p. 32)

Ici, l'axe privilégié est celui de la perspective ; le regard ne reste pas à la surface des choses, il s'engage, s'enfonce, tente une percée de l'espace. En outre, nous n'avons plus rien de l'ondulation molle et des formes courbes : les lignes sont droites (axe vertical) et forment des angles droits. La présence de Suzanne a délivré l'espace de l'étouffement. Cet espace se construit donc ainsi :

Avant	vs	Après
Dimensionnalité	vs	non dimensionnalité
Horizontalité	vs	verticalité

Latéralité	<i>vs</i>	perspective et profondeur
Fermé	<i>vs</i>	ouvert
Arrondi	<i>vs</i>	droit

De la même manière, le Sud-Est, par son aspect géomorphologique, s'oppose à Nyanza par des traits antithétiques. En effet, des opérateurs topologiques enferment Nyanza dans un espace qui ne tranquillise pas Justin et n'offre pas d'espoir au fugitif. Côté sud-est, aucune indication ne « géométrise » l'espace ; le regard, n'étant arrêté par aucun obstacle, s'enfonce et se perd dans les vapeurs de la nuit ; à l'inclinaison des huttes répond la ligne droite qui mène à Nyanza, voie royale qui mène vers l'amour ou le pouvoir, vers Suzanne. Là encore nous avons :

Nyanza	<i>vs</i>	Sud-Est
Dimensionnalité	<i>vs</i>	non dimensionnalité
Horizontalité	<i>vs</i>	profondeur
Fermé	<i>vs</i>	ouvert
Courbe	<i>vs</i>	droit

Nous avons déjà dit que Kambeja, comme par contagion, contribue à donner au paysage où elle se meut, un aspect banal et conventionnel. Selon qu'elle est « présente » ou « absente », nous retrouvons le caractère antithétique des caractères de la spatialité. Et là encore, l'espace doit se lire en fonction de Suzanne : avec Kambeja, Justin souille son idéal, tandis que, sans Kambeja, son amour est intact et garde sa poésie.

Nyanza Kambeja « présente »	<i>vs</i>	Nyanza Kambeja « absente »
Horizontalité	<i>vs</i>	Ligne droite
Immobilité	<i>vs</i>	mouvement
Mort	<i>vs</i>	vie
Spectacle figé (tableau)	<i>vs</i>	spectacle changeant

Abondance d'indications	vs	topologiques
-------------------------	----	--------------

Et enfin, soulignons, toujours sur l'axe topographique, que la demeure de Suzanne est la seule à n'être jamais soumise à quelque compartimentation de l'espace, par opposition à celles de Kambeja ou d'Athanasia.

Ainsi, les traits sémantiques constituent une sorte de code, ou un système de significations où chaque caractéristique de la spatialité se répartit en traits pertinents, ce qui nous a permis de voir comment l'axe topographique, par une répartition de traits antithétiques, pouvait générer des espaces opposés. Mais cela ne se limite pas à l'axe topographique, et il est possible d'opérer la même réduction sur les autres axes : couleurs, matières, odeurs, et sons.

### ***1.2. Espace privilégiant les catégories de la non spatialité***

Un caractère frappant du roman africain francophone, depuis ses débuts, est la place réduite qu'il accorde, d'une manière générale, au descriptif. En effet, la description, qu'elle soit celle d'un espace, d'un objet ou d'un personnage, est dans l'ensemble évacuée au profit de l'action et du récit. Cette caractéristique stylistique a déjà été relevée et étudiée par certains chercheurs, notamment à propos des premières générations des romanciers. Un article de Jean Derive, notamment, analyse le système descriptif de *Climbié*, de Bernard Dadié, et en montre le caractère artificiel et scolaire<sup>91</sup>. Allant plus loin, Daniel Henri Pageaux parle à son tour de « description impossible ».<sup>92</sup> Il montre cependant que les nouvelles générations de romanciers se

<sup>91</sup> DERIVE (J.), « Littérature négro-africaine et critique universitaire : identité d'un objet et spécificité des méthodes », *Ethnopsychologie*, avril-septembre 1980, n°2/3, p. 41-49.

<sup>92</sup> Pageaux (D.-H.), « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique noire et d'Amérique latine », in *L'Ordre du descriptif*, Études réunies par J. Bessière, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, P.U.F., Paris, 1988, p.248.

lancent peu à peu dans une aventure de reconquête de l'espace confisqué, et voit, chez des auteurs aussi différents que Ahmadou Kourouma, Vumbi Yoka (Valentin Yves) Mudimbe, Williams Sassine, Tierno Monenembo, Henri Lopes, Massa Makan Diabaté ou Sony Labou Tansi, « une seule et même tentative esthétique : la réappropriation par l'écriture du temps et de l'espace africain ». Cependant, cette réappropriation, qu'elle passe par le grotesque, le merveilleux ou la recherche d'une diégèse originale, continue d'exclure dans une certaine mesure le descriptif du projet romanesque.

Effectivement, la description spatiale se réduit le plus souvent à la simple dénomination d'un lieu, et éventuellement de quelques objets. Si l'on se réfère aux critères d'analyse du descriptif dégagés par Ph. Hamon, l'ensemble du corpus, malgré quelques exceptions importantes, se caractérise par sa pauvreté descriptive. Qu'il s'agisse de « quantité », de « complétude ou exhaustivité », d'« homogénéité » ou de « modalisation » de la description, les romans de ces dernières années fournissent peu de matière à l'étude critique<sup>93</sup> : architecture, objets, paysages s'y réduisent souvent à quelques termes courants qui dressent un plan sommaire des lieux<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Selon Ph. Hamon, les critères à appliquer à l'étude de tout système descriptif devraient être les suivants :

« a) le critère de quantité (liste plus ou moins longue, plus ou moins « arborescente », plus ou moins luxueuse [...])

b) le critère de complétude ou d'exhaustivité par rapport à la (une) norme paradigmatique (...) souvent définie par un autre texte représentant le pouvoir officiel.

c) le critère d'homogénéité entre les termes des sous-systèmes d'équivalences [...] et entre les systèmes de classement utilisés [...]

d) le critère de modalisation (description plus ou moins assertive, déceptive, modalisée, etc.) » (*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette Université, 1981, p. 131).

<sup>94</sup> La littérature semble apporter ici une confirmation à la thèse de M.R. Johnson, pour qui l'Africain vit dans un « espace mobile et souple qu'il identifie beaucoup plus aux êtres qui l'entourent qu'aux objets qu'il possède. » (*L'image du corps : la représentation chez l'Africain et l'Occidental* », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 64, 1982, p. 103-106.

Un certain nombre de motifs descriptifs, classiques dans la littérature européenne, ceux de la maison et de la nature notamment, ne trouvent ainsi dans les romans africains contemporains quasiment aucune expression, même s'il existe quelques exceptions notables. C'est ainsi que, chez Nayigiziki, la représentation des lieux et espaces peut donner lieu à de véritables développements. Par exemple, chez Nayigiziki, la description d'un lieu dit moderne (ville, agglomération, centre urbain etc.) finit par donner au lecteur l'impression que cent fois sur le métier on remet l'ouvrage. Nous allons étudier, à ce propos, le cas d'une ville africaine : Kampala (Uganda), et des mécanismes descriptifs mis en œuvre par la narration à son sujet.

### 1.2.1. Relevé des axes privilégiés et répartition des traits sémantiques

Kampala, outre une géométrisation de l'espace, se singularise par l'abondance des couleurs criardes et agressives :

Deux longues voies routières s'étendaient à droite et à gauche, parallèlement. Deux gigantesques acacias, en face, occupaient tout le fond, et le quatrième côté (celui du restaurant) figurait un grand portrait de cigogne à plumes de couleurs. Une sorte de toiture chinoise abritait l'estrade où jouaient les musiciens : le sol autour était couvert de pavement, et de grandes phares accrochées à des poteaux formaient, de loin, sur les quadrilles, une couronne de feux multicolores [...]. Des femmes, de jeunes filles et des lorettes étaient venues là, espérant trouver un protecteur, un amoureux, une pièce d'argent, ou simplement pour le plaisir de la danse, et leurs robes en kitenge aux couleurs variées ; bleu, vert, violet, jaune et rouge, passaient entre les serveurs et les chaises et les pots de fleurs de toutes sortes. (MTTA, p. 351) vérifier la citation

La matière, dans ce même restaurant de Kampala, est toujours métal ou pierre : matières dures, froides, brillantes, les mêmes que nous retrouvons à Nyanza, et qui fascinent pareillement Justin. A Kampala tout comme à Nyanza, elles sont le signe de luxe, de l'argent et de la dureté. La matière associe donc ces deux espaces dans un même réseau de signification. En effet, c'est toujours grâce à la matière que le texte



réunit deux espaces apparemment très différents : le bureau de l'hôtel Rukatitabire à Nyanza et le salon d'accueil de Kampala Equator Hotel

Chez Suzanne prédominent des matières douces, plus tactiles que visuelles, comme la « plume de dindon » sur les rideaux qui ornent les petites fenêtres, les nattes fraîchement tissées qui luisent sous l'effet de l'huile de beurre qui les protège contre la moisissure. De même, la campagne, chez Nayigiziki, que nous pouvons appeler « espace esthétique », se distingue par « la fumée [qui] s'évaporait des huttes sur des sentiers horizontaux, au pied des collines couvertes de bananeraies, comme une matière légère de particules fines ». (*MTTA*, p. 43) Enfin, à l'extérieur comme à l'intérieur, Suzanne contamine tout ce qu'elle touche et le revigore.

De même, l'axe des sons, par une série de traits distinctifs, contribue à construire des espaces différenciés. Ainsi, le bruit signale l'espace de la « populace » : les voyageurs dans le camion, les routes, les bars, les frontières. Au contraire, chez Suzanne, tout est bruissement, murmures, marche silencieuse. C'est le silence qui caractérise aussi l'espace de Kambeja : le bonheur et la plénitude sont atteints lors de longs « intervalles de silence » à Nyanza, lorsque Justin, dans une sorte d'extase, oublie le bavardage d'Athanasia.

Avec le système de la dimensionnalité, c'est certainement l'odorat qui est le plus apte, par tout un réseau de traits distinctifs, à singulariser et à opposer les différents espaces.

En effet, les occurrences de « senteurs », « odeurs » et « parfum » ont déjà montré qu'elles constituaient essentiellement un espace sexualisé, troublant, face à un espace plus « léger », « plus aéré » et déssexualisé. Ainsi nous remarquons que l'espace d'Athanasia n'est jamais construit à partir de l'odorat qui, pourtant, nous l'avons vu, est un axe très important de la manifestation spatiale. C'est sans doute parce que la dimension sexuelle est toujours soigneusement refoulée dans l'inconscient de Justin dès qu'il s'agit d'Athanasia. Toujours est-il que l'odorat, par l'exacerbation qu'il suscite, rassemble dans une même signification Nyanza, la

campagne en été pendant les rêveries des passants, les routes sous la chaleur alanguissante, l'espace féminin (autre que celui de Suzanne) et bien sûr la forêt de Nyungwe, espace pulsionnel par excellence.

La catégorie olfactive ne crée pas un espace neutre : il est euphorique lorsqu'il exacerbe tous les sens, ou dysphorique lorsque l'odeur est une « senteur », lorsqu'elle « pue » ou est exhalée par des émanations. Mais, dans un cas comme dans l'autre, ces espaces olfactifs ne sont jamais plénitude de l'être et pureté : ce sont des espaces qui énervent et plongent Justin dans un plaisir trouble.

### ***1.3. Le système de la spatialité : un code interne***

Il nous semble à présent possible d'esquisser un système interne de la spatialité.

#### **1.3.1. Espace euphorique vs espace dysphorique**

La première conclusion, et peut être la plus importante, est que le système organise l'espace en deux classes, l'une de valeur positive et l'autre de valeur négative. Elles sont exploitées pour opposer un espace euphorique à un espace dysphorique et, symboliquement, opposer la vie à la mort.

Ainsi, l'espace de Suzanne, toujours marqué positivement, l'est principalement par l'absence de notations spatiales telles que les indications topographiques et par l'absence du regard panoramique qui se manifeste par les catégories de l'horizontalité et de la latéralité. Si l'axe de la dimensionnalité est lexicalisé, il l'est par les catégories, marquées positivement, de la verticalité et de la profondeur qui signifient désir de vie, élévation, et désir d'évasion hors d'un monde asphyxiant, clos et étouffant, vers un espace heureux.

Le seul autre espace marqué aussi positivement est celui de la forêt de Nyungwe, qui, à sa façon, raconte une union et une fécondation : mais cette fois-ci, la Terre s'est substituée à la femme, en occultant par divers traits la présence de Kambeja.

Notre seconde conclusion est que, d'une façon générale, le système topographique construit un espace dysphorique tandis que la perception sensorielle manifeste un espace euphorique, au point qu'on peut se demander si l'auteur, Nayigiziki, en était conscient. Ne nous étonnons pas de voir combien « la description d'architecte », que nous nommons plus généralement « topographie », marque aussi négativement certains espaces.

Claude Vigée a par ailleurs admirablement souligné cet aspect de la création artistique chez Maupassant en remarquant que certains fragments descriptifs, qu'il appelle « fragments lyriques », agissent surtout par leur structure sonore et leurs images. Ils traduisent :

[...] une émotion primordiale. Lorsque l'artiste veut révéler celle-ci, ce n'est pas à l'architecte intelligent et habile qu'il demande conseil [...]. Il fait appel à ce pouvoir irrationnel d'intuition [...]. On cherche à soigner un monde subjectif libéré de l'emprise des concepts rationnels ou des notations du milieu ambiant<sup>95</sup>.

Aussi tout espace pulsionnel aura-t-il de grande chance d'être marqué positivement. Cependant, le code sensoriel lui-même est établi à partir d'une série de traits distinctifs.

### 1.3.2. Un système hiérarchisé

Le silence ou le murmure ne prennent leur valeur positive que par opposition au bruit. La matière douce (tactile) qui appelle la caresse est souvent marquée

---

<sup>95</sup> VIGÉE (Cl.), « Ambivalence de l'image mythico-poétique dans l'œuvre de Maupassant ». *Essais sur Guy de Maupassant en l'honneur du Professeur Don Démorest*, Paris, Nizet, 1979, p.156.

positivement par opposition à la matière visuelle dure qui fascine, mais effraie. La senteur manifeste toujours un espace fortement sexualisé par opposition à l'odeur, agréable lorsqu'elle manifeste un espace positif mais sans grand emportement de l'âme ou par opposition à la mauvaise odeur qui construit un espace malsain. La lumière faible, tamisée et artificielle construit un espace apaisant et intime, par opposition à la lumière crue et intense qui provoque la dissolution de l'être dans un espace hostile. La couleur complexe se manifeste dans une gamme harmonieuse de tons, par opposition à la couleur franche, crue et agressive. La sensation thermique peut manifester soit un espace de fraîcheur qui signifie délivrance, soit un espace chaud de bien-être et de sécurité, par opposition à la sensation négative perçue dans un espace froid qui signifie abandon et mort.

Cependant tous ces axes oppositionnels ne sont pas exploités de la même façon. Ainsi, l'odorat est plus souvent chargé de connotations symboliques et marque les endroits privilégiés où se manifestent le désir érotique et la libido du personnage.

En outre, dans les moments d'intense émotion, l'ensemble des catégories peuvent être convoquées simultanément. C'est le cas lorsque Justin se retrouve dans les bras de sa maîtresse et qu'il appréhende ainsi l'espace par l'ensemble des sensations : il s'agit d'un moment important dans la vie sentimentale du héros qui fait la découverte d'un monde sensuel caractérisé par le plaisir, un moment où le désir de possession et de jouissance est pour la première fois posé comme objectif à atteindre.

De la même manière, le domicile de Kambeja constitue pour lui le lieu d'une expérience unique : dans un moment d'intense émotion, il a l'intuition de la véritable volupté ; c'est aussi un moment de prise de conscience et tous ses sens participent à cette révélation.

La représentation de l'espace dans *Mes transes à trente ans* n'est donc jamais une description neutre, simple nomenclature de traits à fonction référentielle, ou destinée à produire un effet de réel. C'est même souvent l'inverse : le nombre d'espaces à caractères fantasmagorique est là pour en témoigner. Lorsque Justin se

dirige vers l'Est en voiture, l'accumulation des noms des lieux crée, certes, un effet de réel, mais voici la perception qu'en a Justin :

Une large couleur rougeâtre enflammait le ciel à l'Est. De gros greniers de sorgho, qui se levaient au milieu des champs, projetaient des ombres géantes. Un chien se mit à aboyer bruyamment dans un enclos quelque part, au loin. Un autre pris de panique l'imita. (*MTTA*, p. 82).

Le paysage est moins perçu, on le voit, dans sa réalité objective ou dans sa référentialité géographique qu'à travers une âme angoissée dont la représentation met en jeu toutes les séries de perception sensorielles. Les images sont irréelles, et presque hallucinées : les greniers « se lèvent » ainsi d'eux-mêmes « au milieu des champs ».

## **2. L'espace se présente-t-il en lui-même ou en opposition avec un autre espace ?**

Il ressort clairement de l'analyse précédente que les caractères de la spatialité, dans le roman, constituent une somme de traits sémantiques intégrés dans l'unité d'un espace. L'actualisation de ces traits sémantiques en traits oppositionnels a montré que l'espace était organisé selon une logique interne qui faisait se ressembler (et se rassembler) certains espaces et s'opposer d'autres, organisant ainsi des relations de ressemblance, de différence ou de hiérarchie. Par exemple, l'opposition interne couleur douce vs couleur criarde n'a de sens que parce qu'un espace, par là, s'oppose (ou ressemble) à un autre espace pourvu des mêmes traits ou des traits antagonistes. Nous allons tenter de dégager, à partir des systèmes d'opposition précédemment soulignés, un faisceau de relations privilégiées qui différencient les espaces les uns par rapport aux autres, ou au contraire qui en soulignent les similitudes.

En effet, les critiques ont très souvent souligné un mécanisme récurrent dans les œuvres réalistes : les redoublements, les reprises symétriques d'éléments qui servent de ponctuation ou de repères dans la progression du récit. Les mêmes

éléments sont réitérés, disjoints, redistribués pour former des figures nouvelles. Jean Rousset a particulièrement été sensible à cette forme de création chez Flaubert, qu'il nomme « doublets » et qu'il définit « comme des petites cellules qui se font pendant et écho de loin<sup>96</sup> », ou encore « diptyques » ; selon lui, c'est un « indice de la cohérence chez les auteurs » ; il montre de cette manière que « deux unités » symétriques, même très éloignées l'une de l'autre, peuvent proposer une clé de lecture en se désignant l'une l'autre<sup>97</sup> ». Remarques très fécondes, qui vont nous permettre de constituer des séries d'espaces, qui par la redistribution des mêmes éléments, s'opposent, se rencontrent et se différencient.

Un premier groupe d'espaces peut être constitué par les différents environnements des trois femmes du roman et plus particulièrement leurs intérieurs, que nous allons étudier dans les relations qu'ils entretiennent entre eux.

### ***2.1. Constitution d'un corpus : les espaces féminins***

Sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons commencer par dresser un tableau comparatif de ces trois intérieurs. (Se reporter au tableau ci-contre **pp.96 à 99**).

Cette présentation des espaces sous forme de tableau, est assurément un peu longue (bien qu'elle ne soit pas exhaustive), mais elle présente des avantages certains : elle permet un examen plus aisé des différents énoncés, les espaces pouvant se lire simultanément ; elle permet également de rendre compte des espaces que privilégie le roman pour chaque femme (et elle sera donc très utile pour une étude ultérieure des personnages) ; et, enfin, elle montre déjà que certains espaces ne sont pas donnés une fois pour toutes, ce qui facilitera l'analyse de la troisième question qui

<sup>96</sup> ROUSSET (J.), « Les réalités formelles de l'œuvre ». *Les chemins actuels de la critique*, Paris, U.G.E., 1968, p. 94.

<sup>97</sup> ROUSSET, (J.), « Positions, distances, perspectives dans Salammbô ». *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p.79.

sera posée dans ce chapitre : est-ce que l'espace est donné une fois pour toutes, ou bien est-il mis en corrélation avec la description de ce même espace à un autre moment de l'histoire ?

Nom du lieu	Suzanne	Kambeja	Athanasia
<i>Salon</i>	« Décoré à la traditionnelle, j'y vois deux petites fenêtres, de vieilles nattes à même le sol, un petit banc en bambou et un caisson couvert de vieille nappe lui sert de table. Une faible lumière sombre m'envahit. » (p. 54)	« [...] une petite pièce qui sert de salon où l'on voit un plafond fait de nattes deux hautes chaises et des rideaux en nylon. » (p. 5)  « Une statue à l'effigie de la Vierge Marie se tenait sur une table [...] dans une lumière solaire suffisante » (p. 69).	« [...] était l'endroit de la maison le plus hanté et comme son vrai centre moral. Une suite de nattes tapissaient les bancs, et le sol en terre battue. Sur une table s'espacèrent deux vases de fleurs presque fraîches. Des coussins de sofa emplissaient ses chaises. » (p.107)
<i>Cuisine</i>	« Une lampe à tempête projetait une lumière sombre. Une étagère en bambou contenait des marmites en terre cuite et de bois de chauffage. On apercevait aussi, dans un coin, un sac contenant des graines de sorgho pour préparer la bière. » (p. 55)	« Enfin, j'entrais dans une pièce qui me semblait comme une cuisine, quelques brins d'arbre, de vieux ustensiles en terre cuite, un foyer constitué de grosses pierres noircies de fumées. (p. 9)  « Cette cuisine exhalait des fumées suffocantes insupportables » (p. 20)  « Quelques herbes sèches pour faire du feu, gisaient dans un coin. Quatre trous sur la toiture filtraient obliquement sur moi des rayons solaires qui laissaient apparaître la poussière en dans l'air. » (p. 70)	« [...] une pièce qui lui sert de lieu de cuisine Le bois de chauffage éparpillé ici et là était couvert de quelques herbes. Le feu s'entretenait dans un foyer formé de trois gros cailloux noircis par les fumées. A côté, des senteurs de mets s'exhalaient jusqu'à moi. Une cuisine. où ses poules passent la nuit, dans des nids d'herbes. Des œufs fraîchement pondus me faisaient plutôt penser à un poulailler qu'à une cuisine. » (p. 108)

<p><i>Le texte ne spécifie pas, pour les deux énoncés concernant Suzanne, de quelle pièce de la maison il s'agit.</i></p>	<p><i>Sa maison à la campagne.</i>  <i>« Les rideaux en nylon me semblaient neufs. Une lampe à tempête dégageait des fumées à travers les trous d'aération, et donnait une lumière un peu sombre à cette pièce. J'apercevais à peine Suzanne dans cette lumière ténébreuse. »</i>  <i>(p. 57)</i></p> <p><i>« [...] la charpente en bambou vieillie et la toiture en vieilles tôles presque moisies. Les fenêtres dégradées, et l'espace engendre une peur indéterminée. »</i>  <i>(p. 57)</i></p> <p><i>« [...] quelques vieilles chaises en bois, un long banc, une table qui tient à peine sur ses quatre pieds. Objets utilitaires et domestiques, objets sans aucune utilité et fabriqués dans une matière végétale. »</i>  <i>(p. 104).</i></p>		
<p><i>Chambre</i></p>	<p><i>Aucune indication décorative ou architecture. La chambre de Suzanne lors de leur premier dîner chambre n'existe que par les conversations passionnantes qui s'y déroulent et surtout par Suzanne qui semble occuper tout l'espace. (p. 56)</i></p>	<p><i>« Chez Kambeja. Je traverse une sorte de pièce qui lui sert de chambre qu'éclairait confusément une lampe à tempête. Un matelas de sofa, deux nattes par terre lui servait de lit et gisaient ici et là. De vieux bijoux alourdissaient sa table de chevet ; colliers, bracelets,</i></p>	<p><i>« Dans cette chambre, je fus d'abord ébloui par la lumière et la couleur de cette pièce. Des murs peints en kaolin, des nattes colorées en vert et rouge étaient suspendues comme un plafond dans une maison moderne. De petites dans une maison moderne. De</i></p>



		<p>couronne, etc. [...] quelques rayons lunaires éclairaient cette pièce par une fenêtre dont le rideau n'était qu'un morceau d'étoffe. Les narcisses étaient suspendues sur le mur en face de l'entrée. » (p. 71)</p> <p>« Partout, des objets de moindre importance traînaient dans cette pièce. Une sorte d'étagère où elle où elle rangeait son matériel d'usage contenait ses habits de fête. Une odeur de tabac frais l'embaumait. » (p. 71)</p>	<p>petites fenêtres lui servaient de trous qui laissent passer de l'air. » (p. 108) vérifier citations</p>
<i>Antichambre</i>		<p><i>Il s'agit d'une pièce où elle conserve ses différents objets.</i></p> <p>« Une sorte d'antichambre éclairée par une lampe à tempête qui dégageait des fumées noires » (p.71)</p>	<p>« Elle m'accueille avec fierté dans une pièce qui me paraissait comme une antichambre. Une décoration de quelques objets d'art faits de végétaux, la rendait plus belle. Un air plus embaumé m'envahit de plus en plus ; c'était du beurre fraîchement préparé dans sa cuisine Une lumière douce émanant des bougies m'enveloppa tout le corps » (p. 58)</p>
<i>Lieu de travail</i>	<p>« Suzanne me montra son lieu de travail où elle fabrique ses petits paniers ses vans, autres objets de décoration. Un beau</p>		

	soleil passait par les trous d'aération et éclairait cette pièce d'une faible lumière sombre. » (p. 58)		
--	---	--	--

### 2.1.1. L'espace de Suzanne opposé à celui de Kambeja

Dès la première réception chez chacune des femmes, l'opposition entre les deux intérieurs est manifeste. Au-delà d'une opposition d'ordre social, le texte marque une opposition d'ordre évaluatif. En effet, l'intérieur de Suzanne, décoré à la mode traditionnelle, se distingue malgré cela par un aspect personnel, par opposition au mobilier imposant et moderne qu'on trouve chez Kambeja. Les deux intérieurs convoquent presque les mêmes objets, mais ils leur assignent des caractérisants ou des fonctions différentes.

Ainsi, chez Suzanne, nous trouvons un salon décoré de manière traditionnelle et simple. Chez Kambeja, on voit sur la table une statue à l'effigie de la Vierge Marie, ce qui, bien entendu, témoigne d'une pratique occidentale. Chez Suzanne, le sol est tapissé de vieilles nattes ; chez Kambeja, c'est le plafond qui est fait de nattes ; il s'agit là encore deux espaces diamétralement opposés. Chez Suzanne, le mobilier est composé d'un vieux banc en bambou, d'un caisson qui lui sert de table et d'une vieille nappe ; chez Kambeja, le meuble est composé de deux grandes chaises en bois et une table. Chez Kambeja, presque tous ses objets sont imposants, faits dans une matière dure, alors que chez Suzanne, les objets sont « des choses traditionnelles », faites dans une matière souple.

Si, chez Suzanne, la « lumière est sombre », chez Kambeja, une petite lampe à tempête sur une étagère donnait « une lumière suffisante ». Plus encore, si chez Suzanne « les faibles faisceaux lumineux émanant de sa lampe hérissaient [Justin] », chez Kambeja, la forte lumière éblouissait les yeux de Justin, ce qui permet à Kambeja de bien le voir durant cette nuit-là.

La conclusion, pour l'espace de Suzanne, est que « c'était un endroit paisible, honnête et familial tout ensemble », alors que, pour celui de Kambeja, on lit que « sa maison lui donne l'image d'une femme moyennant riche et séduisante ». Tout chez Kambeja manifeste la satisfaction matérielle (même la couleur « nacarat », par la rareté du mot) et dénote la richesse ; la description est organisée en un tableau froid et impersonnel. Chez Suzanne tout, au contraire, est personnalisé, jusqu'aux noms de ses invités et à l'exposition passionnée de leurs idées ; chez celle-ci, la représentation de l'espace fait une large place aux indices d'atmosphère, alors que l'espace de Kambeja ne convoque que les éléments qui signifient la position sociale, et cette absence d'indices d'atmosphère dans son espace est la marque, en quelque sorte, d'une sorte d'envers de la richesse.

Cependant les espaces de Suzanne et de Kambeja n'échappent pas aux vicissitudes de la vie, et ils ne sont pas toujours aussi positivement marqués. Ainsi, nous assistons à deux scènes de dîners de Justin, l'un chez Suzanne l'autre chez Kambeja ; chez Suzanne : « Elle me reçoit au salon dont les vieux murs présentent des taches de fumées et mangeons à notre faim » REF citation à vérifier ; et chez Kambeja : « Elle me montre une belle pièce décorée qui lui sert de chambre et nous nous mettons à manger » REF. La structure antithétique de ces deux énoncés ne fait aucun doute.

Plus encore, l'allure guindée de Kambeja s'oppose à celle de Suzanne, de même que ses habits ; en effet, si Kambeja est fière de s'habiller avec « des habits en nylon qui lui donnent une allure de femme aisée » REF, Suzanne, elle, a des « ses habits modestes, [ceux] d'une femme de campagne, [qui] laissent entrevoir en elle la sobriété » REF. Si les objets de Suzanne, communs et simples, sont strictement utilitaires, ceux de Kambeja dénotent luxe et bien-être ; le mobilier de cette dernière, en matériaux durs, signe de rigidité et d'ordre, est en contradiction avec le désordre de la pièce qui lui sert de chambre. Les pleurs de l'enfant de Kambeja s'opposent au silence feutré qui règne chez Suzanne. Enfin, chez Kambeja, deux domestiques

servent, alors que, chez Suzanne, c'est elle-même, pâle et fatiguée, qui fait ce service.

**Zzz xxx fin bloc A**

Ces deux espaces, outre l'opposition de « standing », de situation sociale, qu'elle fait ressortir et qui renvoie à la société extratextuelle, manifestent une opposition d'ordre diégétique : la dégradation matérielle, chez Kambeja, est entamée, alors que le monde de Suzanne semble essentiellement stable. C'est l'ordre opposé au désordre, ce qui peut se lire aussi dans la représentation des émois sexuels : dans le salon de Suzanne, rien ne rappelle sa féminité ni sa sexualité, alors que la chambre de Kambeja, par les mentions concernant l'odorat, est construite comme un espace féminin délicat.

Finalement, l'espace de Suzanne et celui de Kambeja ne se définissent que par leurs permanentes oppositions : chacun est ce que n'est pas l'autre.

### 2.1.2. L'espace d'Athanasia opposé à celui de Kambeja

Tous les énoncés retenus dans notre tableau soulignent indiscutablement des oppositions d'ordre social. En effet, dans l'espace de Kambeja, ce sont surtout les indices de richesse et de position sociale qui priment alors que, dans celui d'Athanasia, c'est tout ce qui rappelle sa fonction et sa place de « demi-mondaine » dans la société.

La matière textile (mousse, coton, nylon), dont la perception est essentiellement tactile, s'oppose à la matière dure (bronze, cuivre), essentiellement visuelle ; la couleur, la décoration (les Amours batifolant), l'ameublement (les matelas, les coussins), tout chez Athanasia dit le commerce du corps. On n'imagine donc pas Athanasia faisant de son espace un espace de moralité exemplaire de toute la cité de Nyanza.

Pourtant, si l'on dressait un inventaire des objets qui occupent l'espace d'Athanasia, on s'apercevrait qu'ils sont, à peu de chose près, ceux que l'on retrouve

chez Kambeja. Mais il y a un décalage ironique dans leur utilisation ; on peut le voir en examinant les adjectifs accolés aux choses, qui comptent tout autant que les choses elles-mêmes et infléchissent la portée du constat.

Ainsi, les femmes du monde, comme Athanasia, ont des salons ; Kambeja, elle, a « une pièce qui lui sert de salon » ; la lumière, chez Athanasia, est douce et provient des bougies, alors que chez Kambeja, une lumière confuse, produite par sa lampe à tempête, éclaire sa chambre, parce que chez elle tout est désordre, mélange et saleté. Chez Athanasia, indices de mode et de richesse se confondent harmonieusement, car il s'agit de richesse authentique, alors que, chez Kambeja, il y a étalage d'un bric-à-brac ramassé au hasard des générosités de ses amants successifs. Même les fleurs ont une finalité différente : chez Kambeja, elles « auréolent sa chambre » et donnent un tableau harmonieux, tandis que chez Athanasia, elles « alourdissent l'atmosphère et la table de son salon » ; ici le trait est plus positif pour la première et négatif pour la seconde.

Cependant, malgré ces oppositions d'ordre social, la similitude entre les deux mondes est clairement soulignée : confort matériel et vie libertine se rejoignent. Comme précédemment (« elle me reçut au salon » s'oppose à « elle me montra une pièce qui lui sert de chambre »), certains énoncés qui caractérisent les espaces d'Athanasia et de Kambeja fonctionnent comme des « déclencheurs » d'opposition ou de similitude. Ainsi, chez Kambeja « on déplora l'immoralité de ses domestiques », alors que, chez Athanasia, on s'écrie « Ah ! Sainte Vierge ! Est-on assez malheureux avec ces gens-là », ce qui établit une sorte d'égalité entre les deux maisons.

Ce n'est pas le seul endroit du texte qui réunit les deux espaces dans cette « égalité ». Ainsi, lorsque Justin rend visite à Athanasia, il est agréablement reçu :

Elle m'accueille avec fierté dans une pièce qui me paraissait comme une antichambre. Une décoration d'objets d'art faits de végétaux, la rendait plus belle. Un air plus embaumé m'envahit de plus en plus ; c'était du beurre fraîchement préparé dans sa cuisine. Une lumière douce produite par des bougies m'enveloppa d'un coup. (*MTTA*, p. 108)

Et lorsqu'il rend visite à Kambeja, Justin entre dans une « pièce où Kambeja conserve ses objets. Il s'agit d'une antichambre éclairée par une lampe à tempête qui dégageait des fumées noires ». (*MTTA*, p. 71)

Si l'on fait abstraction de cette noirceur de cette fumée, la ressemblance de ces deux passages est remarquable : on traverse chaque fois les mêmes espaces, dans le même ordre, et l'énoncé met dans les deux cas en évidence le rôle de l'antichambre, espace surnuméraire, lieu de l'attente, sans doute, mais d'abord signe d'une richesse affirmée par la « décoration » ou « les objets ». Et tout le génie du texte éclate dans cette façon qu'il a d'utiliser une thématique différente qui, par un imperceptible fil, tisse un réseau où les choses, apparemment si éloignées, produisent des significations similaires. Si les objets, nous l'avons vu, situent chaque femme dans un espace socialement différencié, cette manière de parcourir l'espace avant d'accéder à chaque femme fait que, loin de s'opposer, ces deux espaces finissent par se rencontrer.

En outre, l'espace de Kambeja, en raison des figures et des attitudes de ses invités, rappelle explicitement à Justin la maison close : le rassemblement de femmes, aux mœurs légères, rappelle un autre rassemblement : celui du bar chez Athanasia. Un autre passage souligne la similitude des deux espaces : « Les chambres de ces deux femmes [c'est ce temps là que date leur importance] étaient un terrain neutre, où les hommes de toutes origines se rencontraient ». (*MTTA*, p. 73)

D'une façon générale, c'est par l'argent que le texte crée des similitudes entre les deux espaces. On notera qu'il s'agit de l'« importance » des deux femmes, donc de leur mobilité sociale dans un contexte urbain et moderne, et qu'à cet égard le rôle de l'argent est d'abolir les origines, permettant sans doute à des hommes de se rencontrer malgré les interdits que la tradition, on peut le supposer, faisait peser. L'espace d'Athanasia tout comme celui de Kambeja ne sont pas pour rien des lieux de passage : c'est là que s'opère et que signifie la mobilité nouvelle, liée à l'argent. Chaque fois que l'espace d'Athanasia est représenté, il est toujours peuplé de personnes, qui sans cesse se renouvellent, tout comme les objets dans son antichambre : la mobilité

affecte les unes et les autres ou les unes comme les autres, suggérant ainsi que les personnes sont en quelque sorte réifiées par la modernisation sociale en cours.

Significativement, il s'y débite le même fatras d'idées reçues que chez Kambeja, ce qui nous invite à associer la voie spatiale (le lieu de passage) à la voie sociale (la mobilité, l'ascension sociale) et à la voix (le discours), dans une même perspective sur la « communication ». Et c'est peut-être ici que se décèle la plus remarquable unité thématique du roman, relevée par **Maryvonne Taine dans un article intitulé « communication et voie publique. »** Le roman associe, en effet, très nettement la rue, la fille publique et l'incommunicabilité :

La voie de communication (rue, rivière) dans la mesure où elle permet de trop communiquer, finit par se refuser à communiquer un sens. On touche ici à la valeur poétique et pathétique peu commune chez Nayigiziki. Troublé par le trop et le « pas assez de disponibilité » de langage, frappé (comme Kambeja, la prostituée) par l'usure et la mêmété de l'expression, ainsi que par l'omniprésence du déjà dit, Nayigiziki entreprend une recherche de l'unique à travers le multiple<sup>98</sup>.

Nous avons déjà noté, pour l'espace d'Athanasia et celui de Kambeja, « cette mêmété de l'expression » et du « déjà dit » ; nous avons vu comment l'isotopie de l'argent permettait la lecture univoque des deux espaces. Mais il est un autre espace, manifesté de la même manière : la route, et plus particulièrement la principale route qui traverse l'agglomération de Nyanza. Nous retrouvons dans ce dernier espace les mêmes matières dures et brillantes qu'à l'hôtel Rukatitabire : le cuivre, l'argent, l'acier ; et nous retrouvons le même encombrement des femmes du monde (celles qui plus tard peuplent l'hôtel Rukatitabire) : tous ces éléments créent une similitude indéniable entre deux espaces apparemment différents : l'espace de la bourgeoisie, et celui des rues et routes, en en faisant des termes presque interchangeables. L'usure

---

<sup>98</sup> **LAINÉ (P.), LAINÉ, (P.),** « Qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », in *Dialogue*, n°40, Kabgayi, 1988, p. 12. **ça ne correspond pas**

des propos, et la bêtise qui en découle, sont en outre clairement soulignés dans ces trois espaces.

Justin sur les routes « se sentait écœuré par la bassesse des figures, la niaiserie des propos, le mensonge invétéré des gens sans valeur morale. » (*MTTA*, p. 117) Chez Athanasia, « la misère des propos se trouvait comme renforcée par la pauvreté matérielle. » (*MTTA*, p. 124)

Nous avons beaucoup insisté sur le confort matériel chez Kambeja, manifesté par son ameublement, mais surtout par l'exaspération qu'elle suscite chez Justin qui ne « pouvait souffrir, non plus, la répétition de ses mots bêtes » (*Ibid.*, p. 126), et qui en viendra à tout haïr chez elle : « ses paroles, sa voix, son sourire, tout devint à lui déplaire, ses regards surtout, cet œil de femme éternellement limpide et inepte. » (*Ibid.*, p. 129) Usure des propos et bêtise, se combinant à la matière, à l'ameublement, aux objets, par la récurrence de leur manifestation, finissent par s'inscrire dans le système de la spatialité, des espaces à première vue si différents, voire opposés, signifiant finalement le même espace.

### 2.1.3. L'espace de Suzanne opposé à celui d'Athanasia

Les diverses oppositions ou similitudes que nous avons soulignées jusqu'ici relèvent très souvent de l'ordre social. Chaque espace porte la marque de l'apparence sociale ou de l'aisance matérielle de ses occupants. Or, l'opposition entre l'espace d'Athanasia et celui de Suzanne ne se situe pas sur cet axe. Disons que, de façon générale, il se construit, pour Suzanne, un espace pudique, et pour Athanasia, un espace impudique, opposition qui pourrait être celle de l'espace sacré à l'espace profane. Il nous semble que l'espace de Suzanne, opposé à celui d'Athanasia, se laisse lire au même niveau que le vêtement, qui n'existe qu'en tant qu'il dévoile ou dessine



le corps, et non pour classer ou déclasser un personnage, car, avec Nayigiziki, nous ne sommes pas dans une « vestignomonie<sup>99</sup> » de type balzacien.

En analysant le système de la mode vestimentaire dans *Femmes et tenue vestimentaire au Rwanda*, à partir des textes qui mettent en présence les femmes et leurs vêtements durant la période coloniale au Rwanda, Maryvonne Taine écrit :

Dans ces tenues strictes et sobres, une tache relève l'ensemble et apporte une touche de sensualité inavouée qui se précise dans le choix des matières et des couleurs. La matière souple de la voile et la robe en nylon portée le jour de la fête, le velours cité trois fois, la soie citée deux fois, la peau des chaussures sont autant d'appels à des attouchements voluptueux<sup>100</sup>.

Cette sensualité inavouée est exactement ce que ressent « un passant qui était empêché, d'ailleurs, par une sorte de crainte religieuse, cette robe se confondait avec les ténèbres, lui apparaissait démesurée, infinie, insoulevable, et précisément à cause de cela son désir redoublait. » (MTTA, p. 39-40) vérifier syntaxe de la phrase : il faudrait sans doute y ajouter quelque chose pour la rendre lisible Les vêtements de Suzanne ont pour dessein d'interdire le corps. En effet, Justin « ne pouvait se la figurer que vêtue » REF. Il répugne à la dévêtir, ne serait-ce qu'en pensée, d'où sa mauvaise mine, un soir, devant les confidences indiscretes de Suzanne : « Et comme corps de femme ! [dit Suzanne] – Au revoir ! dit Justin. » (MTTA, p. 42) Il faudrait dire à quoi Suzanne répond ainsi

Athanasia, par le vêtement, apparaît comme une image inverse de Suzanne ; en effet, son vêtement de prédilection semble être le déshabillé ; tout contribue à mettre en lumière son corps et le désir qu'il provoque. Même lorsqu'elle est habillée décentement, « le pétilllement de sa robe de nylon enflammait les passants. » (MTTA, p. 42)

<sup>99</sup> KEMPF (R.), *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1968, p. 112.

<sup>100</sup> TAINÉ (M.), « Tenue vestimentaire des femmes rwandaises avant l'indépendance », in *Dialogue*, n°37, Kabgayi, 1987, p. 20.

Autant Suzanne, sublimée, n'est pas réduite à son corps, lequel n'incite pas à la concupiscence, autant Athanasia est prodigue de ses appâts. Et l'espace caractérisant chacune d'elle sera traité de la même manière que le vêtement : à un espace chaste s'oppose un espace érotique. A ce propos, nous remarquons, ~~non sans évidence,~~ que l'espace d'Athanasia porte l'empreinte de son corps : celui-ci détermine la manière dont elle s'approprie et modèle son espace privé. Mais ce qui retient ici l'attention, et rejoint parfaitement notre analyse, c'est que la fameuse corrélation entre l'habit et l'habitat, suscite ici une nouvelle sémiotique de l'espace, de nouveaux dispositifs littéraires, bref, une poétique moderne de l'espace qui accorde une grande attention au somatique.

Ce dualisme moral perversion/pureté se trouve explicitement traduit par les deux sensations antithétiques représentées par la femme (Suzanne) et la maîtresse<sup>101</sup>. En effet, Justin, qui hante les deux maisons à la fois, ressent douloureusement ce dilemme. Le contraste entre les deux espaces est révélé par une symétrie rigoureuse : distraction chez Athanasia qui s'oppose au recueillement chez Suzanne ; l'agitation qui caractérise l'environnement d'Athanasia s'oppose à la vie de famille de Suzanne ; les attitudes brusques d'Athanasia s'opposent au maintien digne de Suzanne, toujours occupée à un ouvrage ; le tempérament mondain et capricieux d'Athanasia s'oppose au sérieux bourgeois et à la simplicité profonde des idées de Suzanne. Tout au long du roman, le sérieux hiératique de Suzanne se trouve opposé à la fantaisie émoustillante d'Athanasia.

L'espace participe à cette déification ou à cette profanation. Depuis l'instant où Justin rencontre Suzanne, celle-ci ne cessera d'apparaître dans un espace comme divinisé et inaccessible. La lumière joue un rôle essentiel dans l'espace de

---

<sup>101</sup> « La fréquentation de ces deux femmes faisait dans ma vie comme deux musiques. L'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse ». **En deux longs passages, le texte décrit les deux atmosphères**, p. 144-145.

Suzanne<sup>102</sup> : c'est le seul où elle est toujours marquée positivement, quelle qu'elle fût<sup>103</sup>.

La lumière naturelle, dans l'espace de Suzanne, loin de provoquer une dissolution de l'être, un éclatement de la matière, habite au contraire l'espace chaleureusement et y répand éclat et bien-être. Elle contribue non à dissoudre les choses, mais bien au contraire à les mettre en relief, comme elle le fait avec les accroche-cœurs de la nuque de Suzanne, avec sa peau douce ou ses doigts. Cela tient au fait que, par opposition à Athanasia dont la beauté « n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes », celle de Suzanne, quant à elle, tient au contraire à ce quelque chose qui émane d'elle et s'en va rayonner vers les choses : c'est elle la source de la lumière. Sa seule présence oriente et agrandit les paysages « l'univers venait tout à coup s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait ». (MTTA, p. 49) Elle a un pouvoir transfigurateur. Sa seule présence a délivré les choses de la lourde atmosphère qui les emprisonnait. Déifiée, elle étend son pouvoir aussi bien sur l'extérieur que sur l'intérieur, car ainsi que le dit Pierre Lainé, « Suzanne est », par opposition aux autres femmes, réduite à l'état de stéréotypes. C'est ce que nous avons déjà noté pour Athanasia qui se meut dans un cadre qui ressemble à une carte postale en couleurs. Fin de la citation ? référence de la citation ? et si on a noté cela pour Athanasia, pourquoi dire que c'est opposé aux autres femmes ?

Si le silence caractérise l'espace de Suzanne, c'est pour mieux souligner le tumulte qui caractérise celui d'Athanasia ; le boudoir d'Athanasia est éclairé « confusément », par opposition au « jour laiteux » de la pièce de Suzanne chez qui tout est ordre, propreté morale et pureté. ~~Ainsi, la lumière dont il s'agit ici manifeste un espace de connotation : elle contribue à opposer un espace « souillé » à un espace~~

<sup>102</sup> *Supra* p. 94. quel supra ???

<sup>103</sup> Lors de l'inventaire des axes et catégories qui manifestent la spatialité, nous avons parlé de l'opposition lumière naturelle vs lumière artificielle (*supra* p. 99) ; pour l'espace de Suzanne, cette opposition n'est pas pertinente.

~~« pur » (blancheur de lait). Ceci est d'autant plus intéressant que cet éclairage « confus » opposait l'espace de Suzanne à celui d'Athanasia<sup>104</sup>, mais par sa valeur dénotative. Ainsi, c'est aussi bien par la dénotation que par les connotations (la pureté est suggérée par la blancheur du lait) que la lumière oppose les deux espaces.~~

Du point de vue moral, l'espace de Suzanne est « paisible », adjectif qui a pour fonction essentielle de s'opposer au qualificatif « malhonnête » qui caractérisait l'espace d'Athanasia, par analogie avec le « lieu de perdution » qu'était la maison des filles et dont « les honnêtes gens » avaient si peur pour leurs maris ou leurs femmes de ménage. Athanasia, par un « mimétisme de caméléon »<sup>105</sup> s'adapte au décor, avec lequel elle finit par se confondre. Comme il nous a été possible de mettre en lumière deux espaces opposés ou semblables grâce à cette structure en « diptyque » ou en « doublets », il existe pour l'opposition espace Suzanne vs espace Athanasia, deux passages qui se répondent et dans lesquels sont cumulés les différents traits oppositionnels.

Il s'agit de deux séjours rustiques, l'un à Mwulire<sup>106</sup> avec Suzanne et l'autre à Mugandamure avec Athanasia. A Mwulire :

Presque toujours, deux hommes de Mwulire, tous voisins de Suzanne, se tenaient en plein air en haut d'une colline : des cimes d'arbres, jaunies par le froid insupportable de la saison des pluies, se mamelonnaient devant eux, inégalement jusqu'à l'horizon pâle : où bien ils allaient au bout d'une route, dans une pièce annexée à la maison de Suzanne, ayant pour tout meuble un petit et vieux banc en bambou et une petite table métallique. Des points noirs tachaient les murs : ceux-ci exhalaient une odeur de moisi : et ils restaient là, causant d'eux-mêmes, des autres, de n'importe quoi, avec ravissement. Quelquefois les rayons du soleil, traversant les trous de la toiture, tendaient depuis le plafond de nattes jusque parterre, ? comme les cordes d'une guitare, des brins de poussière qui

<sup>104</sup> **Supra p. 99.**

<sup>105</sup> LAINE (P.), « Qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », dans *Dialogue*, n°40, Kabgayi, 1988, p. 12.

<sup>106</sup> Contrée au Sud de l'agglomération de Nyanza dans la campagne.

tourbillonnaient dans ces barres lumineuses. Chez eux, Suzanne s’amusait à les fendre avec sa main : je la saisisais, doucement et je contemplais ses objets de parure ; ses bagues en fer, ses innombrables bracelets en cuivre. **Vérifier citation**

Chacun de ses doigts était, pour moi, plus qu’une chose, presque une personne. Elle me donna un de ses bracelets en cuivre et se déroba à ma vue [...] (MTTA, p. 37)

### A Mugandamure<sup>107</sup> :

Les commerçants se trouvaient si bien dans leur vieille camionnette, basse comme un tabouret, à la carrosserie couverte de vieille bâche ! Les fossés pleins de broussailles filaient sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu. Des rayons blancs traversaient comme des flèches les hautes fougères : quelquefois, un chemin qui ne servait plus, se présentait devant eux en ligne droite : et des herbes s’y dressaient ça et là, mollement. Au centre des carrefours, une croix étendait ses quatre bras : ailleurs, des poteaux se penchaient comme des arbres morts, et de petits sentiers courbes, en se perdant sous les feuilles, donnaient envie de les suivre : au même moment, la camionnette tournait, ils y entraient, on enfonçait dans la boue : plus loin, de la mousse avait poussé au bord des ornières profondes.<sup>108</sup> (MTTA, p. 56) **à vérifier**

En un tableau, nous allons souligner les similitudes qui se manifestent dans ces deux énoncés :

	A Mwulire	A Mugandamure
Le bien-être	« [...] et ils restaient là avec ravissement »	« Ils se trouvaient si bien [...] »
Lieu abandonné	« Dans une maison ayant pour tout meuble un banc en bambou et une caisson métallique comme table » « Des points noirs tâchaient les murs : ceux-ci exhalait une odeur âcre. »	« [...] dans leur vieille camionnette, basse comme un tabouret, à la carrosserie couverte d’une vieille bâche » « [...] Chemin qui ne servait plus »
La lumière	« [...] Les rayons du soleil, traversant les trous de la toiture	« Des rayons solaires traversaient les hautes nuages gris pour former l’arc-en-

<sup>107</sup> Quartier populaire de l’agglomération de Nyanza caractérisé par ses activités économiques.

<sup>108</sup> Nous ne pouvons citer tous les passages intéressants ; signalons toutefois qu’il s’en trouve quelques lignes plus loin, concernant toujours les mêmes moments.

	[...] »	ciel »
Des postures	« [...] Deux hommes [...] se tenaient en plein air, en haut d'une colline. »	« [...] debout l'un près de l'autre sur quelques monticules du terrain. »
Le paysage	« Des cimes d'arbre jaunies par le froid insupportable se mamelonnaient devant eux, inégalement jusqu'à l'horizon pâle. »	« [...] D'énormes flots verts faisaient des ondulations jusqu'à la surface des vallées où s'avançaient la croupe des collines dominant des plaines basses qui finissaient par se perdre dans une pâleur indécise. »

Il est remarquable de voir que ces deux énoncés convoquent les mêmes éléments jusqu'aux moindres détails, les mêmes postures, les mêmes catégories (lumières, odorat), mais pourtant aboutissent à des significations tellement différentes.

L'espace autour d'Athanasia s'épaissit et s'alourdit ; comme le dit P. Lainé : « tout s'appuie sur tout : aucun hiatus entre les divers éléments du paysage, aucun trou vers un lointain fuyant dont la perspective pourrait me décoller de la sensation actuelle<sup>109</sup>. » L'impression d'étouffement et d'asphyxie est renforcée par le caractère homogène ; grâce à la suite onduleuse de tous les éléments reliés continûment entre eux, le paysage est perçu comme s'il était à portée de main : l'objet ne se situe pas dans un lointain inaccessible, et tout commencement de désir se trouve assouvi immédiatement : à peine le chemin a-t-il invité à la promenade que déjà on s'y « enfonce », et que les « grosses lignes s'entrouvrent. » Tout ce vocabulaire de la pénétration renforce le caractère érotique de la forêt : « les feuilles dressaient mollement leurs ramures », « les eucalyptus s'étreignent » et les « cèdres symétriques comme des tuyaux d'orgue, se balançant continuellement semblaient chanter ». Image archaïque, s'il en est, du désir universel.

A Mwulire, l'érotisme n'a pas droit de cité, ou, pour le moins, est soigneusement refoulé. En effet, bien qu'utilisant un matériau identique, les deux passages aboutissent à deux significations opposées : tant les cimes des arbres que la

<sup>109</sup> LAINE (P.), « Qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p. 14.

perspective créée par « le mamelonnement » qui se perd dans le ciel construisent à Mwulire un espace fuyant, lointain, inaccessible comme l'est Suzanne. Cela est encore renforcé par l'odeur de moisissure qui exhalait, « ? identique à cette exhalaison des époques, engourdissantes et funèbre comme un parfum de cadavre » (MTTA, p. 58) et qui n'est, comme le souligne P. Lainé, « qu'une forme de l'exhalaison des êtres inaccessibles<sup>110</sup>. » où commence la citation ??

Et Suzanne est inaccessible, bien que présente : Justin peut la toucher, lui prendre la main, main toujours, elle se dérobe. Le « bracelet en cuivre » le confirme, puisqu'il est le signe de ce qu'il est interdit d'atteindre : la chair. Le bracelet participe à ce fétichisme vestimentaire qui faisait que d'autres hommes ne pouvaient se la figurer autrement que vêtue. Toute la pudeur de Suzanne, son refus des contacts sensuels avec d'autres hommes se trouvent ainsi contenus dans le paysage de Mwulire qui se construit par opposition à Mugandamure, animé de bout en bout d'un énorme mouvement de profusion.

## 2.2. L'espace urbain de Nyanza

L'intertitre annonce qu'on va parler de Nyanza, mais le lecteur est de nouveau à Mwulire/ Mugandamure : il faut lui expliquer. Il n'y a rien sur Nyanza dans ce 2.2

D'autres exemples montrent que souvent l'espace est construit au moyen d'oppositions et d'analogies avec d'autres espaces. C'est le cas des grandes routes ou des grands sentiers de Mugandamure par opposition avec ceux de Mwulire. A Mugandamure, on voit : vérifier le début de la citation

des femmes nonchalamment assises sur leurs chaises devant les boutiques dont les tôles réfléchissaient les rayons solaires éblouissants. D'autres femmes défilaient près de moi au pas ferme de leurs jambes, avec un balancement insensible qui

<sup>110</sup> LAINE (P.), « Qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p.13.

détournait l'attention des hommes. Les camionnettes devenaient plus nombreuses et ralentissaient à partir du grand rond-point de Nyanza. Elles occupaient toute la voie. Un petit vent apportait vers moi un mélange bizarre d'odeurs des mets cuits, des viandes, maïs, et sorgho grillés, du pombé, du tabac et des sueurs. Je me sentais perdu dans un monde de mœurs légères. Des femmes portaient des mouchoirs de tête en nylon, des chaussures en plastique brillant, des objets de parure en fer, des bracelets en cuivre, d'autres portaient des pagnes en coton, d'autres enfin portaient de longues jupes en tergal. Mon boy se sentait naïf qu'il est, ne comprenait rien de tout ça ! Mes yeux erraient sur les têtes féminines : et de vagues ressemblances amenaient à ma mémoire Suzanne [...]. Mais le soleil se couchait [...] Derrière l'hôtel Rukatitabire, le ciel prenait la teinte grise. Les arbres du jardin de la paroisse Christ-Roi formant deux masses énormes, violacées par les fumées des grands cheminées : et la rivière Mwogo, verdâtre, dans toute son étendue, se déchirait en écume brunâtre contre les supports du pont qui la traverse. (MTA, p. 60) vérifier citation

#### Mwulire :

Au marché traditionnel de Mwulire, mon boy appréciait irrésistiblement les vendeuses de tabac et de beurre fraîche. Les marchandises étaient étalées sur des morceaux de bois frais disposés sous forme de table. On s'apercevait toutes sortes de céréales apportées par de pauvres hommes et femmes paisibles de Mwulire. Beaucoup d'hommes avec leurs pipes portaient de vieux chapeaux de paille. De loin, on s'apercevait deux garçons fatigués qui dormaient dans les coins d'un hall, et une odeur de cuisine, de pombé et de tabac emplissait le hall qui sert de restaurant. Des grosses marmites en terre cuite tachées, des assiettes en plastique étaient éparpillées partout. Ce dimanche, le marché de la campagne était gras, une petite pluie fine tombait dans une alternance du ciel tantôt bleuâtre tantôt blanchâtre. Il me semblait que Mwulire recevait la bénédiction divine, car chez un Rwandais ce climat et cette atmosphère extraordinaires symbolisent l'abondance, la paix et la tranquillité. Une joie immense enveloppait mon boy et descendait indéfiniment dans son cœur. (MTA, p. 60) vérifier citation

Les deux passages jouent remarquablement sur la matière : aux nylon, plastique brillant, fer, cuivre, coton et matière synthétique qui brillent différemment au soleil, s'opposent la paille et à l'argile. L'axe de la couleur permet également des oppositions



sémiologiques importantes : à l'accord délicat entre les couleurs sombres (le ciel gris, l'eau verdâtre de la rivière Mwogo qui se déchire en écume brunâtre et les masses violacées d'arbres), s'oppose la clarté des couleurs vives : bleu ciel et blanc. En plus, l'odorat ajoute au sentiment d'un espace dysphorique à Mugandamure : « un mélange bizarre d'odeurs des mets cuits, des viandes, maïs, et sorgho grillés, du pombé, du tabac et des sueurs ». Au contraire, l'ordre cénesthésique achève de faire de Mwulire un monde lointain, inaccessible, un lieu marqué par le calme et la tranquillité, bien sûr toujours liés à Suzanne, un lieu où tout Rwandais peut avoir le sentiment, comme le boy, de recevoir la « bénédiction divine ».

Finalement, ces oppositions semblent construire un espace qui, virtuellement, pourrait contenir Suzanne, par différence avec l'espace qui exclut totalement celle-ci. D'ailleurs, très significativement, cette opposition se renverse lorsque l'espace ne se construit plus en fonction de Suzanne. En effet, Mugandamure peut s'opposer à la campagne de Mwulire, nous nous contentons de reproduire les principaux axes oppositionnels. On ne comprend pas. Où est l'inversion ? Est-ce qu'il n'y a pas au contraire une cohérence à situer Suzanne du côté de l'artisanat paisible, par différence avec le commerce urbain ?

Mugandamure	Mwulire
Mugandamure si tumultueux d'habitudes mais désert à cette époque	C'était une immense foule de paisibles paysans qui n'ont que houe et pâturage comme occupation
« les grands magasins, aux murs peints à la chaux, allongés le long de la grande route. »	« de simples maisons en terre battue, dont les toitures en paille laissaient filtrer les fumées des foyers. »
« Les murs [...] avaient un aspect morne [...] au fond des restaurants isolés quelques marchandes s'ennuyaient aux comptoirs. »	« L'espoir d'une vie solidaire envahissait ces pauvres et braves paysans qui se lèvent tôt pour travailler. »
« Mugandamure où chacun s'occupe de lui-même, dans ce commerce bruyant. »	« Une campagne pleine de bonté et de courage, animés par le travail quotidien et le partage des récoltés. »

Vérifier les citations. Harmoniser dans les tableaux : mettre ou ne pas mettre les guillemets, surveiller aussi les [...]

Soulignons aussi qu'à Mwulire, on insiste sur des activités artisanales (vannerie, poterie, apiculture, forgerie) alors que celles qui sont suggérées par les boutiques, les magasins et le transport routier caractérisant l'ensemble de Mugandamure ont l'air d'appartenir à un univers plus moderne.

### *2.3. Espace textuel et système oppositionnel de la spatialité*

Cette mise en corrélation d'un trait dominant avec un trait correspondant identique ou antithétique, dans tous les espaces étudiés, ne se fait pas d'une manière anarchique : on peut certes l'apercevoir quelquefois dans des passages disséminés aux quatre coins du roman, mais elle est en effet surtout visible dans des alinéas assez proches l'un de l'autre dans l'espace du texte lui-même. Le texte semble ainsi immobiliser la représentation des espaces mis en parallèles ou opposés, dans une sorte de « géométrie » de la création chez Nayigiziki : c'est le cas pour (1) Nyanza et Astrida, par exemple, qui donnent lieu à des évocations parfaitement juxtaposées, p. 54. Nous avons vu ce qu'il en était pour (2) Mugandamure et Mwulire (pp. 61-62.), mais c'est aussi le cas pour (3) l'opposition entre Territoire de Bufundu/Territoire d'Astrida (p. ??) et pour (4) les maisons d'Athanasia et de Suzanne (p. ??).

Cette technique se retrouve exemplairement en deux endroits du texte, qui, à Kampala, représentent l'Occident : la description du « Palace Hôtel », immeuble à plusieurs étages, et la féerie la fête ? qui se donne devant un bar populaire. Ces deux lieux sont évoqués juste après les visions globalisantes de la ville, visions où se mêlent, pour Justin, le souvenir d'Athanasia, ce qui les teinte de dérision. Ainsi, l'hôtel est présenté avec ses galeries et sa toiture européennes, immédiatement après le passage où magasins, musées, jardins des missions unissent, autour de la figure remémorée d'Athanasia, les époques et les paysages ; la féerie hellénique ?? représentant un marché d'esclaves sur les côtes de l'Afrique orientale, avec clochettes, tambours, sultanes, bonnets pointus et calembours tambours ?? intervient juste après la promenade éblouie sur les avenues asphaltées, après la phrase « jamais Kampala ne

m'avait paru si beau ! » Ainsi que le souligne Pierre Lainé, « le tableau dérisoire succédera toujours au tableau mythique de Kampala<sup>111</sup>. » **On ne comprend pas ce passage : où est la dérision ?? quel rapport avec la beauté ? en quoi est-ce que cela illustre la technique de la juxtaposition ??** Si féerie est un mot du texte, le placer entre guillemets

**3. L'espace est-il donné une fois pour toutes, ou bien mis en corrélation avec la description de ce même espace à un autre moment de l'histoire ?** **intertitre trop long, et dont on ne voit pas la pertinence : tout ce qui précède répond aussi à cette question : Les variations des espaces au fil du roman**

L'étude du système spatial dans le roman ne saurait être complète si elle ne se demandait pas si les différents espaces, ou quelques espaces au moins, n'étaient pas soumis à variation dans l'œuvre romanesque de Nayigiziki. L'espace est-il qualifié une fois pour toutes, ou bien réajustable tout au long du roman, et ainsi mis en corrélation (parallèle ou antithèse) avec une représentation antécédente du même espace ? Dans le souci de respecter le plan de ce travail, qui prévoit d'aborder plus tard, l'étude de la fonction diégétique de l'espace, nous n'aborderons pas ici la question de savoir si de telles transformations sont liées à l'évolution de l'intrigue, à l'évolution du personnage, au passage du temps, etc. : il ne fait aucun doute que le « penchant chez Nayigiziki pour les répétitions, pour la monotonie des redites et des duplications » REF, n'est pas gratuit et joue un rôle éminemment diégétique.

Contentons-nous donc ici d'approfondir la question de la contiguïté textuelle. Un simple coup d'œil **au tableau des pages 93-96** montre que la cuisine de Kambeja

---

<sup>111</sup> LAINÉ (P.), « Qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op.cit.*, p. 16.

fait l'objet de trois descriptions à de plus ou moins grands intervalles. Il en va de même pour son salon. Si ce tableau montre deux descriptions pour l'espace de Kambeja, c'est parce qu'il ne s'agit plus du même salon : elle a déménagé. C'est la même chose qui se produit pour Suzanne : les différentes descriptions que nous avons de son espace correspondent chaque fois à un logement différent. Seule Athanasia ne bouge pas (et cela est très significatif) et pourtant son espace donne lieu à des représentations « à transformations », exclusivement liées à la progression des relations entre Justin et Athanasia.

De même, le roman offre deux fois la description de Nyanza au moment du retour de Justin après sa première tentative de fuite en passant par le Sud et le Sud-est du Rwanda. La première fois, Justin est doté d'un peu de moyens matériels, alors que, lors de la seconde, il n'a presque rien : c'est-à-dire que tout un parcours a été effectué et que probablement la seconde description prend en charge la distance franchie par Justin. Nous pouvons également citer les deux sorties dans Nyanza avec Athanasia. La première :

On n'y voyait plus : le temps était froid, et un lourd brouillard, couvrant les collines verdoyantes, puait dans l'air. Athanasia le humait avec plaisir [...]. A cause du sentier glissant, nous oscillions un peu : Athanasia s'accrochait à ma main au milieu d'un lourd nuage. (*MTTA*, p. 77)

La seconde :

La lueur de la lune et des étoiles éclairait par intervalles nos profils pâles : puis l'ombre nous enveloppait de nouveau : et au milieu des magasins, de la foule et du bruit, nous allions sans nous distraire de nous-mêmes, sans rien entendre, comme ceux qui marchent ensemble dans la campagne, sur un lit de feuilles mortes. (*MTTA*, p. 78)

Ces deux évocations présentent des similitudes indéniables, dont la plus importante est sans doute cette impression de flirter dans un espace sympathique, que le premier énoncé traduit par « oscillions un peu [...] au milieu d'un lourd nuage » et le second par « sans rien entendre, comme ceux qui marchent [...] sur un lit de feuilles

mortes ». Mais les différences ne sont pas moins sensibles, principalement dans la façon de vivre l'espace. Dans le premier texte, tout les sens de Justin sont en alerte : la vue, la sensation thermique, l'odorat, le toucher sont en jeu pour appréhender l'espace bien réel dont il essaie de s'imprégner. Mais dans le second, les perceptions sont amorties, voire étouffées : ils ne voient pas, ils n'entendent pas ; en somme, ils nient l'espace réel car la ville est ici vécue comme s'il s'agissait de la campagne ou d'un ailleurs indéterminé. Ces deux sorties dans Nyanza, au crépuscule, ponctuent des étapes importantes dans les liaisons amoureuses de Justin.

Tout ce que nous venons de voir n'épuise pas la richesse de ces procédés de reprise et de duplication d'un même espace tout au long du roman, mais leur sens ne se laissant saisir qu'au niveau d'un changement ou d'une transformation du personnage (de son dire ou de son faire), nous préférons, pour respecter le plan de ce travail, en différer l'analyse approfondie.

Au terme de cette analyse, il apparaît clairement que le récit offre un système extrêmement rigoureux de la spatialité, d'une régularité presque mathématique. En effet, tout espace se présente comme une unité complexe de traits sémantiques qui s'organisent en un code interne, toujours le même, pour créer la signification. Si un espace est construit et manifesté à partir des traits  $a + b + c$ , il signifie obligatoirement un espace marqué positivement. Et inversement, l'espace marqué négativement, manifestera obligatoirement au moins un de ces traits antithétiques, sinon tous : non  $a +$  (non)  $b +$  (non)  $c$ . Le roman procède donc par description contrastive : un lieu n'existe, et ne signifie que par opposition à un autre lieu : Nyanza est ce que n'est pas Kampala, le salon de Suzanne se définit par ce qui le différencie de celui d'Athanasia et celui de Kambeja ; Mugandamure est signifié tantôt par ce qui l'oppose à Mwulire, tantôt par ce qui l'oppose au Sud-est du Rwanda. Cependant, ces descriptions contrastives ne sacrifient pas à une tradition romanesque qui veut que telle ville moderne soit toujours opposée à la province, un quartier à un autre, un village à un autre, une demeure à un autre en ne prenant en considération que les connotations sociologique ou littéraires. **Dire pourquoi, ou supprimer cette dernière phrase**

On peut tirer de tout ceci que, dans l'œuvre romanesque de Nayigiziki, l'espace n'est pas d'abord le reflet d'un référent extratextuel, ni la reprise d'espaces littéraires ou culturels qui renverraient avant tout à des référents intertextuels. L'espace, comme nous venons de le voir, s'inscrit surtout dans une machinerie narrative, fondée sur un système interne logique et cohérent.

## **DEUXIEME PARTIE : LA FICTIONNALITE DE L'ESPACE**

## **PREMIER CHAPITRE :**

### **ORGANISATION ET TECHNIQUE NARRATIVE DE LA REPRÉSENTATION SPATIALE**

Pour rendre compte de la manifestation textuelle de l'espace, une étude qui se bornerait à enregistrer les régularités internes de l'œuvre se révélerait insuffisante. Montrer qu'il existe un système de la spatialité dans l'œuvre de Nayigiziki ne suffit pas à rendre compte de son organisation textuelle, de sa mise en texte. Aussi ce chapitre se propose-t-il d'étudier par quelles techniques narratives un espace est promu au rang d'unité romanesque, ou, en d'autres termes, de quelle manière sa représentation s'insère dans cet ensemble plus vaste qu'est le roman : c'est, pour reprendre un terme que Ph. Hamon utilise à propos du personnage, une étude de la « fictionnalité<sup>112</sup> » de l'espace.

Un caractère frappant du roman africain francophone, depuis ses débuts, est la place réduite qu'il accorde, d'une manière générale, au descriptif. Nous avons déjà évoqué cette sorte d'évacuation de la description au profit de la narration. En effet, la description, qu'elle soit celle d'un espace, d'un objet ou d'un personnage, est dans l'ensemble évacuée au profit du récit. Cette caractéristique stylistique a déjà relevée et étudiée par certains chercheurs, notamment à propos des premières générations de romanciers. Un article de Jean Derive par exemple, analyse le système descriptif de

---

<sup>112</sup>

HAMON (Ph.), *Le personnel du roman*, Paris, Droz, 1983, p. 22.



*Climbié*, de Bernard Dadié, et en montre le caractère artificiel et scolaire<sup>113</sup>. Allant plus loin, D. H. Pageaux parle à son tour de « description impossible<sup>114</sup>. » Il montre cependant que les nouvelles générations de romanciers se lancent peu à peu dans une aventure de reconquête de l'espace. Cet alinéa figure déjà plus haut dans la thèse ; ne pas le répéter A cet égard, *Mes trances à trente ans* est une exception d'autant plus remarquable qu'elle se situe, chronologiquement au moins, dans la première génération des écritures africaines. C'est cet espace « poétisé » par l'écriture romanesque de Nayigiziki que nous tenterons d'interroger. On verra que la pause descriptive, lorsqu'elle déploie sous nos yeux toutes les caractéristiques perceptibles d'un objet, d'un lieu ou d'un paysage, développe une représentation de l'espace qui n'est plus directement seulement ? subordonnée à la dynamique narrative.

## 1. Importance relative des paysages et des portraits

Une étude de la spatialité, passe d'abord, nous semble-t-il, par le repérage de l'importance quantitative des descriptions de l'espace dans le texte. Il est, en effet, frappant de voir combien est importante la place tenue, dans le roman, par les descriptions des décors, de lieux, de paysages, d'itinéraires, etc. Cet « obstiné de la description » REF est sans doute prévisible dans une optique dite « réaliste ». on ne comprend pas la phrase Toutefois, cette explication ne serait vraiment satisfaisante que si l'autre pôle traditionnel de la description : le portrait du personnage, avait une égale importance quantitative dans le texte : la littérature dite réaliste nous a effet

<sup>113</sup> DERIVE (J.), « Littérature négro-africaine et critique universitaire : identité d'un objet et spécificité des méthodes », in *Ethnopsychologie*, avril - septembre 1980, n°2/3, p. 41-49.

<sup>114</sup> PAGEAUX (D.-H.), « Le descriptif et le nouveau roman d'Afrique noire et d'Amérique latine », in *L'ordre du descriptif*, Études réunies par J. Bessière, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, P.U.F., Paris, 1988, p. 248.

habitués à de longues et minutieuses descriptions des personnages aussi bien que des décors où ils évoluent et dont le « réalisme » doit authentifier l'histoire.

Or, il est facile de montrer que, dans le roman, les portraits des personnages sont relativement peu nombreux, le plus souvent brefs et peu fouillés. Donnons-en quelques exemples. Au début du texte, le protagoniste de *Mes trances à trente ans* est décrit, dans une courte phrase, comme quelqu'un d'« un moral douteux », dont le moral est au plus bas car il est « tristement appuyé du coude au comptoir. » REF. La concubine Suzanne, quant à elle, est campée en quelques lignes, où interviennent autant ses façons et ses goûts que les traits de son visage : « Sa beauté émouvante, d'ordinaire magnétique et fascinante mais aujourd'hui imposante comme la devanture d'un palais de justice, rigide comme toute fatalité que l'on doit subir, me fait peur, m'écrase. » (MTTA, p. 5) Quant au Père Norsen, il est décrit par de vagues notations éparses qui constituent son portrait : il se trouve dans « un groupe d'enfants », « sans les voir », « il répond évasivement et marche lourdement malgré sa jeunesse, les bras derrière le dos, la tête penchée en avant, sous de lourdes pensées. (MTTA, p. 4). Puis, c'est le tour de Michel, ami de longue date de Justin, qui est peint en quelques lignes ; nature fausse et orageuse qu'illumine parfois une intelligence fine et serviable ; un caractère souple enfin. (MTTA p. 6) citation : il faut mettre les guillemets Vient ensuite le commerçant arabe, Houblad, qui tient Athanasia le bras : il

est gai et fier ! lui que le pombé d'ordinaire rendait morose et taciturne, plus batailleur qu'avenant, enclin toujours à bouder tout le monde. L'éternel mécontent est content aujourd'hui ; coiffé à la mode rasé de frais. (MTTA, p. 13) vérifier

Enfin, ce sont les femmes, Kambeja et Athanasia, dont les portraits se résument, pour chacune d'elles, en une phrase : la première est présentée comme une femme « aux fous rires et [au] babillage enfantin » (MTTA, p. 5), la seconde comme une belle femme, la belle Athanasia, convoitée par tous. (MTTA, p. 13) citation et guillemets ?

Ces simples exemples suffisent à montrer que, dans le roman, les portraits ne sont guère développés et ne reposent certainement pas sur une physiognomonie. Plus généralement, on en déduira que l'impression descriptive qui se dégage du roman est

due principalement à la représentation de l'espace. Cependant, cette inflation d'énoncés relatifs à la spatialité, que la première partie de notre travail a suffisamment montrée, ne procède pas seulement du fameux projet réaliste de « tout montrer jusqu'au moindre détail » REF ; elle répond à des intentions de cohérence interne et relève d'abord de la construction de l'œuvre.

Présenter le plan du chapitre

## 2. Le toponyme et ses fonctions

Dans l'œuvre de Nayigiziki, la référence aux espaces réels n'est nullement déguisée. Il n'y a aucune confusion possible au sujet des toponymes, qui renvoient bien aux réalités géographiques de la région. Ce qui est dû en partie à l'ambiguïté générique du récit, qui ne se cache pas d'avoir une portée autobiographique (voir : l'endroit où l'on en parle, dans l'introduction ou la conclusion, lorsqu'on parle aussi de la carte jointe à l'édition du roman). Ceci distingue assurément l'auteur des nombreux romanciers africains qui ont choisi de créer une toponymie imaginaire pour désigner tel pays, ses villes et ses régions. Le récit de Nayigiziki constitue à cet égard un cas à part, dans la mesure où le caractère réel des lieux et espaces représentés est nettement accentué.

La mobilité générale des personnages, dans *Mes Transes à trente ans*, se traduit par d'incessants mouvements d'un lieu à l'autre. Être et espace ne se figent pas dans une immobilité hiératique, mais au contraire se dynamisent mutuellement. Bon nombre de récits dressent ainsi, de façon plus ou moins élaborée, un tableau de la vie sociale, collective. Lieux d'habitation, de travail, de culte, de réunion, etc., sont les points nodaux d'un réseau très dense de déplacements individuels ou collectifs. Cette dynamique du récit, qui présente les personnages dans leurs déambulations quotidiennes, est avant tout d'ordre économique et social : les personnages se

déplacent, soit pour trouver de quoi subsister, soit pour assumer un rôle au sein de la communauté, ce qui suppose d'entretenir certaines relations sociales. On remarque en particulier l'importance des scènes de visite : la visite est un message social qui s'interprète, de manière à la fois quantitative et qualitative, et le fait de ne pas rendre, ou ne pas recevoir une visite, est tout aussi éloquent que l'inverse.

Or, les toponymes jouent un rôle crucial dans tous ces déplacements. C'est aux différentes fonctions qu'il assume que nous allons nous intéresser.

## ***2.1. Le toponyme comme balise***

### 2.1.1. Comme marqueur de la description

L'organisation d'un espace, quel qu'il soit, passe d'abord par sa désignation, ou son appellation. A cet égard, le toponyme peut jouer le rôle de signal marquant, voire déclenchant la description d'un lieu. Dans l'espace textuel, il fonctionne comme le repère graphique d'une description d'espace : le signe référentiel est donc aussi un signal autoréférentiel annonçant l'énoncé descriptif. Cela a d'ailleurs été suffisamment analysé dans la première partie de notre travail.

### 2.1.2. Comme indice diégétique

Son rôle apparaît primordial en tant qu'opérateur de lisibilité. En effet, on ne peut étudier un espace sans le nommer, comme on ne peut lire un roman sans fixer son attention sur les noms des lieux où se déroule l'action. Le lecteur a besoin de points stables qui, souvent, sont les noms propres, et comme tout nom propre (le patronyme par exemple), le toponyme « [...] focalise le sens global du système,

déclenche les stratégies de rétrospection et de prospection de la lecture et assure par sa mémorisation permanente et son rôle anaphorique la lisibilité du texte<sup>115</sup>. »

Il n'est pas indifférent que Justin soit à Nyanza, à Mugandamure, à Mwulire ; ni que Suzanne habite à Mwulire ou Save. Ce rôle classificatoire du nom propre, permet une plus grande lisibilité, dans la mesure où le nom de l'espace ou du lieu organise la mémoire que le lecteur a du récit : Nyanza est ce que n'est pas Mwulire, ce que cherche Justin chez Suzanne à Mwulire s'oppose à ce qu'il cherche chez Athanasia à Mugandamure ; ce qu'est Kambeja à Save n'est sans doute pas ce qu'elle est était à Nyanza, etc.

### 2.1.3. Comme jalon d'un itinéraire

S'il existe une sorte d'hypertrophie des toponymes, leur mention n'engendre pas systématiquement de nouveaux épisodes, mais jalonne plutôt un itinéraire dans l'espace. Ils n'introduisent donc pas forcément une étape où se déroulerait un événement (bonne ou mauvaise rencontre d'un personnage providentiel ou au contraire nuisible, aventure plus ou moins glorifiante pour le héros, épreuve qui le rapprocherait, à titre de récompense, de l'objet de ses désirs, etc.). La mention d'un lieu, le plus souvent, ne déclenche pas une dérive de la fiction : le récit ignore les virtualités diégétiques contenues dans les étapes du voyage. Les lieux nommés dans l'itinéraire ne sont investis d'aucune fonction logique, mais plutôt chronologique : ils précisent le temps qui sépare deux moments de l'histoire, et donc, plutôt que des noyaux, ils se présentent comme simples catalyses.

Toutefois, il convient de nuancer que nous venons de dire. Il arrive bien entendu que le lieu mentionné soit le cadre d'un épisode de l'action, comme c'est le cas, par exemple, dans deux épisodes de quête, l'un à travers l'agglomération de

---

<sup>115</sup> HAMON (Ph.), *Introduction à l'étude du descriptif*, op. cit., p. 156.

Nyanza avant la fuite, l'autre entre Nyanza, le Sud et le Sud-est du Ruanda, que nous évoquons par ailleurs<sup>116</sup>.

## 2.2. Le toponyme comme signe « réaliste »

### 2.2.1. Comme référence vraisemblabilisante

Comme tous les toponymes, ceux de *Mes transes à trente ans* ont entre autres pour fonction de donner au lecteur l'illusion de la réalité. Il est impérieux dans le « pacte réaliste » que le lecteur puisse aisément transposer l'action dans un lieu, sinon connu, du moins vraisemblable. Le nom propre, surtout celui qui possède un référent externe (Nyanza, Mugandamure, Mwulire, Buhoro, Save, Astrida, etc.) fait partie de ce que H. Mitterand propose d'appeler la « narrativité du lieu<sup>117</sup> », c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste et donnent à la fiction l'apparence de vérité. Et, en fait, *Mes transes à trente ans* compte beaucoup sur les toponymes pour accentuer l'illusion réaliste. Nous remarquons, en effet, dans le roman une profusion de noms des lieux tels que les villes, les montagnes, les collines, les quartiers, les rues, les rivières, les lacs, les vallées, etc. Le roman nomme systématiquement les itinéraires empruntés par ses personnages. Ainsi, à la sortie du magasin, en rentrant chez lui : « Je longe les firmes Costa, Antonio, Petron, Marangos, tourne le dos à Rahematali et Vakiris et me dirige vers la Mission, en laissant derrière moi le tribunal et le territoire<sup>118</sup>. » (*MTTA*, p. 8). La phrase semble adressée à un destinataire contemporain, connaisseur des lieux, mais elle produit d'abord, sur le lecteur, un effet de réalité.

---

<sup>116</sup> **Dire où.**

<sup>117</sup> MITTERAND (H.), *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 190.

<sup>118</sup> Le territoire désignait, à l'époque coloniale, ce que l'on peut appeler actuellement province.

### 2.2.2. Comme connivence rwandaise

Les toponymes sont susceptibles d’instaurer une connivence immédiate entre le narrateur et le lecteur, du moins si l’on peut supposer chez celui-ci une connaissance préalable, plus ou moins précise, des lieux désignés. Leur fonctionnement repose donc en ce cas sur la reconnaissance des noms et des connotations qui leur sont liées. Au-delà de la production de l’illusion réaliste, qui vise a priori tout lecteur quel qu’il soit, le toponyme semble donc produire aussi un effet de connivence, proportionnel au partage de présupposés socioculturels, préexistant au texte, entre le narrateur et le lecteur.

### 2.2.3. Comme signe documentaire

Mais le toponyme fonctionne parfois aussi comme un signe documentaire qui s’adresse à tout lecteur, rwandais ou non, en vue de lui transmettre des informations sur l’espace de référence, sans qu’il soit possible de déterminer s’il s’agit d’un rappel d’éléments plus ou moins bien connus ou d’une information nouvelle. Il en va ainsi dans ce passage du protagoniste en pleine campagne pendant la fuite, relaté à la manière d’un rapport de mission :

Nous atteignons et dépassons la route qui mène de Sheke à Save. Nous nous engageons, par la crête du Burungikiro, d’abord sous bois en deçà de Busheshe, et enfin en rase campagne sur un chemin caillouteux aussi dangereux que celui de Giseke, et descendons à pic, par un sentier de vaches, jusque dans les marécages ténébreux du Runukangoma. (*MTTA*, p. 152)

A Nyanza, l’itinéraire est précisément désigné par les toponymes, escorté de commentaires explicatifs, comme pour une visite commentée :

[...] Et nous voici, évitant les regards sur la route qui, déviant du Territoire, relie le centre commercial à la laiterie du Kaguli, nous attaquons, à pleins jarrets, la montée sableuse du Rwesero si connu. C’est un plateau herbeux et perché qui, par derrière, domine la cité de Nyanza dissimulée dans la haute verdure des

eucalyptus et, à droite, le palais royal à peine visible, dans un bois touffu. (*MTTA*, p. 10)

Le même passage, dans *Escapade ruandaise*, où il est plus long et ressemble à un documentaire géographique : (à vérifier)

Le « Rwesero » – plateau herbeux qui, par derrière, domine la cité de Nyanza dissimulée dans la haute verdure des eucalyptus et, à droite, le palais royal à peine visible dans un bois touffu.

On voit de là toutes les collines légendaires d’alentour. Ici, Mugandamure, Gasoro, Mutende, Mukingo dans le Nduga, où quelques huttes fumeuses se perdent dans le pâle feuillage de quelques bananeraies.

Et, dans le Kabagali, voici d’abord la colline Nyamagana qui supporte encore les vestiges d’un kraal de Mwami antique ; des huttes en coupoles et d’ancien modèle y sont en construction pour une princesse : la fille aînée de Musinga. Voilà ensuite les Gachu et Mpanga, collines jumelles sombre, nuiteuse, dont les roches nues, dans le lointain grisâtre, ressemble à des hyènes assoupies. Et le Rwabifuma pointu avec son air hideux de volcan raté.

Dans le Bufundu, par delà la Mwogo limoneuse, les chaînes imposantes de la Crête Congo-Nil.

Et, enfin, dans le Busanza, à portée de l’œil, le Giseke tout proche, vaniteux et fier, avec son double sommet coiffé d’un reboisement à la mode, surplombe un chapelet de collines éparses qui s’étirent tout là-bas dans le Territoire populeux et riche d’Astrida. (*ER*, p. 25)

Cette ostentation, chez l’auteur, à multiplier les toponymes, parfois jusqu’à l’étourdissement, n’a pas seulement pour fonction d’authentifier l’aventure : les lieux existent, on peut le vérifier sur une carte, donc l’histoire est vraie ; elle construit une écriture du pays que le point de vue du narrateur cherche à embrasser dans son ensemble.

Parfois Nayigiziki se plaît, comme par dérision, à accentuer jusqu’à la caricature cet aspect de l’écriture réaliste : le meilleur exemple nous en est fourni lors d’une rixe entre le groupe des passants, dont Justin, et la police des frontières du Tanganyika Territory au Sud-est du Rwanda : « On délibéra si l’on irait à Kiziba dans



le Tanganyika Territory ou sous les arbres à Rusumo. Enfin on prit à droite [...] ». (MTTA, p. 74) (1) ?? Ce déictique spatial « à droite » stipule clairement la présence physique, réelle d'une personne engagée à l'intérieur de l'espace, mais les toponymes : « Kiziba » « Tanganyika Territory » ou « Rusumo » n'ont aucune utilité pour situer l'action, puisque les personnages, finalement, ne s'y rendent pas : ils sont là, dirait-on, pour le plaisir de nommer, ou, pour le lecteur, de lire les noms.

### 2.3. *Le toponyme comme appropriation du pays*

#### 2.3.1. Comme saisie esthétique du paysage

On sait qu'en poésie, le toponyme, a fortiori le toponyme étranger, peut être utilisé pour ses vertus sonores ou ses connotations particulières ; il peut produire à lui seul le sentiment de l'espace, donc de l'être-au-monde. Dans le roman qui nous occupe, l'accumulation des renvois référentiels participe à ce genre d'émotion pour le narrateur, dans la perception de qui se joue sûrement aussi une forme d'appartenance au pays à travers le paysage. La citation qui suit pourrait illustrer une sorte de jouissance, voire d'ivresse du paysage chez Justin, jouissance de celui qui embrasse la diversité du pays et qui la maîtrise à la fois par le regard et par les désignations toponymiques :

[...] Mes yeux, délaissant à gauche les montagnes, pareils aux hauteurs de Nyanza, d'où je vois, à perte de vue, d'autres montagnes et même, nimbés de blanc dans le Mulera, les volcans à l'Ouest et à l'Est le paysage fuyant du Buganza, la savane dangereuse du Chyanya<sup>119</sup>, le Rukalyi ténébreux et le lac Mohazi<sup>120</sup> qui s'en dort sous la brume en plein jour ; ces beautés sauvages mais

<sup>119</sup> La graphie actuelle de ce vocable est « Cyanya », (beau pâturage) en effet, le son « chy » n'existant pas en kinyarwanda, seul le son « cy » existe et se lit phonétiquement [tʃj].

<sup>120</sup> La graphie actuelle de ce vocable est Muhazi.

trop réelles que gâterait l'arrangement symétrique des œuvres humaines ; cet assemblage divers du grand et du petit, du blanc et du noir, du vert et du rouge ; ce mélange dissemblable mais un, que l'œil insatiable n'embrasse qu'en gros ; où le bruit du jour n'exclut pas le silence infiniment lourd des solitudes ; où la diversité n'exclut pas l'unité ; où le cœur s'égayé et s'éparpille pendant que l'esprit se repose ; enfin ce vent d'orage qui sévit comme un fléau éternel ; que n'ai-je, ma belle amie, assez de talent pour t'en faire la peinture, assez de génie pour en ébaucher la poésie ! (*MTTA*, p. 14) [vérifier citation](#)

Justin n'est pas exactement celui qui veut posséder le pays, mais être celui qui peut en faire la peinture et l'offrir à Suzanne. Les toponymes ont alors une double fonction : ils augmentent par leur mention la diversité de l'objet regardé, donc l'étendue différenciée ; ils en permettent en même temps la désignation, donc la saisie par le regard, l'appropriation potentielle. Mais il s'agit d'une appropriation esthétique plutôt que juridique ou politique : c'est le tableau qui peut être offert, non le paysage lui-même, que Justin ne prétend pas avoir conquis : le pays reste un « autre » en même temps qu'il est le sien.

### 2.3.2. Comme activation mémorielle de l'Histoire

Dans la citation précédente, la mention de Nyanza renvoie le lecteur à la scène qui relate le début de la fuite de Justin ; le toponyme renvoie à un épisode passé en même temps qu'à un lieu, et suggère par là même que l'histoire de Justin a une forme dangereusement circulaire : il passe et repasse par les mêmes endroits, mais non sans chercher à briser ce cercle. D'où l'importance du sentiment de l'Histoire qui est sans cesse réveillé à la faveur des endroits où il passe.

Dans cet autre passage, si Nyanza réapparaît comme le point de passage obligé du personnage, on aperçoit dès lors une autre modalité de l'appropriation du pays par le toponyme : celle qui passe par la mémoire collective des lieux.

[...] Nous débouchons, presque courant, dans la grande artère qui, sur la crête oblongue de Nyanza, sépare le Nyanza-bazar du Nyanza-hôpital et relie la Mission

au Territoire. [...] cette place antique était, comme racontent, les vieux, sinistre mais belle.

De leur ombre éparse et voyageuse, et comme la sécurité d'alors, vacillante et certaine, des ficus séculaires et tabous, divinisés sous le pompeux vocable de « Byimana » par l'ensemble superstitieux des statuts totémiques, la tapissaient par endroits : – depuis le Rwesero où les grands vassaux, après des heures indécises de cour, venaient se loger pour subir, dans l'inquiétude, un sommeil toujours agité ; – jusqu'au plateau célèbre, dit de Kabale, où était rendue par des juges intègres une seine justice ; – jusques enfin dans ce bonheur terrestre qu'était le Kraal du divin Mwami. (*MTTA*, p. 21) vérifier citation

De la place antique bordée par les ficus au palais de justice royal, on voit s'exercer la fonction mémorielle du toponyme, qui réveille le souvenir du pan d'histoire nationale qui lui est lié.

De même, la localisation de la tombe d'un ancien roi, fait se joindre l'espace de la fiction à celui d'une double histoire, qu'on pourrait qualifier de nationale et coloniale : « La sépulture de notre ancien roi était dans le voisinage de l'ancienne résidence Gouverneur allemand Kandt. » (*MTTA*, p. 57) La référence à des personnages faisant partie de l'Histoire, tout en assurant un effet de réel important, fait ainsi se rejoindre la grande Histoire et la petite histoire, la première authentifiant la seconde, mais la seconde dépassant aussi la première en la renvoyant dans un passé révolu. C'est le cas où apparaît le plus nettement une des « ficelles » de l'écriture réaliste : la référence historique surdétermine l'ancrage géographique, topographique et veut par là, assurer un maximum d'effet de réel ; mais le réel ainsi produit n'en est que davantage un « présent » en train de se faire, par contraste avec le passé.

### 3. Les lieux dans l'économie du récit

#### 3.1. Faible sémantisme du toponyme par rapport à l'onomastique

Si les toponymes assument ainsi de nombreuses fonctions, révélatrices du traitement de prédilection réservé à l'espace dans le roman, en revanche il est plus difficile de déterminer si, considérés individuellement, ils sont chargés d'un message quelconque. Nous ne trouvons jamais dans le roman des lieux purement imaginaires, pour lesquels il aurait fallu inventer des noms : chaque lieu et le nom qu'il porte correspondent à une réalité extratextuelle. La plupart ne sont pas significatifs, c'est-à-dire que le texte n'essaie pas d'établir, entre le signifiant et le signifié, une harmonie : le nom n'est pas en redondance ou en discordance avec la somme des qualifications d'un espace ou du faire qui s'y déroule.

Il n'en va pas de même du nom propre, en général, qu'il s'agisse du nom des personnages ou, par exemple, de véhicules (donner un exemple ???). Le travail de sémantisation est évident dans l'onomastique : le nom du personnage peut construire un personnage plus lisible où il est conforme à l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, Suzanne, divinisée, ne peut s'appeler que Marie REF + explication. Suzanne aussi est à commenter. Ainsi encore, le personnage de Nyirayuhi REF + explication ne se laisse aucun doute sur son origine aristocratique ; de même encore, Mutara REF + explication, comme Musinga, est le nom archétypal de la fonction dynastique. C'est ce que Ph. Hamon appelle les « motivations socio-archétypales » qui font que le « texte s'embraye discrètement sur des usages sociaux, sur des stéréotypes idéologiques et sur des systèmes de valeurs implicites<sup>121</sup>. »

Mais il peut arriver qu'un autre type de motivation joue, qui établit une relation immédiate de redondance entre une qualification majeure ou un type de

---

<sup>121</sup> HAMON (Ph.), *Le personnel du roman*, op. cit., p. 111-112.

comportement itératif et la sémantisation inhérente à sa dénomination. L'exemple le plus probant à cet égard est celui de Hublad, commerçant de Nyanza, qui passe son temps à rêver de gloire, qui dans la littérature classique est synonyme de lauriers. **On ne comprend pas le rapport avec Hublad**

Il y a bien entendu aussi le nom de Kamondo **REF**, le doctrinaire épris de justice, qui ne peut pas ne pas rappeler le nom du chef Kayondo, un homme riche aux alentours de Nyanza, humaniste qui distribuait ses richesses aux plus indigents autour de lui. **Source ?**

On voit que Nayigiziki ne dédaignait pas d'utiliser des effets phoniques ou sémantiques pour construire les noms des personnages. En revanche, il évite systématiquement d'utiliser le même procédé pour la construction des espaces et des lieux. Mugandamure, Kyotamakara, Mugeru chez Nayigiziki : la signification de l'espace n'est pas à déduire du sens de ce qu'un critique a appelé les « assémantèmes » **REF**, mais exclusivement du système de traits mis en œuvre pour le construire.

### ***3.2. La structure viatique du roman***

**Partie à ajouter**

### ***3.3. Début et fin***

La tradition romanesque a toujours investi « l'appareil » démarcatif-configuratif » **REF à quoi ?** d'une fonction importante. Le début est tout particulièrement privilégié, car c'est là que la narration rencontre l'horizon d'attente du lecteur, qui n'a pas encore fait connaissance avec le cadre, le lieu ou les lieux où se déroulera le roman ; il est en attente de données en fonction du pacte de lecture réaliste qui lui en laisse espérer.

Et comme pour mieux souligner, et peut-être parodier cette contrainte d'écriture réaliste, Nayigiziki met dans l'incipit tout ce que le lecteur du roman réaliste s'attend à y trouver : dates, localisation spatiale, présentation du héros, point de départ, destination, amorce de l'intrigue : en somme, une scène d'ouverture des plus classiques et des plus « stéréotypées<sup>122</sup>. »

L'artifice d'un tel procédé ne laisse pas de doute, car l'ostentation avec laquelle le texte insiste sur le « Mille neuf cent quarante cinq ! » est manifeste. En plus, en analysant de près la temporalité dans l'œuvre romanesque de Nayigiziki, on pourrait dire que les dates semblent être la préoccupation majeure chez lui. Le lecteur a même l'impression que Nayigiziki s'est soucié beaucoup de doter ses romans d'un cadre temporel insistant, même si, très souvent, le narrateur oublie de se mettre à jour : si l'on peut comptabiliser un nombre impressionnant de dates, le système est appliqué de manière parfois irrégulière. Les séquences temporelles elles-mêmes ne sont pas évoquées de manière uniforme. On pourrait même parler quelquefois de « syncopes temporelles » : il y a beaucoup de blancs que l'on pourrait s'employer à combler par recoupement.

Le lecteur avisé peut avoir le sentiment que la précision temporelle de l'incipit est un leurre, car elle ne renvoie guère à l'Histoire, et semble un simple effet de réel. Comme le dit Joseph Nsengimana :

La date de l'incipit parodie le triomphalisme des grandes dates. Dans cette ouverture qui délibérément n'ouvre sur rien, Nayigiziki n'a rien négligé pour que son incipit d'apparence si coupable se détruise perversement lui-même et ne semble s'embarquer que pour mieux débarquer nulle part.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p. 10.

<sup>123</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », dans *Dialogue*, n°98, septembre-octobre, 1983, Kabgayi, p. 45.

La précision temporelle ne renverrait donc à aucune temporalité, comme le lieu décrit ne renverrait qu'à un « nulle part ». L'exposition conçue par Nayigiziki, ainsi située située à la fois dans le temps et dans l'espace, ne situerait rien.

Il est cependant indéniable que cet incipit souligne la dimension spatiale autant qu'il met en évidence sa situation historique. L'espace contribue à territorialiser les personnages et à leur fixer à la fois une place et un rôle dans le roman, et nous verrons comment l'aventure des personnages, à travers l'espace, est déjà entièrement inscrite dans cette scène d'ouverture.

Tout aussi important que l'incipit, la fin du roman est le lieu textuel qui requiert les plus grands soins du romancier. C'est là, l'« aboutissement » d'une histoire : le lecteur doit emporter dans sa mémoire une dernière parole, un dernier événement, mais surtout un dernier espace-cadre. Le fait qu'il y ait deux fins différentes, correspondant à chacune des deux premières éditions, ne change rien à cette règle ; du reste, notre propos ici n'est pas de décider quelle est la véritable fin, de celle de *l'Escapade ruandaise* ou de celle de *Mes transes à trente ans*, mais bien de montrer que l'excipit privilégie largement l'élément spatial.

Ainsi, dans *Escapade ruandaise*, la dernière entrevue avec Suzanne à Mwulire, très tôt le matin dans la pénombre de sa maison où il se cachait au retour de sa première tentative de fuite, s'achève dans l'ombre de la rue. C'est, on le verra, la réplique symétrique de la première entrevue, avec Suzanne, avant la fuite. Le lecteur emportera l'image d'une femme vieillissante, qui s'enfonce dans l'ombre de la nuit. Quant au récit de *Mes transes à trente ans*, il s'achève sur l'image d'une nuit paisible, lors du retour final ; le narrateur est sur la terrasse, bien attablé dans un bar, lieu dont l'urbanité est symbolique.

En somme, si l'aventure de Justin commence, dans les deux versions, par une apparition en pleine lumière solaire, elle s'achève, dans la version courte, par une dernière rencontre dans la pénombre qui symbolise la clandestinité ; et dans la version

longue, par le retour symbolique du clandestin dans un lieu qui atteste sa légitimité retrouvée.

### 3.4. *Réitérations*

Entre le début et la fin, la narration de *Mes Transes à trente ans* va réitérer à diverses reprises ce schéma en deux étapes

Le récit une parfaite coïncidence entre la représentation spatiale, les débuts et fins de parties, et les points forts du récit. Et cela se traduit ainsi en deux étapes :

#### 1. Début :

Dans le magasin, en pleine chaleur et isolé du reste, Justin voit Suzanne venir. Tout l'espace est brusquement imprégné de sa présence.

#### Fin :

La réalisation de son premier essai de fuir le pays se traduit par la construction d'un espace qui, par les axes et les traits sémantiques qu'il convoque, est, dans le système spatial de l'œuvre, marqué négativement :

La lune invisible, par-delà l'horizon, continuait sa course, tandis que, dans l'air humide, la nuit s'était épaissie.

Sorti de chez moi, je pris hardiment la grand'route [sic] qui, en moins de deux heures, me conduisit à destination, dans ma cachette de demain, chez Elias à Save. Là, non loin de la vieille église [...]

[...] Les investigations, vaines comme bien tu penses, ont repris, non plus dans la hutte où rien : cloison, pilier ou objet n'était plus qu'en place ; mais cette fois dans les champs, la bananeraie, jusque dans les buissons d'alentour, jusque chez les voisins. Mes plants de haricots et d'éleusine qui levaient si bien, il faut voir ce qu'ils en ont fait [...]. (MTTA, p. 198-199)



2. Début : Justin repart en fuite à travers champs, campagnes ; il écrit à Suzanne :

A Kato déjà les coqs se [sic] laissent de chanter. A Buhimba, ce village où j'ai toujours eu si peu de chances, la pluie, torrentielle sous un vent terrible, s'en mêla et ne cessa qu'à l'aube.

[...] Sur la pente de Mukuzanyana, je me trouve nez à nez avec deux femmes qui vont chaque soir à Nyanza [...].

La Ntaruka fut traversée sous un matin délicieux et clair [...].

Sur Kavumu des nuages, d'un noir de suie, s'amoncellent, se partagent l'espace, se liquéfient. Et la pluie en déluge, plus abondante que celle de la nuit, se met à tomber. (MTTA, p. 210)

Fin :

Mise à nu et rieuse, la lune, toute neuve dans un ciel tout neuf, brille, presque basse, dans son plus vif éclat. Plus nombreuses que mille fleurs de juin ; les étoiles, dans l'espace infini, se font signe et se sourient avec cette franche gaieté qu'avive chez elles l'absence du soleil. (MTTA, p. 80-81)

La distribution de l'espace dans le roman, n'est donc ni aléatoire, ni artificielle. Elle obéit à un mécanisme structurant qui confère au récit une solidité et un agencement rigoureux. Ce procédé de double encadrement (début et fin) qui fait partie de l'un des « patrons géométriques » étudiés par J.- P. Duquette et cité par Pierre Macherey<sup>124</sup>, investit l'élément spatial d'un rôle éminemment fonctionnel<sup>125</sup>. On ne comprend rien à tout ce passage en bleu, notamment aux citations choisies. On s'attendait à avoir la démonstration de la réitération, à l'intérieur de la chaîne des actions, des deux séquences : début solaire -> clandestinité et arrachement ; début solaire -> retour à la légitimité, mais on n'y voit pas clair du tout.

<sup>124</sup> MACHEREY (P.), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 2e édition, 1978, p. 80.

<sup>125</sup> Cet aspect sera repris en détail au moment d'étudier la structure narrative de l'espace.

#### 4. Les techniques narratives

La question du mode narratif entretient des liens étroits avec les notions spatiales. La terminologie en usage montre à quel point les analogies et les métaphores spatiales sont une tendance spontanée de l'esprit, dès lors qu'on tente l'analyse de la situation narrative. Ainsi en est-il de la fameuse notion de « point de vue », emprunté au monde de la spatialité concrète, et qui peut être envisagée comme une forme de distance perceptive et mentale entre un centre (l'instant narrative), et un environnement (les objets du récit). « *Distance* » et « *perspective* » sont, selon G. Genette, « les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le monde<sup>126</sup> ». W.C. Booth analyse ainsi les différents types de distance impliqués par le choix du mode narratif :

Qu'ils soient ou non mêlés à l'action comme agents, narrateurs et « réflecteurs » à la troisième personne différent d'une manière remarquable, selon le degré et le type de distance qui les sépare de l'auteur, du lecteur, et des autres personnages et de l'histoire qu'ils relatent ou « filtrent<sup>127</sup> ».

Il va de soi que la distance est ici d'ordre intellectuel ou affectif ; c'est une métaphore des affinités, des sympathies ou des différends. En fait, la distance constitue un critère déterminant de toute situation de communication, qui influe à la fois sur la nature temporelle de la communication (immédiate ou différée), sur le choix du code et du canal, et sur les « bruits » possibles<sup>128</sup>. De même, l'énonciation romanesque suggère aussi certaines distances, non plus physiques et matérielles, mais purement mentales. Celles-ci ne préexistent pas au texte, elles sont créées de toutes pièces par l'acte

---

<sup>126</sup> GENETTE (G.), *Figures III*, Seuil, Paris, p. 184.

<sup>127</sup> BOOTH (W.), « Distance et point de vue », *Essays and criticism*, XI, 1961, trad. *Poétique 4*, 1970, rééd. dans *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1970, p. 100.

<sup>128</sup> Au sens où l'on emploie ce terme, non seulement en cybernétique, mais aussi en psychologie des interactions.

narratif lui-même. J. Weisegerber souligne ainsi l'importance du lecteur dans cet espace de la communication romanesque, et le fait que la distance entre le lecteur et l'espace représenté est déterminante pour la lisibilité du texte :

L'espace du récit est vécu à différents niveaux : d'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise ; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe ; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial. A cet égard, l'espace lu tend à supplanter celui où pense et se déplace le lecteur : la fiction, dit Butor, dépayse. Encore faut-il, pour que la communication s'effectue, que le livre ne nous entraîne pas au-delà de certaines limites. Un roman étranger, disons chinois ou japonais, peut nous rester inaccessible, parce que nous y « perdons le nord ». Du point de vue sociologique, le contact entre l'auteur et le public est assuré notamment par « la communauté des évidences » parmi lesquelles on rangera la notion d'espace<sup>129</sup>.

Le choix d'un certain type de narrateur est donc un vecteur déterminant dans l'élaboration des distances narratives. Le roman occidental contemporain a beaucoup exploité les possibilités de transgression, de passage d'un statut à l'autre, faisant éclater la représentation en une multitude de points de vue subjectifs plus ou moins identifiables. En revanche, le texte « réaliste-lisible », comme le nomme Ph. Hamon, toujours privilégie une forme de neutralité narrative, dans laquelle le narrateur se dissimule, se désincarne, et cherche à effacer toute trace de l'énonciation, en vertu d'une prétendue recherche « d'objectivité ». **Tout ce passage, d'où sort-il ?**

#### ***4.1. Procédure d'insertion***

Dans un souci de vraisemblabilisation, le texte réaliste éprouve toujours le besoin de justifier ses descriptions. Ainsi tout espace à décrire sera-t-il indissociable d'un pouvoir-voir, et mettra en place toute une thématique justificatrice destinée à

---

<sup>129</sup> WEISBERGER (J.), *L'espace romanesque*, Éd. L'âge 'homme, Lausanne, 1978, p. 13.

vraisemblabiliser la représentation spatiale. Ces « syntagmes postiches » possèdent des degrés de fonctionnalité variables : ils peuvent aussi bien être simples « catalyse », remplissage vraisemblabilisant, que « noyaux », c'est-à-dire porteurs d'un certain nombre de virtualités narratives que le récit choisira ou non d'exploiter.

#### 4.1.1. Thématique justificatrice

Cette thématique se traduira par un certain nombre de thèmes obligés tels le comptoir et ses variantes ; un certain nombre de postures (accoudement, contemplation, etc. [...]) ; des sites (terrasses, lieu élevé ou contrebas) de pauses dans le récit (attente, ennui, contretemps, etc.) Tout cela a été suffisamment montré par Ph. Hamon<sup>130</sup>, et n'est pas particulier à une technique propre de Nayigiziki : elle relèverait plutôt d'une contrainte d'écriture réaliste. Mais ce que nous voulons souligner ici et justifier que l'on s'y arrête, c'est que ce parti pris de focalisation met en place une mise en scène narrative où l'espace est impliqué. En effet, le texte éprouve non seulement le besoin de mentionner le pouvoir-voir du regard descripteur, mais aussi de le justifier (par un vouloir-voir par exemple), et met donc en place une **mise ce** que Hamon analyse comme une « typologie des prétextes ». **corriger**

L'ennui et le désœuvrement semblent être les motifs privilégiés de cette thématique justificatrice. Nous allons en donner quelques exemples :

Alors il s'ensuit un bon moment d'ennui. Comme je n'avais pratiquement rien à faire, aucun travail, mon désœuvrement renforçait ma tristesse. Je passais des heures à regarder, du haut de la colline, la rivière qui coulait [...]. (MTTA, p. 278)

Notons que le texte signale, outre le prétexte de la description, le site d'observation : la colline. En effet, le site élevé permet le regard en contrebas et le regard panoramique. La description contrastive de Mwulire et de Nyanza ne pouvant se faire du haut de la même colline, il faut que Justin se déplace : « Enfin, pour me

<sup>130</sup>

HAMON (Ph.), *Le personnel du roman*, op. cit., p. 67 et suivantes.

débarrasser de moi-même, je sortais [...] Quelquefois, l'espoir d'une distraction m'attirait vers la ville de Nyanza. » (*MTTA*, p. 42) C'est la même motivation qui suggère au personnage d'aller voir la campagne de Mwulire : « En certains jours pourtant, une indignation me prenait contre moi-même. Alors je sortais. » (*MTTA*, p. 45)

Le texte peut invoquer des contraintes ou des contretemps : ainsi, lors de la première rencontre avec Kambeja, l'espace est non seulement impliqué dans l'action, mais sa configuration particulière sert d'alibi : « Kambeja, en même temps que moi, arrive de l'autre côté du magasin, dans une vieille porte. L'espace n'étant pas assez large, je fus contraint d'attendre. » (*MTTA*, p. 43). Ou bien, c'est un contretemps, véritable « détournement du récit » **REF**, qui introduit et justifie la mention descriptive : « Le sentier de l'autre **côté ?** de la Mission de Zaza se trouvant sans doute inondé nous continuons tout droit, et la campagne recommença. » (*MTTA*, p. 121) Le « sans doute » est là pour camoufler l'artifice du procédé qui fait intervenir le paysage suburbain désolé que les personnage ne voient pas mais que le narrateur juge utile, néanmoins, de mentionner.

La déambulation dans la principale artère de Kampala instaure une suspension du récit, en attente d'événements :

Et, par désœuvrement, j'examinais les rares magasins : une librairie, une boutique de chaussures en plastique, un magasin d'étoffes tenu par les arabes, etc. Bientôt, je reconnus certains noms d'ouvrages, toutes les étoffes, les boissons locales.

[...] Mon compagnon de route, quant à lui, considérait les couleurs des murs, la disposition des magasins, les arbres bien alignés le long de cette artère, les numéros au-dessus portes. J'avais l'impression que même les objets les plus minimes devenaient pour lui des compagnons, ou plutôt les spectateurs ironiques : et les façades régulières des maisons en étage lui semblaient impitoyables. (*MTTA.*, p. 281)

L'acuité du regard est telle qu'elle finit par dynamiser le décor ; le regard s'éparpille dans la multiplication des choses, provoquant en même temps la dissolution de l'être :

« je me sentais dissoudre d'accablement » REF et vérifier. Affirmer la nécessité d'un pouvoir-voir pour introduire la description d'un espace, c'est reconnaître d'emblée que la découverte de n'importe quel lieu est toujours lié à un programme cognitif du personnage.

Comme nous l'avons souligné précédemment, la description des lieux, dans le roman, n'est jamais saturante : un espace n'est jamais donné une fois pour toutes, mais sa connaissance (jamais totale) se fait au contraire en plusieurs étapes qui correspondent à un pouvoir-voir, mais aussi à un savoir-voir. Nous avons ainsi relevé (où cela ?) que la cuisine de Suzanne donne lieu à trois représentations différentes : c'est bien le même espace, mais le regard est à chaque fois différent. L'exemple le plus frappant à cet égard est la description du quartier commercial dans la capitale Kampala en Ouganda. Le texte nous en propose deux : lors de la première, Justin « n'entra pas » ; la seconde commence ainsi : « Enfin, nous arrivons vers le soir, dans la grande route. Moi et mon boy, nous traversons le grand magasin d'étoffes, montons les escaliers à droite [...]. (MTTA, p. 462)

La première description (où est-elle, il faudrait la citer) ne révèle, de ce que Justin a pu voir : un grand magasin, que ce que l'angle de vue lui permet d'en voir. Notons au passage la mention des « hautes vitres transparents », autre alibi qui permet de justifier la description. Le regard de Justin n'est pas un regard neutre et que le lieu est dynamisé par son désir : « j'attendais qu'il apparaîât. » phrase incorrecte à vérifier Cela a pour effet que le regard de Justin, plus que les objets eux-mêmes, « donnait à cet intérieur plutôt l'apparence d'une salle de cour de justice que d'un magasin. » (MTTA, p. 464)

Lors de la seconde description, Justin est enfin à l'intérieur de cet endroit merveilleux et inlassablement désiré. Mais, dans son impatience d'être dans une grande ville, il traverse le grand magasin sans un regard, et le texte reste muet sur celui-ci, vu de l'intérieur. C'est un procédé qu'on retrouve très souvent à propos des espaces du roman et surtout de ceux que Justin hante le plus fréquemment, comme chez Kambeja ou chez Athanasia. De tels moments auraient pu être propices à des

descriptions comme celles des romans du XIX<sup>e</sup> siècle : description méthodique, didactique, encyclopédique qui fait que la maison est décrite de bas en haut, de gauche à droite, etc. Or rien de semblable dans le récit romanesque de Nayigiziki. Ses descriptions n’obéissent à aucune « commodité narrative, qui comme un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, fait se dessiner une géométrie de l’espace<sup>131</sup> », selon la formule de Raymonde Debray-Genette. Par exemple, la demeure d’Athanasia fait l’objet de quelques descriptions détaillées, mais discontinues, strictement et exclusivement dépendantes de la présence de Justin sur les lieux.

Cette ostentation à ne décrire les lieux qu’en fonction de la présence du personnage focal est encore accentuée par l’énumération des « franchissements » des étapes à parcourir : « Après avoir traversé la cour, je franchis la porte, et je me dirige tout droit dans son salon. » (*MTTA*, p. 34) Pour accéder au salon de Kambeja par exemple : « Je traverse une antichambre, une grande pièce, puis une petite cuisine [...] Enfin j’arrivai dans une autre pièce qui lui sert de salon. » (*MTTA*, p. 67)

Il y a aussi des réalités qui, parce qu’elles ne sont pas vues, sont uniquement suggérées. Ainsi, lorsque Justin rend visite à une de ses connaissances à Buhoro, Theresia, et qu’une cloison le sépare de la chambre où se trouve celle-ci, le texte restitue cette restriction de champ de façon magistrale : l’espace est construit à partir de la seule perception auditive, qui se substitue à la perception visuelle impossible :

Je m’excusais : Theresia reconnut ma voix et je lui souhaitai le bonsoir à travers la porte, car sa fille était indisposée, elle-même souffrante : et l’on entendait le bruit d’une cuillère contre un gobelet, et ce frémissement de choses délicatement remuées qui se fait dans la chambre d’un malade. (*MTTA.*, p. 54)

[vérifier la citation](#)

---

<sup>131</sup> DEBRAY-GENETTE (R.), *Du monde narratif dans la littérature réaliste française*, Paris, Seuil, 1983, p. 145.

#### 4.1.2. Motivation ou alibi ?

Dans les travaux consacrés au roman naturaliste, l'analyse des « thématiques justificatrices » met en évidence des pseudo-justifications, qu'on peut qualifier d'alibis : l'objectif étant avant tout de fournir un prétexte à la vision sur un espace, il n'y a pas forcément de « motivation » diégétique à ces descriptions ou, s'il y en a, elles peuvent paraître forcées ou artificielles. Si la typologie construite par Ph. Hamon **REF** s'applique particulièrement bien aux romans tant naturalistes que réalistes, s'applique-t-elle cependant de la même manière dans le récit de Nayigiziki ?

Dans *Mes trances à trente ans*, la thématique du désœuvrement semble à première vue une de ces justifications artificielles : le personnage, ne sachant à quoi s'occuper, peut donner libre cours à son regard sur les lieux. Mais en réalité, ce désœuvrement est bien plus qu'un prétexte pour ouvrir la narration à la description : il fait partie de tout un dispositif lié à la thématique de l'errance et à celle de l'attente. Ce dispositif multiplie les séquences de passages et d'atermoiements dans les lieux de passages. De la sorte, si Justin doit franchir des portes, traverser des pièces, monter des escaliers, il doit également parcourir des rues et avenues : « [...] après une interminable flânerie du grand magasin au marché et du marché à la boutique, on s'est retrouvé devant un restaurant où se rencontrent les chauffeurs ougandais. » (*MTTA*, p. 289). L'espace, – et donc le temps –, est ainsi très souvent comme allongé par des zones de médiation, des étapes, des délais, qui sont caractéristiques des « trances » de Justin. Dans le mot transe, on peut lire le préfixe « trans » et l'idée de « transit »<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Selon Littré, « Le terme **transe**, qui peut aussi s'écrire *trance* (terme anglais), est de la même famille que le verbe « transir », qui, au Moyen Âge, signifie « partir », « passer », « s'écouler ». Il vient du latin *transire*. À partir du V<sup>e</sup> siècle, il prend souvent le sens de « passer de vie à trépas » tout comme le terme samadhi dans l'hindouisme : autrement dit, la transe, désigne « le grand voyage ». » (<http://dictionnaire.sensagent.com/transe/fr-fr/#littré>, 20.12.2009)



La thématique du désœuvrement, invoquée pour introduire tant le panorama de Kampala que la cité de Nyanza et les campagnes aux alentours, dépasse donc la fonction d'alibi pour introduire un morceau descriptif. Le désœuvrement est comme une passerelle supplémentaire que le texte jette entre deux espaces apparemment différents, mais réunis dans un même réseau de signification : c'est le même morne ennui et le même désœuvrement, dont on a parlé, qui caractérise aussi bien Nyanza que Mwulire, Mugandamure, Buhoro, le Sud-est du Rwanda, Kampala, etc.

D'autres évocations de lieux sont motivées différemment. Ainsi, le site élevé, prétexte à la représentation panoramique de Mwulire, permet surtout d'inscrire du sens dans ce panorama qui, nous le verrons (où cela ?), fonctionne comme espace prospectif. De même, le détour que fait la diligence ?? avant d'entrer à Mwulire n'est pas simple artifice pour pouvoir placer cette mention d'un paysage inondé : la désolation du paysage et le thème de l'eau entretiennent avec le récit une solidarité nécessaire à la signification du roman. Quant aux descriptions disjointes des différentes parties de la maison de Kambeja, nous verrons que, beaucoup plus que simples prétextes à une évocation documentaire, elles inscrivent la progression des relations de Justin et Kambeja. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples qui tendent à montrer que la justification des séquences descriptives, dans le roman de Nayigiziki, est bien moins artificielle qu'il n'y paraît. Cela tient sans doute pour une part à une conception architecturale d'ensemble très rigoureuse où tout est organiquement lié, mais pour une autre part à la question de l'errance et dès lors de l'attermoisement.

#### ***4.2. Procédés techniques de la visualisation de l'espace***

Le désir d'éviter l'à-plat descriptif, d'inscrire dans l'espace la géométrie euclidienne, de rendre compte des multiples aspects d'un espace, de la grande diversité des parcours optiques, par le truchement du langage, a fait naître, depuis Balzac, des formes de narrations appropriées. L'espace ne se présente plus comme

une description figée et plane, mais comme une expérience sensible qui essaie de rendre compte autant du sentiment de l'espace que celui de la durée. L'écrivain cherche ainsi à faire se succéder des plans de dimensions et de profondeurs très divers.

Le procédé est des plus connus, et pourtant il ne porte pas de nom : il est si fortement codé que le lecteur le décode implicitement et n'éprouve plus le besoin d'en extraire l'essence. Depuis la naissance du cinéma on emprunte le terme de travelling (avant, arrière, vertical). Mais c'est renverser le cours de l'histoire<sup>133</sup>.

Cette technique que H. Mitterand qualifie si justement de « virtuosité étourdissante » **REF**, et qui consiste à obliger le lecteur à suivre la vision du personnage en une série de plans successifs ou simultanés est sans doute très répandue ; on la retrouve dans *Mes trances à trente ans*, si bien qu'on ne peut pas ne pas apparenter les procédés mis en œuvre par Nayigiziki – surtout ceux qui sont relatifs au mouvement – aux procédés cinématographiques, et cela tant au niveau de mise en scène qu'au niveau du décor. Déjà P. Lainé, quant à lui, reprochait à Nayigiziki de « faire du cinémascope<sup>134</sup> » et apportait beaucoup d'exemples prouvant à quel point les descriptions étaient déjà du pré-cinéma<sup>135</sup>. J. Nsengimana, de son côté, pense qu'« on aurait tout aussi bien pu dire que l'esthétique cinématographique pourrait expliquer ce que nous appellerons, non pas scène en cinémascope, mais grandes scènes<sup>136</sup> » Mais c'est finalement T.

<sup>133</sup> DEBRAY-GENETTE (R.), « Traversée de l'espace descriptif », in *Poétique* n°50, avril 1982, p. 330.

<sup>134</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p. 11.

<sup>135</sup> Le cinéma est, bien entendu, très antérieur à la rédaction du roman. Néanmoins, dans l'immédiat après-guerre au Rwanda, la diffusion des films est encore embryonnaire. Voir Convents (Guido), *Images et paix. Les Rwandais et les Burundais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico - culturelle du Rwanda - Burundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896 - 2008)*. Kessel-Lo / Leuven : Afrika Filmfestival, 2008, 608 p., ill.

<sup>136</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », *op. cit.*, p. 13.

Maryvonne qui a le plus systématiquement analysé l'œuvre de Nayigiziki sous cet angle :

Le récit de Nayigiziki est exactement conçu comme une œuvre cinématographique c'est-à-dire que tout y'est exprimé par l'image, le son et la perception du mouvement, sans qu'aucune analyse psychologique, aucun commentaire de l'auteur ne vienne jamais se superposer à la simple vision de la scène décrite [...]. Et tous les procédés par lesquels se construisent et s'enchaînent ces images sont ceux que nous retrouverons dans le 7<sup>e</sup> art. Il y a là une préfiguration tout a fait remarquable de cette nouvelle technique d'écriture que l'on allait découvrir<sup>137</sup>.

A notre tour, nous allons tenter une analyse de ces procédés, que pour éviter l'anachronisme du terme « cinématographique », nous appellerons, à la suite de R. Debray-Genette, « procédés de perspective en approche, en recul, perspective verticale ou latérale. » ; toutefois, si, comme l'affirme dans ce même article R. Debray-Genette, « le cinéma s'est développé au croisement du roman, de la peinture et de la photographie<sup>138</sup> », il n'en est pas moins vrai, qu'en retour, il a imposé à la critique littéraire son langage.

Pour poursuivre un moment la question du rapport au cinéma, on notera que ce qui a le plus retenu l'attention dans l'œuvre romanesque de Nayigiziki, c'est cet art de la mise en scène, ou ce que Pierre Danger appelle « la mise en place ou direction d'acteur<sup>139</sup>. » C'est ce même aspect qu'a tenté de mettre en lumière Henri Servin lorsqu'il parle de « structures de grandes scènes<sup>140</sup>. » La question est de savoir comment par de savants montages, découpages, cadrages et effets de perspectives, les artistes romanciers, en metteur en scène consommés, parviennent à obtenir le maximum d'effet dramatique. Ici, le langage cinématographique traduit visuellement

<sup>137</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez NAYIGIZIKI », *op. cit.*, p. 26.

<sup>138</sup> DEBRAY-GENETTE (R.), "Traversée de l'espace descriptif", *op. cit.*, p. 333.

<sup>139</sup> DANGER (P.), *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>140</sup> SERVIN (H.), *Structure des grandes scènes*, Paris, Seuil, 1980, p. 44.

sans avoir recours à une analyse des sentiments et des émotions les mouvements des personnages les uns par rapports aux autres.

Mais cet aspect pour intéressant qu'il soit, déborde le cadre de notre propos. Nous nous bornerons à dégager quelques-uns des procédés qui, dans la construction de l'espace, constituent une façon nouvelle et féconde de rendre compte à la fois du sentiment de l'espace et de la temporalité. Les analyses qui vont suivre ne relèvent pas d'une étude de point de vue, ou du « réalisme subjectif » tel que le définit Michel Raimond, qui souligne que cette manière de présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste et de procéder à une mise en perspective du spectacle « peut aboutir dans un récit réaliste à une véritable promotion de l'espace exploré par le regard et le mouvement<sup>141</sup>. » Cet aspect du problème sera traité dans le chapitre suivant. Les procédés que nous envisageons d'évoquer ici relèvent du traitement de l'espace, de sa figuration.

#### 4.2.1. L'espace cinétique

Le mouvement semble être la notion qui permet de faire se rencontrer énoncé descriptif et langage cinématographique. C'est d'ailleurs cette notion sur laquelle insiste l'analyse littéraire :

[...] le fonctionnement de l'énoncé descriptif isolé ou pris isolément peut se définir à partir de la notion de mouvement, selon que l'objet présenté est fixe ou en mouvement, selon que le foyer est fixe ou se déplace, selon que le regard l'embrasse dans sa totalité ou partiellement, le parcourt ou l'anime<sup>142</sup>.

C'est sur cette même notion de mouvement, « troisième dimension de l'espace filmique », qu'insiste G. Masure : en ce cas, la caméra joue un rôle prédominant, car,

---

<sup>141</sup> RAIMOND (M.), *Le réalisme subjectif dans les récits réalistes au XIXe siècle*, Paris, Seuil, p. 93-102.

<sup>142</sup> PATILLON (M.), *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, Paris, Éditions Nathan, 1974, p. 71.

utilisant des points de vue et des perspectives multiples (vues latérales, plongées, contre-plongées, etc.) se déplaçant dans tous les sens et à des vitesses différentes, elle va découvrir un nouvel espace.

C'est ce jeu souple du mouvement, que ce soit celui du regard ou de l'objet à décrire, que nous allons analyser.

#### 4.2.1.1. *Descriptions itinérantes*

Dès la première scène, le roman semble être placé sous le signe du mouvement : à la suite de Justin, le lecteur sera sans cesse ballotté entre les différents lieux de l'agglomération de Nyanza et dans les campagnes environnantes, et il promènera l'ennui du personnage d'une colline à l'autre, d'une maison à l'autre.

Cette errance du protagoniste-spectateur trouve un moyen d'expression adéquat dans le mouvement à la fois du foyer et de l'objectif. Décors et objets doivent dès lors être perçus comme des composantes essentielles des différentes séquences, dont ils aident à noter les points de départ et les points d'arrivée, contribuant du même coup à délimiter la séquence ou la scène. De même, c'est par rapport aux objets que va s'exprimer le mouvement dans l'espace.<sup>143</sup> Il est bien évident que déplacement et situation des objets dans l'espace, loin de se présenter comme des procédés esthétiques, doivent également être saisis dans une perspective dramatique, et parfois symbolique : c'est le cas principalement du voyage sur l'eau, ou du motif du véhicule. Nous y reviendrons plus tard.

La plupart du temps, le foyer est plus mobile que l'objet regardé. Dès la première scène, que nous pouvons parfaitement appréhender comme une séquence de début du film, avant même le départ d'une pirogue qui permet à Justin et son boy de

---

<sup>143</sup> A ce sujet, cf. LAFFONT (Henri), « Les décors et les choses dans le roman de Crébillon », in *Poétique*, n°16 (*Le discours réaliste*), 1973, p. 457 : « Les objets peuvent situer dans l'espace le personnage immobile en l'entourant d'accessoires qui sont aussi des points de repères. »

traverser une rivière en crue, le mouvement de la caméra est parfaitement rendu. Après un plan d'ensemble fixe sur la pirogue, prête à partir au bord de la rivière Akagera, nous percevons, par un procédé de travelling, le mouvement des passagers sur la pirogue :

[...] des huttes, des cèdres, des eucalyptus, des branches d'arbres morts, des herbes fraîchement arrachées par le vent gênaient la circulation : [...] les passagers se cognèrent les coudes et les épaules à chaque virage [...]. Les fumées des foyers allumés par les pêcheurs montaient sans cesse. (*MTTA*, p. 26) (on a l'impression d'un grand bateau : tout ça sur une pirogue ???)

Le regard balaie la scène, puis s'élève avec la montée des fumées pour se perdre finalement dans les volutes des « fumées des herbes champêtres qu'on brûle ». Sans que le texte ait besoin de l'énoncer, nous comprenons parfaitement, dans la séquence suivante, quand démarre le **véhicule**, que désormais le foyer est sur le camion : « Enfin, la pirogue partit, et les deux bords de la rivière peuplés des huttes et d'arbres, filèrent comme deux larges rouleaux que l'on déroule. » (*MTTA*, p. 28) **On ne comprend pas : est-on sur une pirogue ou dans un véhicule ???**

Le verbe « filer », indique parfaitement l'illusion d'optique créée par le mouvement du camion : c'est l'objet qui a l'air de bouger. Tout l'espace est ainsi constitué à partir **d'un regard sur le camion, comme d'une caméra sur un autre engin mobile qui lui est rattaché**. Le fait que le sujet qui regarde soit grammaticalement absent et qu'on lui préfère un « on » impersonnel et anonyme donne à ce procédé un rendement maximum : **on ne comprend le surlignage jaune**

A la rive gauche de la route, les champs de sorgho étaient bordés par de gros cailloux. On rencontrait des hommes et des femmes qui allaient aux travaux champêtres, des écoliers se dirigeaient à l'école. Un homme assis pratiquait sa pêche, puis les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cours de la rivière peu à peu s'abaissa, et il en suivit une autre, plus proche, sur la rive opposée. (*MTTA*, p. 34)

Les verbes « paraître » et « surgir », et la forme impersonnelle, suggèrent un décor en mouvement, animé par ses propres forces, et où le regard est donc passif. En effet, le

décor semble être totalement détaché du sujet : « l'image évoquée semble porter en elle-même la conscience qui la perçoit<sup>144</sup> », écrit Pierre Lainé, à tel point que décors et objets semblent simplement être là, à l'extérieur d'un sujet qui s'efface, ce qui est rendu par cette curieuse forme réfléchie à valeur passive : « On était ravi. Il se versait quelques verres de pombé. » REF

Très souvent, le roman montre l'espace à partir d'un véhicule, et personnage aussi bien que lecteur deviennent spectateurs d'un paysage qui bouge devant eux. Le déroulement de cette mobilité, sorte de version mimétique d'une découverte, combine les modulations qui affectent la visibilité du paysage et les changements de points de vue sur celui-ci. Justin est dans une camionnette qui transporte les passagers à Kampala :

Quand je pris place, derrière dans la carrosserie à bagages d'un vieux camion qui fumait terriblement et qui roulait lentement à Kampala, je sentis une ivresse me submerger [...] Au bas de la route, j'aperçus l'endroit où l'on emprisonne les malfaiteurs. On n'avait fait que cinq à sept kilomètres, tout au plus ! Je fus indigné [...] Je me calmai cependant, et je restai dans un coin, les yeux grandement ouverts. Vers la soirée, le lampadaire était déjà allumé dans la cour du tribunal. Je n'apercevais au-delà que les grandes maisons bien alignées, quelques gens qui rentraient de leur travail. De l'autre côté, il y avait une chaîne de collines verdoyantes et quelques pâturages qui abritent les derniers troupeaux de vaches qui rentrent sous les sifflements de ces pasteurs Bahima. Ça et là, on distinguait les véhicules des commerçants ougandais pleins de voyageurs comme nous. Parfois, en passant dans les villages les phares de la camionnette projetaient des lueurs de lumière, et la silhouette des arbres courait plus vite sur l'autre maison en face. A la barrière, quand on nous avait décelés, il se faisait un grand silence pendant une minute. Un policier piétinait quelques bagages pour sentir le contenu, tandis qu'au seuil de l'entrée du marché de Kampala, un autre policier indigène faisait halte de sa main pour nous arrêter. Puis, le conducteur sautant de sa cabine, nous fait signe de descendre tous ; il était déjà dix-neuf heures. (MTTA, p. 82) citation à vérifier

---

<sup>144</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 75.

La progression lente de la camionnette est ici parfaitement rendue par la faible vitesse évoquée, certes, mais surtout par la lenteur produite au niveau textuel par les verbes « était » (« cette contemplation était si profonde ») et « restais » (« je restais dans un coin »). La durée du voyage est rendue sensible et par les repères géographiques qui nous mènent « au bas de la route » et par ces verbes de durée (sémantiquement et grammaticalement). La longueur des segments descriptifs est en quelque sorte proportionnelle à la longueur de la distance parcourue.

Certes, la perception que Justin a de l'espace extérieur provient en grande partie de sa disposition d'esprit (désir d'arriver vite, ivresse). Nous noterons ainsi le caractère impressionniste de cette description. Comme le souligne R. Debray-Genette à propos des descriptions ambulatoires dans certains récits réalistes au XIX<sup>e</sup> siècle, cela montre à quel point ce procédé de « perspective en approche » relève « d'une codification de l'espace informatif, particulièrement aux points névralgiques du récit<sup>145</sup> », plutôt que de la notion de point de vue.

Mais si l'art dans ce passage est d'avoir si parfaitement rendu compte de l'étroite interaction des stimuli extérieurs et d'une activité mentale, de ce décalage entre la faiblesse de la perception et la force de l'imagination (nous aurons l'occasion d'y revenir), il ne faut pas négliger l'importance capitale de la mise en perspective. Parce que le mouvement est toujours très précisément noté par rapport au point de perspective d'où la scène est « filmée », le texte sait rendre les constantes métamorphoses et les distorsions d'un parcours : « Vers la soirée, le lampadaire était déjà allumé dans la cour du tribunal. Je n'apercevais au-delà que les grandes maisons bien alignées, quelques gens qui rentraient de leur travail. [...] Parfois, en passant dans les villages les phares de la camionnette projetait des lueurs de lumière, et la silhouette des arbres courait plus vite sur l'autre maison en face. » Le texte énonce ainsi clairement que toute perception est liée à un angle de prise de vue ; la faiblesse de la perception, la disposition d'esprit, la nuit, et surtout le mouvement imposé à la

---

<sup>145</sup>

DEBRAY-GENETTE (R.), « Traversée de l'espace descriptif », *art. cit.*, p. 336.



conscience par le déplacement du sujet aboutissent à cette vision quasi fantasmagorique, et parviennent à créer un espace éclaté et hétéroclite.

Le désir de rendre compte du mouvement et des métamorphoses qui en découlent, aboutit curieusement à une prolifération d'objets dans l'espace ; ainsi, l'objet fixe, aux contours précis, devient soudain mobile :

De longs bâtiments modernes, aux couleurs variées, portaient des tuiles de terre latérite peintes en rouge sang, des fenêtres métalliques peintes en blanc [...] Puis, la double ligne de maisons ne discontinua plus, et sur la nudité de leur façades, se détachait de loin une gigantesque tour de cloche pour indiquer une mission à proximité. Des paysans avec leurs houes aux épaules se précipitaient à leur travail matinal. Des nuages gris couvraient un ciel de la capitale la plus arrosée en eaux de pluie ; la pluie menaçait de tomber, car on entendait déjà, de loin quelque grondement dans le ciel. (MTTA, p. 267) [vérifier citation](#)

Cela est encore plus net lors du voyage au Sud-est du Rwanda :

A droite et à gauche des plaines vertes s'étendaient, le convoi roulait, les huttes en paille, les eucalyptus, les bananiers et les épis de sorgho glissaient comme des décors, et la fumée de notre véhicule versait toujours du même côté ses gros flocons qui s'agitaient au passage du vent avant de se dissiper. (MTTA, p. 68)

Pour la forêt de la région des volcans, c'est le procédé de travelling qui est utilisé :

Nous nous trouvions si bien dans ce vieux camion d'un commerçant arabe, dans la partie arrière couverte d'une vieille bâche grise. Les fossés pleins de broussailles filaient sous nos yeux avec un mouvement doux et continu [...] Quelquefois, un chemin, qui ne servait plus se présentait devant nous, en ligne droite, et des herbes s'y dressaient çà et là, mollement. Au centre des carrefours, une grande croix étendait ses quatre bras : ailleurs des arbres morts étaient couchés les uns sur les autres, et des petits sentiers courbés, en se perdant sous les feuilles, donnaient envie de les suivre : au même moment, notre camion tournait, nous y entrons, en enfonçant dans la boue plus loin, de la mousse avait poussé au bord talus de déblai très raides. (MTTA, p. 354) [vérifier citation](#)

Ici aussi, le camion fonctionne comme le chariot de la caméra ; le verbe d'état « se trouver » indique la place occupée par le sujet regardant. A partir de ce moment, Justin et son boy deviennent des spectateurs passifs d'un paysage qui a l'air de bouger devant eux, et de les absorber ; l'illusion est créée par les verbes de mouvement dont objets et décors sont les sujets : les fossés filaient, les rayons traversaient, le chemin se présentait, les arbres se penchaient, les herbes se dressaient ; mais aussi par des locutions adverbiales telles que : « quelquefois » [...] « au même moment », qui traduisent la durée. Là aussi, comme nous le voyons, la vitesse du récit est proportionnelle à la vitesse du voyage : tous ces imparfaits de durée signalent le ralentissement du récit et la durée du déplacement.

Cependant, les descriptions en mouvement ne sont pas toujours faites à partir d'un véhicule (bateau, train ou voiture) : l'espace peut être découvert à partir de la marche du personnage ou des déambulations à travers les rues :

Puis nous remontions lentement les sentiers caillouteux, les rues pleines de pierres volcaniques, les arbres se balançaient au passage du vent venu du lac Kivu, et quelque troupeau de vaches s'abreuvaient dans un flasque d'eau pluviale. Des paysans portant les paniers glissaient dans les sentiers boueux, tandis les eaux stagnantes avaient inondé un champ de maïs. (MTTA, 316) [vérifier citation](#)

Il est remarquable de voir combien Nayigiziki parvient ainsi à créer l'illusion du mouvement, ici engendré par la marche de Justin. Dans les exemples précédents, Justin, de la pirogue, voyait « filer les arbres », de la camionnette « glisser les huttes et les maisonnettes » et à pied, ce sont les ombres qui « glissent ». On a d'ailleurs souvent dit [qui a dit cela, il faut le préciser](#) que finalement Justin [n'était jamais descendu de la pirogue](#) [ne s'arrête jamais de bouger ?](#) : que ce soit en pirogue, en camionnette ou à pied, Justin découvre, appréhende, vit l'espace toujours dans la même oscillation. Nous pouvons rapprocher ceci de la notion de glissement, mise en avant par Bernard Masson, parlant des [voyages dans le roman](#) :

Ce glissement fondamental, c'est bien sûr, la marche des bateaux sur les mers, les océans, les fleuves, les cours d'eau, les rivières, les lacs qui en est le modèle

initial ; mais par contagion, il a servi à régler le mouvement de bien d'autres moyens de locomotion dans le roman<sup>146</sup>. **Dire dans quel roman**

Le mouvement n'est cependant pas la seule préoccupation de Nayigiziki ; les divers angles de prise de vue retiennent tout autant son attention, surtout lorsque le foyer est mobile :

Nous remontions, au hasard, le quartier des commerçants [...] Au fond des boutiques solitaires, le patron baillait entre ses bouteilles remplies de bière. Les bouteilles demeuraient en ordre sur le comptoir noirci par l'huile de palme, dans une autre pièce à droite, des buveurs de vin de palme se cachaient derrière un rideau opaque, on entendait les bouteilles s'entrechoquer. (*MTTA*, p. 354)

Ou encore :

[...] et une fraîcheur inattendue se mêlait aux émanations de la cuisine **qui fait saliver, laissant voir par leurs portes ouvertes, entre des vendeurs de bijoux en ivoire et en cuivre et des vendeurs d'habits de friperie que les acheteurs envahissent par dizaines.** (*MTTA*, p. 357) **vérifier citation : la phrase n'est pas complète**

Le procédé se répète lors de son séjour à Kampala.

De hautes maisons, comme il y en a partout dans la métropole, là-bas en Angleterre, avaient des hautes portes, dans leur clôture, qui laissaient voir par leurs battants, l'intérieur d'une cour pleine d'immondices, avec des petites maisons à l'intérieur. (*MTTA*, p. 359) **vérifier citation : la phrase n'est pas cohérente**

Cette mobilité du foyer, cette avancée de la caméra dans un décor fixe, se manifeste aussi bien dans des espaces extérieurs qu'intérieurs. On le voit lorsque Justin se rend chez un ami qu'il trouve à Kampala :

Nous nous arrêtons plusieurs fois sur une place publique, **mon** cœur battait fort, un de mes amis m'indiqua la direction à prendre pour aller chez Kiza. Tandis que le soleil était au zénith en pleine ville, la chaleur m'envahit de plus belle, l'envie de me déshabiller m'obsédait d'avantage. Je retrouve mon ami **de l'autre**

<sup>146</sup>

MASSON (B.), « L'eau et les rêves », *Europe*, sept.-oct.-nov. 1969, *art. cit.*, p. 92.

**côté nord** du quartier commercial de Kampala. Sa maison décorée à la chaux, avait une porte métallique peinte en rouge, et un plafond de bambous. La nuit, en traversant le salon, j'ai trébuché sur une peau de vache étendue par terre, une lumière de la lampe à tempête n'arrivait pas jusque là. (MTTA, p. 361) **vérifier citation**

Personnage et lecteur pénètrent au même moment, découvrant en même temps l'espace. Faire débiter la scène sur la place publique accentue et rend sensible le procédé cinématique ; les déplacements de Justin marquent un agrandissement du champ visuel, mais parfois aussi un rétrécissement soudain, du fait d'une simple lampe à tempête **suggère une plus vaste perspective.**

Mais c'est lors d'une visite à l'autre ami Kasereka, qu'il découvre à Kampala, que le texte tire le meilleur parti de ce procédé de « travelling avant » : **approche d'une partie passive, désintégration de cette partie en détail, dès lors que l'œil cherche à voir plus avant : le point de vue se déplace, et la vision, tributaire de l'éclairage, progresse d'objet en objet.**

Et tout en cherchant la cause d'un tel abord, je m'avançai dans cette grande pièce tel un salon.

La lumière était faible, malgré d'autres lampes à tempête posées à chaque coin du salon, car les trois fenêtres, grandement ouvertes à cause de la chaleur tropicale, dressaient parallèlement trois larges carrés d'ombres noires. Des portraits de la nature occupaient, à intervalle régulier, les murs. Je distinguais les habits noirs dans une pièce à côté, puis une table ronde éclairée par une autre lampe à tempête, quelques enfants de mon hôte **un peu** plus loin, sa femme s'occupait à faire la cuisine. (MTTA, p. 335) **vérifier citation.**

Le mouvement de la description suit si précisément celui du regard que le texte énumère les étapes successives dans le temps et dans l'espace : il distingue une masse anonyme (des habits) puis une table (grâce à la lampe), puis quelque chose de plus précis ; la femme de son hôte. Ici, Nayigiziki pousse le procédé à son raffinement extrême : rendre compte par le rythme, non seulement du mouvement même du regard, gêné par une faible lumière et essayant de s'habituer à la pénombre, mais

surtout de la vitesse avec laquelle l'objectif investit l'espace. Au passage, les « trois larges carrés d'ombres noires » sont devenus aussi importants que ce qui est distingué.

Un autre avantage évident de la « perspective en approche » est de permettre les gros plans. Là, le personnage n'est plus en mouvement : seuls les mouvements du regard assurent la construction du plan de la séquence. Nous n'avons plus qu'une sorte d'égalité d'apparition, espèce de plan d'ensemble où seul le regard bouge. S'il n'y a pas de citation pour le montrer, à quoi bon insister là-dessus ?

#### 4.2.1.2. Mobilité du regard

Le texte a souvent besoin de montrer l'espace, selon un plus ou moins vaste plan d'ensemble ; pour cela, le cinéma recourt soit aux panoramiques, soit aux gros plans, et l'on pourrait dire même que Nayigiziki s'y essaie plusieurs fois dans son récit. C'est à ce genre de variation de focale que Justin s'essaie, du haut des collines ougandaises, lorsqu'il découvre Kampala :

Je passais des heures à regarder, du haut de ces collines verdoyantes de Mbarara, la rivière qui coulait, en serpentant, entre les collines verdâtres, blanchies par d'épaisses brumes matinales, avec quelques euphorbes candélabres disséminées ici et là, noircies par la vieillesse et la moisissure qui les rongent indéfiniment. Quelques maisons, on ne peut plus modernes se dressaient plus loin de ma vue. A côté, des gamins s'amusaient, dans une flasque d'eau stagnante visible par la réflexion solaire, à faire nettoyer leurs bêtes domestiques. Mes yeux, délaissant à gauche quelques plantations d'eucalyptus qui me barraient la vue de cette plaine de la capitale. J'aperçois, au loin, quelques trois pasteurs conduire leur troupeau de vaches, de la race ankolé, dit-on ici, vers les pâturages lointains. (MTA, p. 296) vérifier citation

Ou bien, lorsqu'il découvre, en le traversant, le Sud de l'Ouganda :

Une chaîne de montagnes s'éloigne de deux côtés de la route ; à droite et à gauche de la route vers Mbarara. Plus loin, les champs de maïs, de sorgho et d'éleusine tapissent de belles collines arrosées par la pluie en cette après-midi pluvieuse. Les fumées montaient par ondulations, elles émanaient des huttes disséminées sur plusieurs collines et dissimulées dans des bananeraies. Une route

boueuse nous menait, loin vers la vallée, en bas d'une montagne à pente raide qui ressemblait un peu à nos grandes montagnes, là-bas au fond de notre Bulera ; à la frontière avec l'Ouganda. Les gens de l'Ouganda nous regardaient comme des êtres inconnus qui allaient chercher du travail en ce territoire anglais [...].  
(*MTTA*, p. 297) vérifier citation

Ces tentatives de saisir un vaste ensemble n'évitent pas de recourir à des articulations telles que « à droite », « à gauche », « plus loin », « en bas », « au fond », procédé essentiellement documentaire. Pour passer du plan d'ensemble au gros plan, du panoramique à tel détail représentatif de l'ensemble, le procédé favori de Nayigiziki est l'expression « ça » et « là », qu'on rencontre très souvent. Par exemple, dans un hôtel plutôt animé, à Nyanza : « Ça et là, des bruits confus où pointe la calomnie, la médisance, la flatterie ; où couvent la haine, l'égoïsme, la bêtise humaine. » (*ER*, p. 39) L'espace est aussi reconstitué (en partie) à partir d'un détail qui suggère la multitude et l'uniformité. Sur le marché de Nyanza : « Ça et là, sur le versant du Mugonzi et dans le Gakenyeli crapuleux, des Batwa, avec femmes et enfants, se démènent autour d'énormes brasiers [...]. » (*MTTA*, p. 57) Lors de la dernière messe qu'il va écouter à Nyanza, dans une bousculade au seuil de la porte, Justin décrit une ambiance de chaleur : « Ça et là, toutes les odeurs se soudent et se confondent, imbibées de sueurs. » (*Ibid.*, p. 19) En entrant chez un ami Batera, il apprécie le bien-être les occupant : « Ça et là, tout le monde est bien casé, comme dans une noce. » (*Ibid.*, p. 83) Lors de son entrée à Kampala, Justin veut ignorer la monotonie d'un paysage désolé, en ruine : « [...] ça et là des bicoques en briques à daube sic : adobe, à moitié construites étaient abandonnées. » (*Ibid.*, p. 369) Dans la forêt des volcans au nord-ouest du Rwanda : « Nous arrivons un jour après-midi à mi-hauteur d'une colline verdoyante. Sa pente, pleine de bergers et leur troupeau de vaches, était bordée de cèdres bien plantés ça et là et donnaient une ombre apaisante. » (*MTTA*, p. 260) att. orth. ça adverbe de lieu

Au cours d'une fête dans un village ougandais, nous avons une large vision d'ensemble du public par ce procédé de multiplication de détail, cette fois au moyen de l'expression « certaines... d'autres » :

Les femmes, vêtues de pagnes de couleurs brillantes portaient des bracelets en cuivre aux poignets, des colliers en zinc autour des cous. Elles étaient assises sur de belles nattes toutes neuves, enchantées par la naissance d'un nouveau né au village. Certaines criaient confusément dans un groupe isolé, d'autres murmuraient dans une langue locale ; le kiganda la langue proche du kinyarwanda. (MTTA, p. 342) vérifier citation

Il y a d'autres expressions syntaxiques équivalentes : ainsi, en pleine fuite, Justin longe la vieille forêt à Karagwe (Tanganyika Territory) : « Nous voyons par ici par là, à fleur de chemin, des lits de fortunes, arrangées en hâte, dans les branches d'un arbre touffu, par des mains d'hommes [...]. » (Ibid., p. 250 ; nous soulignons) vérifier citation De retour de sa première fuite, il fait l'éloge d'un vieux riche Kayondo : « Aujourd'hui encore, toujours fiers et sentencieux malgré ses ans [...] recevant de-ci de-là des secours qu'il distribue ensuite [...]. » (ER, p. 76) vérifier citation

La description après un panoramique qui donne une vision générale, peut isoler en gros plan, par – pour parler le langage cinématographique – un effet de « zoom » visant un détail particulièrement frappant, pourvu cette fois-ci d'une valeur singulière. Ainsi, dans un hôtel de Kampala qu'il visite :

Les grandes lampes suspendues sur le plafond, comme de grosses étoiles de la nuit sans nuages, s'épanouissaient sur les tentures, elles se répétaient dans des glaces, et au fond de la salle à manger, que tapissait un treillage de jasmin, la grande table ressemblait à un maître-autel de la cathédrale ou à une exposition d'objets qui brillent ([...]). (MTTA, p. 363)

Le buffet, isolé en gros plan, assume à lui seul toute la signification de cet espace : à lui seul il est l'emblème d'un espace, et d'une manière de vivre du monde moderne et non locale. « Maître-autel », il fait de ce salon un lieu de culte, qui, de tous les rituels, privilégie celui de la nourriture. C'est le même procédé qui, chaque fois, caractérise les visions d'ensemble des lieux modernes qu'il fréquente. En effet, dans une grande maison qu'il découvre à Kampala, Justin voit que :

De grands plantes rampantes emplissaient les fenêtres, les rideaux rouges filtraient une lumière solaire un peu sombre de même couleur dans le salon, tandis

qu'un bouquet de fleurs de dahlias était suspendu sur un grand mur peint à la chaux toute blanche. Je fus surpris par ce lieu qui ressemblait étrangement à l'hôtel Rukatitabire de Nyanza. (MTTA, p. 359) vérifier citation

~~En se concentrant sur le jeu de la lumière et sur l'aspect des murs, le texte résume en même temps tout ce qui caractérise cet espace : froideur où cela ? et poli satin ??, mais aussi tout ce qui est propre à fasciner Justin ???.~~ Cependant, malgré son importance, cet ultime détail lequel ?, chez l'auteur réaliste, frappe parfois par son caractère, selon les propres termes de R. D. Genette, « déceptif et minorisant » ?? On ne comprend pas ce commentaire qui semble sans rapport avec la citation

La sensibilité au détail met en avant de nombreux aspects parcellaires, apparemment sans rapport avec la diégèse ; c'est justement leur étrangeté au sujet percevant, leur façon de rappeler à celui-ci l'altérité foncière du monde, qui semble motiver leur présence. De ces morceaux de réalité qui tout d'un coup apparaissent puis disparaissent, on peut donner de nombreux exemples. Ainsi, pendant la rixe sur la frontière ~~du sud-est~~ du Rwanda avec la Tanzanie, soudain surgit la figure « d'un grand jeune homme, dont les cheveux dépeignés donnent l'impression d'un fou, [et qui] reçoit un coup de bâton de la police des frontières. » (MTTA, p. 257) vérifier citation Ailleurs, c'est un vieillard : « Au milieu de la foule, par-dessus des têtes, on aperçut un vieillard en habit noir et au chapeau de paille, marchait à pas pesant. D'une main, il tenait un vieux panier, de l'autre une canne. » (MTTA, p. 258) vérifier citation Ou encore, c'est une vache : « Cette place du marché avait rassemblé du monde venu vendre leurs marchandises. Une boutique était pleine à craquer [...], il y avait près de l'abattoir une vache morte, étendue [...]. » (MTTA, p. 70)

Toutes ces figures qui se détachent en gros plan, jeune homme, vieillard ou vache morte, signifient le caractère incohérent de la vie en exil. Ainsi, toute la scène qui relate cette fuite est construite par juxtaposition de gros plans qui se succèdent. Mais pour que les isolements en gros plan puissent être pleinement significatifs, ou disons autrement : pour qu'ils puissent assurer à la séquence le contenu symbolique, psychologique ou émotif auquel ils visent, il faut apporter beaucoup de soin, de



précision dans l'indication de l'endroit où se situe le regard qui fixe la scène. Et en effet, le texte multiplie les indications sur les angles de prise de vue ; ainsi, lors de la rencontre d'un ami à Kampala :

En même temps que mon ami, j'arrivai de l'autre côté, sous la rue du marché. L'espace n'étant pas assez large, je fus contraint d'attendre [...]. Je n'apercevais que son dos, couvert d'une vieille veste usée. Cependant, je plongeais dans l'intérieur de la boutique, à côté de la rue, pour acheter quelques feuilles de tabac. (MTTA, p. 365)

D'autre part, le texte tente le plus souvent de saisir l'angle de prise de vue sous lequel le plan apparaîtra de la façon la plus originale : « Je n'apercevais au-delà que les files de gens qui rentraient chez eux après leurs travaux champêtres. Ils portaient leurs houes sur épaules, et des paniers pleines de leurs récoltes en ce mois des pluies intenses. » (MTTA, p. 371)

Là encore, la position de Justin dans l'espace provoque une vision hallucinée de l'espace extérieur. C'est le même phénomène que nous relevons lors des bagarres auxquelles il assiste à Mbarara :

Une barricade énorme bouchait la rue du marché. J'apercevais la flamme et les fumées et qui montait au dessus des maisons, à côté des magasins et des maisons avoisinantes ; jeunes et vieux s'étaient affolés et couraient à travers les feux faisant des gestes grands et fuyant cette folie meurtrière. Ils disparaissaient tous quelque part dans la nature [...]. (MTTA, p. 393)  
vérifier citation

~~L'effet ici, est saisissant : des vieux et jeunes semblant danser sur les feux ! Vision quasi surréalistes peu, bien sûr à un regard « naïf », celui d'un personnage à qui échappe totalement le sens de « la danse », mais aussi, et surtout, à l'angle de prise de vue qui ne permet pas d'avoir une vision détaillée de la scène.~~ L'effet ici, est saisissant : ces vieux et ces jeunes courant à travers les feux, puis disparaissant mystérieusement « quelque part », composent le tableau d'une sorte de danse macabre à la limite du surréel ; cependant, l'angle de prise de vue, qui ne permet pas d'avoir

une vision détaillée de la scène (la barricade bouche la rue), lui donne une justification.

Cette mobilité du regard qui se concentre de temps en temps sur détail, permet de savantes rotations qui, tout en fragmentant l'espace au risque de faire éclater le récit, consolident le tissu narratif. On pourrait multiplier les exemples de cette technique, mais le plus probant reste celui d'une fête populaire dans un quartier de Kampala :

Je fus d'abord ébloui par les lumières : je n'aperçus que des tissus de toutes les couleurs éblouissantes. Des tissus en **coton, de velours de tergal**. De simples citoyens en costume traditionnel avec des couleurs blanches de kaolin aux visages dansaient rapidement en balançant leurs tailles dans un mouvement coordonné d'ensemble. Tout cela au rythme des tambours, des tam-tams et au son des sifflets. Cette fête des semailles nous l'avons aussi chez nous et la pratiquons à la cour royale.

La lune, quant à elle, dansait dans les nuages ; tantôt elle se cachait **dans derrière** ceux-ci, tantôt elle apparaissait entière.

Je levai les yeux pour contempler ce spectacle aérien exceptionnel qui ornait cette vie traditionnelle africaine, notre art qui n'a rien à envier à celui des autres peuples étrangers chez nous. Le souvenir des anciens jours passa dans ma mémoire. (*MTTA*, p. 453) **vérifier citation**

Accompagnant le regard de Justin, l'objectif s'élève au dessus de la scène. Mais la lune, prise en gros plan, n'est pas un simple détail de l'espace environnant : elle est la jointure qui cimente le récit. Le narrateur, conscience percevante, provoque, par un véritable procédé de fondu enchaîné, une simultanéité de plans et une surimpression d'images, où l'évocation de l'art africain et des « anciens jours » donne naissance à un autre espace, celui de l'histoire et du long terme, qui se dégage au-dessus de l'espace présent.

Le mouvement du regard peut cependant aussi laisser le sentiment d'un espace éclaté et incohérent :

La pluie sonnait comme une grêle sur la toiture, en tuiles, de la maison de mon ami Mugisha. En ouvrant la fenêtre, j'apercevais dans la rue un pauvre berger conduisant son troupeau de vaches à une rivière proche, la Karaaba, il était mouillé de la tête aux pieds. La rivière, devenue énorme, coulait entre deux collines, dans une vallée verdoyante où l'on pouvait s'apercevoir quelques petites maisons bien alignées sur les flancs de deux collines. Les vaches, quant à elles, balançaient leurs queues pour chasser les mouches, tandis que les cornes s'entrechoquaient et se poussaient pour se disputer une place à un abreuvoir. (MTTA, p. 455)

Le regard se fixant tour à tour sur la toiture, sur un berger, sur un troupeau de vaches, sur la rivière, sur les collines, sur la vallée, sur des maisons, sur les vaches, sur les queues, sur les cornes et enfin sur l'abreuvoir, tout cela marque la dispersion et le manque de cohésion d'un paysage, qui littéralement, glisse sous le regard de Justin.

C'est aussi ce qu'on voit lors d'une bagarre sur le marché de Kampala ; toutes les misères de cette rixe s'inscrivent dans un espace incohérent, espace de dispersion rendu aussi bien par l'énumération de ces objets hétéroclites, que par le mouvement du regard, lequel change aussi de sujet :

Les petites boutiques ayant été saccagées, les portes détruites, les marchandises volées, les bagarreurs prirent la fuite. On apercevait à l'intérieur des magasins en ruines quelques articles sur les étagères, les sacs de riz, de sorgho, de maïs, des fûts d'huile, des savons éparpillés, des papiers par terre, bien des choses délicates s'y étaient conservées. Mon ami Mugisha observa une pendule, une lampe à tempête, des postes de radio. (MTTA, p. 447) vérifier citation

Effets de cadrage tout à fait remarquables, et qui incontestablement, font de l'auteur quelqu'un qui use un langage qui semble cinématographique. Ce respect de la perspective est encore plus sensible dans les espaces reconstitués à partir d'objets en mouvement.

### 2.2.1.3. Mobilité de l'objet

Bien que ce qui caractérise les procédés de Nayigiziki soit cette mobilité de l'objectif à l'intérieur d'un espace souvent, le récit présente aussi des descriptions

d'espaces en mouvement. C'est notamment le cas lors d'une course de buffles poursuivis par des fauves dans le parc d'Akagera, au moment de la traversée de la frontière du sud-est par Justin, qui fuit lui aussi. Un véritable morceau de bravoure, qui nous apparaît comme le point culminant de la maîtrise de ce procédé.

Les passeurs nous avaient **averti d** danger de ce lieu. Quelques chasseurs avaient grimpé sur les arbres, d'autres, debout sur leurs pirogues, suivaient inlassablement cette course effrénée des fauves chassant leurs proie : on les **voyaient** filer comme des étoiles la nuit, arborant ardemment leurs grands muscles, détalant à toute allure sur toute la longueur du parc qui bordait la rivière Akagera. De loin, leur vitesse n'avait pas l'air excessive, à l'autre bout du parc, ils semblaient même se ralentir, et ne plus avancer que par une sorte de glissement où leurs ventres touchaient la terre, sans que leurs jambes étendues **plissent**, mais revenant bien vite, ils grandissaient ; leur passage **coupant le** vent, le sol tremblait, les cailloux volaient, l'air s'engouffrant dans les herbes sèches de ce beau maquis les faisant balancer de tous les côtés. (MTTA, p. 81) **vérifier la citation**

Comme pour les descriptions précédentes, là encore le point de perspective est soigneusement respecté, et nous n'avons que la description subjective du mouvement relatif des fauves par rapport à la pirogue. En effet, même si le regard qui focalise la description n'est pas explicitement situé, et pourrait être celui d'un spectateur anonyme, il est cependant parfaitement localisé. Nous noterons ainsi l'habileté à passer du plan d'ensemble, lorsque les fauves sont de l'autre côté, au plan rapproché, lorsqu'ils sont à portée du regard. Il y a là un sens tout à fait juste de la perspective, du mouvement et de la relativité des objets lorsque Nayigiziki note que les fauves semblaient glisser au loin ou au contraire grandissent en se rapprochant.

#### 4.2.2. L'espace figé

R. D. Genette notait très justement, à propos du procédé de la « perspective en approche » dans les récits réalistes, que « si la perspective en approche va du détail minime et le plus voisin à l'horizon le plus large et le plus lointain, la description ne

peut empêcher l'emprise d'un certain statisme.<sup>147</sup> » Il arrive en effet, qu'à la mobilité du corps ou du regard succède la fixité de celui-ci, fixité qui immobilise l'espace au point de donner l'impression d'un tableau ou d'un cliché photographique. Le romancier se trouve alors confronté aux difficultés d'avant l'ère des grands écrivains réalistes dont nous parlions au début de cette analyse : l'arrêt et la mise à-plat du texte.

De telles difficultés seront résolues avec plus ou moins de succès. En effet, si nous considérons certaines descriptions de paysages dans le récit de Nayigiziki, nous voyons immédiatement que leur réussite est variable. Le jardin de la paroisse de Zaza au sud-est du Rwanda :

[...] et lorsqu'on vient de la colline Kabuye, non loin du Territoire de Muhinga, en Urundi, on aperçoit à droite sur l'autre flanc de la colline Nyamwiza un talus de gazon que domine une maison, en briques cuites rouges de la paroisse de Zaza. A gauche, dans la prairie, des cèdres s'étendent, et l'horizon, en face, est borné par une courbe de la rivière Mururu : elle était aplanie. (*MTTA*, p. 79)

Les « à droite », « à gauche » ne parviennent pas à masquer l'à-plat descriptif de ce passage. Une des solutions que tentera le texte de Nayigiziki, sera celle de varier le procédé : tantôt il choisira l'instantané photographique et tantôt le tableau pictural.

#### 4.2.2.1. *L'instantané photographique*

Bien que la ville apparaisse à Julien à partir d'un véhicule en mouvement, le paysage a l'air immobile :

C'était Mbarara.

La ville construite au versant de deux collines basses (dont la première est nue et la seconde couronnée par des eucalyptus), avec quelques maisons en briques cuites inégales et ses multiples ponts sur de petites rivières qui la traversent. Tout cela me semblait avoir quelque chose de discret et de bon. Un grand magasin contenant beaucoup d'articles se dressait à côté d'une rivière où l'on pouvait voir

<sup>147</sup>

DEBRAY-GENETTE (R.), « Traversée de l'espace descriptif », *art. cit.*, p. 336.

quelques paysans dans une pirogue entraînés de ramer. Des vaches broutaient de l'herbe très fraîche arrosée par une pluie incessante dans cette nature exceptionnelle. De loin, une femme passe, portant sur son dos un enfant mouillé sous une pluie battante. (MTTA, p. 372)

~~De même, lors du séjour chez son cousin à Nyanza, Justin contemple un paysage qui fait songer à carte postale en couleurs :~~

~~Ces montagnes d'où je vois, à perte de vue, d'autres montagnes et même, nimbées de blanc dans le Mulera, les volcans à l'Ouest et à l'Est. Le paysage fuyant du Buganza, la Mohazi qui s'endort sous la brume en plein jour ; cette nature solitaire où le confort devient indésirable ; ces beautés sauvages mais trop réelles que gâterait l'arrangement symétrique des œuvres humaines ; cet assemblage divers du grand et du petit, du blanc et du noir, du vert et du rouge ; ce mélange dissemblable mais un, que l'œil insatiable n'embrasse qu'en gros ; où le bruit du jour n'exclut pas le silence infiniment lourd des solitudes ; où la diversité n'exclut pas l'unité ; où le cœur s'égayé et s'éparpille pendant que l'esprit se repose ; que n'ai-je, ma belle amie, assez de talent pour t'en faire la peinture, assez de génie pour en ébaucher la poésie ! (MTTA, p. 225) Cette description a déjà été citée. Il faut éviter ce genre de répétition ; en outre, il, y a beaucoup plus qu'une carte postale dans ce paysage~~

~~Un tel paysage est criant de cliché d'usage pour dépliant touristique.~~ Mais celui-ci pourrait être une photo d'art :

[...] Alors, un certain homme de cette ville de l'Uganda, se fit grand et se tenait debout dans son magasin, tout chez lui semblait immobile. Trois lampes à tempête donnaient une lumière dans sa boutique, et de petites fumées noires se projetaient sur les supports de la toiture, tandis que dans les coins nos ombres s'étendaient comme des gazes noires superposées. (MTTA, p. 465) *vérifier citation*

Cette technique de l'instantané est largement répandue dans les récits réalistes. Comme nous l'avons déjà souligné, certains passages du récit de Nayigiziki sont conduits par juxtaposition de plans fixes : le mouvement, le rythme, est donné par le montage plutôt que par le mouvement de la scène elle-même. Mais c'est la technique

picturale, très certainement, qui reste la plus apte à rendre compte de cet aspect de la figuration spatiale.

#### 4.2.2.2. *Le tableau pictural*

Lors de l'étude consacrée aux axes que privilégie le texte de Nayigiziki pour manifester la spatialité (voir xxx), nous avons déjà analysé les différentes techniques picturales utilisées. Les paysages formant un tableau étant cités dans cette partie, nous nous contenterons ici de signaler quelques-uns des aspects les plus prégnants du langage pictural.

Lorsque l'on considère certains paysages dans le récit de Nayigiziki, la comparaison avec des tableaux ne manque pas de s'imposer. D'abord par le rôle important de la couleur, surtout dans les paysages de plein air. Tout y est coloré, jusqu'aux ombres, lesquelles peuvent être grises comme dans la forêt des volcans au nord-ouest, lorsque le paysage « étalait dans les lointains des vapeurs grisâtres, une clarté blanchâtre ; ou dans les jardins de l'église de Nyarubuye, où « les eucalyptus du jardin formaient des masses énormes violacées par le sommet ». Le monde extérieur est en constante activité chromatique : il est un perpétuel jeu de couleurs qui agissent les unes sur les autres. La couleur réaliste est supplantée par une couleur picturale. Les couleurs ne sont pas des teintes abstraites ou uniformes, mais une modulation infinie : le paysage chez Nayigiziki excelle à fouiller toutes les variations chromatiques. Ainsi, dans la forêt des volcans, le maximum d'effet est obtenu par la juxtaposition de la gamme du vert : « les énormes flots verdâtres », « les frênes aux glauques ramures », « le soleil tombant d'aplomb sur les larges verdure [...] rayait le gazon de traînées émeraude. »

Comme dans la peinture impressionniste, la lumière s'avère être un élément primordial qui donne du relief aux paysages du récit de Nayigiziki. Elle produit, en effet, chatoiements et diaprures :

Le soleil, à de certains endroits verdâtres rayonnant les flancs des hautes montagnes, laissait des fonds dans l'ombre ; ou bien, atténuée sur les premiers

plans par une sorte de crépuscule, elle étalait dans les lointains des vapeurs violettes, une clarté blanchâtre. (MTTA, 378) vérifier citation

La vision de la forêt des volcans est indiscutablement l'œuvre d'un œil impressionniste, peut-être de celui de ce peintre dont il est fait incidemment mention lors du passage de Justin et son boy par l'Ouest (page ? citer ?).

Ce regard de peintre se fait sentir à bien d'autres endroits, comme pour cet autre tableau dans la ville de Kampala en Uganda :

La lune et les étoiles brillaient, indéfiniment, réfléchissant dans une rivière des points lumineux qui vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur grisâtre, tandis que le ciel peu clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté de la rivière. Des maisons que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits. (MTTA, p.456)

Nous retrouvons ici le même souci de représenter un paysage par masses et couleurs, la même attention à la luminosité (ici fort faible) du ciel, et la présence récurrente de ce brouillard coloré et lumineux. Là encore, c'est le regard d'un peintre en puissance qui semble assumer la description : ~~Justin ne vient-il pas de se décider pour la peinture ?~~

### ***2.3. Espace et mise en scène***

Ce que nous envisageons ici, c'est la manière dont la disposition des objets et celle des personnages parviennent à construire et à signifier un espace. En effet, l'art de la mise en scène a pour fonction essentielle d'exprimer visuellement des sentiments, de suggérer certains rapports entre les personnages sans avoir recours à l'analyse explicite, si bien que la fonction narrative de ces dispositions l'emporte sur la fonction descriptive.



Nous réservons toutefois l'étude de la mise en scène spatiale dans sa fonction diégétique dans notre troisième partie ; nous nous contentons ici d'envisager la mise en scène en tant que mise en place d'un décor. Et là, c'est peut-être beaucoup plus au théâtre qu'au cinéma que nous devons faire appel. P. Lainé voit ainsi dans la scène de la traversée de la rivière Akagera en pirogue, un récit caractéristique d'un point de vue théâtral ; selon lui, la façon de représenter l'espace ici est comme un décor de scène, « qui, bien avant la lettre, fait penser à certains spectacles où le paysage était fait d'une porte se déroulant devant le public<sup>148</sup>. » **bizarre affirmation, à vérifier**

Quant à nous, nous envisageons la mise en scène comme un art de disposer objets et personnages dans l'espace. Par exemple, dans le camion qui emmène Justin et son boy vers le Tanganyika Territory, objets et personnages sont disposés de telle sorte que les passagers eux-mêmes sont ravalés au rang d'accessoires ; s'ils sont concentrés dans un espace exigü et homogène, c'est pour faire contraste avec l'arrivée.

Nous retrouvons un procédé identique lors du premier repas que Justin partage avec ses compagnons de voyage : tous les personnages constituent des éléments de décor, qui entourent le ménage de la femme qui les a accueillis. Le groupe pris dans son ensemble dessine un espace qui met en évidence la femme ; finalement, Justin et ses compagnons ne sont situés dans l'espace que par rapport à elle : « Nous étions assis à trois places au-dessus d'elle, sur le même côté. » (*MTTA*, p. 119) **(pas très convaincant comme exemple)** Mais c'est peut-être dans une cour de la maison appartenant à un homme rencontré dans le Tanganyika Territory, à l'Est, que le texte apporte le plus de soin à ces indications scéniques chargées de signifier l'espace :

Nous étions assis dans une cour de notre hôte, moi et mes quatre autres Barundi, fatigués de voyage. Sous un manguier, le soleil était à mi-chemin de son parcours. Un autre manguier dont le feuillage portait des fleurs, s'inclinant un peu, surplombait le groupe de femmes assises en rond tout autour, tandis que d'autres

---

<sup>148</sup> LAINÉ (P.), « Nayigiziki et le courant picaresque », dans *Dialogue*, n°105, juillet-août 1984, p. 66-77.

occupaient les bancs formant deux lignes droites. La foule des hommes qui se tenaient debout sur l'autre côté après l'entrée, certains portant de vieux chapeaux en paille, d'autres fumant leurs pipes, faisait du tout une seule masse noire [...].

(*MTA*, p. 89)

Le cadre de la scène dépasse ainsi la fonction que lui avait assignée le roman réaliste : celle d'être un miroir qui doit refléter le personnage. Ce n'est pas non plus un simple décor qui entoure les personnages, mais « un lieu réel en fonction duquel ils se situent à la fois géographiquement et moralement d'une manière qui n'est jamais indifférente <sup>149</sup> », commente P. Lainé.

Nous avons pu voir, tout au long de ce chapitre, que, pour Nayigiziki, la construction d'un espace, d'un lieu, d'un décor est minutieusement élaborée. Le texte joue avec virtuosité de toutes les techniques qui nous font penser au cinéma, à la photographie et à la peinture. **C'est un aspect du réalisme de son écriture.** Au début de ce chapitre, nous évoquons la nécessité pour le texte classique lisible d'instaurer un certain dispositif pour rendre vraisemblable des descriptions ; ce dispositif pourrait se résumer dans la dépendance du personnage vis-à-vis du projet descriptif : ses poses, ses postures, ses mouvements, son regard, son savoir. Mais l'analyse menée dans ce chapitre nous amène à la conclusion que les procédés utilisés par Nayigiziki ne sont pas seulement les produits des contraintes imposées par une certaine tradition romanesque. C'est bien ce qui fascine M. Taine, pour qui Nayigiziki a véritablement inauguré l'ère moderne de la littérature d'expression française au Rwanda, car avec le récit de Nayigiziki s'instaure

une certaine littérature moderne de type visuel ; elle prétend donner le réel pour ce qu'il est, à l'état brut, le plus exactement possible. Un réel photographique [...] et cette photographie là [...] serait plutôt une photographie de cinéma, c'est-à-dire qu'elle est multipliée et mobile.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> LAINÉ (P.), « Nayigiziki et le courant picaresque », *art. cit.*, p. 67.

<sup>150</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 19.

On pourrait donc dire que l'innovation romanesque de Nayigiziki réside d'abord et surtout dans une technique, parfaitement mise au point, d'investigation : transcrire le réel selon le mouvement des yeux, du corps, de l'angle selon lequel le corps le fait découvrir ; de la sorte, avec Nayigiziki, la littérature romanesque cesse d'avoir pour objectif de construire une histoire : elle devient une technique de la conscience.

## **TROISIÈME CHAPITRE :**

### **ESPACE ET INSTANCE D'ÉNONCIATION NARRATIVE**

Ce chapitre montrera que le traitement de l'espace est lié à différents modes narratifs, c'est-à-dire aux procédés mis en œuvre pour le mettre en texte et lui assurer sa figurabilité. Il s'agit essentiellement d'une « attitude narrative » adoptée à l'égard de telle ou telle représentation spatiale. Si le chapitre précédent aurait pu s'intituler « comment l'œil perçoit », celui-ci s'intéresse essentiellement à l'instance « qui perçoit ».

Cela nous amènera à situer le roman dans le cadre d'un pacte réaliste, mais aussi à envisager ce qui, dans le texte, déborde plus ou moins clairement de ce cadre. Nous serons ainsi amené à proposer une analyse « stylistique » de quelques énoncés descriptifs de la spatialité, car ce qui nous est donné comme étant le réel, ne doit pas nous faire oublier que ce réel a été mis en « mots ». Ainsi, la stylistique est loin d'être au centre des recherches de la narratologie, mais les quelques remarques qui clotent ce chapitre indiquent cependant la nécessité d'une lecture spécifiquement littéraire, pour compléter les approches fonctionnelles de la narratologie : de la « mimésis » qui fonde l'écriture chez Nayigiziki, on passe ainsi à une poétique de l'espace ?

#### **1. Réalisme subjectif et mode narratif**

Après avoir consacré un long chapitre à montrer comment l'espace est construit à partir des perceptions sensorielles (essentiellement) du personnage principal, il devient banal de dire que les descriptions de l'espace sont focalisées dans

*Mes trances à trente ans*. Mais ce n'est sûrement pas épuiser la question. Et la fait est que l'œuvre de Nayigiziki a suscité, au Rwanda colonial et postcolonial, diverses réflexions sur les formes romanesques, dont l'une des plus fécondes a sans doute été celle qui concerne le mode narratif et son lien avec la perception d'un sujet.

Somme toute, nous n'en finirons pas d'éprouver justesse de la remarque de M. Proust : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression » REF. De son côté, J. Nsengimana a pu écrire que

Les descriptions dans le récit de Nayigiziki ne sont qu'accessoirement poétiques ou explicatives, et qu'en même temps, loin d'apparaître comme des temps forts qui suspendraient le récit, parce qu'elles sont focalisées, ne coupent pas le fil narratif, au contraire, elles le consolident et sa description prépare l'évènement, plus encore, est l'évènement.<sup>151</sup> Il y a quelque chose qui ne va pas dans la citation et son mode d'insertion : à vérifier

La modernité de Nayigiziki a été consacrée depuis que l'on a dit que, chez lui, « [...] la juste compréhension de l'objet doit résulter de sa représentation même<sup>152</sup> », depuis que l'on a compris qu'il n'y avait pas d'immixtion d'éléments étrangers au récit (ni commentaire, ni jugement ni explication[...]) « car les choses parlent d'elles-mêmes et se désignent elles-mêmes<sup>153</sup> », parce que la description est elle-même récit, et correspond toujours à un regard, celui d'un des personnages et jamais à la vision extérieure et objective d'un romancier démiurgique, depuis que l'on a remarqué que : « Le récit de Nayigiziki était conçu comme quelque chose qui doit être montré, qui doit être offert au lecteur et s'imposer de soi-même<sup>154</sup>. » On a relevé aussi que, pour cela, « Nayigiziki utilisait des techniques variées, diversifiées, car la façon dont les faits sont présentés dépend entièrement du sujet que Nayigiziki y discerne », et que

<sup>151</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », dans *Dialogue*, n°98, septembre-octobre 1983, Kabgayi, p. 46.

<sup>152</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 47.

<sup>153</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 47.

<sup>154</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Naigiziki », *art. cit.*, p. 47.

l'on peut ainsi étudier les glissements de point de vue dans le récit<sup>155</sup>. » où commence la citation ??

Qu'il n'y ait de réalité que subjective pourrait être aussi la leçon de l'œuvre théâtre de Nayigiziki, *L'Optimiste*, bien qu'elle soit de toute évidence davantage tournée vers le débat d'idées que vers la perception de l'espace. En effet, la pièce, est, selon J. Nsengimana, la preuve qu'il n'y a pas de réalité objective, que « toute vision est l'illusion propre à chacun, autant de verres colorés que de regards » REF. Cette idée est reprise par Albert Nkiko dans son mémoire de maîtrise, lorsqu'il assure que l'essence même de *L'Optimiste* est constituée par « le rapport qui lie le monde objectif d'une part au monde subjectif d'autre part<sup>156</sup> » ; il met l'accent sur le fait que l'originalité de la création chez Nayigiziki réside dans cette modalité narrative qui fait que « [...] certaines choses apparaissent toujours dans le champ d'une conscience et qu'elles en reçoivent la coloration<sup>157</sup> ». Après tout cela, il paraît bien difficile d'être original, ou d'apporter quelque chose de nouveau.

Notre objectif, plus modeste sans doute, est d'étudier, à travers quelques exemples, comment différents modèles narratifs se combinent, s'enchaînent, pour représenter l'espace. En effet, nous ne pensons pas que tout le récit ne connaisse qu'une seule modalité narrative, et un des sens du roman est à déchiffrer justement dans ces glissements de perspective narrative ; il sera dès lors intéressant de voir quelle est sa méthode de sélection des faits qu'il nous présente, et à quoi correspondent ces variations de point de vue dans la narration.

---

<sup>155</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Naigiziki », *art. cit.*, p. 48.

<sup>156</sup> NKIKO (Albert), *Actualisation sociologique de L'Optimiste de Saverio Nayigiziki*, Butare, U.N.R., 2001, p.69.

<sup>157</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Naigiziki », *art. cit.*, p. 50.

### 1.1. *Le mode selon Genette*

Dans *Discours du récit*, G. Genette définit ainsi le mode :

On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue, et c'est précisément cette capacité et les modalités de son exercice que vise notre catégorie du mode narratif : la « représentation » ou plus exactement l'information narrative a ses degrés, le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails et de façon plus ou moins directe et semble ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre [...] selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou le groupe de personnages) dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou « le point de vue », semble alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective. « Distance » et « perspective », ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le mode [...] <sup>158</sup>.

Il reprecise cette notion dans *Nouveau discours du récit*, en insistant sur la catégorie de la distance, « c'est-à-dire de la modulation quantitative (« combien ? ») de l'information narrative », et sur celle de la perspective qui commande « la modulation qualitative : « par quel canal ? <sup>159</sup> ».

Le mode narratif, tel que nous l'envisageons ici dans un sens très restrictif, se confond dans une large mesure avec la perspective narrative, et plus couramment avec l'étude du « point de vue », et de toutes les questions ressortissant au problème de la focalisation. Notre travail s'attachant, en effet, essentiellement aux modalités de la représentation spatiale, la catégorie de la distance, qui vise les rapports entre récit d'évènements et récit de paroles, le degré d'insertion du discours des acteurs, la différence entre scène et sommaire, et l'opposition homologue temps du récit/temps

---

<sup>158</sup> GENETTE (G.), *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 183-184. (C'est l'auteur qui souligne **il n'y a rien de souligné**).

<sup>159</sup> GENETTE (G.), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 29.

du narré, nous paraît accessoire ici. Non pas que nous considérons avec M. Bal, que ce soit une notion « superflue<sup>160</sup> », mais pour le récit qui nous intéresse, les discours des personnages se rapportent peu à la spatialité. C'est ce qui justifie donc que cette catégorie de la distance bénéficie d'un intérêt moindre que celle de la perspective.

Le mode narratif de la représentation spatiale se situe, dans la typologie proposée par Jaap Lintvelt<sup>161</sup>, à la jointure des critères narratifs du plan « perceptif - psychique » et du « plan spatial ». Comme notre première partie l'a suffisamment montré, la perspective narrative ne se limite pas à l'orientation visuelle, c'est-à-dire à la question de savoir « qui voit », mais elle implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif, olfactif ou cénesthésique.

Avant de passer aux analyses spatio-discursives, faisons une mise au point : l'étude menée dans ce chapitre s'efforcera, dans la mesure du possible, de s'arrêter au problème du mode sans aborder le problème de la voix, c'est-à-dire de ne pas commettre ce que M. Bal nomme le « péché prégenettien<sup>162</sup> », puisque c'est à Genette que nous devons la distinction entre « mode » et « voix » ; en effet, les typologies antérieures de la perspective narrative<sup>163</sup> (et même celle plus récente de Lintvelt) confondent le « point de vue » (intérieur ou extérieur à la fiction) et l'identité du narrateur, en cherchant à savoir si c'est l'auteur implicite<sup>164</sup>. Ainsi, toutes ces typologies envisagent des situations narratives qui tiennent compte à la fois des données de mode et de voix ; or comme le démontre Genette, le « point de vue » qui est le « foyer narratif », ne peut en aucun cas s'analyser en termes « d'instance

---

<sup>160</sup> BAL (Mieke), « Narration et focalisation », dans *Poétique*, n°29, 1977, p. 112.

<sup>161</sup> LINTVELT (J.), *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, José Corti, 1981.

<sup>162</sup> BAL (M.), « Narration et focalisation », *art. cit.*, p. 110.

<sup>163</sup> Ces typologies, parues originellement dans *Essays in Criticism*, XI (1961), ont été présentées, en version française, dans l'article de VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), « Point de vue ou perspective narrative », dans *Poétique*, 4, 1970, p. 476 à 497.

<sup>164</sup> Nous retrouvons cette classification dans la typologie de J. LINTVELT, *op. cit.*, p. 16 à 33.



narrative ». ~~Aussi dans ce chapitre suivons nous Genette dans ses analyses sur le mode, et réservons un autre chapitre au problème de la voix.~~

## 1.2. Espace, perspective et point de vue

Les critiques qui, les premiers, soumièrent le concept de point de vue à l'attention du public, n'avaient pas supposé qu'il se révélerait aussi peu efficace que les autres concepts employés par les gens qui parlent de fiction. En effet, selon Wayne C. Booth,

quand Percy Lubbock porta aux nues l'emploi que Henry James fait de la « conscience centrale » comme moyen de représentation, et dit que « le problème complexe de la méthode dans la fabrication romanesque » est dominé par la « relation que le narrateur entretient avec le récit » – il aurait pu prédire que de nombreux critiques, tel E. M. Forster, le contrediraient. Mais il aurait eu du mal à prévoir que, pour l'auteur ou le critique, ses adeptes seraient de si peu de secours (quarante ans de recherches élaborées sur le point de vue n'ont pas suffi), puisque ceux-ci ont à décider si telle technique dans une œuvre particulière est propre à rendre tel effet. On nous offre d'une part des classifications et des descriptions dont on se demande pourquoi on s'est soucié de le faire. L'auteur qui a compté le nombre d'occurrences du pronom « je<sup>165</sup> » dans chacun des romans de Jane Austen peut paraître plus franchement absurde que les innombrables érudits qui ont retracé avec d'indéfinis détails la *Ich-Erzählung* ou l'*Erlebte Rede* ou le monologue intérieur de Dickens à Joyce, ou de James à Robbe-Grillet. Mais il n'est pas plus étranger au jugement littéraire. Décrire des faits de détails présente sans doute un intérêt ; mais cela n'est qu'une étape préliminaire au regard de ce qui pourrait nous aider à expliquer la réussite ou l'échec des œuvres individuelles.

---

<sup>165</sup>

C'est l'auteur qui souligne.

~~D'autre part, les efforts que nous avons déployés n'ont guère mieux servi, parce que les principes que nous formulons étaient délibérément prescriptifs [...]~~<sup>166</sup>. Citation à vérifier, apparemment incorrecte.

~~De cette réflexion de Wayne C. Booth, nous pouvons constater que l'auteur ne raconte pas directement, c'est, en fait, le lecteur qui découvre tout par lui-même, à partir des mots, gestes, et actes des personnages. On ne comprend rien, cela n'a aucun rapport apparent avec ce qui précède. Enfin, puisque les choix du romancier sont en fait illimités, juger de leur efficacité fait retomber le critique dans un type de raisonnement qu'Aristote utilisait dans sa *Poétique* :~~

~~Si tel ou tel effet est souhaité, alors tel point de vue est bon, tel autre est mauvais. Nous sommes tous d'accord que le point de vue est en un certain sens quelque chose de technique, un moyen, pour parvenir à des fins plus ambitieuses. Ou bien nous affirmons que la technique est le moyen dont dispose le créateur pour découvrir son intention propre, ou alors qu'elle est le moyen dont il dispose pour agir à sa guise sur le public : il n'en reste, effet, pas moins qu'on ne peut juger la technique que par rapport aux notions plus générales de sens et d'effet qu'elle est destinée à servir. Bien que, parfois, certains des critiques trahissent leurs propres convictions, la plupart d'entre eux sont persuadés qu'ils n'ont pas le droit d'imposer au créateur des critères abstraits tirés d'autres ouvrages.~~<sup>167</sup>

### 2.2.1. La distance ~~mais on a dit qu'on n'allait pas en parler ????~~

~~Nous avons déjà dit que le problème de la distance concernait la modulation quantitative, et envisage la présence ou l'absence (ou présence minimale) de l'informateur et donc la quantité de savoir sur l'objet perçu<sup>168</sup> : récit plus ou moins détaillé, avec plus ou moins d'informations, etc.~~

<sup>166</sup> BOOTH (C.Wayne), « Distance et point de vue », dans *Poétique du récit*, Paris, « Points Essais », Éditions du Seuil, 1977, p. 85-86. (C'est l'auteur qui souligne).

<sup>167</sup> ARISTOTE, *Poétique*, Paris, éd. Hardy, les Belles Lettres, 1932, p. ??

<sup>168</sup> ~~Ce qui à notre avis se rapproche de la « profondeur narrative » de Lintvelt, qui reprochait à Genette d'avoir négligé cet aspect.~~

~~Cependant, la représentation spatiale, à proprement parler, n'est ni récit d'évènements (ce qui reste à vérifier), ni récit de paroles. Aussi la distinction scène/sommaire, si pertinente pour analyser la distance avec laquelle pourrait s'établir, et par là même, nous établir à plus ou moins de distance de ce qui est représenté, pourrait paraître inadéquate. Toutefois, le voyage, en délimitant un point de départ et un point d'arrivée est espace, et en même temps récit d'évènements.~~

~~Souvent nous définissons l'opposition scène/sommaire par l'opposition homologue temps de la narration/temps du narré et leur position inversement proportionnelle. On ne comprend rien. Nous avons ainsi analysé où ?? la scène de la fuite de Nyanza au Tanganyika Territory et vice versa (à cause de son aspect dramatique, peut s'analyser en épisode ???), qui ouvre la seconde partie et nous avons vu que l'activité perceptive du personnage était liée à la progression des différents modes de déplacement à savoir la marche, la camionnette, et la pirogue : la longueur des segments narratifs rend sensible cette durée. Le caractère détaillé du récit du voyage, en renvoyant à la vitesse du récit, « implique que la quantité d'informations et la présence de l'informateur sont en raison inverse<sup>169</sup>. » Ce maximum d'informations sur le voyage et l'espace traversé s'accompagne d'une présence minimale du narrateur, et tient au caractère mimétique de la description.~~

~~En fait, le récit de voyage utilise tous les procédés narratifs mis à sa disposition. Tout le segment narratif depuis « Chez les pères, les six heures du matin ont déjà sonné » REF jusqu'à « [...] dévorant l'espace, brûlant la nuit » REF, utilise le sommaire puis qu'il synthétise le début de la fuite dans quelques actions du personnage. Les types de discours du personnage, même s'ils ne portent pas, à proprement parler, sur la spatialité, peuvent être le signal du degré de distance de la séquence où ils interviennent. On ne comprend pas grand chose~~

~~Ainsi, dans ce sommaire, le récit utilise différents types de discours : le discours raconté, « comme un paysan qui [...] fait sa vie », c'est l'état le plus distant~~

---

<sup>169</sup>

GENETTE (G.), *Figures III*, op. cit., p. 187.

que l'on puisse trouver, et où la présence du narrateur se fait le plus sentir. Nous avons également le discours narrativisé, « Il demandait à maintes reprises au conducteur dans combien de temps on arriverait », et sa variante, le discours indirect libre : « on n'avait fait qu'une dizaine de kilomètres, tout au plus ! »

Ainsi ce segment est plus diégétique et maintient la distance modale par rapport au segment qui suit, l'espace du voyage qui, lui, est plus mimétique, et tente par son immédiateté à abolir la distance modale. Le personnage ressentant la durée du voyage, comme très longue, le récit détaille les composantes de l'espace.

Par contre, lors du retour de la première tentative de fuite échouée vers l'Uganda, le procédé s'inverse : il utilise la scène, puis le sommaire : « [...] Mon dégoût de ce lieu macabre en augmenta [...] nous descendîmes. » (MTTA, p. 472) Perdu dans ses pensées, le personnage ne sent pas passer le temps, et ne ressent aucune impatience tant il est persuadé que ses compagnons d'infortune ne peuvent pas ne pas l'entendre !

Là aussi, la relation temps de la narration et temps du narré reste pertinente ; de plus, tout tourné vers l'intérieur, le personnage n'accorde aucun regard à l'espace du voyage, et le discours intérieur rapporté est bien le critère du récit mimétique émancipé de tout patronage narratif. En effet, avec Genette, Lintvelt classe le discours intérieur rapporté au style direct parmi les critères du type narratif actoriel

bien qu'on pourrait se demander si la transmission des secrets intimes, échappant à l'acteur lui-même, ne serait pas due à un narrateur omniscient de sorte que le monologue intérieur devrait être rangé sous les caractéristiques du type narratif actoriel. Ce n'est pourtant pas le cas, le type narratif se détermine par le centre d'orientation du lecteur. Dans le monologue intérieur, le narrateur s'efface totalement derrière le flux des paroles d'un acteur, qui fonctionne ainsi pour le lecteur comme centre d'orientation. Le monologue intérieur constitue donc un trait distinctif du type actoriel.<sup>170</sup>

170

LINTVELT (J.), *Op. cit.*, p. 78.

~~Pour réduire encore la durée du voyage, et mieux occulter la représentation de l'espace, le récit utilise le sommaire sec et concis. « A mesure [...] descendîmes ». L'activité du narrateur est ici perceptible. Cette concision peut aller jusqu'au résumé en quelques lignes, de plusieurs années dans ces « blancs » que M. Proust admirait dans *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert :~~

~~Il voyagea.~~

~~Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.~~

~~Il revint<sup>171</sup>.~~

~~La disposition typographique, le « blanc alinéaire<sup>172</sup> », comme le dit Michel Sandras, joue comme un blanc temporel dans lequel s'inscrivent un espace et une durée. Et le récit du voyage devient : « il voyagea ». La quantité de savoir sur l'espace est ici minimale. Peut-on rêver d'un type narratif plus distant ? L'illusion mimétique s'efface au profit de la seule fonction diégétique. Tout ce passage est incompréhensible~~

### 2.2.2. Perspective narrative

La perspective est, nous semble-t-il, la catégorie la plus adéquate pour déterminer les différentes attitudes narratives adoptées dans la représentation spatiale. La question de savoir à partir de quel point de vue se raconte l'espace ne concerne pas la seule catégorie visuelle attachée à la représentation d'un objet (espace et personnage), mais l'ensemble de la perception sensorielle. Et Genette a bien raison de

<sup>171</sup> FLAUBERT (G.), *contre-plongée sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p.437.

<sup>172</sup> SANDRAS (M.), « Le blanc, l'alinéa », dans *Communication*, 19, 1972, p. 105-114. Dans son étude sur l'alinéa dans *L'Éducation sentimentale*, M. Sandras trouve qu'« il est dangereux de postuler un contenu sémique des blancs. Aussi essaiera-t-on de ne pas les interpréter » P.106. Nous ne pensons pas que notre interprétation force le sens du texte de Nayigiziki.

préférer, à la traditionnelle question « qui voit ? », celle, plus neutre, de « où est le foyer de la perception ?<sup>173</sup> »

Par ailleurs, la position focale ne concerne pas seulement la perspective spatiale, mais l'ensemble de l'information narrative qui parvient au lecteur. Il nous paraît alors pertinent de nous demander si l'attitude narrative adoptée dans la représentation spatiale, et celle adoptée vis-à-vis des autres composantes du récit (actions et personnages principalement) est la même. Est-ce utile ?

Pour ~~ne pas~~ adopter la terminologie genettienne, nous pouvons dire que la narration dans le récit de Nayigiziki est homodiégétique, puisque le narrateur figure dans l'histoire en tant qu'acteur, donc personnage. Il conviendrait, cependant, de se demander si le type narratif est **actoriel**<sup>174</sup>, c'est-à-dire si la perspective narrative qui sert d'orientation au lecteur est celle du narrateur, ou si elle est **actorielle** ??, c'est-à-dire si c'est par l'intermédiaire d'un acteur que le lecteur prend connaissance du monde romanesque, ou si elle est neutre, c'est-à-dire que le foyer se trouve situé quelque part, en un point indéterminé de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage.

Avec Genette, nous nommerons le premier type narratif « récit à focalisation zéro », le second « récit en focalisation interne » et le dernier « récit en focalisation externe ».

### 1.2.1 Focalisation interne

Lors de nos analyses sur les formants de la spatialité et de sa manifestation textuelle, nous avons insisté sur l'activité de mise en perspective du personnage focal, et avons ainsi pu dégager le caractère subjectif des descriptions spatiales.

<sup>173</sup> GENETTE (G.), *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 43.

<sup>174</sup> Nous empruntons cette terminologie à Lintvelt, pour bien montrer le consensus établi autour de ce problème de focalisation.

En outre, l'étude des procédés techniques utilisés, et principalement celle qui porte sur le mouvement, a bien montré que le mouvement de description suit dans le détail le mouvement du regard qui est en train de la vivre. Ainsi, le roman respecte la disposition des lieux, aussi bien dans l'espace compartimenté de la ville, que dans celui des espaces intérieurs. En effet, la durée de ces descriptions n'excède jamais celle de la contemplation « réelle », et l'information qu'elles contiennent n'excède jamais, en principe, ce qui est effectivement perçu par le personnage. Par exemple, Justin (et le lecteur) ne saura jamais qui est la vieille femme, en habit traditionnel, qu'il entrevoit chez Kambeja, ni la teneur de la scène qui a provoqué les larmes qu'il surprend dans ses yeux. De même qu'il ne saura jamais ce qui s'est tramé au bar de Nyanza entre deux commerçants : l'Arabe Houblad et l'indigène Batera, ni l'étrange manège du groupe à trois : Athanasia – Houblad – Kabanda.

Sur un plan purement spatial, nous avons déjà signalé comment la narration, à cause d'un parti pris de focalisation, substituée à l'espace visuel « impossible » un espace auditif. Mais l'exemple canonique reste l'occultation d'un événement aussi capital que la bagarre sur la frontière Est avec le Tanganyika Territory, à Kiziba, et le silence sur l'espace de Kiziba alors que toute la bagarre à ce moment est traitée à partir de la représentation spatiale de Kiziba. Justin, à Kiziba, n'y assiste pas. Ainsi, parce que le récit choisit un principe, la délégation à un personnage, le regard devient thème majeur à la fois introducteur et justificateur pour décrire tout espace et la compréhension que le personnage a des choses est la seule que nous ayons le droit d'avoir<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Ainsi que nous en met en garde Genette (*Figures III*, p. 213) : « il ne faut pas confondre l'information donnée par un récit focalisé et l'interprétation que le lecteur est appelé à lui donner (ou qu'il lui donne sans y être invité). » Un exemple de ce cas nous est fourni par l'épisode où Justin, croyant trouver Athanasia seule, accourt chez elle et trouve un autre homme : Houblad, furieux d'être dérangé. Tous les signes donnés par le récit échappent totalement au personnage focal, mais le lecteur saisit, à travers l'espace, l'interprétation. Nous analysons ce passage infra. P ????

Cependant, le récit en focalisation interne ne connaît-il pas « d'interprétations »<sup>176</sup> :

Plutôt que de revenir sur toutes ces descriptions focalisées, maintes fois signalées, il nous paraît plus fécond de distinguer ce qui relève d'un simple procédé de « naturalisation » de segments descriptifs, d'une ruse rhétorique utilisée par le romancier réaliste pour attribuer à l'histoire racontée une valeur de vérité, de ce qui est véritable focalisation interne. La seconde question sera de savoir si cette focalisation est fixe ou variable : arrive-t-il que le récit soit focalisé par un autre personnage et que ce soit le point de vue de celui-ci qui, momentanément, oriente la perspective narrative ?

### 1.2.1.1. Focalisation interne ou focalisation alibi ?

Il nous semble que certaines représentations d'espace focalisées par le regard de Justin essayent de masquer des descriptions faites en focalisation zéro et que son regard n'est qu'un regard-alibi. Ainsi, une description REF d'un hôtel moderne de Kampala, en Uganda, correspond à l'ordre d'accès de Justin : la cour, l'escalier, une grande salle, un salon, une seconde pièce, et enfin une chambre. La géométrie inscrite ici est toute balzacienne, et somme toute assez banale.

C'est d'ailleurs ce que R. Debray-Genette nomme, dans son ouvrage, « commodité narrative » REF. Lors d'une seconde visite REF dans le même hôtel, le même ordre est respecté : la rue, la cour, le perron, la cage d'escalier, et enfin le salon. Celui-ci est montré dans tous ses aspects.

Pour justifier une telle description qui tente de saisir toutes les facettes de l'objet à décrire, le narrateur fait se déplacer son personnage et la description est entrecoupée par des procédés tels que : « en errant de groupe en groupe il j'arriva dans une pièce[...] » ou « je m'arrêtai devant l'une d'elles [tables] », puis suit la description ; ou alors « Je me trouvais au seuil d'une grande pièce », ce qui permet de

<sup>176</sup>

« Infractions momentanées au code dominant » dans le sens que lui donne Genette dans *Figures III*, p. 211.



décrire le monde qui s’y trouve, d’autant plus qu’il « est campé derrière elles, avec leurs grosses lunettes » REF. Cette description saturante n’est pas l’enregistrement des sensations perçues par le personnage qui est censé l’assumer : il n’est que prétexte, « fonctionnaire de l’énonciation réaliste », pour reprendre les termes de Ph. Hamon. Il est bien évident que son regard ne pouvait enregistrer autant de choses à la fois.

Toutefois, nous faisons une réserve pour la description de l’espace féminin, qui est entièrement perçu à travers le désir érotique de Justin :

Mais la décence des visages présents tempérerait les provocations des habits ; la plupart des gens présents avaient une placidité presque bestiale, et ce rassemblement de femmes et filles demi nues faisait songer à l’intérieur d’un grand harem : il vint à l’esprit une comparaison plus grossière. Des Blanches aux longs cheveux, des métisses aux yeux noirs les Arabes bien habillées de blanc, toutes fraîches comme la verdure des hautes montagnes portaient des bijoux sur leurs poitrines. Le plafond, arrondi en coupole, donnait à cet espace la forme d’une grande corbeille, et un courant d’air parfumé circulait sous le ventilateur suspendu au plafond. En effet toutes sortes de beautés se trouvaient là. Campé derrière elles, avec leurs grosses lunettes aux yeux ne jugeant pas leurs corps irréprochables ; songeant inexorablement à Athanasia, ce qui refoulait certaines sensations. (MTTA, p. 441) vérifier citation

Nous sommes en présence ici d’une double focalisation : le récit est focalisé par le narrateur et par le personnage, alternativement. Ainsi lorsque le texte dit « ce rassemblement de femmes et filles demi nues faisait songer à l’intérieur de ce grand harem, il vint à l’esprit une comparaison plus grossière », indubitablement la comparaison avec le harem n’est pas le fait de Justin, mais tient du narrateur mais comment faire cette distinction ??? il faudrait un indice linguistique pour prouver que Justin n’est pas le narrateur ici. Seule « la plus grossière » est à mettre au compte du personnage pourquoi ???. Cependant, toutes ces sensations qui viennent fouetter les nerfs de Justin, et notamment « le courant d’air parfumé », perception olfactive, indiquent que le foyer de perception est situé dans le personnage. En outre, la

comparaison : « toutes fraîches *comme la verdure des hautes montagnes* », révèle, non sans ironie peut-être, le regard romantique qui est à l'origine de ce tableau. Ceci est d'autant plus significatif qu'un autre espace, strictement focalisé par le regard de Justin (et rappelé explicitement ici : celui du bal, car il songe à Athanasia, et non à sa femme légitime ; Zabella) avait fait intervenir les mêmes sensations et suggéré les mêmes pensées et surtout les mêmes métaphores :

Je distinguais nettement les gouttelettes des sueurs sur leurs front, et ce mouvement giratoire de plus en plus vif et régulier, vertigineux, communiquant aux pensées une sorte d'ivresse, y **faisaient** surgir d'autres images, tandis que toutes passaient dans le même éblouissement, et chacune avec une excitation particulière selon le genre de beauté. Une Blanche qui s'abandonnait d'une façon langoureuse, inspirait l'envie de la tenir contre son cœur, en filant dans un cadre idyllique. Puis, une métisse, tout à coup, penchant en arrière sa tête maronne, faisait rêver les spectateurs à des caresses dévoratrices. Enfin, une Arabe que la mesure et le rythme trop rapides essoufflaient, poussait des rires, et un spectateur aurait voulu, buvant avec elle, chiffonner à pleines mains son fichu, comme au bon vieux temps. (*MTTA*, p. 470) **vérifier**

La Blanche inspire donc la pensée d'un « cadre idyllique » et la métisse à des « caresses dévoratrices » : ce sont les perceptions de Justin qui construisent l'espace ; cette perception toute sensuelle oriente la perspective narrative. Et tout ce que nous voyons nous arrive comme filmé par la conscience de Justin, à travers une sensibilité exacerbée :

Les spectateurs furent d'abord éblouis par l'ambiance lumineuse, on n'y aperçut que certaines matières, telle la soie, le velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui s'agitaient au rythme de la musique [...]

– Gare au lustre !

Tout le monde leva les yeux : c'était le lustre en vieux saxe qui ornait la salle de ce grand hôtel de Kampala ; le souvenir des anciens jours passa dans toutes les têtes présentes [...] (*MTTA*, p. 449)

Le lustre contribue à consolider le tissu textuel, car ce qu'il représente est lié au programme narratif du héros : l'espace représenté se laisse ainsi lire comme un espace

de « profanation » et de « trahison » **on ne comprend pas**, et est donc indice de focalisation restreinte. Mais comme tout espace lié à l'interdit, c'est un espace de tentation, construit comme tel à partir du désir de Justin. Chaque danseuse éveille dans la tête des spectateurs, dont Justin, une concupiscence irrépressible. **La citation parle plutôt de nostalgie**

Par ailleurs, la symétrie constatée à plusieurs reprises entre les espaces de Suzanne et celui d'Athanasia ou de Kambeja<sup>177</sup>, se traduit aussi dans l'attitude narrative qui caractérise leur évocation. En effet, malgré la focalisation restreinte, nous notons ici encore le désir d'une description saturante. Aussi aurons-nous des déplacements qui permettront de faire connaître la maison de Suzanne dans sa totalité : « Ne la trouvant pas sur place et ne sachant pas que faire, on se mit à errer de bar en bar » **REF** ; suit une description d'une maison d'Athanasia, où, malgré le regard admiratif qui semble assurer l'organisation de cette description, nous sentons la présence d'un narrateur omniscient : « Cette beauté qui **serait aujourd'hui, des misères** pour les pareilles d'Athanasia, avait de quoi éblouir. » **REF** Mais ce regard ébloui, qui ne retient que ce qui est propre à éveiller son désir de la femme, nous interdit de conclure à une focalisation zéro, et nous pensons être là dans un cas de « paralepse », d'infraction momentanée au code de la focalisation interne. En effet, cet excès d'information ne peut venir que du narrateur lui-même. Même si la description des collines légendaires de Nyanza est amenée par un prétexte **il en a fabriqué** (prévenir Athanasia qu'on va servir **??**, mais c'est précisément Justin qui ne la connaît pas encore, ou si peu, qui en est chargé !), la focalisation restreinte reste pertinente, puisqu'il nous sera interdit de comprendre ce qui s'y trame, Justin ne saisissant pas le sens d'un si étrange manège **lequel ??**.

Mais, bien sûr, il existe des espaces strictement focalisés. A Nyanza :

---

<sup>177</sup> Cette symétrie est perceptible à plusieurs niveaux : au niveau de construction spatiale (voir supra, 1<sup>ère</sup> partie, chap. III), et au niveau diégétique (voir infra, 3<sup>ème</sup> partie, chap. II).

Presque tous les dimanches, hommes, femmes, vieux, vieilles et enfants se tenaient en plein air, après la messe matinale, sur la place de l'Église Christ-Roi. Pendant les moments de temps pluvieux, on les voyait allonger la route envahie par les feuilles mortes tombées des cimes d'arbres jaunies par le froid intense. Certains restaient là, causant d'eux-mêmes, des autres, de n'importe quoi, avec ravissement. Quelquefois, les rayons du soleil, traversant les vitraux de l'Église, se rabattaient tantôt aux murs, tantôt, à certains endroits aux dalles moisis. On pouvait s'apercevoir, nettement de l'intérieur, quelques particules de poussière qui tourbillonnaient sous l'effet du vent doux montant des fraîches vallées de Nyanza. (MTTA, p. 23)

De la perspective fuyante vers la route à l'odeur de moisi, l'espace ne s'organise pas à partir de tous les éléments possibles, mais sur la base d'une « sélection » de ceux-ci. Or, nous le savons, la « sélection<sup>178</sup> » est un élément important de focalisation interne. Ces éléments sélectionnés sur le plan perceptif sont à lire en relation avec le programme narratif : cette mollesse, les courbes<sup>179</sup>, cet espace qui se dérobe, cette odeur de moisi qui renvoie à ce qui n'est déjà plus, plus qu'une vision ou une représentation d'espace, s'intègre à l'action, la devance même : c'est l'espace de l'inaccomplissement.

Ainsi, dès que le programme perceptif se trouve en relation avec le programme narratif, nous pouvons dire que la description est rigoureusement focalisée par le personnage. Par exemple, dès lors que Suzanne devient une maîtresse en puissance, son espace est dynamisé par le désir de Justin.

[...] et on avait une joie immense à passer successivement par la grande porte, par la cour, par une petite pièce annexée au salon, par le salon ; enfin, on arrivait dans sa pièce où elle conservait ses objets de vannerie, silencieux comme le cimetière, tiède comme le matin maussade et où l'on se heurtait aux objets de toutes sortes. (MTTA, p. 27)

---

<sup>178</sup> BAL (M.), « Narration et focalisation » *Op.cit.*, p. 119.

<sup>179</sup> La thématique de la courbe ne peut-elle pas être lue comme un symbole de la sexualité refoulée ?

Si les étapes d'accès n'ont pas changé par rapport au passage cité plus haut, l'attitude narrative n'est plus la même. Ce qui était mimétique, devient description d'un rituel du personnage vers le plaisir. En liant ainsi le programme cognitif et perceptif du personnage à son programme narratif, la description est focalisée aussi bien par un mouvement que par un vouloir-faire.

### 1.2.1.2. Focalisation variable

La focalisation interne peut être variable : il peut arriver que le récit soit focalisé par un autre personnage que Justin et que ce soit son point de vue qui momentanément oriente la perspective narrative. Ainsi dans ce passage où, pour la première fois, nous découvrons Suzanne dans son intériorité, alors que, jusque là, nous ne l'avions vue que par le regard de Justin, et que nous n'avions jamais pu pénétrer sa conscience.

Il va me quitter ! est-ce possible !

Et un tremblement nerveux la saisit.

Pourquoi cela ? est-ce que je l'aime ?

Puis tout à coup :

Mais oui, je l'ai aimé ! [...] je l'aime !

Il lui semblait descendre dans quelque chose de profond, qui n'en finissait plus. La cloche de l'Église Christ-Roi sonna deux heures. Elle écouta les vibrations du chagrin qui m'envahissait sans cesse tout mon corps. Elle me fixa son regard perçant, resta au seuil de la porte, elle souriait toujours. (MTTA, p. 42)

vérifier citation

C'est le seul exemple où ce changement de foyer s'accompagne d'une description de l'espace focalisée par un autre personnage que Justin (ou en l'absence de Justin) (on ne comprend pas). C'est parce que c'est un moment unique et capital, un moment d'intense émotion, et dans la technique de Nayigiziki, la représentation spatiale focalisée vaut pour un commentaire de cette émotion.

On pourrait penser que c'est une manière d'éviter l'omniscience : présenter les événements selon la réaction de Suzanne (Justin étant absent) évite au narrateur

d'avoir à les analyser en focalisation zéro. Cependant la phrase qui suit : « la même après-midi, au même moment, on était chez Kabanda pour récupérer les trois mille francs qu'il me devait », (*MTTA*, p. 38) laisse voir la main ordonnatrice du narrateur, et doit s'interpréter comme « après ce que je vous ai raconté ». Nous sommes ainsi bien forcés d'admettre que ce don d'ubiquité que manifeste le narrateur indique que, dans ce segment du récit, il s'agit d'un cas d'omniscience avec restriction partielle et provisoire.

Nous observons la même chose dans l'épisode de la maladie de la fille, en mauvais état de santé, d'une femme qui accueille Justin chez elle (*MTTA*, p. 305). Justin est absent (et pour cause) et cependant nous suivons l'évolution de la maladie, en assistant à la douleur de la petite fille, et suivons toutes les méandres de sa pensée qui l'amènent à la résolution finale : la guérison de la fillette est un signe de la Providence et elle offre son amour sur l'autel du sacrifice. Là encore, la focalisation interne sur cette femme vaut pour un commentaire de sa psychologie de « petite femme accablée par la maladie de sa fille » (*MTTA*, p. 306).

Nous pourrions penser que c'est son statut de « héros » du roman qui autorise de telles incursions dans les pensées de ladite femme (bien que le problème de la focalisation interne ne soit pas une question de statut du personnage, principal ou secondaire). Il n'en est rien, puisque nous avons l'exemple de tout le passé de son boy Rwandekwe, qui est traité sur le mode de l'omniscience. Nous sommes donc ici en présence d'un changement de focalisation et non pas de simples altérations, comme par exemple dans ce passage où le récit nous présente une information incidente sur les pensées et les sentiments de Kambeja, mais revient bien vite au personnage focal :

Cependant, ma vendeuse d'huile, Kambeja avait besoin d'argent. Elle serait morte plutôt que d'en demander à son hôte [de qui s'agit-il ?] qui en avait besoin lui aussi. Elle n'en voulait pas de lui. Cela aurait gâté leur amour. Il subvenait bien au frais du ménage ; mais un vélo loué par mois et d'autres sacrifices indispensables depuis qu'il fréquentait Athanasia l'empêchaient de faire plus pour cette vendeuse. Deux ou trois fois, en rentrant à des heures inhabituelles, il crut voir des hommes disparaître entre les chemins de Nyanza ; et Athanasia sortait

souvent sans vouloir dire où elle allait. Il n’essayait pas de comprendre les choses. Un de ces jours, il prendrait une décision définitive. Il rêvait une autre vie, qui serait meilleure ailleurs et plus noble. (*MTTA*, p. 345)

Ainsi la formule de focalisation ne porte pas toujours sur l’œuvre entière, ni même sur un passage entier, mais plutôt sur un segment déterminé. Mais nos analyses ont montré que les descriptions d’espace, le plus souvent, étaient plus rigoureusement focalisées que d’autres segments narratifs. Les exemples d’omniscience relevés dans certaines descriptions d’espace relèvent plus d’un type d’omniscience à restriction partielle que d’une focalisation zéro. Dans ces descriptions focalisées, nous ne découvrons pas le lieu en dehors de la présence d’un personnage, alors que nous avons vu que le narrateur pouvait, très souvent, nous fournir plus d’informations sur les personnages et leurs actions, que ne peut en connaître Justin.

### 1.2.2. Focalisation zéro

Les analyses précédentes ont déjà suggéré que les descriptions en focalisation zéro étaient plus nombreuses qu’il n’y paraît, car le regard qui parfois les assume n’est qu’une couverture quelque peu hypocrite pour insérer une description que le romancier avait besoin de justifier en fonction des codes réalistes. Ainsi, la description du cimetière de Zaza, au Sud-est du Rwanda, n’est pas plus focalisée que bien d’autres descriptions dans le roman :

Les tombes se succédaient au milieu d’un champ isolé où poussent euphorbes candélabres, acacias, eucalyptus, cèdres et autres arbres et herbes dans cette région de savane. On apercevait dans quelques-uns des espèces de boudoirs funèbres, avec des nattes, de vieux pots grands et petits. Des toiles d’araignée pendaient comme des vieux habits sur les cordes, et de la poussière couvrait les vieilles croix en bois. Partout, entre les tombes les fleurs fanées tombaient une à une par le moindre passage du vent. Du haut des arbres, tombaient des feuilles mortes comme la grêle en saison des pluies. Le soleil, frappant dessus les faisait scintiller entre les croix, et le cortège funèbre s’avançait dans les étroits chemins comme ceux de Nyanza parsemés de flaques d’eau ici et là. Des hommes, certains avec

leurs vieilles pipes à genoux, d'autres debout se parlaient comme s'ils s'adressaient aux morts. Quelque part dans une fraîche vallée, une épaisse fumée grisâtre tourbillonnait et montait lentement vers les nuées. (*MTTA*, p. 246)

Le « on », dans « on apercevait », tente bien de fonctionner comme « il » et essaie de faire de croire à une instance intradiégétique mais en fait, il vaut pour un observateur anonyme, extérieur à la scène décrite. Ainsi, à qui faut-il attribuer cette comparaison au présent, essentielle pour la signification de ce segment descriptif : « ...et le cortège funèbre s'avavançait dans les étroits chemins comme ceux de Nyanza parsemés de flasques d'eau ici et là... » ? Les chemins qui mènent vers ce cimetière de Zaza rappellent en tout cas ceux de la ville de Nyanza, connue du narrateur.

La présence du narrateur est donc ici ouverte et affirmée. Il n'est peut-être pas Dieu, mais, un personnage fantôme parmi les personnages présents à l'inhumation. C'est peut-être une restriction de champ par rapport au mode de l'omniscience qui se veut impersonnel et non focalisé, mais ici, parce que le point de vue ne peut coïncider avec celui d'un personnage identifié et que le foyer est placé en un point si lointain avec un champ panoramique, il nous semble bien que l'information est extradiégétique. C'est ce qui nous autorise à parler d'absence de focalisation, car ici, le passage s'achève sur une impression générale : « quelque part dans une fraîche vallée un épais brouillard tourbillonnait et montait vers les nuées », impression dont ensuite, en sa qualité d'auteur informé, le romancier donne la cause : « Il s'agissait, en effet, des débris brûlés par les gens en offrandes aux défunts ». En fiction, écrit Genette, « le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'omniscience fait partie de son contrat.<sup>180</sup> »

### 1.2.3. Focalisation externe

Lors de nos analyses consacrées au mouvement, nous avons relevé des exemples où l'espace semble être animé par ses propres forces, et détaché du sujet qui

<sup>180</sup>

GENETTE, (G.), « Nouveau discours du récit », *op. cit.*, p.52.



regarde : décors et objets semblent être là, simplement, sans le support d’aucun regard personnel localisable. Ainsi, dans la scène d’une fête traditionnelle à Nyanza, l’espace extérieur ne semble être assumé par aucun regard :

Des gens arrivaient hors d’haleine ; des vieux, des vieilles, des jeunes hommes et femmes, et enfin des enfants, tous gênaient la circulation. Les agents de la sécurité étaient débordés, c’était un véritable tohu-bohu ; on se heurtait : quelques jeunes encore forts grimpaient des arbres pour contempler les tambourinaires de la cour royale. Les semailles montaient, entre les deux tambours, et le tapage s’absorbait dans le bruissement de brouillard blanchâtre qui s’échappait de la vallée verdâtre, enveloppant tout d’une nuée blanchâtre, tandis que la cloche de l’église Christ-Roi tintait sans discontinuer. (MTTA, p. 54)

Cette séquence est très proche de la technique de romanesque dite « américaine » (Dashiell Hammett, Hemingway) et, ainsi que l’avons déjà signalé, semble se prêter à une transposition de début de film. G. Genette signale que « cette ignorance initiale est devenue un topos de début romanesque<sup>181</sup> » en citant quelques exemples des textes récits réalistes.

Mais chez Nayigiziki, la focalisation externe a beaucoup moins d’ampleur que la focalisation interne. Nous la retrouvons, le plus souvent, dans des scènes de passivité du personnage, et plus particulièrement lorsqu’il est installé dans un véhicule. Ainsi, pour reprendre une scène où Justin se retrouve dans un camion qui l’emmène à Kampala, le regard semble dépersonnalisé :

On rencontrait des cars, des camions transportant d’autres voyageurs comme nous. Puis des brumes errantes se dissipèrent devant l’apparition du soleil. Celui-ci parut, la colline qui suivait à droite le cours d’eau, peu à peu, s’abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. (MTTA, p. 356)

Cette dépersonnalisation aboutit à cette curieuse forme réfléchie à valeur passive. « On était gai. Il se versait de grandes bouteilles ». Nous notons ainsi la présence du pronom indéfini « on », et de la forme impersonnel « il en surgit un autre », « il se

---

<sup>181</sup> GENETTE, (G.), *Figures III, op. cit.*, p. 208.

versait... » Mais dès l'arrivée dans un autre District proche de Kampala, l'espace n'est plus enregistré passivement par « on » dépersonnalisé et lointain, mais au contraire est dynamisé par le registre de Justin : dès lors tout le récit sera focalisé.

Nous retrouvons ce type narratif dans un segment descriptif de la forêt primaire du Nord-ouest du Rwanda. C'est lorsque Justin voit des passagers dans un camion qui se rendait dans le Bulera :

Les fossés pleins de broussailles filaient sous leurs yeux, avec un mouvement doux et continu. Ils avaient l'air hébété, se serraient les uns contre les autres comme de petits poussins qui s'apercevaient d'un charognard. (MTTA, p. 235)

Mais plus ils s'installent dans la passivité « véhiculaire », plus le décor aura lieu de s'animer sous ses propres forces, et l'objet semble être l'acteur. A « leurs yeux » fait place un « on », ou bien c'est l'objet lui-même qui est sujet grammatical : « Un sentier se présentait [...] des herbes s'y dressaient [...] enfin de loin, une croix étendait ses quatre bras [...] des arbres se penchaient [...] on enfonçait dans la boue, plus loin des papyrus avaient poussé. » (MTTA, p. 236).

Mais l'exemple canonique de la description itinérante reste bien entendu la descente à Kampala et le retour des courses. En effet, en lisant ces passages, on réalise qu'ils pourraient illustrer l'analyse de Henri Mitterand, à propos des textes réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il parle du « désir – combien moderne – de se faire oublier, de disparaître derrière les personnages, de ne rien voir et de ne rien ressentir que par eux.<sup>182</sup>» En effet, la descente à Kampala est menée sur le mode de la focalisation interne : l'espace représenté est la somme des sensations éprouvées par les personnages qui sont au centre de la perspective. Mais cela suppose que le champ de vision soit restreint aux possibilités de vision du personnage voyeur. Aussi la description montre-t-elle la rue telle qu'elle apparaît aux occupants du camion, et puis brusquement « le contre-champ succède sans transition au champ – pour parler le

---

<sup>182</sup>

MITTERAND (H.), *Le regard et le signe*, Paris, P.U.F., 1987, p. 277-2778.

langage des cinéastes – et voici maintenant le camion vu de la rue<sup>183</sup>» **on ne comprend pas comment Mitterand peut avoir parlé du roman de Nayigiziki ?**, et une femme passagère en Uganda est mise en scène en gros plan « avec la précision des détails du costume, l'ondulation légère de son corps qui s'impose, les lignes affinées de l'ombrelle.<sup>184</sup> » Or comme le précise G. Genette « le principe même de ce mode narratif (la focalisation interne) implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné [...] »<sup>185</sup>.

L'observateur n'est plus confondu avec les occupants du camion, mais bien avec un regard extérieur survolant le tableau et la focalisation externe apparaît ici comme une focalisation interne contrariée. Ce procédé s'intensifie dans l'épisode du retour des courses : le regard semble à ce point dépersonnalisé que tout l'espace n'est qu'un enregistrement passif d'attitudes entrevues, et de visions fugitives. Le procédé métonymique qui fait prendre les regards pour ceux dont ils émanent, les panneaux pour les portières, la partie pour le tout, contribue à donner à la réalité décrite une vision fragmentée qui s'effrite en une multitude de détails. Le regard, en se fixant sur l'enveloppe la plus extérieure, semble être une caméra qui se borne à enregistrer passivement une réalité qu'elle est incapable de pénétrer. Un tel procédé donne un rendement maximal à cette tentative de représenter un espace où prolifèrent les objets, et qui semble détaché de tout sujet. Le monde extérieur semble se retourner sur lui-même, et ce parti pris de silence sur l'intériorité du personnage est une autre façon de traduire sa perplexité, ici, son « hébétude ».

Invariablement, c'est toujours ce qui finit par se produire dans toute description faite à partir d'un véhicule. Même dans l'épisode de l'entrée à Kampala, dont nous avons vu que le premier segment narratif était en focalisation zéro, et que par un relais

---

<sup>183</sup> MITTERAND (H.), *Le regard et le signe*, *op. cit.*, p. 277-2778.

<sup>184</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p. 68.

<sup>185</sup> GENETTE (G.), *Figures III*, *op. cit.*, p. 209.

de foyer, une partie du voyage était en focalisation interne, on s'aperçoit que la fin du voyage est en focalisation externe. « Ça et là on distinguait à relais quand on s'était arrêté, il se faisait un grand silence. » vérifier citation + REF Enfin, au fur et à mesure que le camion avance, Justin s'installe dans une apathie qui fait que décors et objets finissent par s'imposer à lui, de sorte qu'il n'est plus le sujet grammatical des phrases, et que du « je », le récit passe au « on », impersonnel et extérieur, et même à la forme impersonnelle « il se faisait un grand silence ».

Et puis, nous avons la forêt des volcans au Nord-ouest du Rwanda où les choses (arbres et roches) sont les véritables acteurs de la scène, où le paysage, anthropomorphisé, est certainement plus dynamique que le regard censé l'assumer. Tous les verbes ont pour sujet des objets, et quand l'action ne se prête pas à ce retournement de l'objet en sujet, nous notons l'utilisation de « il y a » : « il y avait des eucalyptus blancs, énormes, qui se penchaient... » (MTTA, p. 278)

Le caractère éternel de ce paysage hors de la durée est marqué par le présent : « Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des cataclysmes ignorés », ce qui souligne bien l'intemporalité du regard. La parole des personnages : « on disait qu'ils étaient là... » semble un artifice en vue de « naturaliser » ces descriptions, en tablant sur le fait que ce discours du personnage peut fonctionner comme signal d'une focalisation restreinte qui se prolongerait à la spatialité. On ne comprend pas

Nous rejoignons ainsi les analyses de R. Debray-Genette, qui pense que la focalisation externe « est une restriction du champ même du narrateur, elle ne se fait plus du côté du récit, mais du récitant qui devient simple regard. En fait, elle contrevient bien plus à l'omniscience [...] la focalisation externe est une restriction comme asséchée de toute compréhension, l'apathie du témoin n'est pas naturelle à un narrateur actif<sup>186</sup> »

Nos analyses ont ainsi montré que la formule de focalisation ne porte pas sur le récit entier de *Nayigiziki* mais plutôt sur un segment narratif déterminé, et que

<sup>186</sup>

DEBRAY-GENETTE (R.), « Le mode narratif dans les *Trois contes* », *op. cit.*, p. 163.

parfois, il peut même arriver que sur une même séquence nous puissions trouver les trois types narratif juxtaposés. Mais cette polymodalité n'empêche pas que l'auteur ait donné à la focalisation interne une extension considérable, car elle assume l'information que le narrateur devait seul nous donner, et par ce procédé réintègre le personnage au domaine du descriptif dont il semblait exclu : il n'y a plus de coupure entre le personnage et la description.

Cette dramatisation de la description est propre de bien des romans modernes. En effet, malgré les changements de focalisation que l'on a pu relever, ou les altérations à l'intérieur d'un mode qui domine un contexte donné, la focalisation interne reste le mode dominant dans la représentation spatiale.

La représentation spatiale dans le récit de Nayigiziki est tantôt objective, tantôt subjective, est le plus souvent liée à une activité perceptive du personnage focal. La durée n'excède jamais celle de la contemplation réelle et son contenu excède rarement ce qui est effectivement perçu par le contemplateur. **Déjà dit supra ?** Tout nous arrive filtré par la conscience du personnage, directement, dans une tentative pour abolir la distance modale entre l'acte perceptif et le récit ; cette immédiateté semblant être la garantie qu'aucun affaiblissement de l'illusion mimétique n'intervient.

Est-ce à dire que l'écriture chez Nayigiziki ne connaît qu'un mode, celui de la mimésis, compris comme fidèle transcription du réel ? La technique chez lui n'est-elle pas aussi « poésis », c'est-à-dire « un faire transformateur et créateur<sup>187</sup> », selon les termes de H. Mitterand.

Il serait, en tout cas, bien naïf de notre part d'ignorer la dimension artistique dans le mode de représentation, et plus particulièrement son aspect de « travail sur le langage ». Ce prétendu effacement de l'écrivain qu'implique la focalisation interne que nous venons de voir, ne peut nous faire oublier que ce que nous lisons n'est point le réel, mais la fiction du romancier, une œuvre faite de mots. Nous atteignons, ainsi, une problématique qui est au centre même de l'œuvre de Nayigiziki : la recherche

---

<sup>187</sup>

MITTERAND (H.), *Le regard et le signe, op. cit.*, p. 5.

formelle, le travail sur le mot et sur la phrase, qui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, fonde la vérité de l'écriture chez lui, tout réaliste qu'on l'étiquette ! Il s'agit de voir à présent que le problème du mode est aussi un problème de langage.

#### 4. La voix

L'étude du mode narratif fait presque inmanquablement poser la question de la voix narrative ; cela tient sans doute à la difficulté de reconnaître et de spécifier l'instance à laquelle nous devons telle ou telle description d'espace. C'est à partir de ce caractère indécidable de certains énoncés que nous aimerions étudier la voix narrative dans *Mes transes à trente ans* uniquement à travers les différentes représentations de l'espace dans le récit.

##### 4.1. Modèle théorique

Nous adoptons la définition, donnée par Genette, de la voix narrative :

Aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet — ce sujet n'étant pas seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui qui a un rapport et éventuellement tous ceux qui participent, fût ce passivement, à cette activité narrative.<sup>188</sup>

Dès lors, l'étude de l'instance d'énonciation narrative doit être envisagée dans ses deux dimensions : comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative. Jusqu'ici, notre étude s'est employée à essayer de montrer comment l'espace, le plus souvent, se construit à partir de la conscience perceptive d'un personnage focal, et comment ce procédé de caméra subjective relègue dans un flou

<sup>188</sup>

GENETTE (G.), *Figures III*, op. cit., p. 226.

savant la perception la présence d'un narrateur. Ce camouflage, s'accompagne, il fallait s'y attendre, du camouflage du narrataire. Le récit de Nayigiziki ne semble s'adresser à personne. Nous sommes, apparemment, à l'opposé de la situation de discours des premières pages du *Père Goriot* :

Sera-t-elle [l'œuvre] comprise au-delà de Paris ? Le doute est permis. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales, ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs [...]. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'amuser [...]<sup>189</sup>.

Ici, non seulement le narrateur postule un narrataire, mais il en spécifie les caractéristiques. L'objectif de ce chapitre est, à travers la représentation de la spatialité, de surprendre ce « surgissement du sujet dans l'énoncé » en y cherchant les manifestations, les marques d'un « je écrivant ici maintenant », mais aussi d'admettre qu'un texte est écrit pour être reçu ; ainsi certaines manifestations de la spatialité seraient dues à un narrateur, mais aussi à celui à qui est destiné le texte. Car « on peut feindre tant qu'on pourra ne s'adresser à personne, rien ne peut empêcher le fait qu' [...] un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un et contient toujours en creux l'appel au destinataire<sup>190</sup> ».

Si nous admettons la terminologie proposée par Genette, le statut du narrateur, dans *Mes tranches à trente ans*, est extradiégétique au niveau narratif et hétérodiégétique par rapport à sa relation à l'histoire ; il ne peut, par conséquent, viser qu'un narrataire extradiégétique. **Contradiction complète avec supra et avec le roman**

En dehors, bien entendu, des situations où l'interlocuteur du discours est provisoirement défini, comme dans les dialogues et dans les lettres, le narrataire, dans *Mes tranches à trente ans*, est extradiégétique. D'après la classification des narrataires

<sup>189</sup> BALZAC (Honoré de), *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard. Coll. Folio, 1971, p. 71.

<sup>190</sup> GENETTE (G.), *Figures III*, op. cit., p. 266.

proposés par Gérard Prince<sup>191</sup>, il semble bien qu'ici, le narrataire se confonde avec le lecteur virtuel. Ainsi que le remarque Genette, à partir de l'article de Prince,

Le narrataire extradiegétique n'est pas, comme l'intradiegétique, « un relais » entre le narrateur et le lecteur virtuel : il se confond absolument avec le lecteur virtuel — relais, lui, avec le lecteur réel qui peut ou non « s'identifier » à lui, c'est à dire prendre pour soi ce que le narrateur dit à son narrataire extradiegétique.<sup>192</sup>

C'est à partir de cet appel que, dans un premier temps, nous tenterons de déceler la présence du narrateur dans le récit, car, ainsi que le spécifie H. Mitterand, « le problème est moins de savoir qui parle derrière le texte que de savoir comment le texte est lu et perçu<sup>193</sup> ». Prince pousse jusqu'au bout cette approche :

L'examen approfondi de ce qu'il représente [le narrataire], l'étude d'une œuvre en tant qu'elle constitue une série de signaux qui lui sont adressés, peut conduire à une lecture bien définie et à une caractérisation plus poussée de cette œuvre.<sup>194</sup>

Cependant, le repérage de l'instance, dans le récit, à laquelle nous devons telle ou telle représentation spatiale, nous fait poser la distinction entre « locuteur » et « l'énonciateur<sup>195</sup> ». En effet, les chapitres précédents se sont attachés à montrer comment l'espace, dans le récit de *Nayigiziki*, est manifesté à partir d'une conscience perceptive ou d'un centre de perspective que l'on a identifié comme étant celui du personnage focal, c'est à dire essentiellement Justin. Même si, au sens strict, on ne peut lui attribuer aucune parole descriptive dans le genre : « je vois une colline... », nous avons clairement montré qu'il intervient dans l'énoncé à titre de point de vue à

<sup>191</sup> PRINCE (G.), « Introduction à l'étude du narrataire », dans *Poétique* 14, 1973, p. 178-196.

<sup>192</sup> GENETTE (G.), *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>193</sup> MITTERAND (H.), *La production du sens chez Flaubert*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>194</sup> PRINCE (G.), « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p. 193.

<sup>195</sup> Toutes ces notions et le concept même de polyphonie, sont abordés ici à partir de la conceptualisation de O. Ducrot dans son ouvrage *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, chap. VIII, p. 171-233.



partir duquel l'espace s'organise et s'énonce : le personnage se constitue ici comme « énonciateur ».

L'instance qui assume la responsabilité du récit est, *a priori*, une instance purement textuelle, un narrateur visible, intradiégétique au niveau narratif et hétérodiégétique par rapport à l'histoire qu'il raconte. Selon la terminologie que nous avons adoptée, cette instance est le locuteur : celle qui prend la responsabilité de l'acte de langage, et que nous garderons bien de confondre avec « le sujet parlant » qui serait l'écrivain défini comme le « producteur de l'énoncé », l'individu dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé<sup>196</sup>», donc le roman, selon Dominique Maingueneau. Cette dernière instance de « sujet parlant » n'est certainement pas absente dans une situation de communication littéraire : c'est ce que nous essaierons de démontrer lorsque nous parlerons d'espace produits d'un savoir énonciatif (documents, fiches, dossiers qui préexistent à la narration, écrits dans un pré-texte et qui manifestent la présence de l'écrivain dans son texte).

Ainsi, à ce stade de notre analyse, il devient urgent de faire une importante mise au point : le modèle narratologique dont nous nous inspirons ne reconnaît que trois instances narratives : le narrateur, l'acteur et le narrataire.

En effet, la classification proposée par Jaap Lintvelt<sup>197</sup>, à la suite de la critique anglo-saxonne et, plus particulièrement W. Booth, introduit une quatrième instance : celle de l'auteur abstrait, ou auteur implicite défini comme « projection littéraire » de l'auteur concret ou en d'autres termes « un second moi » et plus spécifiquement le « moi profond » de l'auteur concret.

Nous pensons avec Genette que cette dernière instance (au même titre que celle de lecteur abstraite) est parfaitement inutile au champ de la théorie narrative. Selon Genette,

<sup>196</sup> MAINGUENEAU, (D.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1998, p. 70.

<sup>197</sup> LINTVELT (J.), *Essai de typologie narrative*. Le « point de vue », *op. cit.*, p. 16-25.

il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit et qui est responsable de tout son en deçà. Celui là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court) et il me semble [...] que cela suffit<sup>198</sup>.

De la même manière, en narration extradiégétique, « le lecteur impliqué » dans la tête de l'auteur réel est l'idée d'un lecteur possible. Pour Genette, il n'y pas de « lecteur impliqué », mais un lecteur virtuel. Aussi, à la classification des instances du texte narratif proposé par Lintvelt, nous préférons le schéma des « instances » narratives élaboré par Genette : AR (AI) — Nr — Rt — (LV) LR<sup>199</sup>. (Où AR = auteur concret qui ne fait qu'un avec AI = auteur impliqué).

Une telle approche qui, globalement, tente d'identifier la source des différents énoncés de la spatialité, fait ainsi poser le problème de l'instance d'énonciation narrative dans une perspective « polyphonique », telle qu'elle a été développé par Oswald Ducrot : « [...] traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre différentes voix<sup>200</sup> ». obscur et inutile

## 2. Du pacte réaliste<sup>201</sup> à son dépassement

Tout récit doit se concevoir comme un enjeu de communication entre un émetteur et récepteur et donc est tributaire « d'une situation de récit, ensemble de protocoles selon lequel le récit est consommé ». « Il devient alors possible de décrire « le code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés tout le long du récit lui-

<sup>198</sup> GENETTE (G.), « Nouveau discours du récit », *op. cit.*, p.102.

<sup>199</sup> GENETTE (G.), « Nouveau discours du récit », *op. cit.*, p. 103.

<sup>200</sup> DUCROT (O.), *op. cit.*, p. 189.

<sup>201</sup> Nous empruntons la formule de Ph. Hamon dans *Le personnage du roman*, *op. cit.*, p. 28.

même »<sup>202</sup>. Notre objectif n'est certes pas de décrire ce code, mais de suggérer comment la représentation de l'espace romanesque peut être un signe du narrateur et du récepteur, en ce qu'elle s'inscrit dans un espace de lecture. Et ici, bien évidemment, ce sont les marques d'un auteur que nous recherchons :

il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur, il y a quelqu'un qui écrit et qui est responsable de tout son en deçà. Celui-là, grande nouvelle, c'est l'auteur (tout court) et il me semble [...] que cela suffit <sup>203</sup>.

Il s'agit de l'écrivain défini comme le « producteur de l'énoncé », de l'individu « dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé<sup>204</sup> », donc le roman, selon Dominique Maingueneau.

Faire intervenir cette notion d'auteur ne signifie nullement entamer une lecture « biographique » du roman, une interprétation qui serait à la recherche de la vie de l'auteur à travers la fiction, voire en dépit la fiction. Une telle lecture biographie n'est ni impossible ni, sans doute, illégitime, *a fortiori* pour un livre dont le sous-titre proclame qu'il s'agit d'un récit vécu « mêlé de roman ». Mais notre intention est d'en rester à une lecture littéraire de l'œuvre, et non de faire le travail de l'historien qui enquêterait sur la vie de Nayigiziki. L'auteur est donc ici celui qui signe, avec son lecteur, un pacte de lecture, en fonction d'un code qui est est celui du réalisme.

Si nous devons dire très vite ce qui caractérise essentiellement le projet réaliste, ce serait, pour reprendre la formule d'Eric Auerbach, « l'imitation sérieuse de

---

<sup>202</sup> BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits » dans *Communications* 8, 1966, p. 22.

<sup>203</sup> GENETTE (G.), « Nouveau discours du récit », *op. cit.*, p.102. Rappelons le schéma des « instances » narratives élaboré par Genette : AR (AI) — Nr — Rt — (LV) LR. (Où AR = auteur concret qui ne fait qu'un avec AI = auteur impliqué, de même que le lecteur réel s'identifie avec le lecteur virtuel).

<sup>204</sup> MAINGUENEAU, (D.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1998, p. 70.

la vie quotidienne<sup>205</sup> » avec le souci d’objectivité, d’exhaustivité et d’intention encyclopédique que comporte telle conception.

### **2.1. Le souci d’exhaustivité**

Le critique Eric Auerbach a très mis en évidence que l’absence de sélection était très certainement un trait majeur de l’attitude réaliste : tout a droit de cité dans le texte réaliste. Sur le plan de la représentation, cela se traduira notamment par la représentation du maximum de lieux possibles pour une époque donnée.

Un bref inventaire des lieux et des espaces manifestés dans *Mes transes à trente ans* montre très rapidement comment le roman s’efforce de balayer méthodiquement l’espace réel dans sa totalité : ville (capitale et province), agglomération, campagne, forêt, parcs, rues, boulevards, sentiers, monuments, maisons (des différentes couches sociales), bars, restaurants, rivières, montagnes, volcans, collines, plaines, vallées, plateaux, etc. De plus, chaque lieu donne prétexte à un lexique spécialisé, à un foisonnement de termes qui essaient de saturer la description. Par exemple, la forêt de Nyungwe est représentée dans tous ses aspects : topographique, végétal, zoologique, hydrographique ; cela dévoile tout autant le souci d’exhaustivité que le désir d’étaler ses connaissances.

De la même manière, tous les aspects virtuels de la ville sont représentés dans la manifestation spatiale de Nyanza ou de Kampala : sites et monuments classés de Nyanza, et pour Kampala, tout ce qui la désigne comme ville moderne (boulevards, cars, routes goudronnées, hôtels et bars populaires etc.).

Mais c’est peut-être le traitement des diverses habitations qui trahit le mieux le souci d’exhaustivité : chaque maison correspond à une division de la société en

---

<sup>205</sup> AUERBACH (E.), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, op. cit., p. 478.

classes. En effet, avec la maison des colons anglais, le récit présente le prototype d'une maison de la finance ; les différents logements des hommes d'affaires sont ceux des bourgeois de la capitale ; la maison de l'Arabe Houblad à Nyanza représente la bourgeoisie provinciale ; la demeure de Kambeja est celle d'une femme entretenue, celle d'Athanasia, d'une femme mondaine ; la maison de Suzanne est celle d'une femme modeste qui se contente du peu qu'elle reçoit, **et avec l'évocation de ses souvenirs, le récit offre un exemple de mode d'une femme de la campagne** que vient compléter la description de l'intérieur de sa maison. A tout cela s'ajoutent très significativement l'église Christ-Roi de Nyanza et le cimetière royal.

Tout se passe donc comme si le romancier avait un certain nombre d'espaces et de lieux à placer, coûte que coûte, pour répondre à l'attente d'un public, sous peine de décevoir ou d'être « illisible ». Il doit alors insérer, « placer » ce qu'il a préparé dans ses avant-textes ou, pour reprendre l'expression de Ph. Hamon, « dans un texte écrit ailleurs », qui n'est rien d'autre que les fameuses fiches du romancier « réaliste ».

Nous en arrivons ainsi à évoquer le deuxième volet de l'écriture réaliste : le savoir encyclopédique, toujours inséparable d'une philosophie réaliste.

## ***2.2. La représentation spatiale, lieu d'un savoir encyclopédique***

Dans le cadre d'une étude sur le naturalisme, Ph. Hamon, dans ses recherches, a ébauché certaines hypothèses de travail sur la manière dont les textes classiques et lisibles « amassent et ventilent », selon les mots de Barthes, une somme de savoirs<sup>206</sup>. De toutes ses remarques très fécondes, nous retiendrons surtout la possibilité d'utiliser cette notion de « savoir » pour caractériser davantage le type de communication qui s'instaure ici entre le producteur et le récepteur du texte, tous deux concernés par l'ostentation et de la circulation de ces divers savoirs.

---

<sup>206</sup> HAMON (Ph.), « Du savoir dans le texte », dans *Revue des sciences humaines*, n° 60, Lille, 1975, p. 489-499.

Il n'est un secret pour personne au Rwanda que, pour écrire son roman, Nayigiziki avait eu une formation classique au Petit Séminaire Saint-Léon de Kabgayi, dans le Diocèse de Kabgayi (centre du Rwanda), institution qu'il quitta prématurément pour avoir mal joué une pièce théâtrale : *L'Avare* de Molière<sup>207</sup>. Il s'est déclaré lui-même être passionné par la littérature française, avoir le goût profond de la langue française et aimer la France : « patrie de mon cœur et de la francophonie », selon le témoignage rapporté par son vieil ami, Thomas Mbanda. « Lorsqu'il ne pouvait lui-même se documenter, il mettait, sans vergogne, ses amis à contribution et plus particulièrement son fidèle ami, Th. Mbanda », ajoute celui-ci.

Pour l'essentiel, la littérature narrative rwandaise moderne qu'illustre Nayigiziki paraît relever du « roman de formation ». Non pas une formation à la Camara Laye ou à la Cheikh Amidou Kane, où le héros en mutation passe de l'Afrique à l'Europe, mais une formation « intra-rwandaise » mettant en opposition la vie rurale traditionnelle et la vie urbaine moderne. Evoquant cette opposition, le producteur du roman est souvent emporté par la description idyllique d'un cadre champêtre et a tendance à placer toute son existence sous le signe du malheur : Justin, dans sa cachette chez une femme à Nyanza, pense longuement que sa vie a été une vie malheureuse. L'auteur Nayigiziki, tel qu'il se définit lui-même dans le roman (donc non pas en tant que personne historique réelle, ce qui ne nous concerne pas ici, mais en tant qu'auteur du texte) n'est pas très différent de Justin à cet égard puis qu'il croit ainsi, de par le sens de son nom, que depuis sa naissance, il était prédisposé à être malheureux : « Mon nom lui-même – Nayigiziki : qu'ai-je fait à Dieu ? – que mon père découragé me jeta de dépit, est une plainte, un blasphème étouffé, une question étonné à laquelle répondent éternellement d'éternels ennuis. » (*MTTA*, p. 109)

Cet auteur donne de lui-même une autre caractéristique, conforme au pacte réaliste : son amour de la documentation. Ph. Hamon résume ainsi cet aspect de

---

<sup>207</sup> C'est du moins le récit rapporté par l'auteur lui-même, tel qu'on le trouve d'ailleurs dans **MTTA**

l'écriture réaliste : « Dans le descriptif, un savoir semble toujours quelque part mis en réserve, ou en jeu, un certain capital de savoir caché ou asséné, déjà archivé ou en cours d'archivage, posé ou présumé, et à faire fructifier<sup>208</sup> ».

Cependant, et c'est ce qui nous paraît être le plus intéressant, cette somme de savoirs dans le texte de Nayigiziki y est présente d'emblée. Dans le récit, personne ne renseigne personne ; nous n'avons aucune circulation de savoir entre les personnages : aucun initiateur, aucun technicien, aucun averti, aucun autochtone ne renseigne un non-initié, un néophyte, un profane ou un étranger. Le savoir contenu dans *Mes transes à trente ans* est un savoir dont l'énoncé assure une sorte de fonction « fonction phatique<sup>209</sup> » par rapport au lecteur virtuel, en le faisant participer à un univers culturel commun avec celui de l'auteur. Toute représentation mimétique d'espace désigne en même temps son origine (documentation, visites, souvenirs personnels, etc.) et son destinataire : le lecteur virtuel, qui est à même de comprendre l'univers dénoté par la description, ce à quoi renvoie le signe.

C'est finalement le référent qui désigne le narrateur et le récepteur dans une situation de discours. En somme, ce serait la « spatialité évocatoire » dont parle Michel Butor à propos de Balzac. Il démontre combien est importante « la relation du lieu avec celui où le lecteur est installé [...] Il [Balzac] a une conscience aiguë du fait que ce dernier est précisément situé et il organise toute sa construction à partir de cette condition essentielle<sup>210</sup> ».

Même si dans *Mes transes à trente ans* ce phénomène est beaucoup moins manifeste, en ce sens qu'aucun « je » n'apostrophe un « vous » précisément désigné, nous nous avisons très vite que l'intention n'est guère différente. En effet, la première manifestation se trouve dans le respect scrupuleux de la référence, et de ce que l'on

---

<sup>208</sup> HAMON (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 52.

<sup>209</sup> Telle que l'entend R. Jakobson. *Essai de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963. Chap. XI : *L'effort pour établir et maintenir le contact avec le narrataire*.

<sup>210</sup> BUTOR (M.), *Essai sur le roman*, op. cit., p. 51.

pourrait nommer l'énonciation assertorique. Car finalement, nous pouvons considérer que toutes les représentations spatiales, rigoureusement exactes, vérifiables dans l'extra-texte, peuvent se ramener à la forme : « en 1945, j'affirme que Nyanza était comme ceci, ou le Bridge Hotel comme cela, etc. ».

#### 4.2.1. Un espace de référence historicisé

Pour l'auteur réaliste, les compilations de documents, les recherches, les lectures, les visites, etc. ont pour but essentiel de donner à l'univers décrit le plus de ressemblance possible avec l'univers de référence.

Ce souci est primordial aux yeux du narrateur de *Mes tranches à trente ans*, qui s'est efforcé de peindre un Nyanza que le lecteur de 1955, année de l'édition à Butare, pourrait ne pas reconnaître. A trois reprises au moins, il insiste ainsi sur tout ce qui sépare le lecteur de 1955 et celui de 1945. Au milieu de la description minutieuse de l'intérieur de la maison d'une femme à Kampala (en principe toute subjective), le texte dit ceci : « ces élégances, qui seraient *aujourd'hui* des misères pour les pareilles de cette belle créature séductrice reconnue de cette ville, m'éblouirent » (REF ; nous soulignons). Ou bien, décrivant la ville de Kampala la nuit : « le public de la ville lumineuse de Kampala, durant la nuit, plus spécialisé dans les raptus *en ce temps-là*, avait un aspect vulgaire » (MTTA, p. 321 ; nous soulignons). Ou encore, décrivant le salon de ladite femme à Kampala : « [...] les salons des filles (*c'est de ce moment-là que date leur importance*) étaient un terrain de toutes les convergences ». (MTTA, p. 323 ; nous soulignons)

La présence des embrayeurs (aujourd'hui, ce moment-là, ce temps-là), adverbes et déictiques, témoigne sans ambiguïté, à travers la référence à un temps et à un espace déterminés, de la présence d'une voix qui s'adresse à un destinataire : le lecteur de 1955, qui pourrait ignorer le contexte de l'époque où se déroule le roman. Évidemment ce discours n'est pas toujours aussi explicite, comme dans les exemples



ci-dessus, et la présence du narrateur doit parfois être cherchée à un palier moins manifeste du discours, comme par exemple la topographie de la ville.

Les lecteurs n’avaient nul besoin des avertissements répétés du narrateur, pour sentir que le Kampala de *Mes transes à trente ans* est un Kampala révolu. Une vérification topographique (à laquelle s’est livré Pierre Lainé<sup>211</sup>) montre que certaines rues (Kassumba où logeait Justin, Nangara où habite l’un de ses amis, Mpora où habite **ladite femme**) ont soit disparu, soit changé de nom en 1955 : les Anglais, entre-temps, sont passé par là. Ce passage des Anglais est d’ailleurs maintes fois suggéré : « Ensuite, il fut question des changements d’embellissements de la capitale, des quartiers nouveaux de ce Territoire anglais (*MTTA*, p. 289).

La portée documentaire s’aperçoit aussi en dehors de ces allusions aux changements récents, sous la forme de paysages chargés d’une histoire plus ancienne. Nous devons reprendre ici un passage déjà cité :

Ces montagnes d’où je vois, à perte de vue, d’autres montagnes et même, nimbés de blanc dans le Mulera, les volcans, à l’Ouest et à l’Est le paysage fuyant de Buganza, la savane dangereuse du Chyanya, le Rukalyi ténébreux et le lac Mohazi qui s’endort sous la brume en plein jour ; cette nature solitaire où le confort devient indésirable ; ces beautés sauvages mais trop réelles que gâterait l’arrangement symétrique des œuvres humaines ; cet assemblage divers du grand et du petit, du blanc et du noir, du vert et du rouge ; ce mélange dissemblable mais un, que l’œil insatiable n’embrasse qu’en gros ; où le bruit du jour n’exclut pas le silence infiniment lourd des solitudes ; où la diversité n’exclut l’unité ; où le cœur s’égaye et s’éparpille pendant que l’esprit se repose ; enfin ce vent d’orage qui sévit comme un fléau éternel ; que n’ai-je, ma belle amie , assez de talent pour t’en faire la peinture, assez de génie pour en ébaucher la poésie ! (*MTTA*, p. 225)

La rigueur et la précision des réalités topographiques se perçoivent nettement dans cette ostentation à nommer systématiquement les itinéraires, les montagnes, les collines et les savanes. Le panorama que contemple Justin du haut des collines de

---

<sup>211</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 69.

Nyanza est rigoureusement exact, tout comme tout ce qui peut situer la vie sous le règne du roi Mutara III Rudahigwa Charles Léon Pierre, qu'il s'agisse de restaurants ou d'hôtels à la mode que nous retrouvons dans le récit de Nayigiziki (Hôtel Rukatitabire, Restaurant-Bar Nyanza), des lieux où l'on s'amuse (Chez Marangos), ou encore des lieux sacrés (Cathédrale Christ-Roi). De la même manière, le parcours des émeutiers lors de la traversée de la région sud-est vers Kiziba, en Tanganyika Territory, est scrupuleusement respecté. Même l'emplacement des postes des gardes frontières est très précisément situé :

Et la stupéfaction de mon boy fut si profonde, qu'il se laissa entraîner au poste de la barrière douanière, dans le rond-point même où convergent les différentes routes de cette région aride d'Akagera, du poste de police et du bureau de station de ladite région. (MTTA, p.77)

Ainsi tout désigne *Mes transes à trente ans* comme un récit « historique » : en se rattachant à un genre, le récit multiplie les signaux qui le désignent comme tel, mais surtout l'historicité et la « vérité » à laquelle il s'astreint dénoncent clairement l'origine du message.

Paradoxalement, la présence du romancier se fait autant sentir au niveau de l'Histoire, que dans l'occultation de celle-ci. Pierre Lainé note ainsi que les ellipses que l'on relève dans le récit ne sont pas fortuites : elles relèveraient des conditions de production littéraires sous Mutara Rudahigwa III. Il est en effet surprenant de voir que la situation socio-politique durant cette période coloniale bénéficie d'un traitement détaillé, alors que le rôle du Roi et ses proches est tout simplement occulté. Nayigiziki fait coïncider cet épisode, peu glorieux, de l'histoire nationale avec la débâcle sentimentale de son héros et le fait s'absenter, à deux reprises, du Ruanda colonial. Le parti pris de focalisation interne vraisemblabilise l'absence de récit concernant les événements qui se sont déroulés à la cour royale, peut-être parce qu'ils sont gênants, ou pour exprimer le peu d'intérêt que manifeste Justin pour l'actualité politique : « les affaires publiques me laissèrent indifférent, tant j'étais occupé des miennes ». (MTTA, p. 289) Ainsi que le note malicieusement Lainé :

[...] Il était de bonne politique, si j'ose dire, que Justin s'absentât de Nyanza au moment où les polémiques de la cour royale autour du baptême du Mwami Mutara III Rudahigwa qui prit le nom de Charles Léon Pierre. Mais les aventures du héros et son indifférence sont ici au service exclusif de la censure<sup>212</sup>.

Aussi, bien que le degré d'historicité soit assez rigoureux, il s'agit, et le dernier exemple le prouve, d'une historicité variable puisque le texte peut choisir (ou est contraint) de taire certains évènements, et donc de ne pas représenter le théâtre de ces évènements.

Mais il est un autre aspect où l'on peut mesurer ce degré d'historicité et donc la présence de l'instance responsable du récit, c'est le jeu de « brouillage » auquel se livre le texte entre le Nyanza royal de 1946 et le Nyanza de 1955. Et, nous semble-t-il, c'est peut-être là, plus encore que dans le respect scrupuleux des réalités de la cité de Nyanza de 1945 à 1955, que se dessine la présence de l'émetteur.

#### 4.2.2. Temps de l'écriture et temps de la fiction

Maryvonne Taine<sup>213</sup> note que l'orientation générale de l'espace urbain qui se dessine dans le récit de *Nayigiziki* est déjà celle qui avait été prise sous différents règnes précédents et qui s'accroît, sous le règne du monarque partisan de la modernisation, avant l'indépendance du Ruanda-Urundi. Cela est manifeste surtout dans le chassé-croisé entre la rive gauche et la rive droite auquel nous assistons dans le récit. En effet, nous pouvons facilement discerner un Nyanza vivant rive droite : c'est là où l'on rêve de bonheur et d'ascension sociale. Très clairement, la rive droite représente le cœur du Ruanda, le monde de l'argent et du plaisir, tandis que la rive gauche marque non seulement le lieu où se retire un commerce compromis, mais aussi les collines désertes, sans vie ni manifestation politique, stériles.

---

<sup>212</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 71.

<sup>213</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez *Nayigiziki* », *art. cit.*, p. 43.

On voit donc se dessiner dans le récit un espace urbain identique à celui qui se précisera dès le retour du héros de son exil, « [...] un Nyanza de fin de règne où prédominent les quartiers, les maisons, les écoles que va découvrir le héros<sup>214</sup>. » En outre, l’analogie entre le Nyanza de *Mes transes à transes à trente ans* et la ville de 1955 est également décelable dans l’atmosphère de travaux et de spéculations qui les caractérise l’un et l’autre.

Nous avons suffisamment montré le goût de Nayigiziki pour l’exactitude des espaces représentés ; seulement, nous sentons qu’au même moment, le narrateur combine les savoirs au sujet du référent et les sentiments du personnage. Si le changement de physionomie de Nyanza, dû aux travaux de l’administration coloniale, peut être pris pour le bouleversement du Nyanza central dû au Mwami à l’époque même où se déroule le récit, la valeur narrative de leur évocation est dans le rapport de ces mutations au personnage de Justin. Ainsi, la décision ce dernier, qui projette de s’enfuir pour « trouver du travail, gagner des shillings, apprendre à parler l’anglais » (*MTTA*, p. 35), est très significative du contexte historique.

Aussi bien, qu’un espace soit aménagé par l’administration coloniale, ou qu’une maison soit détruite à la suite d’une pluie violente ou d’un vent violent, le résultat est le même : c’est toujours le spectacle d’un espace démoli que nous avons. Nayigiziki joue ainsi sur le spectacle de changements politiques, qui, pour le lecteur de 1955, sont devenus familiers :

L’administration coloniale avait pris quelques terres pour la construction des bâtiments d’intérêt public ; telle maison d’arrêt, tel dispensaire, telle école des missionnaires. Quelque part la verdure avait complètement disparu des collines légendaires de Nyanza. On aurait l’impression d’un passage d’un vent violent qui détruit tout sur son passage. Certaines petites maisons et huttes n’avaient plus leur place à côté des bâtiments administratifs. [...] de vieilles maisons présentaient des fissures sur leurs murs, d’autres avaient des charpentes en état de décomposition

---

<sup>214</sup>

TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 44.

avancée et étaient rongées par des termites. D'autres n'avaient ni portes ni fenêtre pour laisser place à de nouveaux bâtiments. (MTTA, p. 323) vérifier

En se livrant à une comparaison, par hasard, avec un autre texte, prélevé dans *La Curée* d'Emile Zola, l'analogie serait probablement un peu troublante :

Aux deux côtés, des pans de murs, crevés par la pioche restaient debout ; des hautes bâtisses éventrées montrant leurs entrailles blafardes, ouvraient en l'air leurs cages d'escaliers vides, leurs chambres béantes [...] Une girouette oubliée grinçait au bord d'une toiture, tandis que des girouettes à demi détachées, pendaient pareilles à des guenilles [...]. Et la trouée s'enfonçait toujours au milieu de ces ruines, pareille à une brèche que le canon aurait ouverte ; la chaussée, encore à peine indiquée, emplie de décombres, avait des bosses de terre, des flaques d'eau profondes<sup>215</sup>

Les deux descriptions évoquent un même spectacle, en référence pourtant à des contextes très différents ; mais peut-être n'est-ce pas si différent : c'est de la ville meurtrie d'être en chantier qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas.

Au-delà d'un protocole de lecture instauré par une société donnée à une époque déterminée, ici le « pacte réaliste », il reste toute la spécificité du projet d'écriture, qui se livre à travers l'empreinte du narrateur dans l'énoncé narratif. Ce narrateur se laisse appréhender à travers l'ensemble de marques qu'un « je », s'éloignant de la vision subjective de son personnage, imprime à son énoncé pour nous faire entrevoir « autre chose ».

### 3. Spécificité du projet de l'énonciateur

Nous essaierons de montrer, dans notre seconde partie, que le mouvement du personnage central dans l'espace dessine des figures subtiles qui, sur le plan

---

<sup>215</sup> ZOLA (E.), *La Curée*, Paris, Gallimard, 1998, p. 134.

diégétique, sont loin d'être innocentes ou univoques. Mais ceci concerne bien évidemment le niveau de l'énoncé.

En effet, ici, nous ne considérons que le plan de l'énonciation, tel qu'il laisse apparaître la présence d'un « je-écrivain-ici-maintenant ». Pierre Lainé pense ainsi que, dans le récit de Nayigiziki, « l'énonciation est toujours présente dans l'énoncé **de**, et l'ironie n'est probablement qu'une marque de ce phénomène<sup>216</sup> ». Sans entrer dans le débat que pourrait susciter la notion d'ironie chez Nayigiziki, nous considérons modestement l'ironie, ici, au niveau d'une sémantique de l'énonciation ; elle se manifeste à l'intérieur de l'énoncé sous la forme d'une distanciation entre l'énonciateur et son récit.

Il nous faut distinguer ici entre deux figures distinctes du narrateur, qu'à la suite d'Oswald Ducrot, nous nommerons « locuteur » et « énonciateur<sup>217</sup> ». Le locuteur est celui qui semble énoncer le récit ; c'est le narrateur au sens grammatical, celui qui peut ou non être un personnage, qui peut ou non céder la parole à un (autre) personnage, celui aussi dont la perception peut momentanément s'effacer au profit de celle d'un personnage, comme nous l'avons vu : l'espace, dans le récit de Nayigiziki, est manifesté à partir d'une conscience perceptive ou d'un centre de perspective que l'on a identifié comme étant celui du personnage focal, c'est-à-dire essentiellement Justin. Même si, au sens strict, on ne peut lui attribuer aucune parole descriptive dans le genre : « je vois une colline... », nous avons clairement montré qu'il intervient dans l'énoncé à titre de point de vue à partir duquel l'espace s'organise.

L'énonciateur, qui dit « Je » lui aussi, apparaît comme une figure distincte du locuteur, notamment par l'ironie ; c'est une première personne dont la voix laisse

---

<sup>216</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 69.

<sup>217</sup> Toutes ces notions et le concept même de polyphonie, sont abordés ici à partir de la conceptualisation de O. Ducrot dans son ouvrage *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, chap. VIII, p. 171-233.

entendre davantage celle du producteur du texte, dont nous avons parlé, que celle du personnage locuteur. Oswald Ducrot, au sein de la problématique polyphonique, définit l'ironie comme « indice permettant de percevoir une dissociation énonciative entre un locuteur et un énonciateur »<sup>218</sup> : tout en faisant prendre en charge la description d'un espace à Justin (le locuteur), c'est la position d'un énonciateur qui s'exprime à travers l'énoncé, position dont on sait parfaitement que le locuteur n'en prend pas la responsabilité, puisque sa perception de l'espace, toute sensorielle, exclut en principe certaines formes de « commentaire » dont nous allons montrer des exemples.

### 3.1. *L'ironie latente contenue dans la spatialité*

Chez Nayigiziki, l'ironie se laisse souvent appréhender à partir des clichés et des idées reçues véhiculées à une époque donnée. On en trouve un exemple lorsque Justin arrive à Nyanza qui, depuis le début, symbolise à ses yeux (et ceux de toute une génération) le lieu vers lequel convergent toutes les ambitions. Nous assistons alors à une vie quotidienne rustique dans une cité typiquement moderne :

La rivière Mwogo, brunâtre, touchait presque ses bords caillouteux. Une fraîcheur s'en exhalait. Mon boy l'aspira de toutes ses forces, savourant ce bon air de Nyanza qui semble contenir des effluves amoureux et les émanations intellectuelles. (MTA, p. 42)

L'espace étant appréhendé subjectivement, il était parfaitement prévisible que les adjectifs le qualifiant, en même temps qu'ils énoncent une propriété qu'ils déterminent, impliquent une réaction émotionnelle du sujet face à cet espace : ainsi l'adjectif affectif « bon » désigne bien le personnage focal comme celui qui prend en charge la description de cet espace. Cependant le déictique « ce » charge l'adjectif « bon » d'une connotation axiologique. En effet, le référent de ce démonstratif ne peut

---

<sup>218</sup> DUCROT (O.), *Le dire et le dit*, op. cit., p. 211.

être compris que dans l'opinion généralement partagée par toute une génération ; le caractère d'« idée reçue » ne fait pas de doute et se trouve renforcé par les adjectifs axiologique « intellectuels » et « amoureux » qui reflètent une compétence idéologique : Nyanza espace intellectuel et Nyanza espace de l'amour.

La connotation axiologique se localise également au niveau du suffixe « âtre » (dans brunâtre) qui a un signifié « péjoratif ». Ces adjectifs évaluatifs-axiologiques reflètent la subjectivité d'un énonciateur, mais lequel ? Il semble bien que ce soit cette valeur axiologique dont est investi ici l'espace, qui en fait un espace où « s'énonce » l'ironie – « l'ironie », écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, « consistant à exprimer sous les dehors de la valorisation un jugement de dévalorisation<sup>219</sup> » – d'un énonciateur de dernière instance qui prend en charge la totalité de la séquence, donc non pas du personnage focal mais bien du narrateur-énonciateur.

Toutes ces remarques peuvent être synthétisées à l'intérieur d'une théorie du fonctionnement des axiologiques, telle qu'elle est énoncée par C. Kerbrat-Orecchioni : « [...] les axiologiques sont implicitement énonciatifs [...] et relèvent [...] d'une subjectivité permettant à l'énonciateur de prendre position sans s'avouer ouvertement comme la source du jugement évaluatif<sup>220</sup> ».

Nous clôturons ces remarques en notant la rupture temporelle manifestée dans « semble » : ce présent signifie clairement le temps de celui qui parle.

Cependant, si le texte de Nayigiziki semble parfois parodier certains textes réalistes, celui-ci semble se plaire souvent à faire consciemment exception ; et l'ironie naît, non plus du caractère stéréotypé des ambitions citadines du personnage, mais bien de son envers. En effet, *Mes transes à trente ans* révèle une stratégie de l'espace qui donne au récit une grande individualité. Nous prendrons pour seul exemple l'absence de structure contrastive, à un niveau profond, entre Nyanza et Kampala.

---

<sup>219</sup> KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 77.

<sup>220</sup> KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'énonciation, op. cit.*, p. 81-82.



Ainsi, le texte, au début, a l'air d'embrayer sur une tradition romanesque maintes fois éprouvée (la scène d'exposition de la cité de Nyanza est à cet égard exemplaire), mais c'est surtout pour montrer tout ce que les rêves de Justin comportaient de clichés et d'idées reçues, car très tôt, le récit a eu vite fait de réunir Nyanza et le reste de la campagne dans une même monotonie : « A Buhoro, la nostalgie de la ville de Nyanza commençait à me prendre », mais à Nyanza « mon retour ne me causa point de plaisir », et cela pratiquement sur la même page (56).

Dans toutes les correspondances de Justin avec Suzanne ou avec ses amis laissés au Rwanda, la campagne revient comme un leitmotiv, ou plutôt l'idée qu'un citadin se fait de la campagne : « Ce matin, je crois avoir eu ce signe de décadence : l'envie d'aller à la campagne de Buhoro voir ma femme légitime. » (MTTA, p. 64) Cette envie de voir la campagne, c'est selon lui « un sentiment de paysan ». Et comme en écho, le récit renvoie le son de cette mièvrerie de sentiment devant la campagne et son caractère fortement stéréotypé. Il en va de même dans ces passages en forme de cartes postales, que le texte se plaît à reproduire : il y a bien sûr Athanasia, qui, lorsqu'elle va à la campagne voir ses débiteurs, est prise « d'une sorte de délire [...] aspirait l'odeur des parfums masculins mêlée à celle des boissons qu'elle vend. » (Ibid., p. 45) ; ou Justin et son boy admirant le banal paysage :

Près d'une clairière, sur les collines de Bufundu, quelque berger en chapeau de paille tirait à l'arc à côté de son troupeau qui ruminait ; à chaque tir mon boy, Rwandekwe, observait avec joie inexprimable l'atterrissage spectaculaire des flèches sur un tronc d'arbre, sans rater aucun. (MTTA, p. 56) vérifier

Mais il est d'autres aspects de la spatialité, qui sur le mode ironique, dénoncent ce que Nayigiziki feint de haïr le plus : les lieux communs. En effet, P. Lainé décrit très bien cet aspect :

[...] la pensée et les activités stéréotypées apparaissent clairement dans les demeures successives d'Athanasia et de Kambeja, bar et musique : hôtel Rukatitabire ; faïence : Kavumu ; objets religieux : église Christ-Roi – c'est trop bien choisi – c'est comme Justin, dont l'employeur, Nuco, qui est dans

le commerce moderne et les nouveautés ne peut pas ne pas exercer son commerce parallèle avec ses débiteurs<sup>221</sup>.

L'idée reçue, à l'instar de Gustave Flaubert, au long de ce travail, c'est aussi les paysages en forme de cartes postale, images du Rwanda ou de l'Ouganda, que nous rencontrons parfois au détour du texte. Et très significativement, ces paysages concernent toujours la campagne, systématiquement appelée « verdure » : « du camion [...], on apercevait des champs de maïs, la bananeraie verdoyante, des cases éparpillées, ici et là, dans la verdure » (MTTA, p. 68). Lorsque Justin arrive à Kampala :

Enfin, tous les citadins se précipitèrent dans la campagne environnant cette ville où chaleur et bruit riment au son des pluies incessantes, fuyant l'impôt colonial. La verdure monotone la faisait ressembler à un immense refuge des misérables où se rencontraient tous les Barundi et Banyarwanda, eux aussi, fuyant l'impôt par tête. (MTTA, p.477)

A la campagne chez un ami rencontré en Uganda : « D'innombrables huttes apparaissaient, dans cette campagne détestable, comme de minuscules points noirs dans la verdure arrosée par les pluies diluviennes. » (MTTA, p. 396)

Comme nous l'avons souvent fait remarquer, « la verdure » inséparable de la campagne, est, dans le langage de Nayigiziki, synonyme de la « bêtise » chez Flaubert, ainsi que s'en fait écho cette Correspondance à Caroline quelle Caroline ? en 1847 : « J'aime la nature, et la campagne me semble souvent bête<sup>222</sup> », ou bien : « Mais nous que la campagne a toujours embêtés [...] »<sup>223</sup>. » Et « Vous m'avez l'air de vous embêter parmi les délices de la campagne, je comprends cet état »<sup>224</sup>. Ou encore

<sup>221</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 74.

<sup>222</sup> Lettre à Caroline xxx le 3 février 1866. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Tome XII. *Correspondance 1865-1870*. Lausanne, Éditions Rencontre, 1965, p. 85.

<sup>223</sup> CARLUT (C.), *Correspondance de Flaubert. Répertoire critique*, *op. cit.*, p. 689.

<sup>224</sup> Lettre aux Goncourt 1860, *op. cit.*, p. 690.

plus explicitement à la même Caroline : « Rien n'est plus embêtant comme la campagne, si ce n'est les bourgeois<sup>225</sup> ».

L'ironie se décèle aussi au niveau de la conception stéréotypée qu'évoque l'idée de la campagne : la vie saine des plaisirs champêtres. La ville de Kampala surgit ainsi sur le flanc d'une colline en pleine campagne, qui

[...] semblait avoir quelque chose de gai, de discret et de bon. Une longue rivière zigzaguant dans les vallées des hautes collines verdoyantes derrière lesquelles elle descendait au rythme du soleil au crépuscule. Quelques troupeaux de vaches aux longues cornes balançaient gaiement leurs queues au pied du calvaire, tandis les bergers savouraient, à cœur joie, la fraîche et dangereuse baignade dans cette rivière pleine de redoutables sauriens. Quelque part, les chants des coqs et poules se mêlaient au beuglement des chèvres et moutons, et aux cris lointains de quelque rapace qui s'apercevait des poussins à dérober. (MTTA, p. 395)

Une telle description n'est pas sans rappeler la manière dont les livres scolaires illustrent toujours, pour des jeunes enfants, le *topos* de la vie à la campagne. Aucun lieu commun n'est absent. Mais ce n'est pas si simple, car ce paysage est ambivalent : le crépuscule est d'abord un signe apparemment neutre, puis vient le « calvaire », qui n'est pas seulement une indication spatiale ; les dangereux sauriens risquent à tout moment de transformer la baignade en tragédie, de même que les rapaces sont à l'affût des poussins. La carte postale peut donc receler des signes qui échappent à la monovalence apparemment stéréotypée du paysage, marquant une distanciation toujours possible de l'énonciateur, dont il est difficile de savoir si elle est délibérée ou non.

Le « rousseauisme » spatial apparaît encore plus nettement, selon P. Lainé, à travers l'exemple de Suzanne en campagne, qui met en lumière le rôle purificateur de la nature, face au rôle corrupteur de la ville<sup>226</sup>. Seulement, il nous semble que l'article

---

<sup>225</sup> *Id.*

<sup>226</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 76.

laisse échapper la dimension ironique du passage qu'il commente, dimension qui apparaît dans le scénario maintes fois éprouvé depuis longtemps : comment la misère urbaine provoque la perte de ce pauvre et innocent infortuné. De même, il semble y avoir de l'ironie dans la manière dont l'énonciateur présente les pensées de Justin à propos de Athanasia et Kambeja qui seraient purifiées par les vertus de la nature : « Je découvrais en elles enfin des beautés toute nouvelles, qui n'était peut-être que les reflets des choses ambiantes » ; mais Justin ajoute aussitôt : « à moins que leur virtualités secrètes ne m'eussent fait m'épanouir » (*MTTA*, p. 263), formule qui, en suggérant la puissance de ces « virtualités » sans doute intimes, laisse penser que le locuteur n'est pas dupe de l'effet des « choses ambiantes ».

#### 4.3.2. Rôle des toponymes

Il est un autre registre de la spatialité où l'ironie peut être décelable : le toponyme. En effet, dans un précédent chapitre, nous avons signalé que si, pour le nom propre des personnages de Nayigiziki pouvait user de ce que Ph. Hamon, répertoriant les critères formels qui désignent le texte réaliste comme tel, nomme « la transparence onomastique<sup>227</sup> », par contre nous ne trouvons pas la trace de ce procédé pour les noms de lieux. Généralement, et nous l'avons déjà souligné, cette sémantisation du nom propre va dans le sens d'une plus grande lisibilité en ce qu'elle définit une harmonie entre le signifiant du personnage ou du lieu et son signifié, et donc fonctionne au niveau de l'énoncé.

Dans *Mes trances à trente ans*, nous pouvons dégager une signification au niveau de l'énonciation, grâce au toponyme : il n'y a pas de sens grâce au nom propre du lieu, mais le sens du nom propre qui fonctionne comme un commentaire. Ainsi, le récit s'appuie parfois sur la conformité des noms propres avec l'Histoire ou les histoires dont ils sont chargés par ailleurs. De telle sorte qu'il suffira au lecteur de

---

<sup>227</sup> HAMON (Ph.), « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

savoir manipuler le nom de lieu, pour déchiffrer le sens des actions qui se déroulent. « On a de la sorte, écrit Frank Lestringant, repliée dans le nom de lieu et comme lovée, une unité narrative parfaitement close sur elle-même : micro-récit dans l'épaisseur du signifiant<sup>228</sup>. »

La cartographie, avec ses repères géographiques et ses articulations de rue, propose, comme le souligne Maryvonne Taine, « un commentaire des hommes », un commentaire du narrateur sur ses personnages. Ainsi, dans une totale détresse à Kampala, Justin compare sa situation à celle de Jésus (*MTTA*, p. 383) et se trouve à proximité d'une mission :

Face à la station missionnaire de « Buhambe », je me souvins, en une ambiance extatique, que le mot « guhamba » dans ma langue signifie « enterrer » ; et partant de là, mon imagination, devenue obscurément docile, se laissa emporter au pays du Christ et s'assoupit – ô charme du rêve ! – sur le mont du « Crâne », dans la grande catastrophe d'il y a dix-neuf fois cent ans ! (*MTTA*, p. 383)

Le sens du passage devient plus clair lorsqu'on sait que Buhambe est le lieu de sépulture des « martyrs de l'Ouganda », ces enfants qui furent brûlés vifs sur l'ordre du Katikiro parce qu'ils ne voulaient pas abjurer la foi chrétienne<sup>229</sup>. Justin y voit surtout le rappel d'une tragédie désespérante, à laquelle il identifie son existence : il se met dans une position christique sur le lieu du « Crâne », d'où l'évocation de la mort et de la sépulture (*guhamba* = enterrer). Il voit venir la fin de l'escapade dans cette ville qui, vraisemblablement, lui semble marquer la fin de la vie.

L'évocation de la nature à Nyanza, au Sud du Rwanda, est aussi à sa manière un jugement moral sur l'histoire. En effet, son panorama constitue un lieu bucolique,

---

<sup>228</sup> LESTRINGANT (Fr.), « Rabelais et le récit toponymique », in *Poétique* 50, avril 1982, p. 207-225.

<sup>229</sup> Voir BRASSEUR-LEGRAND (B.), « De l'histoire à la légende dorée : le récit des Martyrs de l'Ouganda et sa diffusion en Belgique », dans *Approches du roman et du théâtre missionnaires*. Ed. P. Halen. Bern... : Peter Lang, coll. Recherches en littérature et spiritualité, n°11, p. 55-102.

qui évoque, avec « ses espaces verdâtres, ses eucalyptus et cèdres inclinés dans des attitudes élégiaques » (*MTTA*, p. 31), la tendre idylle à laquelle s'efforcent de croire Justin et sa compagne féminine ; mais l'érotisation que suggèrent « les frênes [qui] se hérissaient », tandis que « les sapins symétriques comme des poutres », qui soutiennent une lourde charpente, renvoient aux deux femmes : Athanasia et Kambeja, et au but de leurs relations amicales à Nyanza. Cette figuration spatiale fonctionne aussi au niveau de l'énoncé, en ce sens qu'elle redouble l'histoire (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Plus encore, et c'est là le tour de force, l'attribut qualifiant le paysage est exprimé par des comparaisons et des métaphores qui renvoient à la diégèse elle-même, donnant ainsi l'illusion que le seul niveau impliqué ici est celui de l'énoncé. Jamais le texte n'a essayé d'escamoter aussi soigneusement la voix qui le porte, mais aussi jamais le texte n'a été plus « parlant ». Ce qu'il dit ? Maryvonne Taine le résume ainsi : « Typique intervention de l'auteur qui exprime ainsi sans avoir à la formuler, toute son angoisse devant l'action politique, en même temps que l'impossibilité de se soustraire au bruit et à la fureur de son époque<sup>230</sup>. »

En gommant la nature référentielle du comparant et du comparé, et en soulignant leur appartenance à la diégèse, le monde que l'on raconte devient ainsi pur produit de celui où l'on raconte, « distant de toute énonciation lisible et totalement suspendu à la voix neutre qui le porte et s'y perd<sup>231</sup> », constate Jacques Neefs.

Ainsi, le seul niveau véritablement impliqué ici est celui du langage, ou, comme le dit Maryvonne Taine, le jeu de l'auteur avec son langage. En effet, la structure paysagiste de la forêt de Nyungwe « propose simultanément, de façon télescopée, une tension illustrant de manière typique chez Nayigiziki les propriétés d'un langage littéraire qui devient sa propre interprétation et sa propre critique.<sup>232</sup> »

<sup>230</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 45.

<sup>231</sup> NEEFS (J.), « La figuration réaliste », in *Poétique* 16, Paris, 1973, p. 472.

<sup>232</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 46.

Nous noterons également la rupture temporelle créée par ce présent du verbe « faire », qui montre clairement le jugement d'un narrateur qui, selon le mot de Maryvonne Taine, « fait une ironie sur l'ironie.<sup>233</sup> »

Comme on le voit, la topographie de l'action dans le récit de Nayigiziki, n'est pas innocente sur le plan énonciatif. Elle permet de faire entendre très nettement la voix de l'énonciateur, qui, prenant part à son récit et au destin de ses personnages, commente et juge. Et la distanciation ironique reste finalement la marque de l'énonciation. Nous touchons alors ici ce que Philippe Lejeune a appelé « pacte fictionnel ou romanesque<sup>234</sup> ». En effet, pour Lejeune, ce pacte s'oppose « symétriquement<sup>235</sup> » au pacte autobiographique sur deux aspects : à la place de la notion d'identité on trouve une « pratique patente de non-identité » (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom) ; à la notion de vérité se substitue une « attestation de fictivité<sup>236</sup> », fournie en général par la mention « roman », qui implique un « pacte romanesque<sup>237</sup> ».

Néanmoins, cette voix de l'énonciateur peut exprimer autre chose qu'un commentaire ironique accompagnant le récit. Dans les exemples précédents, la voix narrative, nous l'avons vu, contribuait d'une manière ou d'une autre à éclairer le sens des aventures des personnages (commenter ou expliquer), mais il y a aussi des cas où la voix narrative se manifeste d'une manière presque gratuite. C'est ce dernier aspect de l'instance d'énonciation narrative que nous allons essayer de mettre en lumière.

---

<sup>233</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 46.

<sup>234</sup> LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique* (bis), Paris, Seuil, 1996, p. 38.

<sup>235</sup> LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 39.

#### 4. De la mimesis à la poesis

Nous avons longuement montré comment le roman avait choisi le parti de la caméra subjective. Chaque plan est lié à la situation dans l'espace du personnage-regard, à son pouvoir-voir, et à son état d'esprit. Tout nous arrive donc filtré par une conscience perceptive rigoureusement située. Cependant, les remarques de G. Genette sur l'inopportunité d'un plan qui ne peut être aperçu par les personnages, dans les textes réalistes<sup>238</sup>, nous conduisent à reposer le problème, mais cette fois-ci dans la perspective d'une distance relative entre le narrateur et son récit.

L'enjeu est le dépassement du cadre contraignant que constitue le « pacte réaliste, qui impose de « motiver » toute transcription du réel par la perception vraisemblable d'un personnage. On passe ainsi d'une logique de mimesis strict à des écarts, des débordements, par lesquels se manifeste la présence de l'énonciateur et, derrière lui, celle d'un écrivain qui est aussi un styliste.

Nous envisagerons d'abord le travail sur le langage auquel se livre l'écrivain, avant d'évoquer la question spécifique du rythme, aspect particulier de ce travail. Ces deux aspects suffiront à montrer un auteur à l'œuvre dans son écriture de l'espace. Enfin, nous reviendrons sur la question de la motivation de la représentation spatiale, pour montrer que, dans son excès, elle touche à la contemplation poétique.

##### 4.1. Le travail sur le langage

L'analyse que nous ébauchons ici se voudrait une étude, dans le récit de *Nayigiziki*, des rapports entre la mimésis et la littéralité, entre fonction référentielle et

---

<sup>238</sup> GENETTE (G.), *Op. cit.*, p. 239.



travail formel. L'espace découvert par le regard de Justin a été mis en « mots » par un romancier. « Le langage romanesque découpe une réalité re-vue, imaginée, rêvée, et la restitue, porteuse des apparences de la réalité, mais en fait recréée par le langage du romancier<sup>239</sup> ». Nous envisageons donc ici le texte, l'énoncé de la spatialité, la représentation, plus que la chose représentée. Ce que nous proposons est loin d'être une étude complète du style de Nayigiziki : ce ne serait pas trop d'un volume pour une véritable analyse. Nous nous contentons de relever quelques traits qui caractérisent certaines descriptions que nous avons dites focalisées, et montrer comment le souci d'exactitude est aussi une affaire de style. La lecture que nous proposons doit beaucoup aux propositions de Michel Riffaterre en vue d'« une lecture qui ne tienne compte que des mots et de leur collocabilité [sic], qui fasse voir comment ils se déclenchent pour ainsi dire les uns les autres pour aboutir à une mimésis convaincante.<sup>240</sup> »

En analysant la descente à Kampala, à la fois pour les techniques narratives employées et l'attitude narrative adoptée dans cet épisode, on sera sensible au travail sur le langage qui, tout en cherchant à transcrire le réel, ne sacrifie en rien à l'élaboration d'une écriture littéraire : « le paradoxe de ce réalisme bien compris est que le comble de l'illusion y est en même temps le comble de l'exactitude<sup>241</sup> », dit Mitterand. Il y a aussi lieu de noter cette étroite dépendance de la fonction référentielle et du travail formel. Ainsi, dans le récit de la descente à Kampala par Justin, la phrase elle-même s'amincit ou s'amplifie selon que diminue ou grandit la profondeur de la ville ougandaise.

De la sorte, la figuration dans le récit de Nayigiziki n'est plus un problème de recettes techniques, mais bien « un faire créateur » que nous pouvons comparer à une synthèse faite par Mitterand : « finesse et lucidité du regard, justesse de l'oreille et de

---

<sup>239</sup> MITTERAND (H.), *Le regard et le signe*, op. cit., p. 19-20.

<sup>240</sup> RIFFATERRE (M.), *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 17.

<sup>241</sup> MITTERAND (H.), *Le regard et le signe*, op. cit., p. 22.

l'intuition de la langue<sup>242</sup> ». Reprenons ce passage que nous avons analysé comme exemple de tableau pictural :

La lune et les étoiles brillaient, indéfiniment, réfléchissant, dans la rivière Kassereka des points lumineux, pareils à de petites flammes rouges, vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était moitié blanchâtre, moitié grisâtre, tandis que le ciel peu clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombre qui se levaient de chaque côté de la rivière. Des maisons que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits. (MTTA, p. 432) vérifier citation notamment la ponctuation

Dans ce passage, la représentation spatiale est focalisée parce que c'est le regard de Justin, arrêté sur le pont « The new bridge », qui en principe est à l'origine de cette représentation de la rivière Kassereka, la nuit, et parce que, dans l'espace, est inscrite une résolution : devenir peintre. « On se demandait sérieusement si l'on serait grand peintre ou un grand artiste dans ce Territoire Anglais. » REF A partir de ce moment, quoi de plus naturel que cet espace soit manifesté par des mots empruntés au lexique pictural, qui fonctionnent comme « embrayeurs génériques<sup>243</sup> », en reprenant les propres termes de Philippe Hamon, et font lire ce passage comme la transposition verbale d'un tableau de peintre. Cependant, nous ne devons pas ignorer que ce que nous lisons n'est pas un tableau de peinture, mais un « morceau littéraire », fait de mots, et ces mots nous renvoient au sujet qui perçoit : les « petites flammes rouges » qui semblent tenir le centre du tableau, ne renvoient-elles pas à la flamme allégorique de l'amour ? Justin ne sort-il pas en ce moment à Kampala dans un état d'exaltation amoureuse extrême ?

<sup>242</sup> MITTERAND (H.), *Le regard et le signe, op. cit.*, p. 25.

<sup>243</sup> HAMON (Ph.), *Analyse du descriptif, op. cit.*, p. 69.

## 4.2. Le rythme

Le rythme est plutôt simple et agréable, du moins dans les passages descriptifs. On pourra en juger par cet extrait :

On remontait, au hasard, le quartier des Blanc, si tumultueux d'habitude, mais désert à cette époque, car les Blancs étaient partis voir leurs familles. Les grands murs des écoles, comme alignés par le silence, avaient un aspect plus morne encore ; on entendait toute sorte de bruits paisibles, des chants d'oiseaux du Lac Victoria, les battements d'ailes dans les poulaillers ; et les marchands d'habits, au milieu des rues, interrogeaient de l'œil chaque passant, inutilement.

Au fond, des magasins solitaires, les vendeuses s'ennuyaient et baillaient dans leurs magasins sous le soleil de plomb ; les vendeurs de journaux avaient dressé leurs tables en ordre ; des lavandières arrangeaient les habits déjà repassés sous le soleil mêlé au vent tiède.

De temps à autre, on s'arrêtait à l'étalage des librairies et des vendeurs de journaux, un omnibus, qui descendait en frôlant le trottoir, le faisait se retourner ; et parvenu devant l'hôtel Equator de Kampala, il n'allait pas plus loin. (MTTA, p. 464) à vérifier

Ce passage est l'exemple même de la construction imitative : le mouvement régulier de la phrase épouse si étroitement le peu d'agitation de l'espace, qu'on ne sait plus si c'est le rythme même des phrases qui suggère la monotonie ou si c'est l'actualisation lexicale.

En effet, la morosité de la répétition qui semble la caractéristique majeure de cet espace, grâce notamment à ce que Albert Thibaudet appelle « l'éternel imparfait » REF, est puissamment signifiée par un rythme ternaire, régulier et obsédant. L'effet est encore plus saisissant quand on considère que les trois phrases désignant cet espace sont rigoureusement juxtaposées. Dans cette suite, les trois divisions peignent de la façon la plus sensible chacune des trois réalités qu'elles expriment. Ainsi, dans la première phrase :

- la première proposition (« Les grands murs des écoles, comme alignés par le silence, avaient un aspect plus morne encore »), par la longueur des mots, l'allitération des

« l » et les sons feutrés renvoient littéralement aux « murs des écoles allongées par le silence. »

- dans la deuxième proposition (« on entendait toute sorte de bruits paisibles, des chants d'oiseaux du Lac Victoria, les battements d'ailes dans les poulaillers »), des mots plus courts, aux sonorités suggestives, avec des allitérations des « t » et « r » font presque entendre les bruits familiers qui manifestent l'espace.

- dans la troisième proposition (« et les marchands d'habits, au milieu des rues, interrogeaient de l'œil chaque passant, inutilement »), c'est le rejet rythmique de l'adverbe de manière « inutilement » qui donne sa pleine signification à cet espace sans vie.

Au fond des magasins solitaires, les vendeuses s'ennuyaient et baillaient dans leurs magasins sous le soleil de plomb ; les vendeurs de journaux avaient dressé leurs tables en ordre ; des lavandières arrangeaient les habits déjà repassés sous le soleil mêlé au vent tiède.

Dans le deuxième alinéa, le découpage ternaire en trois propositions grammaticales est renforcé par le rythme interne à chacune de ces propositions. L'expression de l'immobilité, de la stagnation, du temps arrêté est certes lexicalisé par des verbes tels que « s'ennuyaient, baillaient » ou « s'arrêtait » ; mais surtout, elle est doublée par le rythme : les trois propositions sont de longueur équivalente. Par leur balancement égal, elles « imitent » la monotonie d'un espace immobile.

Ces quelques remarques sur le travail langagier de Nayigiziki sont très loin d'être une étude complète de son style : elles voulaient tout simplement tenter de marquer les limites de la narratologie, si toutefois cette discipline est comprise dans son sens restreint : technicité du texte narratif et démontage de son mécanisme. Notre propos ici était de souligner qu'il n'est pas suffisant de dégager une typologie narrative et de chercher des règles qui gouvernent les structures narratives, mais que la narratologie doit être aussi une poétique : montrer ce qui fait d'un texte l'œuvre d'un artiste, montrer que pour pénétrer une œuvre d'art, il faut parfois dépasser les règles généralisantes et jouir du « plaisir du texte ».

### 4.3. *Au-delà de la vraisemblance perceptive : la contemplation*

L'exemple du camion (*supra*), si judicieusement mis en exergue par Nayigiziki, ne peut proposer que deux alternatives : ou bien il a échappé à sa vigilance, ou bien la motivation subjective est aux yeux du narrateur manifestement moins importante que son désir de dire autre chose, d'actualiser un souvenir de son propre vécu ou un autre savoir. Nous penchons bien sûr pour le second terme de l'alternative, car le procédé se répète trop souvent pour qu'il puisse être mis sur le compte d'une simple inadvertance.

En effet, Justin, de son camion, découvre Kampala. Au début, le mouvement est parfaitement respecté ; puis, brusquement, le paysage s'immobilise en une espèce d'instantané photographique, comme nous l'avons vu par ailleurs. Le luxe de détails, dont fait preuve le texte, est, sur le plan de la « vraisemblance » physique, peu vraisemblable. Nous pourrions également citer les espaces rêvés par Justin : la précision du détail en fait des tableaux réalistes, alors que le rêve a toujours quelque chose de vague, de flou et de diffus. Ainsi, même dans la réminiscence d'un passé plus ou moins lointain, nous pouvons noter une précision paradoxale de détails :

La nuit, je fus plongé dans un sommeil profond. Tout mon voyage me revint à la mémoire, d'une façon si nette que je distinguais maintenant des détails nouveaux, des particularités de cette ville où la chaleur intense rime avec les moustiques qui bourdonnent sans cesse autour de moi. Derrière la maison, je vois Suzanne courir habillée d'une grande robe aux couleurs sombres ; elle ne m'adressait aucun mot, elle portait sur sa tête un grand panier plein de haricots, sur son bras gauche une houe, et les eucalyptus de la colline se balançaient au passage du vent violent. (*MTA*, p. 348)

Un « vrai » songe aurait reconstitué l'espace de Suzanne d'une façon beaucoup moins précise ; cette exactitude a quelques chose d'exagéré et d'ostentatoire qui ne manque pas de frapper dans un texte que dans les chapitres précédents nous avons montré si soucieux, si respectueux de la « vraisemblance » dans ses notations spatiales. D'ailleurs les adverbes « maintenant » et « perpétuellement » modalisent l'énoncé, en

faisant du spectacle reconstitué, non le fait qu'un mémoire rétrospective, mais d'un spectacle qui se constitue en même temps que l'écriture.

Temps du récit et temps de l'écriture finissent ainsi par se rejoindre : c'est exactement ce qui se passe au niveau spatio-temporel dans le dernier chapitre : « Vers le début de cette période des pluies, ma femme Zabella se mettait à cultiver les premières semences. » (*MTTA*, p. 423) Le déictique « cette période des pluies » ne laisse aucun doute sur l'instance responsable de cet énoncé.

Ainsi, malgré tout un arsenal de procédés par lesquels le texte veut affirmer le caractère purement subjectif de la représentation spatiale, il offre aussi maints exemples où l'énonciateur renonce à gommer ce « sentiment irrépressible de réalité objective » qu'éprouve le lecteur, et par lequel apparaît moins grande la responsabilité du personnage et par conséquent plus grande celle du narrateur.

La représentation de la maison d'un ami rencontré au Sud-est du Rwanda, au retour de son expulsion de Kiziba (Territoire anglais), participe au même phénomène :

C'était une maison basse dont la toiture en paille sèche était rongée par les termites et l'humidité. Un enclos bien solide pour protéger ses vaches contre les brigands qui traversent les frontières. Au seuil de cet enclos, on découvre allègrement, de loin, la longue rivière Akagera zigzaguant dans la vaste plaine où abondent tous les animaux aussi libres que de l'air. Quelques cèdres autour de sa maison donnaient une ombre agréable en temps de soleil de plomb. (*MTTA*, p. 63)

vérifier

Ce brusque passage au présent de « découvre » et « abondent », tout en suggérant un temps infini de la contemplation, marque surtout un changement de registre : ce n'est plus seulement l'espace favorable à la fuite qui est évoqué ici, mais un espace extradiégétique dans lequel le narrateur cherche « la trace d'un souvenir perdu de Nyanza ». N'est-ce pas peut-être par nécessité de ne faire que des descriptions qui servent à ces personnages et qui ont une influence sur l'action ? Ce qui n'a pas empêché maintes observations de Maryvonne Taine et Pierre Lainé en particulier, de relever dans le récit de Nayigiziki, la première : « des points d'orgue descriptifs d'une

remarquable gratuité<sup>244</sup> » dus à l'amour de la contemplation, et le second, une sorte de langage poético-lyrique « initiation à une réalité cachée sous l'écorce sensible des choses.<sup>245</sup> »

L'amour de la contemplation occupe une grande place dans la narration de Nayigiziki, ce qui semble correspondre parfaitement à son tempérament d'auteur réel. On peut avoir l'impression que ses goûts personnels ont pu s'assouvir dans les descriptions littéraires qu'il aurait lues à l'école. Au cours d'un entretien amical avec Emmanuel Ntezimana à propos de l'Histoire et de la culture du Rwanda, il déclarait ainsi : « J'aime mon pays le Rwanda et mon terroir le Bwanamukare<sup>246</sup> » ; il résumait ainsi une émotion personnelle à partir de laquelle on comprend mieux que la rencontre avec le monde sensible ait été saisissante devant sa beauté ; sa vie durant, Nayigiziki sera obsédé par le besoin de trouver ce langage dont il a l'intuition qu'il existe pour exprimer ce qu'il « voit » par tous les sens. Il veut retrouver cette émotion primordiale : l'extase, et entrer en communion avec l'objet à décrire, participer à son existence, pénétrer en lui. Nous pensons enfin que décrire, pour Nayigiziki, c'est rendre compte à la fois d'une impression et d'une vision. Son récit témoigne ainsi des dispositions particulières qu'il possède devant la contemplation de la nature et révèle des moments d'extase.

C'est cette extase et ces sensations qui font dire à Maryvonne Taine que finalement

l'abondance des descriptions ne répond pas seulement (chez Nayigiziki), comme chez tout autre romancier réaliste par exemple, à des nécessités d'ordre

---

<sup>244</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 65.

<sup>245</sup> LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *op. cit.*, p. 73.

<sup>246</sup> NTEZIMANA (E.), « Saverio Nayigiziki : un exemple d'Homme Libre », in *Dialogue*, n°108, juillet-août 1984, Kabgayi, p. 44.

dramatique, mais d'abord à ce qu'on pourrait nommer l'amour de la contemplation.<sup>247</sup>

\*

Tout ceci nous amène à considérer que, dans le récit de Nayigiziki, les descriptions d'espace ne se justifient pas seulement sur le plan dramatique (donner à l'action un cadre explicatif), et sur le plan psychologique (la description d'un espace en tant que signification redondante d'un sentiment ou d'un caractère) ; mais elles se justifient aussi par « l'amour de la contemplation » de l'énonciateur. Nous avons donc essayé de démontrer, qu'en fait, ni Justin, ni son boy Rwandekwe, ne sont concernés par cette « sympathie » avec la nature. Certaines « tranches lyriques » sont peu dans le caractère relativement égocentrique de Justin, qui semble aussi peu que possible avoir des prédispositions pour « recevoir » une révélation aussi magique : le don de transfigurer la réalité par la contemplation.

Ce chapitre a tenté de montrer que la voix de l'énonciateur pouvait se faire entendre à des niveaux aussi différents que variés, et que les voies qu'elle empruntait n'étaient pas impénétrables. Finalement, il se laisse se laisse facilement débusquer, et va même parfois jusqu' à multiplier les signaux pour que son narrataire ne risque pas de le manquer.

La représentation spatiale reste, nous semble-t-il, l'unité romanesque privilégiée pour cette identification de la voix. Alors cette fameuse impersonnalité du « pacte réaliste » serait-elle un leurre, une illusion, de la réclame qui ne tient pas ses promesses ? Mais impersonnalité n'a jamais signifié absence ; Nayigiziki le savait en se comportant comme « un artiste qui comparait l'auteur dans son œuvre à Dieu dans l'Univers, partout présent et visible nulle part<sup>248</sup> », selon la formule reprise par G. Genette. On peut prolonger la comparaison : comme Flaubert et bien d'autres romanciers modernes à sa suite, Nayigiziki s'est effacé de son récit en cédant la parole

---

<sup>247</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *op. cit.*, p. 47.

<sup>248</sup> GENETTE (G.), *Op. cit.*, p. 56.



et le point de vue à ses créatures ; ce qui ne signifie pas qu'il n'y soit pas présent, malgré tout, nous l'avons vu, mais comme un trop-plein (de savoirs, de souvenirs, de plaisir contemplatif) qui déborde l'instance de perception ainsi créée.

**TROISIÈME PARTIE : FONCTIONNALITÉ DIÉGÉTIQUE DE  
L'ESPACE**

## **PREMIER CHAPITRE : ESPACE ET STRUCTURE DU RÉCIT**

C. Levy-Leboyer précise ainsi les relations entre la structure du récit et la perception :

L'environnement est perçu et évalué à travers et par la structure du récit, la séquence d'action étant inséparable de la perception dont elle constitue à la fois une fonction essentielle, un des moteurs et le feed-back qui permet de vérifier que l'élaboration perceptive est pertinente<sup>249</sup>.

Dans la mesure où ils entraînent des changements de perception, les déplacements sont de ce point de vue des actions cardinales, dans la mesure où ils introduisent des distances, diversifient l'espace vécu et sont souvent l'occasion d'une épreuve et d'une évolution ; les motivations qui les suscitent sont très révélatrices de la psychologie du sujet, de sa situation, de son rapport au monde. M. Butor souligne d'ailleurs l'intérêt de ces déplacements en proposant avec humour la création d'une nouvelle discipline : « Je propose donc une nouvelle science [...], étroitement liée à la littérature, celle des déplacements humains, que je m'amuse à nommer itérologie.<sup>250</sup> »

---

<sup>249</sup> LEVY-LEBOYER (C.), *Psychologie et environnement*, P.U.F., Paris, 1980, p. 100. E.T. Hall souligne aussi cette relation profonde entre possibilité d'action, de structure, de réalisation, et perception de l'espace : « Très schématiquement, c'est ce qu'on peut y accomplir qui détermine la façon dont un espace donné est vécu ». (*La dimension cachée*, 1959, trad. Seuil, Paris, 1978, p. 75).

<sup>250</sup> BUTOR (M.) « Le voyage et l'écriture », *Romantisme*, 4, 1972, p. 7.

Étudier les corrélations entre espace et structure romanesques, c'est donc tout d'abord s'intéresser à la mobilité des personnages, à leur capacité d'agir dans tel ou tel espace, mais aussi à la distribution des rôles narratifs, aux relations actanciennes qui unissent le personnage à l'espace, aux rapports de forces qui peuvent s'installer entre un être et son environnement, celui-ci pouvant se présenter comme un champ d'action ouvert ou au contraire comme une source d'oppression, voire un cadre hermétique empêchant toute réalisation.<sup>251</sup>

Notre objectif dans ce chapitre n'est pas de reprendre les diverses études consacrées à la structure de *Mes tranches à trente ans*, mais, nous en inspirant parfois, d'essayer de montrer comment l'espace est un élément structurant dans la composition du roman, et cela à différents niveaux : au niveau de la distribution de certains espaces-clés du roman, au niveau du découpage de la matière romanesque et enfin au niveau des figures spatiales inscrites dans le roman et qui, en dehors de leur fonctionnalité diégétique que nous aborderons dans le chapitre suivant, participent à l'architecture d'ensemble.

---

<sup>251</sup> A. GARDIES schématise ainsi quatre combinaisons qui régissent le rapport du sujet (S) à l'espace (E) : « 1S / 1E, 2S / 1E, 1S / 2E, 1S / nE. » La première « renvoie à une situation si familière qu'elle n'appelle pas de commentaires particuliers. Quant à la seconde, elle diffère de la première par la présence explicite (fondement même de l'organisation du récit) d'un conflit : deux sujets se disputent le même espace. La troisième, elle, renvoie à l'exemple africain [...] : un même sujet appartient simultanément à deux espaces différents (thème classique de l'acculturation). [...] Le sujet est donc comme clivé, véritablement déchiré par l'antagonisme des deux espaces. La quatrième doit être soigneusement distinguée. L'appartenance à plusieurs espaces s'inscrit dans la successivité. » C'est à cette dernière combinaison que correspond la structure du récit de quête. (*L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p. 157). Où commence et finit la citation ?????

## 1. Mobilité et instabilité : Un espace de quête suivant l'itinéraire entre le village et la ville

Le roman africain contemporain exploite assez largement, du point de vue de l'action, les possibilités offertes par la mobilité du personnage. De nombreuses œuvres peuvent ainsi être considérées comme des « récits d'itinéraire », les étapes fondamentales de la vie du héros étant marquées par des déplacements qui sont autant d'épreuves infléchissant le sens de son destin<sup>252</sup>. La mobilité du personnage romanesque s'illustre donc ici dans les « macropropositions narratives » qui constituent la « *fabula* », tel que la définit Umberto Eco<sup>253</sup>. Le passage du personnage d'un lieu à un autre, véritable charnière de la diégèse, représente une « fonction cardinale » selon la terminologie de R. Barthes<sup>254</sup>, et se caractérise comme « moment de risque du récit »<sup>255</sup>. Elle peut donc être rattachée aux « grandes articulations de la praxis »<sup>256</sup>, c'est-à-dire aux trois grands axes sémantiques définis par A. J. Greimas : communication, désir et quête, épreuve.

Ces itinéraires reposent le plus souvent sur la dualité entre ville et village, ou son corollaire Afrique / Europe.

---

<sup>252</sup> POULET (G.), *L'Espace proustien*. Paris : Gallimard, Coll. Tel, 1982, p. 92. Il montre l'importance du voyage dans l'expérience de la spatialité : « Le voyage fait voisiner des lieux sans similitude. Il relie des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence. [...] Le voyage bouleverse l'apparence des choses. Plus précisément, il altère gravement la situation dans laquelle elles existaient les unes par rapport aux autres. »

<sup>253</sup> ECO (U.), *Lector in fabula*. Milan : Bompiani, 1979 ; nous renvoyons à la traduction française : *Lector in fabula*. Paris : Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 92.

<sup>254</sup> BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communication* 8, 1966, rééd. dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 22.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 35.

Le départ pour la ville est un motif fort ancien dans la littérature africaine. L'aventure du héros, largement conditionnée par les visées politiques du texte, devait le mener à découvrir les deux mondes existant en Afrique : le monde rural ancestral, le monde urbain plus marqué par la colonisation. Ce départ représentait souvent pour les auteurs une expérience personnelle : Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane n'avaient-ils pas dû quitter leur terre natale pour aller étudier en ville, voire à l'étranger ? L'histoire d'une classe s'écrivait là : celle des premiers intellectuels formés à l'occidentale, dont l'expérience fut relayée par le phénomène plus massif de l'exode rural. Avant les années 60, certains romans offraient déjà une représentation plus grinçante de l'expérience de la ville ou de l'Europe<sup>257</sup>. Depuis quarante ans, ce motif s'est affirmé comme un véritable *topos* romanesque, qui porte l'accent sur les significations socio-politique de l'œuvre, et fait du « broussard à la ville » un personnage fortement déterminé par un certain programme narratif plus ou moins stéréotypé. La plupart des textes soulignent ainsi les circonstances historiques, sociales et politiques, qui motivent le départ du héros et marquent son séjour à la ville. Le personnage est alors plus un type qu'un individu fortement singularisé : si l'on nous raconte largement son expérience sociale, nous ne pénétrons guère dans son intimité. A des degrés divers, tous ces romans soulignent à la fois les difficultés affrontées au village et les épreuves endurées dans les villes, même si parfois le trajet général du personnage s'avère réussi.

### ***1.1. Organisation spatiale et structure du récit***

Nous allons essayer de mettre en évidence un mécanisme structurant très important dont le jeu et la position confèrent au récit une solidité architecturale indéniable. En effet, en essayant d'étudier les intermittences des relations amoureuses

---

<sup>257</sup> *Chemin d'Europe* de Ferdinand OYONO, par exemple, trace l'itinéraire picaresque d'un héros instruit mais indigent, venu en ville pour y traîner ses rêves d'Europe.

de Justin, on pourra se rendre compte que le récit se découpe en trois phases qui correspondent chacune à un mouvement du cœur de Justin ; à l'intérieur de ces phases, on peut distinguer un rythme qui le fait passer de l'une à l'autre femme du dans le récit, mais c'est un rythme parfaitement organisé sur le plan structurel, au point de dégager un certain schéma de réversibilité, ce qui revient à dire que les alternances de cœur de Justin sont disposées selon une géométrie parfaite.

Nous aimerions, quant à nous, dépasser une lecture qui voit deux courbes, celle du cœur et celle de la politique, évoluer parallèlement. Notre lecture se rapproche, dans une certaine mesure, de celle que propose R. Barthes :

Ou bien l'on opte pour la recherche d'une unité fondamentale du projet de l'écrivain, dans lequel les deux « fils » tressés et entrelacés le sont d'autant mieux que passion et politique se répondent, et sont à un certain point de vue identique<sup>258</sup>. On ne comprend pas cette citation parce qu'elle est incomplète

C'est en quelque sorte tenter de retrouver ce qu'il appelle, à la suite de Michel Tournier « une identité d'atmosphère » entre l'action politique et l'intrigue sentimentale. Une telle lecture a le mérite de ne pas chercher un schéma d'organisation uniquement sur la base de couples d'événements qui se correspondent d'une modalité à l'autre, mais d'y inclure aussi ce qui n'est pas strictement et forcément événementiel, en l'occurrence, la spatialité : l'atmosphère est d'abord espace.

Or, il nous semble nettement que le récit dans son architecture d'ensemble a très soigneusement organisé chaque partie autour d'un même pilier chargé à la fois de donner le « ton » prédominant de la partie et de centrer les événements autour d'un axe principal : il s'agit des circonstances de la fuite de Justin. On ne comprend plus grand-chose

---

<sup>258</sup>

BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 42.

### 1.1.1. Au niveau de l'architecture d'ensemble

En effet, dans chaque partie se détache nettement un épisode qui semble faire la pyramide **qu'est-ce que cela veut dire ?** : dans la première partie, Justin remarque un trou dans la caisse de Nuco dans le magasin à Nyanza ; dans la seconde, une fois arrivé en Territoire anglais, il devient indésirable ; et dans la troisième, il prend le chemin d'exil en Uganda. **Le contenu diégétique de chacun de ces évènements est dérisoire ??? en regard de la charge affective ou symbolique qui les sous-tend : Justin se rapproche beaucoup plus de Suzanne ???, néanmoins perd tout espoir de récupérer l'argent qu'il a prêté à des tiers. Plus il cherche comment rembourser cet argent en se faisant aider par ses connaissances et Suzanne, plus il se sent éloigné d'elles ??? :** « Quant à essayer de convaincre Suzanne et ma femme Zabella de mes soucis, j'étais sûr que toute tentative serait vaine. » (MTTA, p. 32) **on ne comprend rien**

**Dans une rencontre au bar de Nyanza, il fait bien entendu la connaissance d'Athanasia et de tout un monde de plaisir, mais tout se déroule comme s'il n'avait pas été là : Athanasia n'a pas l'air de le remarquer. Quant au dîner offert par Athanasia, d'aucuns ont fait remarquer la facticité de cette scène, de sa gratuité diégétique. on ne comprend rien**

#### 1.1.1.1. Dans le magasin NUCO de Nyanza

Nous allons essayer de voir, dans cette sous-section, ce que nous pouvons appeler la concentration spatiale et la concentration thématique. En effet, depuis les premiers regards **de qui ?**, ce magasin va mettre en évidence l'aboutissement **?** des désirs de Justin **à l'égard de qui ? ou de quoi ?**.

Quels étaient ces gens de Nyanza qui ne cessaient de se poser des questions sur ma situation qui se détériorait et sur celle de Suzanne ? Ils souhaitent connaître les intentions de Suzanne, ce qu'elle deviendrait si je venais à être arrêté, **sur mes** enfants, les lieux de ma fréquentation : le désir de ma possession physique, lui-même, me semblait disparaître de ma tête, laissant ainsi une place à



une envie plus profonde. Leurs curiosités me tourmentaient sans cesse. (MTTA, p. 43) **la citation semble incohérente : à vérifier**

Depuis lors, le monde de Justin s'est centré sur Suzanne car, pour lui, elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeaient. L'espace de Justin sera organisé « autour d'un axe orienté », selon la formule de J- P. Richard, ce que résume parfaitement cette observation de Justin : « Tel un voyageur perdu au milieu des collines et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement je retrouvais au fond de chacune de mes idées le souvenir de Suzanne ». (MTTA, p. 231)

Ainsi, cette centralisation thématique se traduit toujours par la spatialité : tous les chemins conduisent à son domicile, tout espace est lié à celui de Suzanne, doit aboutir à Suzanne.

A l'inventaire des marchandises, Suzanne ne cessait de me demander comment j'allais rembourser les sommes manquantes. Je n'avais pas de réponse immédiate mais j'espérais **toujours à mes** débiteurs ici et là. Je m'imaginai les gens allant **à chez** elle pour me chercher et me rembourser ; tous les chemins **semblaient convergeaient vers** Suzanne. Nyanza semblait se rapporter à la personne de Suzanne, toutes les voix bruissaient comme une immense chorale autour d'elle. (MTTA, p. 13) **citation à vérifier**

Tout l'espace de Justin est ainsi construit, structuré à partir de l'être aimé, centre vers lequel convergent les voix et les signes de tout l'univers. L'espace de Justin semble être soumis à une sorte de panérotisme irrémédiable : Suzanne **se substituait ou s'oppose** à toutes les femmes : **pas clair**

Les femmes de Nyanza rencontrées ici et là dans les bars, les magasins se précipitaient pour venir acheter quelque article. Certaines avaient fini même par s'ennuyer et avaient fait un longue file d'attente pour d'obtenir leur marchandise **qui semblaient s'épuiser** dans le stock, d'autres, enfin, se tenaient sur les bords des rues et me rappelaient Suzanne à ce même moment en train de m'attendre toute la soirée. (MTTA, p. 35) **citation à vérifier**

Même les espaces oniriques se déploient – avec la même exactitude que les espaces réels – à partir de Suzanne ou de tout élément se rapportant à elle :

La nuit, durant mon sommeil profond, j'ai eu un cauchemar qui m'a fait peur. J'hésitais entre fuir ou rester à Nyanza à ce moment de contrôle de la caisse. Je me sentais obligé de partir loin d'ici, passer à travers champs et buissons, avec la belle et intransigeante Suzanne. Elle ne l'aurait pas voulu. On aurait dû fuir ensemble, côte à côte, dans le vieux camion, fumant de grosses fumées noires, du commerçant Batera jusque dans le Bwanamukare, pour couvrir ma fuite. En se résignant malgré elle, elle trébuchait dans les sentiers caillouteux qui mènent vers le Sud, dans cette contrée où elle n'avait jamais mis pied [...]. (MTTA, p. 40)

L'espace de Suzanne, ou celui qu'il suppose être le sien, c'est-à-dire le logement situé à Mwulire, agit sur Justin comme un aimant ; il s'y sent attiré par une force invisible et invincible :

Des femmes aux mœurs légères que je rencontrais aux différents coins, quelques femmes batwa portant sur la tête leurs pots en terre cuite, quelques filles aux belles allures, des femmes traînant sur la principale route qui mène au marché et d'autres encore s'occupant à leurs petits boulots, toutes ces femmes me rappelaient celle-là, par des similitudes ou des différences patentes ; l'envie de m'y rendre m'envahit inexorablement tel un aimant [...]. (MTTA, p. 156)

L'espace de Suzanne est celui vers lequel tout doit converger, mais encore celui au-delà duquel il n'y a plus rien : « Je passais des heures à contempler, de la rue qui jouxte sa colline où elle vit, la rivière qui coulait par delà la colline [...]. C'était par derrière, de ce côté-là, que devait être la maison de Suzanne. » (MTTA, p. 243) Ici, très significativement, l'espace textuel et espace référentiel se confondent : en effet, la description du tableau panoramique de Mwulire se clôt sur la maison de Suzanne ; elle arrête le dépli d'une liste en principe extensible à l'infini.

Or, la scène du dîner, que nous allons étudier, reprend en quelque sorte cette concentration thématique ; depuis la diatribe de Taine Maryvonne qui comme le fait remarquer Henri Servin<sup>259</sup> constitue le sommet de ce qu'il appelle « une grande scène » on ne comprend pas, le champ visuel s'est resserré autour de Suzanne et Justin ne se situe dans l'espace que par rapport à elle : « J'étais assis sur un tabouret à

<sup>259</sup>

SERVIN (H.), « Structure des grandes scènes », *art. cit.*, *passim*.

quelques mètres d'elle sur le même côté. » (*MTTA*, p. 232). Suzanne devient ainsi le centre de référence. D'ailleurs, en dehors même de Justin, l'espace se rapportant à Suzanne (pour différentes raisons bien sûr) constitue un point de rencontre : « *Nyanza bar*, situé à quelques mètres du marché central, était un lieu de rendez-vous commode, un terrain neutre où les rivalités se coudoyaient familièrement. » (*MTTA*, p. 54)

~~Les rencontres fréquentes avec le monde féminin ne sont pas autre chose, puisqu'on y retrouve les mêmes personnages que ceux qui hantent régulièrement un autre bar « *Chez Batera* ». C'est dire l'importance de ce premier bar souvent fréquenté, tant aimé et qui aux yeux de Justin constitue sa prédilection amoureuse, où il entretient des amitiés quelque peu complices avec le monde féminin. On ne voit pas le rapport avec ce qui précède~~

#### 1.1.1.2. Idéal amoureux et idéal esthétique

Nous avons souligné ailleurs la manifestation textuelle de la spatialité dans cette scène, et avons vu que par les axes et les traits qu'elle convoque, le demeure de Suzanne est le type même de l'espace euphorique. Mais l'euphorie, c'est aussi l'exaltation, provoquée par les mets et les vins de banane certes, mais surtout par les discussions :

Assis côte à côte dans sa maison, j'écoutais attentivement tous ses dires, je regardait passionnément Suzanne. Ses yeux m'envoyaient un envoûtement sans pareil, tel un métal pris par un aimant, m'hypnotisaient et m'immobilisaient. La honte me saisi et je me mis à balbutiais évasivement je ne sais quels mots qui me venaient à l'esprit. (*MTTA*, p. 324)

Or il nous semble que cette scène est l'exemple même de correspondances que Justin a eues avec sa femme légitime ; Zabella. La passion de Justin pour Suzanne, qui représente l'idéal, c'est la passion de ce commerçant ,sans scrupule, de Nyanza qu'est Houblad pour un idéal esthétique, le goût de l'époque présente, et son refus de la réalité extérieure.

Sans trop nous attarder sur le personnage de Houblad et son rôle dans le récit, nous pouvons assez facilement adopter le jugement de Taine M. qui pense que :

Ce pantin qu'est Houblad est pourtant doué d'un nom symbolique : ce serait en fait le roublard qui chemine à la recherche de l'absolu, suggérant certes la rouerie,

l'astuce, la bêtise, mais aussi le mépris et les souffrances que comporte cette aspiration en même temps démesurée et indigne<sup>260</sup>.

La réponse décevante qu'il donne à Justin venu lui réclamer l'argent de la Nuco qu'il avait subtilisé dans l'achat et la vente illicites de l'or, constitue le point d'orgue de la scène : paroxysme de bonheur, d'exaltation et d'amour dont il jouit auprès des femmes de la cité de Nyanza, ce commerçant se targue d'avoir atteint son objectif en trompant Justin.

D'autre part, Houblad, dans une certaine mesure ne ressemble-t-il pas à cet autre commerçant, Batera et ses amis qui croient à l'infailibilité des théories ?<sup>261</sup> On ne peut manquer, en effet, de faire le rapprochement :

Houblad avait l'air d'un intellectuel qui a lu. Il avait un goût accentué pour la beauté des collines rwandaises, ces vallées verdoyantes et boueuses où coulent les rivières qui finissent leur course, après des longs méandres qui donnent la vertige, dans la rivière Akanyaru. Avait-il lu cette théorie du beau dont nous parle les livres de la poésie ? (*MTTA*, p. 231-232)

Et Batera :

Chaque soir, quand son magasin était fermé, Batera regagnait sa maison et il cherchait, dans la Bible cette partie de chapitre des Psaumes de David qui est la Cantique des cantiques, de quoi justifier ses rêves de devenir un jour poète comme le roi David. Il les apprenait par cœur et ne cessait de les citer à longueur de journée. (*MTTA*, p. 243)

Les deux commerçants sont tous frappés par le même idéal esthétique ; devenir les poètes parfaits par leurs simples lectures des livres, sans pour autant mener une vie ascétique à tous les points de vue.

Il nous semble, sans forcer les sens du texte, que cette soirée où Nayigiziki partage le verre avec ses voisins avant de fuir, au milieu des femmes du centre de négoce de Nyanza, est le temps de l'enthousiasme, de l'exaltation, de l'échauffement des esprits à la recherche du

---

<sup>260</sup> TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 48.

<sup>261</sup> Houblad est bien sûr autrement plus sympathique que Batera, un autre commerçant : il n'est pas simple objet de satire comme lui, car il a une véritable aspiration vers le beau ; il connaît les affres et les doutes de la création mais sans aucune honnêteté.

bonheur, de l'absolu, bref le temps de l'idéal. Ainsi, l'idéal amoureux, idéal esthétique, idéal politique finissent par n'en faire plus qu'un, ou pour être plus exacts, disons avec M. Taine, ne constituent que des versants d'un même principe.

### *1.1.2. Une soirée mouvementée chez Athanasia*

La plupart des héros, opprimés par des structures sociales qui les privent, au moins partiellement, de la maîtrise individuelle de l'espace, ne choisissent pas leur destin, mais subissent les lois implacables d'une vie décidée par d'autres. Il est frappant de constater à quel point le phénomène est récurrent et constitue un des traits convergents majeurs dans les récits réalistes de la littérature africaine de tous les temps. Ce sentiment de dépossession et d'impuissance presque totale constitue bien souvent le cœur de la problématique romanesque et s'exprime de façon privilégiée à travers les fonctions du héros, dont les déplacements ne sont presque jamais le résultat d'une libre décision.

Ainsi, dans la deuxième partie, nous allons voir comment le domicile d'Athanasia semble être le lieu vers lequel tend le désir de Justin, et le lieu de rencontre des groupes.

La première partie, outre l'attraction invincible qui semble tirer Justin dans l'espace de Suzanne, a montré que cet espace était le lieu privilégié où tout converge. Or dans la seconde partie nous ne trouvons trace ni de cet appel irrésistible vers l'espace d'Athanasia, ni un épisode de réception chez elle. Pourtant, il est emporté par le sentiment d'amour vers Athanasia est tout aussi accentué.

Mais Justin a découvert un monde qui immédiatement le fascine : celui des mondanités et de la perversité. Cela n'ôte rien à l'intensité de son attachement, mais il est tenaillé par une énorme convoitise pour le monde d'Athanasia qu'il découvre dans un bar de celle-ci, lors d'une soirée arrosée.

C'était bien là un milieu fait pour lui plaire. Dans une brusque révolte de sa jeunesse, Athanasia se jure d'en jouir, s'enhardit ; puis, revenu à l'entrée de son bar où il y avait plus de monde en délire ; tout s'agitait dans une sorte d'enthousiasme exubérant, où le tabac et l'alcool s'offre à volonté. Je restai debout à contempler cette foule, clignant les yeux pour mieux voir, et

humant les molles senteurs de femmes et d'hommes en train de siroter.  
(*MTTA*, p. 45)

Certes, c'est le moment où Justin se partage consciencieusement entre les deux maisons, où son amour qu'il porte en Suzanne augmente et atteint son paroxysme, tandis qu'Athanasia ne cesse s'afficher le plus souvent à Justin. Chez Athanasia, en plus, les portes se sont largement ouvertes.

Ainsi, cette deuxième partie manifeste très scrupuleusement l'équilibre qui s'installe entre les trois espaces essentielles du récit de Nayigiziki : en effet, dès que l'on va chez l'une, la pensée de l'autre est immédiatement présente et on accourt chez elle pour être repris aussitôt du désir de retourner chez la première.

Cependant, si la première partie pivotait autour d'un axe central : le désir de rester le plus longtemps possible dans l'espace de Suzanne, la seconde partie manifeste, par contre, sans ambages et de façon redondante une autre obsession de Justin : la jouissance charnelle, contenue dans l'espace d'Athanasia. Et il nous semble que cette partie de soirée arrosée chez Athanasia forme scène-pivot de toute cette partie en ce sens qu'elle la contient et la résume à la fois. Cette seconde partie représente dans le récit de Nayigiziki le moment important où Justin s'initie au monde de la lorette, où il est pris par une « énorme convoitise » pour les femmes. Tout semble raviver particulièrement chez lui et ses amis présents dans cette soirée le désir effréné des femmes :

[...] et le rire de toutes ces femmes, les étincelles de leurs yeux, leurs beautés, leurs gaietés éblouissaient tous ces hommes jusqu'au fond d'eux-mêmes.

[...] et tout à coup, devant cette foule de femmes toutes belles à quelques degrés différents avaient toutes des manières un peu louches. Certaines avaient dans leurs tailles des ondulations on ne plus félines, d'autres avaient des yeux doux tel un chat venant se frotter à son maître. (*MTTA*, p. 47)

Ce trop-plein de volupté finit par animer tous ces hommes présents à ce lieu de débauche : « [...] quelques instants après, Athanasia passa devant un homme qui était assis derrière la porte principale, celui-ci fut saisi par une convoitise énorme et un désir inouï de

volupté. » (*MTTA*, p. 48) . En plus, tout l'épisode, dans un bar de Kampala, en Uganda, semble placé, lui aussi, sous le signe de la volupté et de la sensualité : espace à forte connotations sensuelles, attitudes lascives de quelque femme rencontrée, « embrassades prolongées » de Justin, au point où il en est effrayé :

Au marché de Kampala, une jeune femme du monde, une mugandakazi, portant de beaux pagnes indiens et un enfant, vint me saluer. On s'embrasse comme si l'on se connaissait déjà, c'est la coutume des gens bien éduqués, elle lançant un cris, suave comme une tourterelle, jaillit de sa bouche ! Devant cette beauté qui s'offrait, une peur me saisi. (*MTTA*, p. 438)

C'est la période des bonnes fortunes sentimentales et des succès féminins : une habile mise en scène fait de Justin le pôle d'attraction de toute une cour féminine :

Quelques femmes bien habillées de beaux pagnes en coton, forment un demi-cercle en m'écoutant, et, afin je me mets à donner mon point de vue sur la divorce [...] Certaines se récrient, d'autres chuchotaient. C'était comme un caquetage de poules en gaieté : et je développais mon discours en Kinyarwanda et en mon swahili, on ne peut plus pauvre en vocabulaire de mon propos, mais que quelques unes d'entre-elle comprenaient non sans difficultés. Tout cela avec cet aplomb que la conscience du succès procure. (*MTTA*, p. 439)

Ce succès de Don Juan lui procurent une fierté et un peu de bien-être qui se traduisent par une harmonie avec le milieu ambiant, et par une prise de possession de l'espace : « [...] et je respirais largement : je me sentais dans mon vrai milieu, presque dans mon domaine, comme si tout cela, y compris ce bar populaire de Kampala où l'on se trouvait, m'appartenais. » (*MTTA*, p. 440)

Quant à l'espace de Kambeja et ses lieux de fréquentations, il est explicitement vécu par Justin dans cette deuxième partie, comme un espace de maison close, et une des réceptions chez elle est presque l'exacte réplique de cette soirée du monde chez Athanasia : même rassemblement de jeunes femmes de Nyanza aux habits provocants et peu commode. Qu'elles appartiennent au demi-monde ou au grand monde, elles habitent dans les esprits des hommes, dont Justin est le représentant typique, le même espace et font naître en eux les mêmes rêves érotiques et excitent pareillement leurs concupiscences. Chez Athanasia, « un

air embaumé de senteurs de femmes qui circulaient nous enivrait ainsi que l'alcool », et se délecte d'un espace où

l'ombre et les chuchotements se mêlaient. Il y avait des petits rires fous sous les pagnes, et l'on entrevoyait dans leurs mains usées par le travail manuel des mouchoirs leur servant d'éventails, tandis que les hommes, dans un autre coin reculé, leur jetaient des clins d'œil, on ne peut plus complices. (*MTTA*, p. 36)

Et chez Kambeja :

Un courant d'air parfumé circulait sous l'agitation des mouchoirs [...] et le murmure des voix féminines augmentant, et sous l'emprise d'alcool, faisait comme des gazouillis des oiseaux de l'aube rustique. Kambeja se dirigea vers moi pour me dire au revoir avant d'aller me coucher. (*MTTA*, p. 43)

On ne pourrait pas passer sous silence cette frappante ressemblance. Mais cette partie est également celle où Justin voit très souvent Suzanne, celle où, malgré le désir qu'il éprouve à d'autres femmes, elle est constamment présente à son esprit ; et cela apparaît très nettement dans cette scène-résumé qu'est la soirée arrosée chez Athanasia, dans son espace :

- Attention à la lampe ! Dis Athanasia entre deux vins.

Je levai mes yeux grandement, rougis par le pombé, c'était une vieille lampe à tempête suspendue sur une corde tenue par une charpente en bambou. Puis me montra sa chambre pour me reposer un peu. Réveillé par son enfant qui pleurait sans cesse, je n'ai pas pu trouver le sommeil et je regagna le groupe d'hommes au bar, tous ivres morts. (*MTTA*, p. 47)

Ou encore un sentiment de regret :

A regarder tout ce monde, j'éprouvais un sentiment d'abandon, un malaise. Je songeais encore à ma femme Zabella, à mes enfants, à la pauvre Suzanne, et à ma fuite. Toute ma personne avait quelque chose d'extase. Je me sentais ivre et noyé, et cela m'exaspérait ; j'étais au cœur des désirs fous. (*MTTA*, p. 49)

Bien plus, Justin appréhende avec la même sensualité l'espace d'Athanasia lors de la rencontre avec ses interlocuteurs et l'espace de bataille à la frontière sud-est lors de sa fuite :



dans le premier il « humait les moles senteurs des femmes du cabaret. » (*MTTA*, p. 53), et nous avons vu comment l'ordre olfactif et plus particulièrement les senteurs était étroitement lié à l'espace de la passion et de la sensualité ; dans le second

Mon compagnon de fuite, le Murundi, humait agréablement l'air orageux, plein de senteurs de la poussière, du limon de la rivière Akagera et des orangers éparpillés sur les sentiers sablonneux de Kiziba ; et cependant il frissonnait sous les effluves d'un immense amour, d'un attendrissement suprême et universel ! comme s'il se sentait emporté par les sentiments de quelque femme du monde. (*MTTA*, p. 81)

Désir charnel et désir de la nature s'expriment exactement sur le même mode passionnel ; tous deux relèvent d'une projection immédiate et magique dans l'espace et dans le temps. En outre, l'euphorie charnelle d'Athanasia, son aspiration à la richesse et l'euphorie politique de Zeder, sa certitude d'un avenir d'amour et de félicité républicaine se projettent dans le même espace mystique.

Dans cette partie, il s'agit des moments de l'engouement populaire, l'ère du désir, que ce soit celui des femmes ou de la liberté. Mais ce n'est pas la fin de la galère des fuyards qui espèrent encore quelque république plus clément ou un éden ensoleillé : celui-ci comme la liberté est inaccessible ; l'éden dont il s'agit ici est celui qu'on a mérité ; facile, joyeux, déguisé, se vendant au plus offrant : c'est l'éden d'Athanasia.

Mais l'engouement de Justin pour cette femme la plus aimée de tous est éphémère, et las de son langage « populacier », il aspire à l'élégance presque aristocratique de Suzanne.

### *1.1.3. Le dernier dîner chez Suzanne*

Commence alors les préparatifs de la fuite chez Suzanne, celle dont l'espace se perçoit essentiellement par la sobriété et le raffinement, mais aussi où son salon « silencieux comme le cimetière et tiède comme les eaux de ruisseau » (*MTTA*, p. 46) actualise les catégories sémiologiques de la sensualité. Il entre en effet dans une brillante carrière de séduction : à Athanasia partiellement conquise, s'ajoute Suzanne, dont l'entretien lui procure un immense sentiment d'amour et de gaieté qui faisait que « le sentiment s'harmonisait avec le

repas du soir. Ma vie maintenant avait des douceurs partout » (*MTTA*, p. 47). En outre, l'espace de Suzanne nous semble le plus serein de tous les espaces déjà étudiés jusqu'ici :

Décoré à la traditionnelle, j'y vois deux petites fenêtres, de vieilles nattes à même le sol en terre battue, un petit banc en bambou et un caisson en bois couvert de vieille nappe lui sert de table. Une faible lumière sombre m'envahit le visage. C'était son coin le plus modeste et d'accueil le plus sobre, où tout le monde se rencontre, où la joie côtoie l'intimité absolu à sa manière. (*MTTA*, p. 56)

Et comme les parties précédentes, un épisode doit faire la pyramide, doit sur le plan architectural, beaucoup plus que sur le plan événementiel, assurer l'équilibre : il s'agit, ici, de l'espace qui, assez naturellement rassemble presque tout le monde, même ceux qui, normalement ne devraient pas s'y rencontrer. Mais l'auteur est un peu plus habile, et par son sens de composition, fait que le narrataire ait la faiblesse de croire à une maladresse de procédé narratif.

#### 1.1.3.1. Justin chez Suzanne et le retour de l'ordre.

De retour de sa fuite, Justin retrouve un peu de paix relative.

L'ordre était établi. Plus rien à craindre [...] Nous sommes entrés dans la jouissance des choses que nous avons. Je sentais en elle une peur qui l'envahissait de me voir encore m'en aller loin d'elle, loin de ses yeux qui brillaient encore comme l'étoile du matin. Quant à moi, je m'inquiétais davantage dur le sort de ma femme Zabella et de mes enfant que je n'avais pas revus depuis longtemps. Une sorte de culpabilité me rongait irrémédiablement ma conscience. (*MTTA*, p. 447)

C'est le sentiment général, à quelque bord que l'on appartienne, que l'on appartienne à Zabella ou à Suzanne : c'est bien la signification de cette scène qui réunit dans un même espace topographique et social, la monogamie, la polygamie, la petite bourgeoisie ; qui réunit la droiture morale de Zabella et liberté absolue de Suzanne la coquetterie très urbaine d'Athanasia et la naïveté campagnarde de Kambeja. Ainsi, aux yeux de Justin, la Femme n'est plus l'Unique, elle devient multiple. Justin est de loin de l'idéal exprimé par le personnage le plus pur du roman. Pour encenser Zabella, il faut se décider d'abandonner toutes les autres, y compris Suzanne :

Ma très chère Zabella,

D'ici j'écris désormais sous le nom de mon boy pour vingt-deux raisons que tu soupçonnes sans peine et dont mon frère a dû te faire part. Il t'a en même temps raconté que je me disposais à t'adresser un mot, ainsi qu'à Suzanne. Ce mot, le voici, mais but précis.

Je voudrais seulement te revoir et te retrouver. Tu comprendras, ma chère, ce que, sous le poids de ces deux mots, je veux insinuer.

Tu auras appris que je suis à Kabale le plus heureux des hôtes chez un brave homme que j'ai connu à Nyanza. C'est une façon de dire. Certes je ne suis pas à plaindre. Ma cachette est douce autant qu'elle est sûre. Mais quand en finirai-je ? Et la promesse sacrée que je t'ai faite de me réunir à toi, de faire à tes côtés peau neuve, quand pourrai-je la tenir ? Quand pourrais-je réaliser, pour ton bien et le mien, ce rêve désormais infini de ma présente vie ? Prie bien fort, pour toi et pour moi.

Qu'il me serait donc doux de faire mes Pâques l'année prochaine, et avec toi ! Que j'aurais de joie à sceller, par cette soumission aux lois de ma religion, par cette renaissance en Jésus-Christ, l'évidence de notre réconciliation combien urgente, combien nécessaire, combien désirée ! Peut-on se trouver à l'aise ou dormir tranquillement avec pareil projet en suspens ? Non, ma chère. Et comme tu vois, je suis en sûreté mais bien loin d'être ce qu'il faut je sois, ce pour quoi, en définitive, je suis né : être heureux !

Mais j'espère que le bon Père Norsen fait bonne besogne et que, d'ici un mois, donc bien avant les Pâques, ma réhabilitation sera chose faite.

Ne m'écris pas personnellement. Tes lettres, je le sais et le crains, me feraient de la peine. Mon frère me dira pour toi tout ce que tu aurais à me dire. Je l'appelle auprès de moi avec de l'argent, car, malgré les bons soins de mon hôte, je suis pauvre à me faire peur.

Je t'embrasse, ma chère épouse, ainsi que les enfants et soupire après toi.

J. H. (*MTTA*, pp. 343-344)

Suzanne bien que présente n'est plus le centre où tout converge : elle s'efface et c'est Zabella, omniprésente, qui mène le jeu. La mise en scène spatiale se fait autour d'un point central : Zabella. Suzanne n'oriente plus l'espace comme lors de leur tête-à-tête au dîner et

semble devenir une comparse comme les autres. Si l'idéal amoureux semble s'éclipser, l'idéal artistique et l'idéal politique semblent subir le même sort : « Ce qu'il y a de plus favorable pour les arts, c'est une vieille monarchie bien attendu, chez nous comme chez les Baganda avec leur mwami Katikiro aussi cruel, dit-on ici, qu'un fauve de la savane de l'Est de ce royaume devant l'agneau ». (*MTTA*, p. 349) Et l'idéal politique s'éclaire d'autant mieux que la maîtresse convoitée appartient à tous ou à un certain retour de l'ordre. Cet ordre revenu se manifeste également sur le plan spatial par une savante mise en scène. En effet, dans une fête populaire à Kampala, en Uganda, où Justin se fait inviter par un ami on voit

[...] sous le soleil de plomb, des assiettes en paille pleines de pâtes de sorgho, des pâtes de maïs, la viande de chèvre et de mouton. Des feuilles de banane tapissent des tables et sur lesquelles sont étendues la volaille grillée, des brochettes de porc. De grosses pommes de terre et le manioc abondaient et montaient en pyramide un gros panier. A côté de celui-ci, des corbeilles d'un mélange spécial de haricot et maïs cuits ensemble fume encore sous le regard ébahi des enfants qui se grattent le ventre à s'arracher les ongles. (*MTTA*, p. 407)

L'abondance et la qualité de la nourriture montrent bien que pour les gens nantis tout est rentré dans l'ordre, puisqu'ils peuvent enfin pratiquer le rite essentiel de leur culte : la consommation de la nourriture. Chez Kambeja aussi, on avait une disposition de victuailles qui, à bien des égards, s'apparente à celle-ci, mais en constitue une espèce d'image inversée très frappante :

[...] A Save, chez cette femme Kambeja qui peine en tout, une vieille lampe à tempête était suspendue sur une corde attachée sur une charpente en bambou. Elle éclairait péniblement l'intérieur de sa maison. Cette lumière crue, tombant d'aplomb, rendait plus noir encore ce salon déjà noirci par les fumées suffocantes de cuisine Il faisait terriblement froid cette nuit-là du mois d'octobre, et le feu ne s'entretenait pas. Kambeja pose sur une vieille table en bambou une assiette de pâte de sorgho qui s'accompagne de quelques feuilles de courgette mélangées aux haricots. Sans sel ni huile car étant chers, on se mit à dévorer allègrement notre maigre repas. (*MTTA*, p. 32)

A l'atmosphère ensoleillée et surchauffée du buffet à Kampala s'oppose la fraîcheur nocturne sur fond des émanations de fumée de la cuisine ; à la lumière solaire et crue

tombant d'aplomb de Kampala s'oppose une faible lumière d'une vieille lampe à tempête suspendue sur une charpente, à l'abondance des mets variés et bien disposés sur la table s'oppose deux petites assiettes aux mets simples et maigres à chez Kambeja. En effet, chez celle-ci, tout est ordinaire et vulgaire comme les gens de Save ; tandis que chez les Baganda tout est raffiné, aristocratique et ordonné comme l'autel d'une cathédrale. C'est peut-être là le début du retour à l'ordre.

#### *1.1.4. Les analogies de fonction*

La composition du récit est à chercher non pas tant au niveau de l'imbrication des faits amoureux ou politiques et dans leur jeu de coïncidences à différents moments de l'histoire, mais au niveau strictement interne, au niveau d'un réseau de significations intradiégétique qui fait qu'évènements politiques et évènements amoureux sont explicités par ce que M. Taine a nommé des « analogies de fonction<sup>262</sup> » : Suzanne et la monarchie idéale sont prises dans un même réseau de significations à cause de leur commune nature idéale et emplissent la même fonction que leur rôle autorise vis-à-vis des personnages du roman ; ce qui apparente la monarchie des années trente à Athanasia c'est leur commune nature facile, joyeuse et vénale, et leur commune fonction de se substituer à l'idéal ; quant à Kambeja, de basse classe moyenne vu son aisance matériel, est de même nature que cette monarchie en pleine faiblesse face aux intrigues de la cour.

Pour Justin, Suzanne ne pouvait pas être un « marchepied » qui lui assurerait « une haute position dans le monde », et l'opinion générale à Nyanza, cette femme était véritable maîtresse qu'il fallait dominer, car elle constituait la seule couverture de sa fuite à l'étranger, après ses déboires qu'il avait essuyés à la Nuco. Et l'espace, nous semble-t-il, est le véritable point de jonction des deux courbes, la politique et la sentimentale : elles n'évoluent pas parallèlement, elles interfèrent.

Tout ce rapport de tension avec l'idéal (éloignement - rapprochement) s'inscrit dans trois espaces privilégiés de même nature : un rassemblement, ce dimanche ensoleillé, des gens à Nyanza, après la grand-messe célébrée à l'église Christ-Roi qui ponctue, résume et contient et contient chacune des parties. Cette tension ou chute de tension s'exprime dans un

<sup>262</sup>

TAINE (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p.49.

espace et par une utilisation de l'espace pour disposer objets et personnages et signifier leurs actions.

Il nous semble que cette composition du récit qui prend la matière-espace du récit comme élément de structure, n'apparaît pas seulement au niveau d'une composition d'ensemble, mais aussi à un niveau plus interne. En effet, dans la première partie de notre travail, nous avons pu constater que la distribution de la matière-espace dans le récit était loin d'être aléatoire ou anarchique, mais qu'elle occupait ses points stratégiques : début et fin du roman, début et fin des parties. Il y a donc une symétrie entre la topologie textuelle et la topographie référentielle. Cette topologie textuelle dès lors qu'elle exploite les virtualités de transformations dramatiques de ce que Ph. Hamon appelle « l'appareil démarcatif-configuratif », ne peut plus être innocente et il devient probable que sur le plan structurel, elle dégage des rapports profondément modelant. Ainsi, nous inspirant de la démarche suivie par Henri Mitterand dans son étude de l'espace parisien dans *Ferragus* d'Honoré de Balzac<sup>263</sup>, nous nous proposons de « dépister des corrélations qui verrouillent les formes du récit sur les formes de l'espace représenté, et la topologie textuelle sur la topologie référentielle.

### ***1. 2. Le procédé de double encadrement***

La liberté propre à l'œuvre de fiction permet à l'auteur d'établir le roman en un lieu choisi par lui seul. Contrairement à d'autres genres, comme l'autobiographie, les mémoires ou témoignages, le roman n'est pas tenu de représenter un lieu réel, répertorié par les géographes et les cartographes<sup>264</sup>. L'esthétique réaliste a naturellement tendance à privilégier les références à l'espace réel, et inversement, certains genres particuliers (science-fiction,

---

<sup>263</sup> MITTERAND (H.), « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », in *Le discours du roman, op. cit.*, p. 202

<sup>264</sup> La localisation de l'action s'opère à travers l'insertion dans le texte d'un toponyme, d'une topographie et d'éléments divers (linguistiques, culturels) faisant référence à une zone géographique donnée. C'est à ces trois niveaux que fiction et réalité peuvent intervenir, et dans certains cas interférer. Le récit peut s'inscrire explicitement dans un espace identifiable par le lecteur ; il peut aussi mêler référent fictif et référent identifiable, et ce à des degrés divers ; il peut également mettre en place un espace fictif du point de vue de la toponymie, tout en créant une topographie réaliste, suscitant la reconnaissance par le lecteur, au-delà du déguisement de la fiction, d'un élément du monde connu ; il peut enfin tendre vers l'effacement du référentiel, voire son brouillage systématique.

utopie, etc.) exploitent très largement les possibilités de la fiction. Cette problématique du rapport entre l'espace du récit et l'espace réel est ici d'autant plus pertinente que la littérature réaliste africaine contemporaine s'est toujours accompagnée d'un discours théorique et critique qui met précisément en avant cette relation. Que ce soit pour préciser la spécificité de la littérature africaine ou pour en déterminer la mission.

En effet, le procédé de double encadrement nous servira à mettre en exergue la manière dont l'auteur présente les lieux au début et à la fin des parties qui se distinguent par cette particularité dans le récit.

### *1.2.1. Nyanza*

L'aventure débute dans un espace construit sur l'axe préférentiel du code sensoriel qui convoque essentiellement les catégories auditives et la lumière. Ainsi, Suzanne apparaît le jour, dans un espace localisé, écrasé de lumière, de bruit et peuplé jusqu'à l'étouffement d'objets et de personnes. Elle disparaît dans un espace non localisé, toujours construit à partir du code sensoriel, mais cette fois, c'est un espace d'ombre, de silence et de mort :

La lueur de la boutique qui se trouve en face de la mienne, encore ouverte, éclairait son profil pâle ; puis l'ombre l'enveloppait de nouveau ; et au milieu des camions qui déchargeaient les marchandises, de la foule et du bruit, quelques clients rentraient précipitamment chez eux sous la menace d'un temps orageux. Un vent violent balançait, de tous les côtés, les arbres et quelques tôles mal fixées sur les charpentes des maisons. (*MTTA*, p. 34)

### *1.2.2. Nakivara*

Dès le premier regard, Justin sent une peur l'envahir et voit un groupe de policiers en Uganda comme un mystère dont il ignore le motif de leur présence et cherche à savoir le motifs de leur présence. Cela se traduit également par une figuration spatiale :

A la vue de ces gens en kaki passer devant le grand magasin Duka- je n'avais pas encore terminé mes dernières provisions de cette nuit-là,- je senti mon cœur battre trop fort ; les questionnements m'envahirent et bouillonnèrent dans ma tête. Qui étaient ces gens là ? D'où viennent-ils et que cherchent-ils à cette heure si tardive dans ce coin ? Étaient-ils envoyés

par leur chef redoutable ? Je souhaitais connaître le camion qui les avait déposés là, en face d'une ancienne boutique, dit-on ici, dont j'ignorais le propriétaire. (*MTTA*, p. 251)

Ce mystère autour de son espace quotidien, de son environnement, de son cadre de vie, va à la fin être violé au cours de son entrée dans une autre contrée appelée Nakivara :

Nous voilà enfin arrivés dans le village appelé Nakivara, un des villages de pasteurs de l'Uganda comme celui des Bahima dans le Bugarura, au Nord de mon pays et frontalier avec l'Uganda. Ce village connu pour ses nombreux marchés de bétail, où l'on trouve malfrats et brigands ou voleurs de vaches. La présence inhabituelle de la police anglaise se justifie à ce temps de marché, où les gens convergent pour leurs commerces florissants.

Plus loin, j'aperçois un autre groupe de gens et toutes sortes de bétail ; vaches à longues cornes connu sous le nom de inyambo, chèvres, moutons et porcs d'un côté, volaille de l'autre ; coqs, poules, canards, dindons et oies qui caquettent à tue-tête. Pauvres bêtes finiront dans l'abattoir qui se trouve de l'autre de la rivière Kabora où l'on voit le combat acharné des charognards qui déchiquent les carcasses des bêtes abattus de Nakivara. Je comprenais enfin le motif de cette armada de policiers. (*MTTA*, p. 412)

Cette symétrie entre pôles textuels et pôles référentiels se retrouve aussi au niveau de l'espace de l'apparition et celui ou la disparition des personnages.

### *1.2.3. Symétrie des espaces d'apparition et de disparition des personnages.*

Nous avons vu que Suzanne, apparue en pleine lumière, disparaît dans l'ombre du crépuscule à Mwulire juste avant la fuite de Justin. Tandis que Justin, dans une scène d'acte de courage, apparaît dans un espace d'agitation et de mutinerie à la frontière est du Rwanda avec la Tanzanie, espace dominé par le bruit et le mouvement :

[...] la voilà par la porte, elle vient à moi. Sa beauté émouvante, d'ordinaire magnétique et fascinante, mais aujourd'hui imposante comme la devanture d'un palais de justice, rigide comme toute fatalité que l'on doit subir, me fait peur, m'écrase ! A toutes les portes des magasins ouverts, des curieux espiègles regardaient bruyamment apparaître quelques mendiants affamés désespérés de trouver quelque bon cœur. (*MTTA*, p.5)



Elle disparaît, « par des pas pressés », pour se rendre dans le magasin le plus proche, Chez Batera, qui n'était pas encore fermé. Elle entre dans un espace antithétique à celui dans lequel elle était apparue :

Les magasins d'en face étaient presque tous fermés, à cette heure tardive, la police procédaient à l'évacuation des mendiants de la rue. De loin, à quelques cinquantaines de mètres, quelques voisins et une foule pétrifiés, tous ébahis et muets à cette soirée glaciale, la regardaient muets en se demandant ce qui se tramait en ce moment d'angoisse. (*MTTA*, p. 6)

A Justin écoeuré et aux curieux espiègles de l'apparition s'opposent les voisins et une foule pétrifiés de la disparition ; au bruit s'oppose le silence ; à l'espace cinétique s'oppose un espace figé ; aux curieux devant les magasins ouverts s'opposent des magasins presque tous fermés.

Suzanne apparaît la première fois à travers un espace qui la contient la plonge : le coupé tendu de pagne en coton tendre avec dessins » et dont « s'exhalait un parfum de beurre cuit aux feuille de cèdre et comme une vague senteur d'élégances féminines ». Féminité, sexualité, jouissance futures sont explicitement inscrites dans cet espace

Mais elle disparaît avec le refus de Justin de rester avec elle dans leur maison de Mwulire. En refusant d'occuper cet espace, Justin signifie par là le refus flirter avec elle, mais aussi le refus de s'installer dans la passivité. Ce geste, en mettant un terme à l'aventure avec Suzanne, est certainement le seul acte véritablement volontaire de Justin. Et puis, à l'incipit, où apparaît Justin, et où nous avons des informations spatio-temporelle pléthoriques, répond un « *desinit* », réplique antithétique de la scène d'ouverture par l'absence manifeste d'indication spatiale : on ne saura pas où Suzanne finit sa soirée.

Ainsi, l'espace à tous les niveaux est un élément structurant primordial ; espace ou éléments de la spatialité sont disposés selon un ordre formel et confèrent au roman une structure pleinement signifiante.

Enfin, la structure spatiale dans *Mes transes à trente ans* semble traduire, par-ci, par-là, par des métaphores spatiales : le cercle, le trou, les zigzagues etc.

## 2.1. *Le cercle*

Nous venons de voir comment le récit s'ouvrait et se clôturait, à différents niveaux, sur la représentation d'espaces parallèles ou antithétiques. Certes, cette répétition, nous le verrons, peut signifier sur le plan psychologique et dramatique par, pour reprendre la formule de G. Poulet, « l'intervalle qui se creuse entre le moi présent et le moi passé », mais surtout elle joue au niveau de la composition du roman : elle lui donne une structure circulaire, basée essentiellement sur ce que P. M. Wetherill appelle « une topographie circulaire. »

En effet, est-il besoin de rappeler que le roman se clôt par une heureuse retrouvaille entre Justin et sa femme légitime par la phrase « [...] comme assaillis de jeunesse et d'amour, nos corps apaisés, sous l'œil pitoyable de Dieu, sous les ailes repliées de nos anges, se retrouvaient, s'étreignaient ! » (*MTTA*, p. 483) qui renvoient et explicite une allusion à une aventure commune qui les auraient mis en joie ? L'évocation de leur vie commune dans les différentes correspondances de Justin avant que celui-ci ne l'abandonne désespérément, ou plus particulièrement a ouvert la scène de présentation des deux personnages ; Justin et Suzanne, et c'est là une autre image qui s'ouvre avant la première escapade de Justin et se boucle sur son apparition au retour. Ce retour à la case de départ nous le retrouvons également dans la grande aventure, lors de la seconde escapade ; au retour en retrouvant sa femme légitime.

D'ailleurs, tout le roman est traversé par ce désir de retour vers un espace initial, un désir de régression. Dans la première scène, Justin loin de s'élancer vers des horizons inconnus, des contrées nouvelles à conquérir, retourne vers sa seconde épouse pour faire le dernier ménage dans sa maison :

J'ai envie d'aller boire un peu chez moi. Mais je crains l'œil scrutateur de Suzanne. Ma mémoire, qui ne veut rien oublier, se reporte à la scène d'hier. Je revois Suzanne [...]

Mais, Bon Dieu ! la voilà par la porte, elle vient à moi. Sa beauté émouvante, d'ordinaire magnétique et fascinante mais aujourd'hui imposante comme la devanture d'un palais de justice, rigide comme toute fatalité que l'on doit subir, me fait peur, m'écrase. (*MTTA*, p. 5)

Cela est très explicite à la fin du roman, lorsque Justin retrouve sa femme légitime ; d'où rupture totale avec Suzanne : « Mais brève est la nuit, cette nuit bienheureuse du retour. Me voici, indiciblement heureux, chez ma femme, la seule, la vraie, la légitime. Elle veut crier au miracle, les bras en croix. Il y a bien de quoi ! » (*MTTA*, p. 483) ou dès son retour de l'Uganda, Justin est pris par une sorte de mélancolie qui lui fait penser de sa terre natale trop éloigné de lui :

Perdu dans les décombres de mes rêves, malade, plein de chagrin, de douleur et d'abattement, en hostilité avec ce milieu peu hospitalier où j'ai souffert, je souhaitais rentrer très vite retrouver la fraîcheur des vallées de mon pays, le repos de ma campagne en pleine collines, à l'ombre de mon toit familial. (*MTTA*, p. 478)

Ce désir de régression est un de retour à la terre, d'une mort dans la vie, dans laquelle tout s'annihilerait, se liquiderait, comme Justin le dit, lui-même : « Tout n'est que vanité » (*MTTA*, p. 110). Très proche de la métaphore spatiale du cercle, il y a celle du labyrinthe, où récit et personnages ne cessent de tourner en « rond ».

## ***2.2. Le labyrinthe***

Tout au long du récit, on passe et on repasse par les mêmes lieux, on refait les mêmes trajets ; les personnages, comme dans un labyrinthe ne cessent de se croiser, de s'entrecroiser. En effet, l'espace de Nyanza, dès les premières pages est, littéralement, vécu par Justin, comme un espace labyrinthe :

[...] et, tel un vagabond perdu au milieu d'un quartier populaire et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, je retrouvais au fond de chaque idée qui m'obstinait sans cesse le souvenir rongeur de ma famille et de mes enfants. (*MTTA*, p. 36)

Le roman durant, Justin ne cessera de « tourner dans son désir tel un détenu dans sa cellule isolé ». (*MTTA*, p. 42) L'espace de Justin se résume aux constants aller-retour entre Nyanza et Mwulire, entre son magasin et chez Athanasia, entre son magasin et chez Kambeja, entre Mwulire et chez ses débiteurs, entre Mwulire et chez les commerçants avec lesquels il entretient des relations commerciales. Il semble incapable de sortir de cercle étroit, car même

sa fuite vers l'Est, qu'elle soit vraie ou fictive, le ramène toujours à Nyanza. Il ne revient à Nyanza que pour y trouver Suzanne dont il vient d'être dit immédiatement qu'elle est le point central vers lequel tout converge, le point vers lequel Nyanza se rapporte ; sa fuite réelle, lui, est occulté, complètement, dans un de ces « blancs » que M. Proust admirait tellement : « il voyagea. [...] Il revient ». Ce qui fait dire à Jean Roudaut : « Le roman est aussi le récit de voyage [...] »<sup>265</sup>. La technique la plus apte à rendre compte de ce ballotement de Justin à travers la campagne et l'agglomération de Nyanza-ville, c'est la juxtaposition de certaines séquences qui ne sont reliées entre elles par aucun enchaînement logique. Ainsi, les différents entretiens qu'il a eus avec toutes les personnes qui l'entourent avant sa première fuite se font selon une progression plutôt chronologique que logique. S'il s'entretient avec Suzanne, c'est par soucis sécuritaires pour couvrir sa fuite, tandis que l'entretien avec Athanasia est tout simplement juxtaposé et ne découle pas logiquement de l'autre séquence : « Nous nous trouvions, moi et mes amis, au bar d'Athanasia, non seulement pour un besoin d'un milieu moins bruyant et moins artificiel, mais aussi pour noyer nos soucis quotidiens » (*MTTA*, p. 45). Il sort de là pour aller voir Kambeja, sa vendeuse d'huile : « Mes yeux sont devenus tout rouges, je sortais de ce bar, un peu tard la nuit, pour me rendre chez ma vendeuse d'huile Kambeja, pour lui réclamer quelques sous qu'elle me devait. » (*MTTA*, p. 46)

Aussi, l'espace de Nyanza dans cette séquence, se résume au cercle infranchissable tracé principalement entre la maison de Suzanne et les magasins environnants, et accessoirement celle d'Athanasia et de Kambeja, plus tard peu avant la fuite, entre celle d'Athanasia et celle de Kambeja et accessoirement celle de Suzanne, au point que les logements deviennent presque interchangeables : la constante circulation des objets personnels de Nyanza à Mwulire, d'un logement à l'autre, etc. Cette confusion s'étendra aux personnages mêmes, puisque finalement, ces trois femmes risquent de se confondre et s'usurper la place. L'espace est toujours témoin de cette interchangeabilité, de ce transfert ; ce n'est qu'un dédale de rues par lesquelles on est, pour reprendre la comparaison de J. Roudaut « partagé comme un jeu de l'oie [...] »<sup>266</sup>. Les mêmes demeures seront revisités avec l'une ou avec l'autre. Ainsi l'entretien prolongé que Justin a eu avec Athanasia, dans le bar de celle-ci, trouve sa duplication dans un autre entretien avec Suzanne :

---

<sup>265</sup> ROUDAUT (J.), Ce qui nous revient, *op. cit.*, p. 327.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 326.

Je me rappelais, tout le temps, de Suzanne durant ces moments d'allégresse avec mes amis de Nyanza. Dans ce bar d'Athanasia tant fréquenté, celle-ci nous servait, pleine d'amour, la bière de banane bien préparée. L'une des bières de bonne qualité de Nyanza. Ce souvenir et ces moments d'amitié m'absorbaient trop tellement que je ne m'apercevais plus qu'il était déjà tard ; vers minuit. Mes pensées étaient tournées vers Suzanne. (*MTTA*, p. 53)

C'est la même substitution qui se produit avec Kambeja et l'espace est non seulement témoin, mais c'est lui qui est chargé de la figurer. Celle-ci se présente, en effet, comme sa meilleure amie plus que toutes les autres.

Alors qu'il faisait trop tard en cette saison des pluies, la brume envahissait les vallées de Nyanza. Kambeja, au fond de sa boutique, avait des yeux lourds de sommeil, et la lampe à tempête menaçait de s'éteindre à défaut de pétrole. Dehors, le ciel était dégagé et la lune en pleine croissance, une immense joie emportant Kambeja qui me tenait compagnie, en me confiant ses sentiments de ne pouvoir la revoir souvent comme je le lui avait promis. Elle se sentait ma confidente et se faisait passer, en ces moments, pour la meilleure amie. (*MTTA*, p. 54)

Nous sommes en face d'un milieu isolé, dans une campagne pleine quelque beauté. Dans la suite de son récit, Nayigiziki nous livre encore un autre moment de son personnage avec Suzanne :

Des nuages tout blancs finissaient leur course vers l'Ouest, comme s'ils se dirigeaient au-dessus de la Crête Congo-Nil, soit sur la gigantesque forêt De Nyungwe. Un vent doux nous caressait les visages et Suzanne était ivre de joie. Les gens passaient et pressaient leurs pas en se au marché et aux boutiques de Nyanza avant la fermeture du soir. Nyanza apparaissait dans sa beauté extrême et les gens plus gaies. Suzanne ne s'apercevait, dans l'avenir, qu'un interminable amour. (*MTTA*, p. 163)

Suzanne est explicitement associée à cet épisode, et c'est grâce à sa présence physique que Justin arrive à ressentir cette plénitude de l'être, cette communication intense avec la cité de Nyanza. D'ailleurs, selon une technique à présent familière, ce transfert, traduit sur le plan spatial, avait déjà été préparé bien avant cet instant-là avec Athanasia : « Je me servait du vieil amour. Je ne cessait de raconter à Athanasia le bien fondé notre amitié, tout ce qu'elle m'avait fait ressentir autrefois, durant les moments de joie et de partage, mes

langueurs, mes appréhensions et mes interminables rêves. » (*MTTA*, p. 159) Ainsi la ville apparaît comme une labyrinthe où les choses semblent s’embrouiller, où les êtres se perdent : on ne sait plus à qui attribuer tel espace, et tel épisode où a-t-il eu lieu ?

Justin rencontre Athanasia accompagnée de deux autres femmes et se dirigeaient vers le marché de Nyanza ; Kambeja se trouve dans sa boutique avec ses clients en ce moment. A moins que cela ne soit l’inverse ? Qu’importe ? Constamment les personnages apparaissent dans des espaces visités plus d’une fois. C’est le cas des ponts<sup>267</sup> ou de l’église Christ-Roi aux différents niveaux du récit.

En effet, après une soirée arrosée, alors qu’il se dirigeait chez lui, Justin rencontre Zeder, le commerçant de Nyanza, sur un vieux pont fait de troncs d’arbres. Il croit alors avoir une révélation extatique d’un possible remboursement de l’argent qu’il lui avait prêté. Nous retrouvons encore Frédéric sur un autre pont sur, la rivière Mukura, à Mwulire, en accompagnant un voisin venu lui signaler la présence d’un autre débiteur qui était introuvable jusque-là. Dans un état absolument à l’opposé de la séquence précédente, mais où le texte souligne la similitude des lieux et le contraste de situation. Cette répétition, fait plus souligner des moments différents de l’histoire, plus que servir des points de repères dans la progression dramatique, c’est un fait d’écriture, car le texte se construit par « répétition et réorganisation d’éléments. Ainsi que le démontre Joëlle Gleize :

La répétition est ici détournée de sa fonction habituelle qui est de souligner une progression. Son instance, et le détour par un épisode et par un texte antérieurs auquel elle contraint le lecteur contribuent à affaiblir la progression dramatique ; le temps s’écoule, mais les situations, les gestes et les paroles se répètent. Il serait tentant [...] de voir dans cette importance de la répétition une préfiguration des pratiques contemporaines, celle de Butor par exemple dans *Mobile*, où le texte se construit par répétition et réorganisation d’éléments<sup>268</sup>.

Sur ce même pont de Mwulire, où Justin a sublimé l’Amour, la femme, Kambeja lui prodiguant les soins amicaux. C’est sur le pont sur la rivière Mwogo que le sous-chef Zeder

<sup>267</sup> Nous étudierons, dans le chapitre suivant, le rôle diégétique des ponts dans le roman, en termes de progression du récit.

<sup>268</sup> GLEIZE, (J.), « Le défaut de la ligne droite », *Littérature* n°15, octobre 1974, p. 86.

rencontre Justin qu'il cherchait désespérément pour lui réclamer l'argent qu'il lui avait prêté, c'est sur ce même pont que Justin rencontre, enfin, c'est sur ce même pont rencontre son ami confident, Kabanda, pour lui faire part de ses déboires à la Nuco.

Enfin, dans ce vaste espace qu'est Nyanza, on ne cesse de se croiser, de s'entrecroiser, de se heurter, comme dans un labyrinthe, ou comme l'écrit Pierre Lainé « *dans un jeu de cache-cache.*<sup>269</sup> »

Dès le début du roman, Justin quitte précipitamment le magasin dont il est en charge, rentre chez lui pour y trouver Suzanne. Alors qu'il cherche comment récupérer l'argent prêté à ses débiteurs, il court derrière eux, et n'a que mille francs dans sa poche. Il rencontre, en ce moment le sous-chef Zeder, son créancier, malencontreusement, « quelqu'un me heurte dans une foule de gens tous pressés, c'était lui » (*MTTA*, p. 57). L'Arabe Houblad a appris la fuite de Justin parce que « un homme qui détalait, incognito, s'était heurté contre lui » (*MTTA*, p. 67). Arrivé à l'Est du Ruanda, dans une vaste savane herbeuse, Justin rencontre dans une foule de gens un ancien ami burundais, ancien policier, qui serait à la recherche d'un malfrat. De la même manière, dans la foule en débandade dans le territoire tanzanien, alors que la police disperse les gens sur la frontière tanzano-rwandaise, il retrouve un autre ami de fortune désemparé, aperçoit son boy qu'il avait perdu quelque temps avant, se heurte encore sur l'ancien policier burundais.

Ce chassé-croisé dans la cité de Nyanza comme à la frontière sud-est avec la Tanzanie, ne découle d'aucune contrainte dramatique ; c'est la preuve que l'organisation du récit ne se fonde pas sur une cohérence logique, déductible ; il ne progresse pas selon une linéarité dramatique prévisible et organisation de l'espace et organisation du récit deviennent indissociables. En effet, le récit apparaît bien comme un texte éclaté, fait de séquences juxtaposées ou disjointes, où le lien, loin d'être déductif et la progression linéaire, est discontinu. Comme l'espace de la ville de Nyanza que l'on arpente inlassablement où l'on revient toujours presque sur les mêmes lieux, où la réminiscence et la mémoire sont toujours sollicitées, le récit s'organise par les retours, les répétitions, les reduplications, le rappel de texte antérieur, le détour par d'autres épisodes.

<sup>269</sup>

LAINÉ (P.), « La qualification de la femme rwandaise dans les récits populaires rwandais », *art. cit.*, p. 13.

Comme Justin est en fuite et à la recherche du lendemain meilleur, perdu dans un espace labyrinthique de Nyanza comme celui du sud-est, et accepte de retourner en arrière, parce qu'il se sent traqué partout il se cache, et se voit obligé de reconnaître sa faiblesse d'avancer comme le meneur de jeu déliquescent qui se joue dans le roman, le lecteur de *Mes trances à trente ans* doit renoncer à chercher la cohérence du récit dans la progression dramatique, logique, mais de la rechercher dans et par la discontinuité.

Au terme de ce chapitre, nous ne pouvons que souligner la pertinence de la phrase qui conclut l'article de Jean Weisegerber sur le système topographique dans la littérature réaliste : « La ville qui inspire un artiste est, quelque soit le côté par où l'on envisage, un espace textuel. Il ne faut pas sortir de là.<sup>270</sup> »

---

<sup>270</sup>

WEISGERBER (J.), *L'espace romanesque*, Lausanne, Éd. L'Âge d'homme, 1978, p. 24.



## CHAPITRE PREMIER :

### ESPACE ET STRUCTURE DU RÉCIT

Dans la littérature réaliste, il n'y a point de description isolée ou gratuite. Toute description sert aux personnages et, par surcroît, ont une influence d'une manière ou d'une autre, lointaine ou immédiate sur l'action. Cette précision d'un aspect essentiel du roman réaliste traditionnel a jeté même les fondements de toute écriture réaliste comme genre ou école : l'inscription du sens dans le réel ; l'univers spatio-temporel et la psychologie des personnages, produits simultanément, sont en constantes valorisations, s'impliquent mutuellement. La plus forte de cette réciprocité entre signification et désignation, est sans doute celle, explicitement exprimée par Balzac dans *Le Père Goriot*, pour souligner la cohérence de l'espace de la pension Vauquer, autour de son hôtesse : « Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne.<sup>271</sup> »

Cependant, cet aspect de l'écriture réaliste a été poussé à son paroxysme par les successeurs de Balzac, puisque du fait de ce fameux vœu d'impassibilité, ou d'invisibilité de la main ordonnatrice de l'auteur, c'est très souvent le seul univers spatio-temporel (décors et objets) qui a pour fonction de signifier psychologie et événements sans le recours à un discours analytique ou explicatif, comme chez Balzac par exemple. C'est d'ailleurs ce qui a été très justement mis en lumière par E. Auerbach et à sa suite G. Poulet. Tous les deux, ont en effet, admiré une technique qui fait naître le sens d'une harmonie entre l'univers spatio-temporel du récit et la psychologie du personnage qu'il a pour fonction de signifier, sans l'intervention manifeste de l'auteur.

---

<sup>271</sup>

BALZAC (Honoré de), *Le Père Goriot*, *op. cit.*, p. 28

C'est ainsi qu'Auerbach, bien que percevant dans le récit « la main ordonnatrice de l'écrivain » chargée d'une mise en ordre psychologique constate que cette

« mise en ordre de la situation psychologique ne procède pas, il est vrai de l'extérieur, mais du contenu même de la situation. Elle est le type de mise en ordre, qui doit être utilisée pour traduire verbalement la situation sans qu'il y ait immixtion d'éléments étrangers [...]. Tout évènement s'interprétera de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, (et) cette interprétation et tous les jugements qui pourraient s'y associer<sup>272</sup>. »

De la même manière, G. Poulet admire, dans son livre<sup>273</sup>, l'équilibre entre le monde objectif construit par les décors et les objets, et le monde subjectif désigné dans la littérature réaliste du 19<sup>e</sup> siècle. En effet, étant sensible à la figure devenu tracé dans un espace apparent, G. Poulet pense que cette figure est la « circularité » qui désignera aussi bien un processus psychologique, qu'un mouvement physique dans l'espace ; elle se retrouvera tant au niveau de l'univers spatio-temporel représenté que dans l'univers subjectif du personnage. Cependant ces analyses et remarques pour si fécondes qu'elles soient ne font que préciser ce que Jacques Neefs appelle « une tautologie du roman réaliste<sup>274</sup> » ; ainsi, dans ces approches, les énoncés désignant le cadre spatio-temporel ne sont pas distingués sémantiquement puisqu'ils participent également à la construction d'un même univers de référence, et finalement, c'est réduire l'écriture réaliste à une fonction représentative.

Dépassant un telle approche, nous nous proposons d'étudier l'espace romanesque dans ses imbrications avec l'intrigue puis avec le personnage, mais en faisant des unités narratives sémantiquement distinctes, car obéissant chacun à des codes spécifiques. Narration et description ne sont plus un même discours sur un personnage, ses actes et son décor, mais constituent, ainsi, un discours objectif et séparé. Il n'en demeure pas moins que la

Description, après la narration, parle ; même si c'est un murmure. La description répercute et se replie, se redouble, se représente. D'abord signifiée par la narration, la description la signifie en retour, la désigne, la

---

<sup>272</sup> AUERBACH, (E.), *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. op. cit.*, p. 481.

<sup>273</sup> POULET (G.), *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 373.

<sup>274</sup> NEEFS (J.), « La figuration réaliste », *Poétique* n°16, *op. cit.*, p. 467.

dénonce. Tel est le jeu ; non pas une répétition, mais le dialogue de deux énoncés concurrentiels qui racontent une même histoire<sup>275</sup>.

Avant de décrire notre démarche dans ce chapitre, il convient d'éclairer un point méthodologique : traditionnellement lorsque nous parlons d'histoire nous incluons bien souvent actions et psychologie des personnages, et il s'avère parfois incommode de les séparer : tel personnage agit, réagit parce qu'il a tel caractère ou qu'il est dans tel état d'esprit, etc.

Quoique parfaitement conscient de cette difficulté et de la part d'artifice que cela pourrait comporter, nous avons choisi de traiter séparément l'intrigue et le personnage pour des raisons pratiques : ce sont des chapitres assez importants de ce travail, et les traiter ensemble nous aurait contraint à faire un trop touffu, d'une part, et aurait troublé l'équilibre d'ensemble de ce travail, d'autre part. Nous essaierons autant que possible d'éviter les redites et les redondances qu'une telle séparation pourrait occasionner. Nous nous proposons dans un premier temps de considérer la fonctionnalité diégétique de l'espace représenté dans ses rapports avec l'histoire, c'est-à-dire avec le contenu narratif. Nous nous efforceront de circonscrire dans le roman certaines figures spatiales par lesquelles la diégèse se redouble, à repérer le travail figural accompli dans le texte : comment, pour reprendre la formulation de Ph. Bonnefis « l'histoire est dialoguée par la description et par la narration.<sup>276</sup> » Dans un second temps, nous envisageons d'étudier l'espace et les objets dans une structure actantielle, c'est-à-dire par rapport à un programme narratif. C'est donc les envisager comme actants et non comme support des actions narrées.

Ce chapitre, globalement, a pour objectif d'étudier la place que l'espace et les objets qui le peuplent (ou le manifestent), occupent dans l'économie du récit au niveau de l'action.

---

<sup>275</sup> BONNEFIS (Ph.), « Un déplacement du discours critique », *Littérature* n°2, 1977, p. 66.

<sup>276</sup> *Id.*, p. 68.

## 1. Comment l'histoire s'inscrit dans les espaces représentés

Lorsque nous parlons de l'histoire (ou diégèse), il s'agit plus précisément de l'intrigue (ou des intrigues) qui servent de canevas, de trame au récit. Il s'agira moins de repérer les espaces diégétique, c'est-à-dire qui servent de socle au récit, que de voir comment la figurativité spatiale raconte, elle aussi, une histoire. Il s'agira, en effet, essentiellement de voir comment le texte utilise certaines figures lexématiques de l'espace (« abîme », « cloison », « ruines », alcôve », « carrosserie », etc.) pour composer de véritables figures de discours qui reprennent les principaux thèmes dramatiques : échec, séparation, désillusion, etc. Nous verrons ainsi, que la cohérence du récit est assurée par la redondance des mêmes traits au niveau de surface (dans l'étalement des figures de la spatialité) et au niveau profond (la figure décelée fonctionne comme isotopie sémantique qui assure la cohérence et l'homogénéité diégétique).

### 1.1. Configuration discursive et thématique du roman

Nous inspirant de l'article de J. Neefs où il écrit : « Le mutisme des choses doit être doublé par la définition de ce qui se trame entre elles, aussi bien que des homologues qui ne cessent de s'y impliquer<sup>277</sup> », il étudie comment le récit de fertilisation qui forme la trame romanesque de « *Le curé de village* » de H. de Balzac, dès les premières page,

[...] est déjà étendu dans l'espace, en attente [...] Le récit du « Curé de village » fait plus que de faire circuler ses personnages dans des « paysages » pittoresque pour donner un espace à sa démonstration. Il projette la totalité de sa démonstration dans la transformation des paysages eux-mêmes.<sup>278</sup>

De la même manière, nous aimerions, en simplifiant, montrer dans ce chapitre, que l'espace, dans l'œuvre romanesque de Nayigiziki, répercute à sa façon le récit historique d'une recherche des lendemains « meilleurs » désillusionnés. L'histoire du roman peut

<sup>277</sup> NEEFS (J.), « Figure dans le paysage : *Le curé du village* », *Littérature* n° 61, février 1986, p. 34-48.

<sup>278</sup> *Id.*, p. 37.

d'abord se percevoir au niveau des intrigues qui ne nouent et se dénouent principalement entre Justin et successivement, Suzanne, Kambeja, Athanasia, Zabella, et le Père Norsen. Et, il ne fait aucun doute que nous pouvons chercher dans l'espace l'aventure avec chacune de ces femmes : l'espace dit ce qui, ce qui sera ou ne sera pas.

### 1.1.1. *Le parcours figuratif de la séparation*

La trame romanesque de *Mes trances à trente ans* peut grossièrement être ramenée à une histoire d'amour non réalisée, à une « irrémédiable séparation » entre Justin et Suzanne. Or, tout l'espace dans ce roman parvient à inscrire une irrémédiable séparation dans le mouvement même d'une approche progressive. En essayant de parcourir quelques énoncés, nous pouvons voir comment se réalise cette figure de la « séparation ». En effet, l'exposition, l'espace assumera une fonction capitale dans l'économie du récit : au-delà du pittoresque de la narration banale, l'espace où apparaît Suzanne est chargé de signifier la relation (ou l'absence de relation) qu'entretiendront durant tout le récit, Justin et Suzanne : seule, à l'écart de tous les autres, dans un espace peuplé d'objets hétéroclites, et d'une humanité caricaturale qui lui sert de repoussoir, elle est l'apparition exceptionnelle et le restera. Au retour de la première fuite de Justin à l'Est, une métaphore spatiale prend en charge la suite du récit : « Plus je la contemplais, plus je sentais entre lui et moi se creuser des abîmes. » (*MTTA*, p. 185)

L'abîme, ici, est certainement la métaphore spatialisée d'un sentiment, mais est, aussi, la figuration spatiale d deux êtres qui ne se rencontrent pas à causes des circonstances judiciaires concernant Justin, d'une histoire qui ne sera pas. D'ailleurs, l'espace, se charge chaque fois de signifier une intimité inaccessible, un accomplissement impossible.

Mugaga, mon ami de Kampala regardait jouer, ses enfants, à travers le rideau d'une fenêtre vivement éclairée d'une lampe à tempête, appelée ici en anglais « coleman », il vivait mal son foyer. Des ombres circulaient par derrière, une surtout, c'était celle de sa femme Judith ; il me disait que c'était pénible de vivre loin de ses enfants, presque inaccessibles, car il avait épousé une seconde femme Mahinja qui vivait aux environs de Kampala. (*MTTA*, p. 389)

La maison, vue de la rue, prend valeur d'un lieu sacré, inaccessible ; et Judith « une ombre » : comme l'apparition, elle reste immatérielle, donc intouchable. Peut-on trouver, une expression plus forte d'une intimité inaccessible, d'un espace préservé ? Il se passe la même chose dans ce passage qui suit : les murs, autant que les portes, préfigurent les obstacles à la réalisation du désir :

Cependant, Mugaga restait perplexe, son regard était orienté vers sa maison où vivent les siens qu'il n'avait pas vus depuis longtemps. Comme d'autres hommes, lui aussi, il était à la recherche du travail chez les Indiens commerçants dans la ville de Kampala. Ses yeux semblaient collés sur la façade, comme s'il avait cru, par cette contemplation, pouvoir détruire les murs. Sans doute, sa femme Mahinja reposait tranquille, telle ma femme Zabella éloignée, parmi ses six enfants. A la vue de sa femme, il s'éloignait pour fuir ses vives remontrances, elle qui ne supportait pas le voir aux environs. (*MTTA*, p. 376)

Ces deux passages, lexématisés par la fenêtre close ou les murs que le regard essaie de perforer ou de pourfendre, désignent bien le parcours figuratif de la séparation, aspect essentiel et primordial sur lequel est construite toute l'intrigue. Ces deux énoncés disent bien la femme occupe un espace merveilleux et interdit. Car même lorsqu'il accède à sa maison, son espace continuera à préserver son corps, à signifier l'impossibilité d'une réalité d'une relation amoureuse.

Nous avons déjà remarqué que l'espace Suzanne ; chambre et anti-chambre, a fait l'objet de plusieurs descriptions, alors que celles de Kambeja et d'Athanasia n'ont l'objet que d'une seule et rapide description. C'est bien là la preuve de l'interdiction de partager l'intimité de l'être éloigné et le respect pur et simple de sa vie intime. Même lorsque Justin parvient à recueillir certaines confidences, durant les conversations avec Mugaga sur sa vie privée, celui-ci pensait ainsi avoir accédé à une certaine intimité de sa première épouse, la spatialité est une négation, un ajournement de cette intimité :

Malgré mon interlocuteur Mugaga, il regardait de loin les siens ; sa femme, ses enfants, au fond de leur alcôve, en imaginant ses préoccupations, et sa vie intime à son absence. [...] Il se retenait pour ne pas la saisir, lorsque Mahinja, sa femme, s'était approchée de lui, mais il l'examinait non sans la désirer évidemment. (*MTTA*, p. 377)

D'ailleurs, un soir à Nyanza, lorsque Justin se rendait, la soirée, chez Athanasia, il la trouve malade dans sa chambre et lui reste au salon : il ne voit pas, et cette intimité préservée par une cloison, est rendue par des bruits :

[... Et, l'on entendait les bruits d'une toux sèche mêlée aux gémissements, et le froissement des papiers contenant des comprimés. Dans une autre pièce, un bruit de cuillère contre un gobelet se faisait entendre ; sa fille lui préparait un mélange de médicaments. (MTTA, p. 25)

Les murs et les cloisons sont bien le signe d'une séparation, d'un accomplissement impossible et d'une absence de relations : Justin espérait posséder Athanasia, mais sa fille, ses bonnes, les barrières insurmontables, dressées dans la maison, ne le lui permettaient pas.

### *1.1.2. Le parcours figuratif de l'échec*

Justin arrive avec joie à Kampala et rencontre des amis qui lui font découvrir les lieux et d'autres personnes. Cette arrivée Justin la considère comme un triomphe car il se trouve loin des policiers à sa poursuite et de ses détracteurs. En effet, Kampala et ses environs sont un paysage urbain et suburbain quasi onirique, subjectif et très focalisé que Justin va traverser ; il discrédite la rêverie amoureuse, dit le projet avorté, raconte ce qui ne sera pas car les figures qui s'inscrivent dans le paysage annoncent cataphoriquement l'échec du projet d'arriver à ses objectifs. Nous avons ainsi vu dans le chapitre précédent que les ruines, les démolitions et les fissures dont il est question à Kampala ne sont pas les vestiges d'un passé glorieux, mais destruction au sens négatif : ce qui n'a jamais été construit. Ainsi dans ce paysage désolé, est inscrit l'échec du projet de conquête, la stérilité des actions qui rappelle celle de Kambeja, la stérilité des actions entreprises ou à entreprendre.

Figurant une étape importante de l'intrigue, ce paysage fonctionne aussi comme espace prémonitoire : annonce catastrophiquement le développement d'une action qui se soldera par l'échec. Il faut donc le lire comme espace où se stockent des indices. En effet, La somme providentielle ou quelconque récompense constitue dans le programme narratif du héros, la première transformation qui l'aide à la réalisation de son projet de séduction ; séduire le monde pour être réhabilité. L'argent semble ainsi être l'objet médiateur entre Justin et l'objet de son désir, la réhabilitation<sup>279</sup>.

Mais comme chaque fois dans le roman, l'être aimé ne peut être atteint qu'après une quête, qui met le héros aux prises avec un espace hostile. Les parcours figuratifs actualisés

<sup>279</sup>

Cet épisode est, dramatiquement, d'une grande importance car dans tout le récit, la recherche de la providence, et la fortune en général, en commande la courbe dramatique.

dans le texte discréditent la tendance amoureuse qui faisait que, selon Maryvonne Taine, « des yeux qui valaient pour le soleil resplendissaient pour lui derrière la brume.<sup>280</sup> » Dès le début de cette séquence narrative, nous avons ce que nous pouvons appeler le parcours figuratif de l'obstacle dans le parcours topologique : du fait de l'inondation, les cyclistes doivent faire un demi-tour ; à la barrière, les véhicules sont obligés de s'arrêter à cause d'un encombrement de marchands de bétail et de nombreuses têtes de ce dernier. Ces obstacles ne sont que le début d'une longue série qui va ajourner les retrouvailles, au terme desquelles le héros qui s'était attendu à des spasmes de joie n'éprouve rien qu'une grande déception. En plus, le récit actualise d'autres parcours figuratif qui viennent redoubler la signification de cette séquence. Celui de la « désolation du paysage » est certainement le plus caractéristique de ce passage avec les figures de « la plaine bouleversée », « des ruines », des « ignobles rivières pleines d'immondices », « des flaques d'eau boueuse », « de la maison abandonnée », des « affiches publicitaires déchirées », « des habits déchirés », « de pauvres gens en guenilles ».

On trouve également le parcours figuratif ayant trait à l'activité industrielle ou commerciale, avec les usines, les fortifications, les établissements de produits chimiques, les chantiers de marchands de bois, les enseignes pour indiquer un débit de tabac, les hôpitaux et sages-femmes. En associant ainsi la sage-femme à une activité commerciale assez suspect, c'est déjà nier l'amour charnel qui est à l'origine de toute naissance et vouer à l'échec le programme narratif. Ainsi, nous nous apercevons finalement que tous ces parcours figuratifs tissent un réseau de signification qui convergent vers la configuration discursive de l'échec ou de la relecture de l'histoire qui constitue le thème central du récit. Avec ses « ruines », ses « petits arbres sans branches », ou « cabanes en adobe à moitié construite », le paysage indique que la quête ne sera pas un succès.

### *1.1.3. La forêt, la savane et les volcans*

C'est sans doute la forêt, les volcans au Nord et la savane au Sud-est qui restent les exemples les plus éclatants d'une technique qui fait à la figurativité d'un lieu, la fonction de redoubler l'intrigue, de raconter autrement une histoire. Celle-ci raconte, en effet, une étape

---

<sup>280</sup>

TAINÉ (M.), « Le style chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 20.



importante de l'intrigue sentimentale entre personnages. La configuration discursive de l'amour charnel est signifiée tant par le vieux camion dans lequel il se déplace pour se diriger à Goma, que par le parcours figuratif de la « mollesse » avec les figures des bambous qui courbent mollement leur branches jaunes verdâtres sous le poids du vent, des eucalyptus inclinés dans des attitudes élégiaques ; le parcours figuratif de l'entremêlement avec les figures des lianes (qui) entremêlaient avec leurs branches pendantes et des roseaux (qui)s'étreignaient les uns des autres. Bref, le symbole phallique est ici nettement inscrit dans les figures de la sexualité et le mouvement de pénétration se trouve implicitement nuancé par un paysage, où à peine des sentiers touffus se présentaient-ils, que les amoureux s'y enfonçaient.

Quant à la savane, elle s'inscrit dans la violence à la frontière sud-est du Ruanda avec la Tanzanie et le parcours figuratif du « bouleversement » avec les figures du « chaos », du « tremblement », du « déluge », des « cataclysmes », et des « ruines ». En effet, la configuration discursive du rixe à ladite frontière apparaît par les parcours figuratifs réalisés dans le texte, tels celui de « la violence » actualisé par les figures d' « agitation violente », des « appels au secours », des « menaces furibondes », de la « furie », de la « colère policière », du parcours figuratif de l' « étrointe », qui comme nous l'avons déjà mentionné ailleurs peut se lire comme le corps à corps de deux lutteurs. Enfin Justin voit dans les trois volcans du Nord, une représentation des trois composantes humaines du Ruanda : « le Muhabura, le plus haut qui symbolise la puissance et l'autorité et semble, dans sa hautaine majesté, présider de toute sa masse, aux destinés de nos volcans éteints » et qui, pour Justin, représente le « Mututsi » ; le Gahinga, « moins haut et, comme par respect toujours découvert, représente le Muhutu, symbolise l'abondance, et, passif ou résigné, suit de près son suzerain, tel un satellite de la planète » ; enfin « le Sabyinyo grimaçant, maudit et bouffon qui symbolise le Mutwa » (*MTTA*, p.278). Cette lecture socio-historique rentre dans la fonction de redoubler l'intriguer et de raconter autrement une histoire politique du Ruanda.

Bref, les espaces de bruit, de fureur et de relief (en hauteur et en taille) redoublent ce qui est occulté au niveau du récit. Là encore, la discursivité des figures l'emporte sur la narrativité du récit précisément parce qu'elle dit plus que ce que ne se permet de dire le récit.

Le troisième chapitre de la deuxième partie avait tenté de montrer que le raconté dans ce paysage relevait de l'énonciation, tout en informant l'énoncé. Il est évident que le rendement narratif de cet épisode est faible, car ce qui s'actualise ici n'est qu'un sous-programme narratif (la conquête) de la liberté déguisé en conquête de la providence, et que ce passage vaut surtout par le non-dit, mais qui est tout aussi important au niveau de la trame romanesque par tout ce que peut s'impliquer de velléité du personnage, de peur de l'action et de défaite imminente. Cela confirmerait l'hypothèse, émise par Georges Mary, selon laquelle la discursivité d'une figure joue contre la narrativité du récit :

Généralisée, cette observation pourrait fournir une des bases sémiotiques d'une règle appelée à établir la stratégie d'ensemble de la plupart des récits : un lieu où s'actualise un programme narratif est d'autant mieux adapté à sa fonction que son rendement figuratif est faible.<sup>281</sup>

La discursivité des figures inscrites dans le paysage de la forêt des volcans, des volcans, la savane dépasse le contenu anecdotique de la narration en ce qu'elles révèlent la relation non seulement à l'histoire, mais aussi à l'acte qui les produit<sup>282</sup>.

### ***1.2. Le code descriptif redouble le code narratif***

D'autres exemples montrent comment l'énoncé romanesque de la spatialité détourne la représentation en figuration, qui souvent prend en charge le contenu anecdotique de la fiction.

#### *1.2.1. L'évènement inscrit dans l'espace.*

L'évènement s'inscrit dans l'espace, et comme en un jeu de miroir, en réfléchit le sens. En effet, nous citerons deux exemples qui tous deux racontent deux bouleversement,

---

<sup>281</sup> MARY (G.), « Le poreux dans *Germinal* : la dynamique d'un lieu », *Littérature* n° 53 Février 1984, p. 107.

<sup>282</sup> Cet aspect est détaillé dans le chapitre III de la deuxième partie.

l'un sentimental (Suzanne découvre qu'elle aime Justin) et l'autre politique (la fin des hostilités<sup>283</sup>).

Ma chère Suzanne,

Réjouis-toi avec moi. La frontière est passée, sans incidents et avec plein succès. C'est très curieux et très bien fait ! Je ne le dois qu'à Dieu qui protège visiblement et favorise ma fuite.

Par ce billet où je voudrais, d'ici jusqu'à toi, clamer une pleine joie, je clos, faute de papier d'ailleurs, mon récit de voyage comme une désertion immense. [...]

Pourtant cette joie, plus apparente que profonde, plus actuelle que réelle, que je t'invite à partager, je pressens, si loin de toi, si loin des miens, qu'elle sera factice ; car mes soucis demeurent, aussi cuisants que devant, d'être un homme traqué : [...]

Je te recommande d'être bien gentille avec mon frère, plus gentille que tu ne l'étais à Nyanza, où je regrette que tu l'aies souvent reçu froidement. C'est lui qui, en mon absence, veillera sur toi et sur tous les miens. Tu auras pour lui un plein respect de vraie sœur.

J'ai appris que le Poste de Kabale, depuis la fin des hostilités, a été choisi comme centre de démobilisation pour tous les Banyarwanda-Barundi qui ont fait la guerre dans l'armée anglaise. Si, comme on le dit, mon deuxième frère, Matéo, avait été mobilisé et avait, comme tant d'autres qui reviennent, échappé aux tueries, j'espère que je pourrais l'y rencontrer. Quelle joie ce serait pour moi, pour épouse, pour notre tante, pour nous tous ! C'est trop beau pour être possible ! Il me semble descendre dans quelque chose qui n'en finissait plus.

Je te rappelle, avant d'achever, mes recommandations de la nuit. Tâche de faire « décrasser » ton âme par un prêtre. Le plus tôt possible sera le mieux. Te revoir en bonne santé d'âme sera, pour moi, à mon retour, un surcroît de joie.

---

283

Nous faisons allusion à la fin de la seconde guerre mondiale.

Je t'écrirai très prochainement une jolie lettre où, avec le plus de laisser-aller possible, je te dirai ce que je suis devenu et te demanderai des nouvelles du fruit que tu portes.

Recueille, cher objet de mes amours assagis, non plus avec tes brûlants désirs, mais avec l'amitié la plus candide, le plus gros, le plus tendre de mes baisers que je charge d'éterniser en toi, par la triste émotions de cette fin de lettre, par le tracé tremblant de mon nom que tu aimes, mon souvenir et mon image pour notre bien le meilleur et la plus grande gloire de Dieu.

Ton voyou et vieil ami (*MTTA*, pp. 292-293)

Merveilleux passage où les indications spatiales tiennent lieu de tout discours explicatif sur la psychologie du personnage, mais surtout sur la courbe dramatique du récit.

L'espace dit la solitude de Suzanne lorsqu'elle a vu Justin partir dare-dare et toute l'habileté consiste à jouer sur le mot « désertion » : Justin avait déserté son domicile conjugal, son frère Matéo, lui aussi, était mobilisé pour la bataille contre les Allemands ; mais au vide de la maison familiale répond le vide du cœur. L'espace dit l'indifférence du monde extérieur ; dans les campagnes, l'activité continue paisiblement et normalement. Et sur quel secret l'emballeur doit-il fermer sa caisse ? Le bouleversement sentimental est traduit par une métaphore spatiale (qui n'est peut-être qu'un poncif du langage romanesque) : « il [lui] semblait descendre dans quelque chose qui n'en finissait plus », écrit Justin à Suzanne.

Le bruit participe lui aussi à l'intensité dramatique en ce sens qu'il dévoile les sentiments de Suzanne, mais aussi en ce qu'il marque un moment important dans la courbe du récit : la découverte de son amour pour Justin, jette Suzanne non dans l'euphorie, mais dans une espèce d'angoisse indéfinissable qui anticipe sur l'échec final. Curieusement, dans leur relation, c'est toujours le bruit qui est chargé de signifier cette angoisse : lors de son premier retour de sa fuite vers l'Est, l'espace fantastique où l'univers venait tout à coup s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des sentiments se convergeaient, succède un espace angoissant « dans cette nuit glaciale, un oiseau rapace, peut-être un hibou, se mit à crier sur le toit de la maison, elle fut saisie d'une peur immense » (*MTTA*, p. 148). Ce bruit, le hululement d'hibou, comme « l'aboïement de chien » durant la nuit profonde, agit comme un présage funeste. De la même manière, quand, au plus heureux moment de leur amour,

Justin se rend chez Suzanne « sous la pluie battante » à Nyanza , il est saisi de la même angoisse :

Sur le chemin qui mène Suzanne, les coassements des crapauds dans des eaux stagnantes me firent peur, dans cette nuit-là ténébreuse. Comme dans un chœur, ils se relayaient dans leurs cris bizarres qui se faisaient même entendre de loin. Je n'avais jamais eu cette peur. (*MTTA*, p. 37)

Cette angoisse est à lire autant au niveau d'une amorce qui prédit la suite de l'action de l'action, que des sentiments des personnages. En effet, lors de l'échec de sa première fuite à l'Est, l'espace raconte la même indifférence de Nyanza :

J'allais en courant avec mon boy vers la colline Gakirambwa. Sur le sentier, un enfant en détresse quelque part s'agitait fort ; il pleurait à n'en pas finir pour avoir cassé laalebasse d'eau qu'il venait de puiser dans la rivière Sanzu. Ses yeux étaient tout rouges. Nyanza rayonnait tranquillement dans sa clarté et le ciel était tout dégagé dans son bleu ; les vaches beuglaient et les oiseaux chantaient de bons airs ! (*MTTA*, p. 143)

La peur de rencontrer des policiers à sa poursuite est vaincue au milieu de l'indifférence générale, et cela, c'est le seul l'espace qui soit chargé de le signifier, et tient lieu de tout commentaire.

### *1.2.2. Espace cataphorique, espace anaphorique.*

Certains espaces fonctionnent comme espaces de stockage d'informations qui, soit anticipent sur le déroulement de l'action, soit agissant comme espaces rétrospectifs. En effet, dès le début de sa fuite à travers champs et collines, le paysage entrevu des arbres préfigure le déroulement d'une vie, la progression d'une action : répétition et statisme :

A chaque détour de la rivière Akanyaru à travers ces cèdres et eucalyptus de la vallée, nous retrouvions le mêmes obstacles, pierres pointues, grosses épines, enfin de raides et glissantes pentes en remontant la rivière. Les collines étaient désertes d'âmes qui vivent. Il y'avait dans le ciel de grandes nuages blancs en mouvement du Nord au Sud, et mon boy traînait de fatigue et semblait ralentir nos pas. (*MTTA*, p. 68)

Du haut des collines de la vallée de la rivière Akanyaru, Justin regarde un panorama de la région Sud, sur la frontière avec l'Urundi, dans laquelle, les monuments historiques servent de points de repère (p. 73). Joseph Nsengimana s'est livré, dans cette perspective, à une analyse de ce passage :

C'est un paysage orienté du Nord au Sud et qui semble évoquer l'histoire d'une vie et des sociétés différentes du même peuple. Au Nord, chez « les Banyarwanda dans leur petit royaume aux collines verdoyantes » resplendissait « comme un soleil au zénith » : jeunesse, soleil ardent, rêves, révolution et liberté. Au Sud, chez les Barundi, « nos cousins dans leur royaume rival, où l'on voit à perte de vue, la forêt de Banga ; lieu de sépulture des rois », rond, lourd, aux montagnes imposantes dans la région sud : embonpoint, éveil, immobilité, ordre établi. Heureusement, une ligne de fuite vers le bonheur individuel apparaît et permet de corriger ce que la trajectoire précédente peut avoir de fierté : « c'était par derrière, de ce côté-là, que devrait être l'origine de nos ancêtres créateurs de deux royaumes. De loin une gigantesque pierre, dit de Shali, où un roi aurait laissé les empreintes de ses plantes de pieds à la rencontre d'un autre roi de l'Urundi », Voilà très exactement le panorama emblématique et historique du récit de *Nayigiziki* : le sens du roman est aussi inscrit dans les monuments des deux royaumes, comme un texte prophétique.<sup>284</sup>

A lire ce panorama, on assiste à un phénomène de feed-back. Une telle description de la vallée de la rivière Akanyaru frontalière avec le Burundi au Sud, se présente comme une moule en attente, tel qu'un contenu soit déjà prévu par son absence. Il semble alors figurer en quelque sorte une action politique du récit, et même parfois le devance :

Ici l'Akanyaru, du fond de sa verte citadelle frontalière géographiquement tracée, semble un défi éternel aux chicanes politiques. On dirait une barrière, marquée depuis des siècles et pour des siècles, par un père commun, pour distinguer l'héritage de deux frères jaloux. En effet les Barundi, pourtant frères des Ruandais sous plusieurs points de vue, haïssent ceux-ci d'une haine séculaire, qui demeure implacable malgré les efforts habillage combinés des autorités civiles et religieuses. (*MTTA*, p. 59)

Le parcours visuel tient lieu d'organisation de l'espace, mais l'ordre d'apparition des monuments textualise un espace qui tient lieu plus du lisible que du sensible, en ce qu'il propose un parcours chronologique qui ponctue le programme narratif de l'histoire. L'espace

---

284

NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez *Nayigiziki* », *art. cit.*, p. 53.

ainsi découvert par le regard est montré, tant par les figures qui y sont inscrites que par le commentaire implicite qui le sous-tend (en tant que monuments qui balisent le parcours visuel ils ont une histoire à laquelle ils renvoient sans cesse) il vaut par ce qui pourra s'y impliquer d'histoire, par le développement caché qu'il recèle.

De même que l'espace joue comme élément cataphorique dans le récit, il peut fonctionner comme élément anaphorique : il est alors chargé de faire revenir en arrière dans l'intrigue, ou de marquer un moment dans le passé du personnage, comme dans ce passage lors de « sa rencontre avec Kambeja à coté du kraal du Mwami », ou son entretien avec Athanasia sur « la place de l'Église à côté de la statue Christ-Roi. » Ces deux espaces e rappellent toujours un troisième : celui déjà parcouru par Justin « Kampala adventist Church », et leur fonction diégétique est important puisqu'ils balisent la courbe sentimentale dans le sens de la profanation finale. En fait, l'aventure amoureuse de Justin et ses développements sont figurés dans l'espace. D'emblée, la première entretien avec Suzanne dans la chambre de celle-ci, place leurs futures relations sur un plan sentimental. Comme nous l'avons signalé, ce thème renforcé, dans le récit de Nayigiziki, est fortement lié aux relations charnelles : « Sous son œil amusé, qui jette la gaieté dans le mien, je m'assieds à sa gauche, sur le lit embaumé, dans le parfum tenace des nuits d'amour » (*MTTA*, p. 6), le racontant fort explicitement, soulignant la passivité des personnages. Ainsi, cette chambre dont l'intérieur « n'existe que par les conversations passionnantes qui s'y déroulent et surtout par Suzanne qui semble occuper tout l'espace », (*MTTA*, p. 56) préfigure-t-elle déjà le « lieu de travail où elle fabrique ses petits paniers ses vans et autres objets de décoration [...] Un lieu secret et surtout silencieux comme un ossuaire et frais comme une aurore d'été. » (*MTTA*, p. 59) D'autre part, le texte choisit le véhicule pour décrire l'évolution des relations sentimentales entre personnages :

Le camion repart sans nous. Les hommes du chauffeur, au nombre de trois – dont un Muganda, plus agressif et plus bouillant que les autres, qui fait la cour à une femme en robe ! – nous escortent, nous mènent, tels des détenus ou des prévenus, sans objets, dans le quartier houleux des hôtels. Les passants nous apercevaient indifféremment dans un mépris certain. (*MTTA*, p. 433)

Il est tout aussi significatif qu'au retour de Rutshuru, au Nord-est du Congo-Belge, l'aventure de Justin soit marquée par le refus de monter dans un camion. En outre, avant le départ pour son premier exil en territoire anglais, Justin pense qu'il faut se faire couvrir par des fausses larmes de Suzanne (celle-ci doit faire croire à tout le monde que Justin l'abandonne). Cette étape de l'intrigue est, en effet, encore racontée par la chambre de Suzanne : « aux mille senteurs de bois brûlés de mangeaille cuisante » qui s'exhalaient de la cuisine, fait place « un parfum de beurre mêlé aux feuilles de cèdre grillées » qui emplissait la chambre.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner comment, lors d'une soirée arrosée dans un bar populaire chez Athanasia, la perspective scénique était obtenue par une certaine symétrie des éléments de la description. L'espace populaire apparaît ainsi comme l'espace de l'équilibre ; et cette solidité est renforcée un peu plus loin par le placement des personnages dans l'espace : d'un côté la masse des hommes, de l'autre celle des femmes. La figuration de la séparation est ici parfaitement inscrite : la rencontre harmonieuse des deux genres est, jusque-là, impossible dans un cabaret (le récit ne raconte aucun contact heureux) mais cet équilibre confère à ce bar d'Athanasia à Nyanza une rigidité, une fixité que l'on retrouve au niveau de l'intrigue : ce bar est le seul à ne jamais déménager et à ne pas connaître quelques pertes (ses clients ne remboursaient pas les boissons consommés à crédit) de fortune importantes. En effet, bien qu'Athanasia ait connu cette perte, elle reste relative puisqu'elle a pu garder la boutique avec quelques articles, elle a pu continuer à exercer son activité commerciale.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'espace romanesque dans *Mes tranches* à trente ans, n'est pas une simple unité décorative, ou simple support du récit. Nous venons de voir de quelle manière la représentation spatiale pouvait être redondante avec les actions narrées, ou même tenir lieu de discours narratif : dans l'espace s'inscrit la progression dramatique ; les moments forts de l'intrigue se répercutent dans un même moment du récit ; certaines figures inscrites dans l'espace fonctionnent comme éléments anaphoriques ou au contraire cataphoriques du récit. Nous nous rendons ainsi compte que la représentation spatiale dépasse, ici, le rôle explicatif que lui assigne la tradition romanesque, et l'espace et les objets jouent ainsi un rôle important dans l'économie du récit au niveau de l'action.



Mais nous aimerions pousser l'analyse plus loin et nous demander si lieux, décors et objets ne sont que l'illustration redondante inutile, de quelque chose qui est en train de se passer ou de ce qui se passera dans le roman. Ne pourrait-on pas envisager l'espace dans une structure actancielle : non plus comme décor chargé de souligner l'évolution de l'intrigue, mais comme élément fonctionnel à part entière de l'intrigue, comme rôle narratif. Ou pour reprendre une terminologie sémiotique : l'espace dans *Mes tranches à trente ans* a-t-il une fonction d'actant ou de circonstant dans le programme narratif ? Est-il possible de le considérer comme lieu où se lisent les modifications du récit ? Cette deuxième partie de ce chapitre, s'attachera essentiellement à mettre en lumière la relation qui s'institue entre le système topologique et le système diégétique.

## ***2. Système topologique et système diégétique***

L'étude de l'action et de la narration permet de dégager diverses caractéristiques structurelles, dont certaines situent le roman africain contemporain dans la continuité des générations. En effet, Roger Chemain par exemple a montré, dans son étude, que les « héros des romans africains sont donc, dans leur majorité des “personnes déplacées”<sup>285</sup> » et cela reste vrai dans les romans les plus récents, de même que l'opposition traditionnelle entre ville et villages reste vivace.

En effet, nous allons voir comment espace et objets s'organise dans une structure actancielle par rapport à un programme narratif, en les envisageant comme actants et non comme supports des actions narrées.

### ***2.1. Parcours topologique et logique narrative***

Le roman de Nayigiziki se singularise par de multitudes de déplacements de ville en centres urbains, de collines en collines, les voyages incessants dans les villes, les déménagements successifs des protagonistes, les errements et les inlassables cheminements dans les rues. L'instrument premier du lecteur consciencieux de ce récit, c'est peut-être un

---

<sup>285</sup> CHEMAIN (R.), *La ville dans le roman africain*, L'Harmattan, A.C.C.T., Paris, 1981, p. 220.

plan détaillé de Nyanza, mais sûrement aussi une carte hydrographique aux environs de Nyanza jusqu'à l'extrême sud et sud-est du Ruanda, où l'on puisse suivre d'un seul coup d'œil le cours des principales rivières qui irriguent toute la région du centre au Sud et au Sud-est.

Or tous les lieux et les itinéraires qui ponctuent le roman, servent-ils seulement à authentifier une histoire (en tant qu'éléments objectifs véritables dans l'extra-texte), à dessiner ce que Henri Mitterand appelle « une topographie mimétique de surface<sup>286</sup> » où bien ces déplacements articulent-ils l'espace qu'ils circonscrivent, à la logique et à la progression d'une action ? D'une manière générale, la progression, le mouvement de la courbe dramatique, obéit à la logique des déplacements d'un lieu à l'autre.

### 2.1.1. Déplacements hors de Nyanza

En effet, tout déplacements en dehors de Nyanza est ressenti comme une victoire, comme un rapprochement vers un but, comme aboutissement d'un programme (conquête de liberté) ; et inversement, tout éloignement de Nyanza est vécu comme un obstacle à la réalisation d'un programme, et le personnage se trouve en état de disjonction avec l'objet valeur (l'argent, famille). En fait, comme le dit Joseph Nsengimana « Le destin de Justin se joue entre le centre, le Sud et le Sud-est, entre le centre, le nord et les régions nord (Ouganda, et le Nord-Ouest du Congo-Belge), entre la providence et l'enlissement. Telle est l'orientation du roman.<sup>287</sup> »

Il n'est pas fortuit que les premières pages du roman s'ouvrent sur cette distance qui sépare le magasin Nuco et la résidence de Suzanne. Et ce sens dans l'espace, trouve ses corrélations dans le sens dramatique : c'est le sens d'une régression, puisque le héros s'éloigne du but que s'est fixé l'intrigue : la conquête de la liberté, inséparable de l'espace de Nyanza. Pour nous en convaincre donnons rapidement quelques exemples : Nyanza, dans tout le roman, ne constitue pas un point d'arrivée, un lieu de désir, mais bien l'espace de

<sup>286</sup> MITTERAND (H.), « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac », in *Le discours du roman, op. cit.*, p. 189-212.

<sup>287</sup> NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 53.

l'échec ; ainsi tout déplacement vers Nyanza correspond dans, la courbe diégétique, à un moment d'échec.

En effet, dès le début, Justin sent des ennuies pour avoir trempé dans un commerce illicite, en puisant dans la caisse de la Nuco. Il n'a d'autre ressource que de s'adresser à ses débiteurs de lui restituer l'argent prêté :

Faite et refaite par moi, la balance de ma gestion accuse sans pitié un déficit dont le montant m'effraie ; un trou que j'ai moi-même creusé, par faiblesse, en obligeant des amis, et qu'à présent aucun ami ne veut m'aider à combler ! Hélas, mes efforts à moi n'aboutissent qu'à le creuser davantage ! (*MTTA*, p. 4)

En rejoignant son logis, chez Suzanne, il laisse ainsi s'échapper l'objet de son désir. L'échec matériel se traduit par l'échec de sa démarche auprès de son créancier ; le Père Norsen, et sur le plan diégétique par l'obligation de le maintenir cloué à Nyanza. Mais dès il trouve un peu d'espoir (il est en conjonction avec l'objet valeur argent), c'est l'élan vers ses amis, vers Suzanne, vers le Sud, et vers la réalisation d'un projet. Dès lors tous les échecs se traduiront par un éloignement de Nyanza. Aussi ne fait-il aucune difficulté pour se laisser convaincre de s'éloigner de Nyanza :

Réveille-toi Suzanne. Debout ! j'ai à te parler. Allume la lampe... Écoute, mes affaires, comme tu sais, vont très mal. C'est partout des échecs, partout des déceptions ! [...] Mes débiteurs ne font rien pour me venir en aide. Il n'en est que je ne vois même plus. Et demain, c'est le jour fatal, l'inventaire, le manquant constaté et mis à jour, la « boîte » crasseuse qui se ferme sur moi, la honte, la torture ! Je ne veux pas cela. Ça ne doit pas se faire ! Et pour l'éviter, une seule chose est possible : la fuite. C'est l'unique solution qu'après réflexion je trouve plausible. (*MTTA*, p. 34)

Il prit même soins d'aller demander quelque bénédiction à Dieu :

Mon Dieu, [...] je pars et demande votre bénédiction. [...] Je pars triste mais rassuré, bénis par Vous, car je Vous aime. Je pars triste mais rassuré, béni par Vous, approuvé par Vous. Je fuis en malfaiteur et accepte ce malheur comme une grande grâce. Espérant, Bon Dieu, qu'il se tournera en bien pour moi. Amen. (*MTTA*, p. 50)

Lorsqu'il arrive à l'autre côté de la frontière est, à Kiziba, en Tanzanie, un autre échec est consommé ; un rixe avec un groupe des trafiquants d'hommes qui veulent embarquer, de force, Justin et ses compagnons de voyage, dans un camion pour aller travailler dans des plantations de cannes à sucre de Gasamvu avant d'être expulsés du territoire à Bukoba :

Enfin, horreur ! Je vois...On gesticule, on crie, on se bat. Des coups de pieds soulignent des coups de poing. [...] à ce spectacle répugnant, y jettent qui un caillou, qui un morceau de bois et se battent tous sans savoir pour qui ni pourquoi.

[...] Des volées de bâton s'abattent, s'échangent sous une grêle de pierres...De tous les coins des policiers surgissent...

[...] Mon Dieu, que faire ? Chassé de Kiziba ! Coupé du Bukoba où j'espérais rechercher et, pourquoi pas, retrouver un oncle et un cousin heureux de m'accueillir. Coupé aussi de l'Uganda où j'aurais pu me perfectionner en anglais et dans la mécanique des autos. Enfin contraint de déguerpir aujourd'hui même, de regagner le Ruanda où je suis traqué.

[...] Vers midi, adieu Kiziba. Je noie dans le Kyaka mes beaux projets, mes splendides châteaux en Espagne. Et je commence à me boudier moi-même dans le deuil ridicule de mes rêves évanouis. (*MTTA*, p. 74-76)

Cette aspiration au retour vers l'herbe, vers la terre signifie bien la mort dans la vie, inscrite dès le départ dans ce mouvement d'enfoncement, dans ce début d'ankylose dont il ressent déjà les atteintes : « assis sur une pierre, à l'ombre du grand manguier », comme l'écrit Joseph Nsengimana « autant dire pétrifié, intégré mort-vivant à la campagne bornée d'une région sans hostile.<sup>288</sup> » D'ailleurs, tous les échecs s'inscrivent dans un déplacement à l'extérieur de Nyanza. Au retour de son exil, une fois arrivé à Nyanza n'avons-nous pas un Justin vaincu et écrasé qui s'en revient vers Nyanza qui, finalement, est plus que jamais à sa poursuite et l'oblige à rebrousser chemin cette fois-ci, plus loin encore, dans deux autres pays au Nord et au Nord-Ouest du Ruanda, un ailleurs indéterminé ?

---

<sup>288</sup>

NSENGIMANA (J.), « Le point de vue narratif chez Nayigiziki », *art. cit.*, p. 58.

### 2.1.2. *Déplacement à l'intérieur de Nyanza*

Même les déplacements à l'intérieur de l'espace urbain, dessinent un parcours dont le sens est corrélation avec la dynamique du récit. En effet, les personnages se déplacent sans cesse, les relations d'une maison à l'autre varient, les moyens d'accès n'étant jamais les mêmes, l'étude de ces parcours ne saurait en conséquence être pertinentes. Il serait plus profitable de chercher le sens de ce parcours, au niveau diégétique, dans le mouvement de ces déplacements successifs.

Ainsi, de la même manière que nous avons décelé un sens du centre au Sud-est en passant au Sud dans le premier trajet de Justin, et qui correspond à une régression, il a dégagé un mouvement ondulatoire à l'intérieur de l'espace au relief plus bas ; montagnes, collines, monticules, plaines, vallées et vallons. A quoi correspond-il au niveau de la courbe dramatique ? La chute de la situation sociale de Justin est marquée par son passage de haute altitude à basse altitude ; ces différents lieux qu'il a fréquentés lors de sa fuite, marquent sa décadence sociale. Ainsi le sens du parcours topologique correspond bien à la régression sociale : Justin ne cesse de s'éloigner des siens de se rapprocher des milieux hostiles moins accueillants. Quand Justin a élu domicile Nyanza c'est qu'il s'était installé à proximité du centre d'activité politique à cette époque là. Que le passage de haute altitude à basse altitude soit le signe d'une décadence nous est encore confirmé par l'itinéraire quotidien à l'intérieur de Nyanza peu avant sa fuite. Nous avons eu l'occasion de montrer que les étapes de l'espace parcouru par Justin correspondaient aux étapes d'une descente éthylique.<sup>289</sup> Dans cet itinéraire, seules les grandes étapes marquent sa descente sociale et début des ennuis. Des hauteurs de Nyanza, Justin trace un chemin descendant pour aller voir ses débiteurs :

[...] Et nous voici, évitant les regards, sur la route qui, déviant du Territoire, relie le centre commercial à la laiterie du Kaguli, nous attaquons à pleins jarrets, la montée sableuse du Rwesero si connu. C'est un plateau herbeux et perché qui, par derrière, domine la cité de Nyanza dissimulée dans la haute verdure des eucalyptus et, à droite, le palais royal à peine visible dans un bois touffu.

On y voit de haut toutes les collines légendaires d'alentour.

---

289

Supra p. 71.

Ici, Mugandamure, Gasoro, Mutende, Mukingo dans le Nduga, où quelques huttes fumeuses se perdent dans le pâle feuillage de quelques bananeraies.

Et, dans le Kabagari, voici d'abord la colline Nyamagana qui supporte encore les vestiges gigantesques d'un kraal de Mwami antique ; des huttes en coupoles et d'anciens modèle y sont en construction pour une princesse : la fille aînée de Musinga ; voilà ensuite les Gachu et Mpanga, collines jumelles, sombres nuiteuses, dont les rochers nus, dans le Rwabifuma pointu avec son air hideux de volcan raté.

Dans le Bufundu, par delà la Mwogo limoneuse, les chaînes imposantes de la Ligne Congo-Nil.

Et, enfin, dans le Busanza, à portée de l'œil, le Giseke tout proche, vaniteux et fier, avec son double sommet coiffé d'un reboisement à la mode, surplombe un chapelet de collines éparses qui s'étirent tout là-bas dans le Territoire populeux et Riche d'Astrida.

Relief naturel de mon pays natal ! Beautés séduisantes, où mon cœur et mes yeux s'attardent sans fatigue ! Spectacle toujours nouveau, sans cesse émouvant, jamais indifférent, mais aujourd'hui, hélas, équivoque ! Sous un soleil d'après-midi qu'apaise le soir tout proche, dans un ciel limpide que souillent, par endroits, des nuages nomades !(*MTTA*, pp. 10-11)

La décadence constatée par Justin est renforcée et signée par les illusions qu'il essuie vis-à-vis de ses débiteurs qui ne sont même pas capables de lui rembourser les sommes dues. « Des nuages nomades » qui présage déjà une imminente errance de Justin dans un espace terrestre qui lui est peu favorable par rapport à un autre espace aérien bien découvert et visible « un ciel limpide » et fort contraste.

### *2.1.3. Déplacement à l'intérieur des habitations*

Même le parcours à l'intérieur dans des habitations, les moyens d'accès à certaines parties des maisons, indiquent la progression du récit. En effet, nous avons vu, que pour Suzanne, « son salon est décoré à la traditionnelle, j'y vois deux petites fenêtres, de vieilles nattes à même le sol, un banc en bambou et un caisson, qui lui sert de table, couvert de vieille nappe. Une faible lumière sombre m'envahit. » (*MTTA*, p. 54)

La maison peut être globalement perçue comme accueillante ou invivable, mais n'a guère de matérialité, et les perceptions y sont en sommeil. Le roman de Nayigiziki est à cet égard significatif, dans la mesure où s'y ébauchent de temps à autre quelques passages descriptifs, dont la brièveté et le dépouillement mettent à nu la réticence de l'écriture à présenter en détail véritable tableau des lieux. Un autre exemple de la description de la maison de l'Arabe Houblad dont la représentation se réduit à quelques notations rapides, et pour l'essentiel pas moins singulières :

Je traverse une grande pièce plein d'objets en vrac, une seconde pièce qui lui sert de stock, puis un petit salon où il accueille ses congénères, encore une grande salle bien aménagée en grand tapis venus de chez lui, en Asie, avant d'arriver, enfin dans boutique qui donne vue devant le grand marché de Nyanza [...] (*MTTA*, p. 46)

Cette enfilade de pièces figure bien la difficulté chez Justin d'atteindre Houblad pour lui réclamer son dû. Cet espace occupé par « un étranger » est presque semblable à celui d'un hôtel de Nyanza où Justin espère le trouver enfin.

En effet, dans cet espace dudit hôtel, Houblad apparaît comme un puritain que tout un monde sépare du reste des habitants de Nyanza. Houblad est situé comme un objet délicat dans un écrin. Mais quand il est prêt à apparaître la joie éphémère de Justin peut se lire au niveau de l'espace à franchir :

[...] et une certaine joie immense m'envahit ; j'espérais le trouver là. Je passe successivement par la grande porte, puis la cour, encore par la vestibule nouvellement peinte en blanc ; j'arrive dans une petite discrète et silencieux, la fraîcheur mêlée aux odeurs des jasmins m'envahissent tout entier, avant d'arriver au salon où je me heurtais aux divans, chaises et autres meubles... (*MTTA*, p. 48)

Presque la même description contrastée des lieux dans une maison d'un chef du village, en Uganda, nous est donnée dans un autre texte où Justin est accueilli par un ami :

La maison du chef était située au milieu du village Ndezi, à côté du marché de Gayaza. Elle était peinte au kaolin locale et la grande paille d'herbes bien sèches servait de toiture. Un portrait à l'effigie du Roi, le Kabaka, était suspendu sur le mur juste à côté des photos de sa famille. Des bancs bien

solides, étaient bien rangés dans le salon. Il y avait aussi sa cane de chef et son chapeau à l'anglaise, qui, dit-il, lui ont été donné par le représentant de l'autorité coloniale. Dans la cour, des manguiers, des papayers, des avocatiers et des corossoliers. Un fort et assourdissant gazouillis d'oiseaux se faisaient entendre du haut des arbres, tout autour de la maison et quelque dizaine de huttes de ses coépouses et de ses nombreuses enfants étaient parsemées dans la cour. (MTTA, p. 302)

C'est ici la description non d'une maison particulière, profondément investie par la tradition africaine, une maison type, d'un lieu commun, donnant parfois l'impression que le descripteur exporte à bon compte, avec une certaine désinvolture calculée, les procédés de l'exotisme et de la couleur locale (énumération des termes typiques par exemple). Les deux premières notations sont en rapport direct avec le statut social du propriétaire et l'évocation des huttes des femmes rappelle l'existence de la polygamie.

De la même façon, la case des moutons et de chèvres constitue un topos, dont le passage suivant pourrait constituer l'archétype :

La case des bergers se trouve isolée, loin de celle du chef. Ronde, une grande fumée s'en échappe au niveau du toit sur son pilier central. J'aperçois avec indifférence quelque feu allumé pour chauffer les bêtes qui bêlent comme s'elles avaient faim. Encombrée de bêtes qui ruminent toute la nuit, elle dégage des odeurs désagréables. » (MTTA, p. 342).

Cette dégradation affective des lieux signifiée par une gradation topographique, est une espèce de rite pour arriver à un souvenir de Nyanza qui présente le même aspect d'une scène de vie de campagne. La description se soucie peu de donner à voir et le choix presque exclusif de la perception olfactive comme ligne d'organisation de la représentation souligne à l'extrême la dilution de cet espace de maison en tant qu'objet visuel. La maison natale, lieu d'ancrage très profond de l'imaginaire, comme le montre notamment Gaston Bachelard<sup>290</sup>, ne

<sup>290</sup>

G. Bachelard écrit par exemple : « *La maison est notre coin du monde. Elle est— on l'a souvent dit— notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. [...] Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.* » « *La maison première et oniriquement définitive [...] a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter.* » (Poétique de l'espace, P.U.F., Paris, 1957, rééd., 2005, p.24 et p.31-32) Mircea Eliade souligne ses liens profonds avec le sacré : « *L'habitation est toujours sanctifiée par le fait qu'elle constitue une imago mundi et que le monde est une création divine.* » « *L'habitation n'est pas un objet, une "machine à habiter" : elle est l'univers que*



peut être peinte ou dépeinte. Elle n'est pas une configuration spatiale concrète, avec ses formes, ses lignes, ses objets, mais une essence, dont seule la perception olfactive peut saisir et rendre la subtilité. Dans la suite du récit, la disposition de la maison du sorcier du clan du chef se précise à peine, sinon par quelques notations purement fonctionnelles, même lors des moments les plus dramatiques. Parataxe et ellipse semblent alors plus avant dans la visualisation des objets et des lieux :

Un petit homme à la barbiche blanche était installé dans un coin isolé du salon. Un morceau d'étoffe entourait ses cheveux mal peigné, ses joues ridées pour enfin cacher sa bouche. Une dizaine de cierges, trois morceaux de calebasse, un foyer fumant attisé par quelque mélange d'herbes et d'encens, tandis qu'une crâne sèche de bélier traînait à côté. (MTTA, p. 357)

Seule la chambre d'un autre ami Bilekeraho à Kampala donne lieu, au moins une fois, à un certain développement descriptif. Le rôle essentiel joué par ce lieu, sur le plan narratif aussi bien que symboliquement, motive assez aisément cette exception. La description, assez conventionnelle, paraît très largement subordonnée au projet de représentation du personnage :

La chambre de Bilekeraho était presque deux fois plus spacieuse que la mienne. Une grande lampe à tempête reflétait une fumée ocre qui allait s'effilochant. Sur la droite un gigantesque caisson en bois plein de plusieurs objets. Dans un autre étaient rangés en pêle-mêle ses vestes, culottes, chemises, pagnes et souliers en plastique. La nuit, un rayon lunaire émanant d'un trou sur le toit éclairait cette pièce encombrée de chaleur tropicale. Deux gros clous étaient plantés sur le mur à dobe et supportaient d'autres vêtements. Au centre de cette pièce, un vieux lit et un vieux matelas couvert d'un vieux morceau de drap verdâtre. Du reste, la chambre ressemblait à un grenier géant où seraient jetés pêle-mêle des vieux papiers, des bouts de coton noirâtre échappés du matelas troué ici et là. A droite une vieille chaise supportait d'autres vieux habits. (MTTA, p.356)

---

*l'homme se construit en imitant la Création exemplaire des dieux, la cosmogonie.* » (Le sacré et le profane, Gallimard, Paris, 1965, rééd. Folio, Paris, 1987, p.51 et p.55) G. Durand définit quant à lui la maison comme le « doublet microcosmique du corps matériel comme du corpus mental. » (Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1969, rééd., Dunod, Paris, 1981, p.227)

Si nous citons in extenso ce passage, c'est qu'il met en lumière le caractère assez stéréotypé de l'écriture descriptive. Construit en effet comme un catalogue, une liste, ce qui constitue, si l'on en croit Ph. Hamon, l'un des traits les plus caractéristiques du descriptif « lisible » il énumère un certain nombre d'éléments spatiaux et les organise sommairement dans un plan d'ensemble (à la fois matériel et textuel) grâce à la plus courante des grilles de distribution : « *au centre, à droite, à gauche*<sup>291</sup> ». On relève au fil du texte, des expressions conventionnelles, sortes de commodités rhétoriques affectant essentiellement le groupe verbal, et qui permettent de « compenser » le vide que creuse brusquement la description, opposée à l'action, dans la syntaxe narrative : syntaxe nominale, verbes d'état et passifs, tournures impersonnelles ; introduction discrète de sèmes animés. Cette description est par ailleurs largement assujettie à la représentation du personnage ; c'est un lien de type balzacien qui s'établit ici entre l'individu et son milieu.

En plus, donner à voir la chambre, ce n'est rien d'autre qu'éclairer le personnage en faisant du décor la simple métonymie de l'être. Les éléments thématiques de ce passage ont tous une valeur « indicielles », – au sens où l'entendait R. Barthes –, concernant le rôle dramatique. La description du lieu n'est pas un segment autonome, et ses faisceaux de signification semblent se limiter à ce rapport privilégié avec le personnage. Les retrouvailles avec la maison natale, malgré toute l'importance symbolique qu'elles revêtent pour le personnage, donnent peu de place à la description lyrique. La maison est vue surtout comme un patrimoine économique et le lieu d'ancrage de certaines traditions.

---

<sup>291</sup> Rappelons ce qu'écrit Ph. Hamon à propos des grilles d'organisation de la description « lisible » classique : « *Ces taxinomies, grilles, listes et classifications additionnelles diverses par lesquelles un système descriptif régira le foisonnement des champs lexicaux à décliner pourront certes être plus ou moins explicitées, ou soulignées dans le texte même. Le fait de dire par exemple : "On voyait... on sentait... on entendait..."*, ou : "*A l'est..., au nord..., au sud...à l'ouest...(...) suffit à constituer un espace distributionnel à N cases qui servira à ventiler, à régler, à baliser textuellement le "dépli" de tel ou tel paradigme descriptif, et servira autant à rythmer un temps de lecture et un temps d'écriture, qu'à assurer un éventuel "effet de réel". L'"effet de modèle".* » (Introduction à l'analyse du descriptif, p.55). J.-M. Adam et A. Petijean parlent de « *plans de texte* », qui organisent la description selon quatre dimensions : la verticalité, la latéralité, la profondeur ou la distance, et enfin la dimension temporelle. (*Le texte descriptif*, Nathan Université, Paris, 1989)

Les maisons de Kambeja et d'Athanasia sont, elles aussi, décrites jusqu'à leurs moindres recoins. Espaces, lieux, objets sont ainsi littéralement présentés dans leurs états, bien sûr dans un contexte rustique de Nyanza :

[...] Une pièce petite qui lui sert de salon, où l'on voit un plafond de nattes, deux hautes chaises et deux rideaux en nylon. Une statue à l'effigie de la Vierge Marie se tenait sur une table en bambou.

[...] Enfin, j'entrais dans une pièce qui me semblait comme une cuisine, quelques brins de d'arbres, de vieux ustensiles en terre cuite, un foyer constitué de gros cailloux noircis par les fumées. Cette cuisine exhalait des fumées suffocantes et insupportables. Quelques herbes sèches pour faire du feu, gisaient dans un coin. Quatre trous sur la toiture filtraient obliquement sur moi des rayons solaires qui laissaient apparaître la poussière en suspension.

[...] Il me montre une sorte de pièce qui sert de chambre qu'éclairait confusément une lampe à tempête. Un matelas de sofa, deux nattes par terre lui servent de lit et gisaient ici et là. Tant d'objets traînaient sur la table de chevet ; colliers, bracelets, couronnes, etc.

[...] Quelques rayons lunaires éclairaient cette pièce dont le rideau n'était qu'un morceau d'étoffe. Les narcisses étaient accrochés sur le mur en face de l'entrée. Partout des objets de moindre importance traînaient dans la pièce. Une sorte d'étagère en bambou où elle rangeait tout son matériel d'usage contenait ses habits de fête, une odeur de tabac se dégageait et m'embaumait.

[...] Enfin, une pièce où elle conserve ses différents objets plus utiles me paraît comme une sorte d'anti-chambre, elle était éclairée par une lampe à tempête qui dégageait des fumées noires. (*MTTA*, pp. 31-33)

L'espace interne d'Athanasia se présente à quelques différences prêt de celui de Kambeja comme suit :

Le salon était un endroit le plus hanté de la maison et comme son vrai centre moral. Une suite de nattes tapissaient les bancs, le sol en terre battue. Sur une table s'espaciaient deux vases de fleurs presque fraîches. Deux coussins de sofa emplissaient ses chaises.

[...] Une pièce qui lui sert de lieu de cuisson, probablement une cuisine. Le bois de chauffage éparpillés ici et là était couvert de quelques herbes. Le feu s'entretenait dans un foyer formé de trois gros cailloux noircis par les fumées. A côté, des senteurs de mets s'exhalaient jusqu'à moi. Une cuisine où ses poules passent la nuit, dans des nids d'herbes sèches. Des œufs fraîchement pondus me faisaient plutôt penser à un poulailler qu'à une cuisine.

[...] Quant à sa chambre, je fus d'abord ébloui par la lumière et la couleur de cette pièce. Des murs peints en kaolin, des nattes colorées en vert et rouge, étaient suspendues, comme un plafond, dans une maison moderne. De petites fenêtres lui servaient de trous qui laissent passer de l'air.

[...] Enfin, elle m'accueille avec fierté dans une pièce qui me paraissait comme une anti-chambre. Une décoration de quelques objets d'art faits de végétaux, la rendait plus belle. Un air, plus embaumé, m'envahit de plus en plus ; c'était du beurre fraîchement préparé dans sa cuisine. Une douce lumière émanant des bougies l'éclairait faiblement. (MTTA, pp. 47-49)

Cette enfilade de pièces qui caractérise l'un et l'autre espace chez tous ces personnages n'obéit pas à un souci de respect de l'authenticité de l'espace de référence, mais correspond à une logique interne du récit. En exhibant ainsi ce foisonnement aussi différents que variés d'espaces, le récit proclame par-là même, la fonctionnalité diégétique de séquences dans lesquelles ils interviennent : ces parcours topographiques signifient, dans la trame romanesque : la recherche de l'ascension sociale et la liberté.

On ne saurait mieux dire à quel point l'imaginaire dans les différentes littératures francophones contemporaines trouve peu de prise dans l'espace de la maison, vu essentiellement sous son aspect sociologique, et très rarement singularisé sur le plan esthétique ou affectif. Par ailleurs, le thème de la nature, si largement exploité sur le plan descriptif par la littérature occidentale, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle notamment, ne semble guère éveiller chez les romanciers africains le même type d'inspiration. L'importance idéologique du village ou de la colline par exemple aurait pu entraîner un foisonnement descriptif soutenant la démonstration, qu'elle soit morale, sociologique ou politique. Ce n'est guère le cas, si l'on excepte certaines œuvres d'art francophones<sup>292</sup>. En excluant ainsi, au moins

<sup>292</sup>

On relève la même caractéristique dans le cinéma africain : « *Les beaux paysages, les vues panoramiques* », écrit Fanta Toureh, « *sont rares dans les films africains. (...) La caméra*

partiellement, le descriptif du système romanesque, le roman africain se prive bien sûr d'un vaste champ d'exploitation esthétique.

Quant au discours sur la théorie sur la littérature, il a largement attribué au descriptif, au cours des siècles, des rôles très variés et l'a, selon les époques et les tendances, valorisé ou dénigré. Pausé décorative ou fâcheuse digression ? Contrepoids nécessaire du récit ou interruption intempestive de la trame narrative ? De la rhétorique classique jusqu'à A. Robbe-Grillet, on n'a jamais cessé de s'interroger sur les fonctions et la valeur du descriptif, dans l'ensemble des genres littéraires. Sans entrer dans le débat sur sa valeur esthétique, rappelons simplement qu'il peut remplir des rôles importants dans le roman :

Le récit, écrivent J-M. Adam et A. Petitjean, ne peut se passer de la description puisqu'il tire de cette dernière son pouvoir hallucinatoire, sa prétention à se faire prendre pour le réel. Alliance sémiotique précaire, car il suffit à la description d'intensifier l'opération d'aspectualisation pour que la description perturber le cours du récit et rompre l'illusion.<sup>293</sup>

Ph. Hamon montre ainsi que dans la description peuvent se superposer différents niveaux de signification : « l'esthétique (le spectacle), l'épithétique (les mots "pittoresques"), le théique (la description "pose" les choses de façon autorisée et autoritaire) » et « l'éthique ».<sup>294</sup> C'est si le descriptif peut à bon droit constituer un champ d'expérimentation intéressant pour toute littérature nouvelle (qu'il s'agit d'une littérature émergente, comme celle d'Afrique subsaharienne, ou d'une nouvelle tendance au sein d'une littérature préexistante). Multiples sont en effet les fonctions et modalités possibles de description,

---

*demeure fixée sur les protagonistes. (...) La nature sauvage est rarement montrée. (...) Le village, surtout, est filmé, non la nature qui l'entoure. L'espace n'existe qu'en fonction de l'homme. Il est éminemment socialisé.* » (« Nature et décors », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°68-69, 1983, p.131-135). Pour une analyse plus précise, cf. également J. Binet, « La nature dans le cinéma africain », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°39, 1976, p.52-58)

<sup>293</sup> J-M. Adam et A. Petitjean, *Op. cit.*, p. 37. Ces deux auteurs distinguent quatre types de description (ornementale, expressive, représentative, productive), et attribuent trois fonctions essentielles à la description réaliste classique : la fonction mathésique (expression et diffusion d'un savoir), la fonction mimésique (mise en place de « l'espace-temps » du récit, effet du réel), la fonction sémiotique (description comme lieu de « sursignification »).

<sup>294</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 70.

parmi les quelles un auteur fait des choix significatifs : accentuer sa fonction documentaire dans une intention didactique ; lui attribuer un pouvoir anaphorique ou cataphorique par rapport à l'action ; lui assigner un rôle symbolique éclairant le personnage où la signification d'ensemble de l'œuvre ; en faire un « opérateur tonal, euphorisant ou dysphorissant, positivant ou négativant »<sup>295</sup> ; ou encore, en cette fin de XXème siècle, tenter d'en démonter les mécanismes, en faire un agent dynamique d'un nouveau type de structure narrative et, en jouant sur la modalisation, gommer les structures classiques d'appréhension du réel pour faire apparaître de façon prismatique un mode morcelé , fragmenté et déconstruit.

#### 2.1.4. *Mouvement dehors-dedans*

Il est un dernier mouvement dans l'espace dont il faudrait parler, qui articule également la progression dramatique : c'est le mouvement dehors-dedans. En effet, dans son article sur « le lieu et le sens dans *Ferragus* », H. Mitterand a mis en évidence une « loi modale » qui permet de dégager une signification de cette nouvelle :

Un lieu se définit (dans cette nouvelle) par la possibilité ou l'impossibilité d'y rencontrer tel ou tel [...] Il s'agit d'une relation de compatibilité – incompatibilité corrélant le personnage et le lieu du point de vue des devoirs et interdits d'états [...] Le drame se joue entre les lieux qui (l'héroïne) sont prescrits, permis, ou interdits.<sup>296</sup>

Pour le récit qui nous intéresse disons tout de suite que cette loi modale n'est pas pertinente pour notre étude, car la matière véritablement urbaine du roman n'est pas aussi rigoureusement cloisonnée. Les frontières entre les différentes classes sociales sont très peu étanches : le monde européens dans un hôtel de Nyanza ou de Kampala se retrouve être à peu de choses près, le monde des évolués que l'on retrouve dans un « Nyanza bar » fréquenté par ledit monde. Le drame ici ne peut donc pas se déclencher par la transgression du code social qui régit l'espace véritablement urbain comme celui de Kampala.

---

<sup>295</sup> HAMON (Ph.), *op. cit.*, p. 70.

<sup>296</sup> MITTERAND (H.), « Le lieu et le sens dans *Ferragus* de Balzac », in *Le discours du roman*. *op. cit.*, p.202-2003.

Mais au niveau de Justin (personnage focal) il existe un espace sacré (celui qui touche à sa femme légitime et celui de Suzanne) et un espace profane (celui de la prostitution), et certains aspects de l'intrigue (dégradations, coups bas, intrigues de la cour, malentendus) auront pour corrélat une profanation de l'espace sacré, qui dans le roman se traduit par l'irruption du public (dehors) dans l'espace intime (dedans)

Ainsi, les relations entre Justin et sa femme légitime Suzanne, la première dégradation est matérialisée par leur cohabitation dans une maison au centre urbain de Nyanza. Après leur réconciliation, dans un moment d'intense communion dans la maison de Suzanne, à Mwulire, d'où émanent paix et sérénité), surgit brutalement la prostituée Kambeja, qui, violant ainsi l'intimité de cet espace, dégrade Suzanne et semble couper court aux espoirs de Justin.

La séparation finale de Justin laissant Suzanne seule dans l'angoisse et le néant (matériel et sentimental) est symbolisé à la fois par son empressement à partir incognito pour la seconde fois pour fuir le trac policier et l'idée qui l'obstine à vendre ses biens via son ami Emile qui lui vient en aide :

Actuellement je suis possesseurs de 1500 balles. Je vous les avance de suite. Après quoi, je vendrai moi-même, à loisir, vos bêtes au meilleur prix. Je reprendrai, avec, comme seul bénéfice, la satisfaction d'avoir secouru un ami, la somme que je vous aurai avancée et remettrai le solde soit à Suzanne, soit à vous, au cas où vous seriez, d'ici là, à ma portée. (*MTTA*, p. 169)

C'est le coup final porté à Suzanne et à son espace sacré, vendre ses biens à un ami juste pour financer la fuite de Justin au moment où Justin ne contrôle plus ce qui se passe à son domicile, peut être perçu une appropriation du dedans par le dehors.

Ainsi, une partie de la diégèse, la plus importante peut-être puisqu'il s'agit de celle qui concerne les rapports entre Justin et Suzanne, surgit bien de l'irruption du profane dans le sacré, du public dans le privé, du dehors dans le dedans. D'autre part, la nature du lieu et sa place dans le système locatif (urbain ou interurbain) joue un rôle important dans la dynamique du récit ; ascension, déchéance, victoire, échec, tout s'inscrit dans le système spatial, qu'il soit système extratextuel (code social, économique, rituel, etc.) ou système

intra-textuel (sacré vs profane). Finalement ce mouvement d'irruption du dehors dans le dedans, peut se lire comme le mouvement emblématique de ce qui traverse le roman. En plus, à tous les espaces emblématiques inscrits au thème de la profanation ou de la violence intime et inséparables à celui de l'échec, s'ajoutent, par la discursivité des figures actualisées dans le texte les thèmes essentiels du roman : liberté, histoire et désenchantement.

C'est donc poser la spatialité romanesque comme instrument dans une machinerie narrative, bien plus que comme support, comme socle obligé d'actions, d'évènements. C'est ce que nous allons voir à travers l'exemple de l'espace urbain.

## ***2.2. Espaces urbains, instruments narratifs.***

Nous nous attacherons ici à montrer que Kampala n'est pas une ville innocente de cartographie : le choix, la disposition des lieux, leur utilisation romanesque dépassent une représentation mimétique de surface et relèvent d'un savoir-faire du romancier. La ville, doit non seulement redoubler la signification de l'intrigue, mais est aussi un instrument diégétique.

### *2.2.1. « Nyanza, Kampala lieux cybernétiques »*

La modalité du savoir du personnage, est très certainement un aspect très important dans le fonctionnement du récit. C'est très souvent la circulation de ce savoir qui alimente la dynamique du récit. En effet, l'acquisition d'une information par un personnage, ou au contraire son ignorance d'un fait, a une fonctionnalité directe et importante sur l'intrigue. Or, et Ph. Hamon l'a très bien démontré, le texte réaliste sait faire fructifier ce « *savoir énoncif* » pour la progression dramatique, et met donc en place toute une « *thématique cybernétique* » dont le rôle est capital au niveau d'une stratégie narrative.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont ce qu'il appelé les « lieux cybernétiques », c'est-à-dire « les endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information<sup>297</sup> »,

<sup>297</sup>

HAMON (Ph.), « Le savoir dans le texte », *Revue des Sciences Humaines*, n°4, Lille, 1975, p. 489-498. Il faut préciser qu'ici nous n'envisageons que le savoir de l'énoncé et non un savoir qui relève d'une sémantique de l'énonciation et dont l'incidence dramatique est



donc les endroits où le personnage acquiert ou non une information, qu’il peut ou non utiliser à son profit, et faire donc ainsi avancer (ou reculer) la progression du récit. On aura sans doute remarqué que nous avons inséré ces lieux cybernétiques, sous la rubrique « espaces urbains, instruments narratifs » ; c’est d’emblée inscrire l’acquisition de l’information dans la topographie urbaine, donc extérieure, et non, comme on se serait attendu, dans une architecture d’intérieur, beaucoup plus propice aux révélations, aux confidences etc.

C’est dans la rue que Justin apprend la fermeture des magasins dans la ville de Nyanza, avant de monter chez Suzanne. De chez elle, il apprendra les premiers déboires de ses affaires de vente illicite. L’invitation d’aller boire un coup dans un bar proche de son lieu de travail, par l’entremise de son ami, Kabanda, se fait sur la route qui le menait chez le commerçant Houblad. Cet épisode est doublement important puisque c’est un pas de plus dans la facilitation de fuite de Justin, mais aussi parce que Justin reçoit simultanément une invitation chez un autre ami, Batera, qui l’invite pour le remboursement de sa dette, et son choix constitue un nœud diégétique important. Mais, surtout, n’est-il pas significatif que la recherche de la nouvelle adresse de Michel, son fournisseur de taurillons, se fasse à travers un dédale de sentiers dans un parcours labyrinthique dans les environs de Nyanza ? Cet épisode, pour Justin, est une véritable quête de laquelle semble dépendre son sort et son plan de fuir la police. Or, où va-t-il chercher l’information qui va le sortir de cet espace cauchemardesque de la ville de Nyanza pour se sauver ? Dans les différents bars, et les boutiques qui l’entourent, et dans les lieux publics qui lui sont défavorables ; C’est encore Kabanda, son informateur, qui lui révèle l’absence de Houblad parti au Nord pour ses affaires commerciales et lui signifie ainsi la fin de ses espoirs pour récupérer un peu d’argent qu’il espérait. Certes, cela se passe, dans un chemin, au retour de la prière de Justin.

Les révélations d’Athanasia sur son passé, ses relations avec le commerçant Houblad ont lieu dans quelque part dans un bar de Nyanza, et très ironiquement, ce qui se passe chez elle dans son bar est scrupuleusement tenu caché. C’est le cas lors de l’entretien de Justin et son ami Michel que Justin apprend que Houblad le trompe en ne voulant pas lui rembourser sa dette alors qu’il sort dans un bar avec Athanasia. C’est le même Michel qui informe Justin,

---

faible. D’autre part, par lieux cybernétiques, nous entendons, lieux référentiels, (bar, hôtel, rue, etc.) et non lieux textuels (début, fin de partie, etc.)

sur la route vers le centre-ville de Nyanza, de la présence de Houblad dans un Hôtel Rukatitabire de Nyanza. Or cet épisode n'est pas sans conséquence dramatique ; en effet, cette rencontre avec Houblad bouleverse tellement Justin qu'il devient tout à coup désenchanté en apprenant que son interlocuteur n'a pas d'argent qu'il espérait avoir. Face à tous ces lieux cybernétique, résolument situés dans divers lieux publics, le roman se plaît comme par dérision, à souligner un vrai lieu cybernétique, ou plus exactement le poncif du lieux cybernétique : la causerie de Justin et Athanasia à propos du rapport sur Houblad que celle-ci voudrait bien lui transmettre dans un coin d'un hôtel de Nyanza, en marge d'une rencontre bien arrosée :

Tout à l'heure, quand vous êtes arrivé avant la nuit, Houblad était à la joie avec ses frères, ses deux frères que vous devez connaître. L'un de ceux-ci vous a vu le premier et vous a désigné à Houblad, ans les yeux duquel j'ai lu un point louche. Il a aussitôt cessé de danser et leur a signifié qu'ils devaient se cacher et rentrer. Après quoi, il est sorti avec moi, en feignant de ne pas vous voir. [...] Vous avez sans doute été les voir à domicile avec lui. Ils étaient bourrés d'argent et ne buvaient que du Stout.

[...] Et dans leurs colloques à mi-voix, qu'ils tâchaient de me cacher, ils n'étaient question de vous. Ils ne vous doivent rien ?

Oui et non ! Pourquoi ?

Je suis femme : j'ai du cœur et de l'œil [...]. [...] C'est lui ensuite qui a payé et offert les plats. Il a aussi de l'argent. Les swahili s'enrichissent étonnamment aujourd'hui.

Athanasia, je comprends très bien votre rapport qui m'est précieux. Mais comme je suis surpris ! Ses frères arrivés ! Il me fais prendre une fausse route, pour les soustraire à ma vue. Que de mensonges surtout il a su et osé me chanter. C'est affreux. Ils se sont entendus et conjurés pour ma perte. Je m'en doutais. Enfin, Athanasia, je vous demande un service de la plus haute importance. Vous resterez à Nyanza toute la journée de demain. Soyez, de grâce, auprès de ces gens comme mon oreille et mon œil. Voyez tout ce qu'ils font. Ecoutez tout ce qu'ils disent. (*MTTA*, pp. 20-21)

Tous les secrets sont livrés, tous les mystères élucidés. Mais c'est désormais inutile. Mais il y a lieu de se demander si faire assumer au lieu public et à la rue plus particulièrement, le rôle

du lieu à confidences, de révélations, plus généralement de circulation d'information ne serait pas nier l'espace intime et en quelque sorte déjà annoncer l'espace emblématique du roman.

Ce que nous venons de dire à propos des lieux cybernétiques nous amène à considérer la question fondamentale : quand le faire qui déroule dans un lieu est capable de modifier la courbe du récit, peut-on encore le considérer comme simple circonstant des actions narrées, ou faut-il lui faire assumer un rôle d'actant, d'adjuvant ou d'opposant ?

### 2.2.2. *L'espace adjuvant*

Il s'agira essentiellement d'envisager l'espace dans une fonction analogue à celle d'adjuvant telle qu'elle a été définie par Greimas « apporter l'aide en agissant dans le sens du désir en facilitant la communication<sup>298</sup> ». En effet les chemins ; c'est-à-dire les sentiers battus, les rues connues et les maisons des gens connus ou inconnus qui l'accueillent, jouent ce rôle d'adjuvant lorsqu'ils favorisent le rapprochement avec le but poursuivi et la personne qui intervient, d'une manière ou d'une autre, dans cette fuite, pour faciliter Justin à atteindre son but par la communication. C'est ce qui arrive dès le début de la première fuite, direction sud-est. Alors que Justin se trouve « à mi-chemin de sa course » et après avoir fait quelques recommandations ultimes à son ami Michel, il apprend que son chef de la Nuco est à sa recherche : « A mi-chemin je suis interpellé. C'est Michel qui, essoufflé, crie avec de grands gestes. » (*MTTA*, p. 53). Ce rôle providentiel de chemin est encore souligné dans une bifurcation, voilà que le sentier arrange sa fuite vers le Sud-est : « Je m'inquiète peu du chemin à suivre. Une seule conscience me reste : courir droit devant moi, direction Gakoma - kanyaru - Urundi aujourd'hui ! (*MTTA*, p. 53) Et ses grands soucis commencent à se faire sentir :

Interrogeant parfois d'un regard égaré l'horizon inquiétant, évitant toujours de rencontrer qui que ce soit, je poursuis ma course hallucinée à travers de vastes champs de manioc, passe monts et vallons et vais vers midi, échouer, recru de fatigue, assoiffé et haletant, sans doute au Mayaga : en pleine steppe, sur la crête abrupte de je ne sais quelle colline, – Kibirizi peut-être ou Matara ? – où les ronces, voisines d'arbustes sauvages, poussent sous la

<sup>298</sup>

GREIMAS (A. J.), *Sémantique structurale*, op. cit., p.178.

main soigneusement de Dieu dans un sol ingrat de rocaille et de pierre.  
(*MTTA*, p. 54)

Ce rôle d'adjuvant joué par le sentier, n'est-il pas posé sans ambages dans cette admirable formulation :

Ma tête soudain traversée d'une idée fulgurante, je me lève d'un bond :

Aller à Mugogwe ; y voir mon oncle ; lui faire part de mon malheur ; lui recommander mes enfants qui sont aussi les siens ; au besoin me faire accompagner de lui vers Muyaga, au Buhanga, sur l'Akanyaru.

D'où après-demain, guidé par mes deux cousins de là-bas, je passerai la rivière et gagnerai, après la Mission de Kanyinya et le poste de Kirundo et territoire de Muhinga, la frontière belgo-anglaise et enfin le Tanganyika Territory, en pleine sécurité. De là, je pourrai, en toute facilité, foudroyer de mes lettres mes débiteurs de Nyanza et Houblad lui-même !

Grâce à l'argent que j'emporte, grâce peut-être, qui sait, à un cousin et mon oncle à moi, là-bas établis, il me sera possible je n'en doute pas, de gagner Mombassa, Dar-es-Salaam et, pourquoi pas ? la Colonie française de Madagascar ; partout en quête d'emploi, de tranquillité, de paix. (*MTTA*, pp. 55-56)

Non seulement les sentiers et les connaissances sont complices de son désir, facilitent ses projets mais finissent par s'anthropomorphiser et semblent vouloir agir à sa place. Dans cet exemple, la passivité, et les souhaits du héros sont nettement soulignés, le sentier et ses connaissances lui apparaissent plus que des forces bienfaites à son service, si n'est une autre connaissance de vieille date qui inspire à Justin moins de confiance espérée durant son passage :

A Musha, où chacun me connaît, où je crains d'être reconnu, je fais le malade et marche, les yeux baissés, la taille bien serrée dans les pans de ma couverture, comme un Murundi. Je fais de même à Nyeranzi dont le sous-chef, quoique mon ancien élève et ami, est à craindre. (*MTTA*, p. 59)

Même si l'espace devient accueillant et plus adjuvant pour faire avancer le cours du récit, il n'est pas moins opposant et insalubre pour rassurer en permanence le héros essoufflé qui se trouve à bout de force à force de marcher et de courir longtemps :

Mes deux cousins, une fois rejoints, me cachent au plus profond de leurs huttes. L'un d'eux, le plus âgé, est très en vue à la cour du sous-chef et craint de se compromettre. Je passe, étouffant avec mon oncle et mon boy, une affreuse nuit dans une hutte, où la fumée intolérable, d'un bois mal séché, maltraite les yeux et coupe la respiration. (*MTTA*, p. 59)

Adjuvant ou opposant, l'espace semble offrir toujours au héros les alternatives pour s'en sortir et avancer vers sa quête ; comme dans ce passage suivant où seul un objet témoin est capable de le faire passer d'une frontière à l'autre. Cet objet témoin rassure le héros à l'autre côté de la frontière et tient lieu d'information plus sûre, non moins sans une certaine forme de corruption:

Le lendemain, comme je suis caché, presque coffré dans la même hutte fumeuse [...] le plus jeune de mes cousins, courageux et débrouillard, se rend de bon matin chez le nautonier, un ami à lui, passeur sur la rivière. Il revient vers midi avec la nouvelle rassurante que je serai passé le lendemain, de préférence avant l'aube, avec mon boy, en toute diligence [...].

Jeudi, vers sept heures du matin, sous les langes flottants d'un brouillard crème, le passage de l'Akanyaru combien périlleux, par une barque vermoulue, est chose faite. Je glisse un pourboire dans la main du passeur, un billet de dix francs avec prière, en cas de retour éventuel, de me recommander aux soins du nautonier d'en face. Mon cousin souligne que je suis son parent, que je suis un marchand ambulancier muni d'une patente en règle, que je vais acheter des peaux et de chèvres en Urundi. L'homme à la barque me remet un petit bâton à porter à son ami, le passeur Murindi.

- Ce bâton [...] est connu de lui et me sera rendu occasionnellement. Vous le lui porterez. S'il n'est pas là, vous le donnerez à sa femme ou à l'un de ses fils. On saura ainsi que vous êtes mon ami, un allié, un homme recommandable en toute circonstance. Et à votre retour vous serez passé, avec vos bintu<sup>299</sup>, sans bourse délier. Ku mana<sup>300</sup> !

---

<sup>299</sup> « Bintu », en kinyarwanda (avec un préfixe « i » dans les deux cas), est le pluriel de « kintu » et signifie choses dont on ne veut pas révéler la nature par pudeur ou par secret. Ici on comprendra qu'il s'agit des « soi-disant » marchandises « peaux et des chèvres » qui seront en la possession de Justin, au retour, s'il venait à emprunter la même voie.

<sup>300</sup> Formule de souhait qui signifie « Dieu aidant », « si Dieu le veut ».

L'espace ici tend à se définir selon un double statut actanciel, celui du destinataire de vouloir-faire (mener Justin à l'autre rive de la rivière Akanyaru, donc en Urundi, est posé comme objectif à atteindre par le passeur : c'est l'objet de son action) et celui d'adjuvant (contribue au pouvoir-faire).

De toutes les façons, dans un roman de l'échec, il peut être prévisible que le rôle d'adjuvant joué par l'espace, serait rare que celui d'opposant, lorsque ce dernier présente des figures spatiales de l'intimité impossible, de l'accomplissement impossible, ou lorsque l'espace joue contre le désir du héros, et l'empêche à réaliser victorieusement la quête. Quant à la cartographie des espaces urbains, nous pourrions dire que Nyanza tout comme Kampala ne sont pas des espaces urbains innocents de cartographe : bien plus qu'une représentation mimétique de la géographie urbaine, le texte utilise la cartographie des espaces urbains à des fins dramatiques. Les plans de Nyanza et de Kampala sont au service d'un système de la spatialité romanesque et doivent redoubler la signification de l'intrigue.

### *2.2.3. Cartographie des espaces urbains et lisibilité de l'intrigue*

Il est bien évident, que ce paragraphe n'apporte rien de fondamentalement nouveau à tout ce qui vient d'être dit : nous pouvons même dire que ce titre aurait pu couvrir l'ensemble du chapitre. Mais c'est par un souci de clarté que nous avons adopté un tel découpage. Les exemples qui vont suivre voudraient élucider que certains lieux cités sans commentaire ne relèvent pas de l'arbitraire du romancier ou d'une illusion référentielle, mais tissent un réseau interne de signification qui assurent la solidité du récit.

En effet, nous avons déjà vu que les lieux d'habitation, d'une certaine manière redoublaient la signification de l'intrigue en ce sens que chaque changement de domicile participait soit à la déchéance, soit à l'ascension du personnage. Mais là encore la motivation « réaliste » n'est pas absente puisque déchéance et ascension ne peuvent être comprises qu'à travers la lecture d'une ville grillée et compartimentée en quartiers figurant des classes sociales et des activités économiques. Les lieux dont nous parlons ici, sont ceux qui nient leur fonction référentielle, pour s'intégrer pleinement et seulement dans une machinerie narrative.

Lorsque Justin, du haut des collines, regarde la ville, la perception qu'il en a nie la dimension historique ; il ne la voit que comme une collection de signaux qui le portent vers la déchéance :

Mes yeux, délaissant à gauche le vieux palais de la justice et quelques maisons des clercs aux alentours, se promenaient sans cesse vers les méandres des sentiers de Nyanza. Ne sachant pas quel chemin prendre, j'avais l'impression que tous les regards se fixaient sur moi. Je voyais de l'autre côté de la principale artère de Nyanza, le Palais royal, puis la colline Gachu, et l'autre colline Mpanga, dites jumelles, derrière lesquelles se trouvent les maisons de tout ce monde qui tournent autour du Roi [...]. C'est par là, de ce côté-là, que devrait être le Chef Zeder ; celui-là même qui m'en veut et veut me faire arrêter. (*MTTA*, p. 178)

La reprise intradiégétique « [...] quel chemin prendre, j'avais l'impression que tous les regards [...] » renforce le procédé, en ramenant le récit à son point de départ : tout au début en quittant le magasin (p. 4). Mais c'est sans doute l'utilisation que fait le récit des collines légendaires et historiques, « Gachu » et « Mpanga », qui reste la plus significative à cet égard. Le désir d'une représentation mimétique d'une agglomération urbaine parsemée de collines symboliques de l'histoire autour de la cour royale, la portée symbolique des collines dans le roman, suffisent-ils à justifier leur fréquente apparition, ou bien faudra-t-il les intégrer à la trame diégétique, comme des fils tressés qui contribuent au sens de l'intrigue ? Le roman s'ouvre sur une suite de bâtiments commerciaux, administratifs et missionnaire de la cité de Nyanza : « Je longe les firmes Costas, Antonio, Petron, Marangos, tourne le dos à Rahematali et Vakiris et me dirige vers la Mission, en laissant derrière moi le Tribunal et le Territoire » (*MTTA*, p. 8), et se clôt par des bâtiments similaires, au retour de son escapade, à la fin de la « "seconde" guerre mondiale », (p. 481), lesdits bâtiments de ses rêves et qui constituent le plus beau souvenir de Justin et de son ami Kabanda, vers la fin du roman. Ces deux moments sur la cité de Nyanza ponctuent ainsi deux moments importants de l'intrigue (déclenchement et clôture), mais surtout, la deuxième séquence éclaire le sens de la première : les inquiétudes nourries sur les collines de Nyanza avant la fuite se sont avérées des fausses à l'image de la tranquillité et de la liberté qu'il a retrouvées dans la cité de Nyanza.

Nous observons à peu près la même chose avec chez Suzanne. Avant d'arriver chez elle, Justin s'inquiète beaucoup de la rigueur de Suzanne quitte à chercher un refuge : « Où fuir ? ou ne pas fuir ? » (*MTTA*, p. 5), si ce n'est des révélations, non sans inquiétude patente, plus tard de la part de Suzanne qui reste stupéfaite devant ces véritables déboires à la société Nuco, et qui ne changent rien sur la décision irréversible : « – Je comprends tout : la fuite avec ses risques, ses privations, ses inquiétudes ! La fuite ? La fuite comment ? » (*MTTA*, pp. 34-35) Après son dernier repas avec celle-ci, Justin, dans une inquiétude extrême, a la révélation d'un lendemain désenchantant. En effet, dans ses rêves « prémonitoires », il entrevoit un avenir incertain, un emprisonnement à Nyanza, et un désespoir inscrit dans le paysage même de Nyanza.

Cette même chambre est évoquée lors du retour de la première fuite où Suzanne enceinte, non seulement essaie de tranquilliser Justin pour sa seconde fuite vers le nord, mais surtout devient sa couverture pour échapper à la police. Là où Justin avait sublimé l'Amour et la femme, Suzanne sent mal son avenir dans l'amertume et le désarroi. « C'est donc sérieux comme tu vois. Que faire et où fuir ? Puisque ici, et sans doute aussi chez toi à Mwulire, tu es partout exposé ? » (*MTTA*, p. 185)

Par le même procédé que le précédent, la deuxième séquence confirme les désespoirs sentis et les rêves nourris lors de la première séquence, au même endroit. En outre, il est important de noter que ce désenchantement, connoté par le désarroi et l'inquiétude avait déjà été dénoté lors d'un épisode sur le rixe survenu à la frontière sud-est du Ruanda avec le Tanganyika territory, et très significativement, marque la continuité d'un malaise ressenti en ce moment de « chemin à rebours » :

Mon Dieu, que faire ? Chassé du Kiziba ! Coupé du Bukoba où j'espérais rechercher et, pourquoi pas, retrouver un oncle et un cousin heureux de m'accueillir. Coupé ainsi de l'Uganda où j'aurais pu me perfectionner en anglais et dans la mécanique des autos. Enfin contraint de déguerpir aujourd'hui même, de regagner le Ruanda où je suis traqué. Quelle déveine, mon Dieu, répondant mal à ma veine de la nuit ! (*MTTA*, pp. 75-76)

Le contraste spatial avec l'épisode auquel fait explicitement allusion le texte est remarquablement souligné par la reprise des termes tant interrogatoires qu'exclamatifs essaimés dans l'un ou l'autre segment et qui exprime un sentiment d'inaction de Justin. Nous



finirons ce chapitre en évoquant un dernier aspect de la fonctionnalité diégétique de l'espace au niveau de l'action : celui de révéler, de dire le non-dit.

#### 2.2.4. Utilisation de l'espace et des objets.

Cet aspect de la technique narrative chez Nayigiziki n'est certes pas le plus important. Nous pouvons même dire que, le plus souvent, le texte s'arrange pour créer et maintenir une certaine opacité au niveau de l'intrigue. Quel rôle joue Mateo, le jeune frère de Justin se trouvant en Uganda ? Quel secret recèle cette lettre que Julien remet à Justin avant de traverser la frontière nord-est avec l'Uganda ? Quels sont les rapports de son ami Julien du Ruanda et celui du Territoire anglais à qui il le recommande si vivement ? Mais il arrive que le récit charge l'espace et les objets de fonctionner comme amorce dans le sens que R. Barthes lui donne dans son article « Introduction à l'analyse structurale des récits »<sup>301</sup>, et que, appliquée aux récits réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, R. Debray-Genette définit comme

des sortes de cellules indépendantes, closes, mobiles, migrantes, mais imperméables, fermées autant qu'il est possible dans le tissu conjonctif d'un texte à toute agression du sens environnant. Elles constituent une marque originale donnée par certains écrivains réalistes.<sup>302</sup>

C'est le cas de l'argent qui, outre sa fonction emblématique dans le roman, participe d'un bout à l'autre à la progression du récit. En effet, la première fois que Justin l'emporte avec lui, c'est chez lui à Mwulire, d'où il part, objet parmi tant d'autres qui personnalise son espace. Mais son passage dans le magasin de la Nuco, et enfin dans les mains des différents protagonistes dont les femmes qui ont tissé des liens amicaux avec Justin, ponctue de façon rigoureuse la courbe dramatique : chaque fois c'est un pas supplémentaire vers la dégradation, la déchéance et la débandade finale. D'autre part, sa fonctionnalité narrative provient du rapport métonymique qu'il établit entre des séquences disjointes du récit : il sert ainsi de lien entre ce qui n'a aucun rapport, sinon de contiguïté textuelle. Or, l'argent apparaît

---

<sup>301</sup> BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communication* 8, op. cit., p. 1-27

<sup>302</sup> DEBRAY-GENETTE (R.), « Les figures du récit dans *Un cœur simple* », in *Poétique* n°3, 1970, p. 356.

successivement dans trois espaces logiquement éloignés les uns des autres, et met en rapport des personnages qui ne devaient pas se rencontrer. Selon Taine Maryvonne

son sens vient de ce qu'il circule, non de ce qu'il est. Il met un lien entre trois femmes à savoir, Suzanne, Kambeja, Athanasia qui ne devraient pas se rencontrer. Par lui, elles se détruisent l'une l'autre et tuent leur bonheur<sup>303</sup>.

Il conviendrait certainement de nuancer ces propos, puisque l'argent, ici, est certainement investi d'une signification symbolique : garant de l'espace de l'intimité et du secret, indissolublement lié à l'espace diégétique de Suzanne. A niveau strictement dramatique, l'argent tient en effet son importance de sa circulation et de sa réapparition dans des séquences disjointes.

Le choix de l'argent est d'autant plus judicieux qu'il est chargé de représenter l'espace des trois femmes dans sa totalité, car nous avons d'autres objets qui circulent dans le roman, tels le pombé, la lanterne, les feuilles de tabac, le lit, la hutte, etc. Ils dévoilent l'étrange manège auquel se livre toutes ces trois femmes qui entourent Justin et surtout entre elles et sa femme légitime Zabella, et finalement la présence ou l'absence de ces objets dans l'un ou l'autre logement pourrait être interprétées comme les signes des fluctuations affectives de ces trois femmes.

Un autre épisode où spatialité est au service exclusif de l'intrigue est celui du véhicule. En effet, le véhicule est considéré non seulement comme un moyen de déplacement le plus sûr pour ne se faire repérer, mais aussi, il s'agit d'un espace mobile qui transporte un protagoniste d'un certain point terrestre à un autre. Justin fait usage de ce moyen de locomotion tout au début de ses déboires pour accélérer sa fuite. Toujours est-il qu'il a l'air de se rendre compte qu'il progresse dans sa quête de tranquillité et de liberté, en compagnie de son boy complice Rwandekwe. Du fait du parti pris de focalisation interne adopté par le récit, c'est le monde extérieur, espace et objets, qui fonctionnant comme indices : l'intérieur de la cabine où Justin prend place confortablement, à Buhoro, au Ruanda, tout comme dans la carrosserie derrière d'un camion où son boy prends place, et se met à renvoyer le contenu

---

<sup>303</sup> TAINÉ (M.), « Tenue vestimentaire des femmes rwandaises avant l'indépendance », *art. cit.*, p. 21.

de son estomac, au moment de la traversée de la frontière est avec le Tanganyika territory, le maximum d'intensité dramatique apparaît – même si l'effet est comique –, et l'histoire d'un destin commun sembler se casser. Cette épisode montre, tout en adoptant la focalisation interne, le récit peut utiliser la spatialité (dans quel coin de la pièce se passe la scène, invoquer l'exiguïté, utiliser les objets qui s'y trouvent, etc.) pour dire plus que n'en sait le personnage focal : c'est constituer pleinement l'énoncé de la spatialité en unité fonctionnelle. En effet, cet excès de l'information implicite sur l'information explicite fonde le jeu de ce que Barthes nomme les « indices<sup>304</sup> ».

### ***2.3. Les déplacements entre la ville et la campagne***

En abandonnant la vie mondaine des villes et en retrouvant les valeurs traditionnelles de la campagnes, Justin accomplit u acte de reconnaissance de la « négritude » rwandaise. C'est ce que nous appelons chemin du retour aux sources ; Ce chemin marque toujours une frontière sinon un passage entre la ville et la campagne. Par « frontière », nous entendons une opposition entre le comportement et la vie en ville ou dans les centres commerciaux et la vie en milieux coutumiers. Par « passage » nous voudrions souligner le contact alternatif de la ville et de la campagne. Un schéma fonctionnel de ces déplacements peut, nous l'espérons, rendre les faits plus clairement.

#### *2.3.1.Représentation des mouvements récessifs et extensifs.*

Le mouvement récessif du héros désigne une certaine dépression morale ou physique. On parle également d'échec (de l'épreuve). Par mouvement extensif, nous entendons le mouvement qui conduit le héros à un certain équilibre moral ou physique. On parle alors de réussite (de l'épreuve).

##### *2.3.1.1. Représentation des mouvements récessifs et extensifs.*

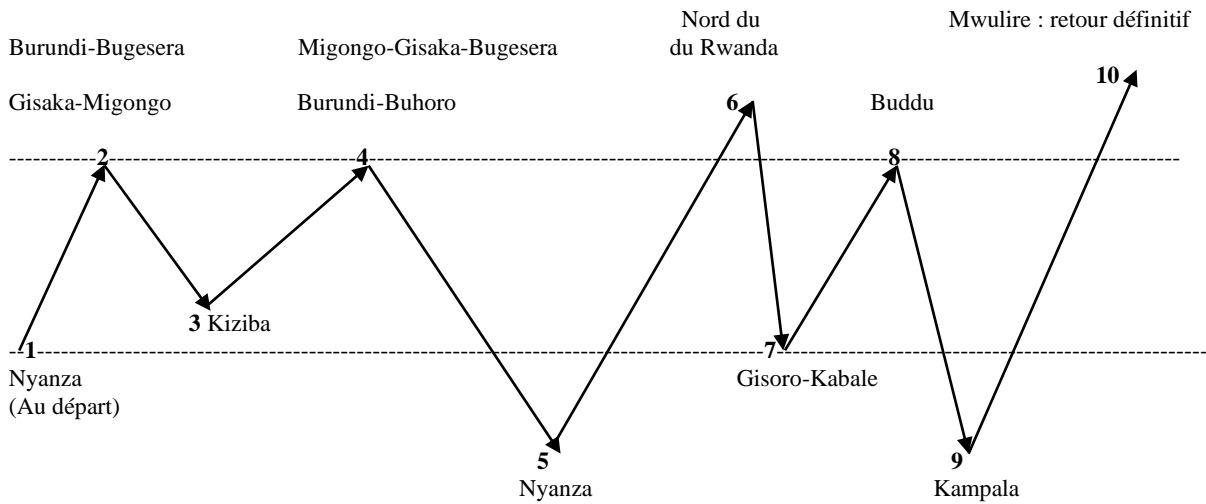
Le mouvement récessif du héros désigne une certaine dépression morale ou physique. On parle également d'échec (de l'épreuve). Par mouvement extensif, nous entendons le

---

<sup>304</sup>

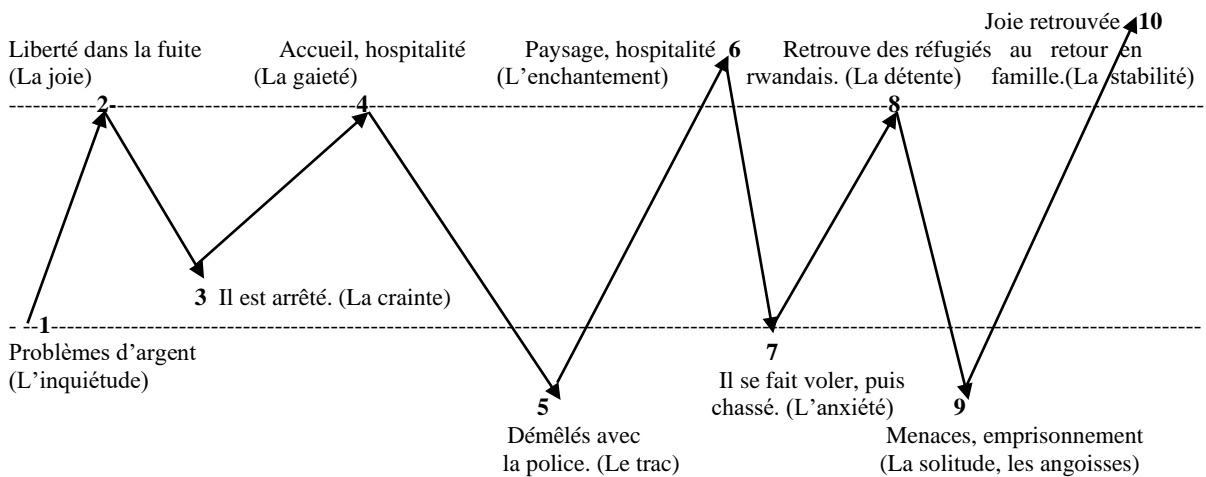
BARTHES (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 8.

mouvement qui conduit le héros à un certain équilibre moral ou physique. On parle alors de réussite (de l'épreuve).



N.B. : Les numéros impairs indiquent, comme on le voit, les villes ou les centres d'influences du « Kizungu<sup>305</sup> », tandis que les numéros pairs indiquent les milieux traditionnels : c'est-à-dire les milieux opposés à la « ville ». Pour ne pas encombrer le schéma, nous allons employer seulement la notation par les numéros correspondants pour construire le schéma suivant qui représente l'état moral de Justin.

### 2.3.1.2. Schéma de la correspondance des lieux et l'état moral du héros.



<sup>305</sup>

Terme relatif au « blanc », quelque chose qui vient d'Europe et désignant soit apport de la colonisation soit tendance ou manière occidentale. Ici, il s'agit d'un lieu habité par des gens aux modes de vie européens, ou un centre urbain aux activités modernes apportées par la colonisation.

### 2.3.1.3. Interprétation des déplacements

D'après la typologie de ce graphique, on remarque que les voyages de Justin se composent de mouvements ascendants (↑) et de mouvements descendants (↓). En d'autres termes, il y a alternance régulière entre les périodes de quiétude ou de bonheur et des périodes de rechute ou d'insécurité. Bien que les déplacements soient des unités successives d'une même condition réelle : la fuite, il y a cependant, à l'intérieur de cette fuite, une alternance de moments de quiétude et des moments d'inquiétude. Par exemple, chaque fois que Justin entre en contact avec un centre d'influence étrangère, c'est-à-dire une ville ou un « poste », il ressent ainsi un certain malaise de vivre et un certain déséquilibre moral ou physique.

En effet, le contact permanent avec la ville et la campagne lui permet de comparer les rapports de la civilisation de ce qu'il appelle « ikizungu » et les valeurs traditionnelles des Rwandais, des Burundais et des Ougandais. Comme cela apparaît dans le roman, la ville représente un lieu d'insécurité, de corruption, de dégradation des mœurs, de misère et d'injustice. L'argent a conquis tous les cœurs : on en cherche par tous les moyens, y compris les moyens les plus illicites.

Par contre, les paysans vivants les fins fonds des vallées vivant loin des villes ou autres centres urbains et commerciaux, vivent tranquillement sur leurs collines, partageant le quotidien commun dans la simplicité, l'entente et la concorde. En partageant quelque peu le bonheur de vivre à la campagne, Justin sent la vie renaître en lui. Il se perd alors dans les descriptions et le long récit, pour faire sentir au lecteur ses propres sentiments comme une sorte de joie poussée à l'extrême qui le pousse à ouvrir son cœur. Par contre, lorsqu'il s'agit d'une relation de ses mésaventures en ville, il emploie un style précis et succincte rendant simplement les faits et les événements circonstanciels. C'est que la ville ne l'intéresse peut-être pas beaucoup.

Si l'on centre l'intérêt sur le personnage de Justin, héros considéré comme un picaro, – en se limitant sur les faits et gestes littéraires d'un récit picaresque –, on peut dire le roman contient une seule intrigue : celle qui conduit de la ville à la campagne et de celle-ci à la ville. Ce mouvement de reprise et de rechute est dit « mélodramatique ». Il s'agit dans ce

cas, d'un héros « sympathique », dès le départ, mais qui rencontre beaucoup d'épreuves sur son chemin ; Le déroulement d'une telle intrigue est le triomphe de la vertu. Or, comme on a pu le remarquer, Justin est un personnage qui se montre honnête, innocent, compatissant mais dont la générosité poussée à outrance le rend victime. Cela ressort précisément de la mésaventure de la ville : on a donc un départ tragique qui n'implique en rien la volonté du héros. Quant à la fin du roman, elle nous montre le héros qui quitte définitivement la ville pour rejoindre son épouse légitime et vivre heureusement à Mwulire un loin de loin de la ville de sa hantise : Nyanza.

Au niveau des pensées, ce mouvement du retour définitif constitue une reconversion morale et une reconquête de la liberté, la paix et le bonheur tant rêvés et dont la ville l'avait privé. Il s'agit là d'une intrigue d'éducation ou de révélation dans laquelle le héros atteint une certaine maturité morale et découvre peu à peu sa propre condition. Cela n'empêche pas cependant le roman, comme tous les romans de style picaresque, de laisser une voie ouverte au nouveau départ de Justin vers d'autres centres urbains où il devra mener une vie d'aventure comme le laisse entendre l'épilogue : « aussi notre héros, fugitif en 1947 comme lors de ses premières aventures, dû-il se replier dans les régions [...] du Kivu Nord. » (MTTA, p. 484)

C'est par là que nous concluons ce chapitre : l'espace dans *Mes trances à trente ans* ne saurait en aucun cas être ramené à un cadre, à un décor, à un simple support du récit. Comme les autres composantes narratives, il s'intègre en tant qu'unité fonctionnelle à une machinerie narrative ; La représentation spatiale ne fait pas que redoubler la narration en tant qu'elle est le lieu textuel qui signifie, de façon redondante, l'intrigue ou la progression dramatique : la description de l'espace, le choix des lieux, leur disposition, les moyen d'accès, les relations topographiques, les relations de différence ou d'équivalence qu'ils entretiennent entre eux, tout cela constitue, sur un mode spécifique (celui du descriptif) un autre discours narratif.

## **PREMIER CHAPITRE :**

### **POUR UNE RECONNAISSANCE DE L'ESPACE ROMANESQUE**

Nous avons choisi de laisser ce chapitre tout à la fin de la thèse parce qu'il est évident qu'à travers la catégorie du personnage nous retrouvons toutes les questions relatives à la structures et au système de la spatialité. Nous avons ainsi pu voir que le système d'opposition qui régit la morphologie spatiale dans le roman était en étroite dépendance avec un système d'opposition qui différencie les personnages. De plus cette morphologie et cette syntaxe (lieux et déplacements plus particulièrement) doivent être lues corrélativement avec le programme d'action des personnages. Cependant, tout cela a été abordé d'une façon quelque peu disséminée dans notre travail, et ce chapitre va tenter de synthétiser toutes ces questions en axant principalement nos analyses sur une étude de l'espace en tant que « territoire » du personnage, et de sa fonction dans l'économie du récit (particulièrement en tant qu'informant sur le personnage).

#### **1. Personnage et territorialité**

La notion de « territoire » peut être envisagée sous deux aspects qui se rejoignent et se complètent. Le premier, d'inspiration sociologique, envisage le territoire comme la délimitation et l'appropriation d'une aire collective ou privée, sociale ou professionnelle, et fait que le personnage n'est plus perçu en tant qu'individu mais en tant qu'être de classe. La seconde, dans une approche rigoureusement fictionnelle et fonctionnelle, envisage le territoire comme marque privilégiée, comme trait distinctif qui constitue « l'effet

personnage », et cette marque est pertinente tant au niveau d'une sémantique de l'énoncé que d'une sémantique de l'énonciation, et par ce biais récupère ainsi le territoire dans son acception sociologique. C'est l'étude du territoire telle que l'aborde Ph. Hamon dans son analyse du système des personnages dans *Les Rougon-Macquart* d' E. Zola<sup>306</sup>.

Au chapitre III de notre seconde partie, nous avons essayé de montrer que l'espace romanesque était fortement impliqué dans une sémantique de l'énonciation, en ce que, d'une part, il est le signe d'un désir d'exhaustivité (montrer « tous les espaces »), d'un souci d'un mimésis (respect scrupuleux du référent externe garant, de l'authenticité de l'histoire racontée), et d'un parcours méthodique du réel (ce qui implique un découpage du monde en classe, en territoire, en espaces différenciée) et en ce que, d'autre part, il participe à la mise en place d'une thématique justificatrice, à fonction référentielle destinée à vraisemblabiliser les descriptions d'espaces : sites, postures, pouvoir-voir (donc fenêtres, seuils, espaces intermédiaires entre un dedans et un dehors, etc.).

En outre, nous venons de voir, dans le chapitre précédant, que l'espace peut fonctionner comme un véritable motif narratif, car il peut être le signal d'une action (passée ou avenir), la figuration redondante d'un processus dramatique (participe activement au déclenchement ou à la clôture d'une action ) et plus encore, peut être liée au système actanciel des personnages. Cela revient donc à poser qu'il y a des espaces qui ont une fonctionnalité sur le plan de l'énonciation (donc une signification zéro sur le plan événementiel ou psychologique) et d'autres, qui ont une fonctionnalité sur le plan de l'énoncé, une propension à assurer les principales transformations du récit et donc un rendement narratif maximum.

Un des objectifs de ce chapitre sera de voir si dans *Mes tranches à trente ans* cette bipartition s'affirme aussi clairement. De plus, dans un cas comme dans l'autre le personnage est fortement impliqué : au niveau de l'énonciation en tant que « fonctionnaire » de l'énonciation réaliste, c'est-à-dire comme personnage que l'on pourrait appeler « prétexte » de la mise en scène, et au niveau de l'énoncé puisque c'est lui focalise le récit et est affecté par les diverses transformations. L'espace romanesque est inséparable d'une

---

<sup>306</sup> HAMON (Ph.), *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Paris, Droz, 1983, p. 205-235.



« territorialisation » du personnage à tous les niveaux : il est classement du personnage et comme le démontre Ph. Hamon, ce classement « se thématise en une « topographie » dynamique du personnage, faisant de ce dernier un élément inséparable de son espace social, matériel, socioprofessionnel, culturel et pathologique.<sup>307</sup> » L'espace est donc à saisir à l'intérieur d'une stratégie narrative qui en fait un motif narratif « plein » : d'abord comme élément classificateur des personnages à l'intérieur du système du roman, ensuite comme informant ou métaphore des personnages et, enfin, comme espace étroitement impliqué dans différents programmes narratifs (aspects parfois ébauché dans le chapitre précédent puisqu'il ne peut y avoir d'action ou d'intrigue en dehors du personnage).

Il ressort clairement de tout ce que nous venons de dire que la stratégie de l'espace romanesque est inséparable d'une stratégie narrative du personnage, tant au niveau de l'énoncé qu'au niveau d'une sémantique l'énonciation.

### ***1.1. Au niveau de l'énonciation***

Dans la trame narrative apparaissent des espaces textuels autonomes, organisés selon des lois propres. L'exploitation signifiante de l'espace concret de la page est le reflet du plurilinguisme permanent du récit et donne l'impression d'un univers compartimenté : dans certains lieux (palais royal, maison d'un paysan, quartier populaire, lieux d'exil du narrateur et de son correspondant, etc.) vivent et s'expriment certains personnages, dont le discours s'accomplit dans des espaces textuels spécifiques. D'une manière générale, le texte exige donc du lecteur une mobilité constante, se surajoutant à la mobilité naturelle (linéaire) de la lecture, à travers une structure fragmentée qui tient à la fois du prisme et du puzzle et contraint le lecteur à un double mouvement .

#### *1.1.1. Espace ou territoire ?*

La territorialisation du personnage semble être un aspect majeur de l'écriture réaliste ; elle relève de ce souci d'ordre et de classement qui fait que le monde est compartimenté en espaces différenciés qui correspondent à des classes que le personnage est chargé de

---

<sup>307</sup>

HAMON (Ph.), *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 235.

représenter, mais relève également d'un savoir-faire du romancier, qui, pour insérer ses descriptions d'espaces, doit mettre en place toute une mise en scène narrative qui imposera l'apparition de toute une série de sites obligés. L'espace romanesque semblerait alors préexister au roman lui-même en ce sens qu'il participe à une espèce de canevas littéraire, où lieux, décors et personnages viendraient prendre place en fonction du sujet du roman.

En effet, si nous considérons que pour réaliser sa fuite, le héros, provincial, doit aller dans les villes où il fait connaissance avec le monde composé de gens de différents niveaux sociaux : celui d'ecclésiastiques, celui des riches, celui de l'aristocratie, celui d'autorités publiques, celui des employés de bureau, celui des commerçants, enfin, celui de la prostitution, que ce classement en « mondes » est un classement en espaces géographiquement, socialement et psychologiquement circonstanciés, nous serons bien tentés de ne voir dans l'espace romanesque de *Mes trances à trente ans* qu'un « fonctionnaire » de l'énonciation réaliste : il serait ainsi le prétexte, pour le romancier de faire montre d'un savoir ethnographique, socio-économique et politique. Et dans une telle perspective, le personnage romanesque serait d'abord un être social : il est délégué à la représentation de sa classe, considérée comme territoire, et, par la fameuse théorie de l'imprégnation du personnage par son milieu, espace et personnage deviennent des pôles essentiels et obligés d'une dialectique de l'énonciation réaliste.

De plus, ce rôle taxinomique et classificatoire de l'espace, permettrait de vérifier un certain nombre de rôles narratifs de base, qui dans le roman de Nayigiziki, seraient : le personnage neuf, non initié (Justin) pris en charge successivement par des personnages avertis : le père Norsen qui l'initie au monde aristocratique, où Justin entre en contact avec le monde administratif (autorités publiques, où Justin apprend à connaître le monde des affaires (grands commerçants étrangers, petits boutiquiers, cabaretiers, hôteliers etc.), où, enfin il entre en contact avec le monde de la prostitution. Après ses déboires et par le biais de sa fuite, il entre en contact avec le monde des voyageurs en quête de fortune, traverse champs et vallées, rivières et marais, bref, tout ce monde se présente comme des initiateurs qui lui font découvrir et parcourir tous les espaces tant urbains que rustiques dont la topographie, d'une certaine manière circonscrit la matière-espace du roman.

Ainsi tous les personnages naîtraient d'un souci, primordial, de découper la société en catégories sociales et socioprofessionnelles, bien sûr inséparables d'un territoire chargé de les signifier. Cependant tout au cours de ce travail, nous avons à plusieurs reprises souligné comment *Mes transes à trente ans* se plaisait, comme par dérision, à accentuer certains aspects de l'écriture réaliste telles que la localisation référentielle ou la transparence onomastique pour la construction de la plupart des personnages. Et il nous semble bien que ce découpage participe aussi du même désir de réduire à la caricature un aspect important de l'écriture réaliste : le roman s'impose de décrire tous les aspects sociaux, socioprofessionnels et même politiques et pourtant ne tire aucun parti de ces différentiations, et nous pouvons même dire qu'il les nie. N'avons-nous pas vu comment l'espace de Kambeja et celui d'Athanasia à plus d'un égard étaient identiques ? Lorsque l'espace de Suzanne s'oppose à ceux de deux premières femmes, ce n'est pas certes pas par des traits distinctifs d'ordre social (et donc généraux) mais par des traits plus particuliers et plus internes à l'œuvre. De la même manière nous avons à plusieurs reprises souligné la façon dont le texte ne tire aucun parti des descriptions contrastives entre les centres urbains, les campagnes et les villes, amis au contraire s'arrange toujours pour les réunir dans la même monotonie. D'ailleurs c'est une des significations de cette scène (III<sup>e</sup> partie, chapitre II) dont nous avons étudié l'importance et qui réunit dans un même espace presque tous les personnages du roman : nier les distinctions entre les personnages, basées essentiellement sur leur territorialisation géographique ou sociale. On le verra la territorialisation, dans cette scène, joue à un autre niveau.

Il semble bien que les personnages ne remplissent pas leur rôle de « fonctionnaire » de l'énonciation réaliste, du moins en tant que représentants chargés de délimiter des frontières sociales fermement tracées. Il n'est pour s'en convaincre que de considérer l'étanchéité, plusieurs fois constatée, entre les différentes classes sociales : outre l'exemple que nous venons de citer, il y a ces sortes de personnages que nous retrouvons dans des espaces aussi différents que ceux de Suzanne, Kambeja et Athanasia, ou encore plus significativement ceux que nous rencontrons indifféremment chez Kambeja ou chez Athanasia ; de plus la décoration de la maison par des fleurs significatives et symboliques, les hommes qui fréquente son bar et qui ont font les beaux jours. Il est d'ailleurs très important de noter que ces personnages n'apparaissent que pour souligner cette perméabilité des

frontières sociales. L'Arabe Houblad, voyant Rwandekwe, le boy de Justin, qui était venu s'enquérir s'il se trouverait dans un bar de Nyanza, s'exclame : « Comment, oses-tu venir ici, toi ? avec l'air surpris et gêné de le voir au moment où je le cherchais. » (MTTA, p. 42) L'adverbe « ici » et l'antéposition « toi » sont bien destinés à souligner l'incongruité de la présence de Rwandekwe dans tel espace. Or l'intrusion de Justin dans le territoire de « Nyanza Bar » où il est permis à tout autre évolué de venir), n'est pas regardée comme une aberrance sociale (territoire qui lui serait interdit du fait de son appartenance sociale), mais comme un fait découlant directement d'un évènement antérieur ou pour le moins, d'une logique que seul Justin semble détenir. Ainsi la seule fois où le texte fait s'étonner de la présence d'un personnage dans un territoire déterminé, l'intrusion constatée relève d'une logique du récit et non d'une sémantique de l'énonciation. Et cela nous semble assez remarquable. Même l'intrusion de Kambeja dans « *Nyanza bar* » tenu par un autre commerçant européen Antonio n'est pas à lire sur l'axe « permis-proscrit » qui est un axe extérieur, admis hors taxe, mais une intrusion plus « intériorisée » : c'est l'irruption du profane dans le sacré par rapport aux valeurs de Justin seul.

### 1.1.2. *Les espaces d'hôtel et de bar : un territoire*

Cependant, seuls les espaces des hôtels et des bars méritent le nom de territoire. En effet, ils sont fortement codés et leurs appropriation doivent passer par un certain nombre de rites. Nous avons déjà noté comment les formants de la spatialité de lieux de rencontre entre les tenants de pouvoir économiques, principalement les Européens, les Arabes, les Indiens et autres commerçants étrangers de confession islamique, étaient surtout informants sur une certaine bourgeoisie et d'une certaine manière de vivre. Tous les objets qui peuplent les hôtels et bars sont d'abord investis d'un statut social et leurs signifiés sont uniquement extratextuels (par opposition aux objets se trouvant chez n'importe quel paysan ordinaire). L'histoire sociale et économique nous apprend qu'il existait, à cette époque coloniale, les classes sociales dont les barrières étaient visibles par leurs modes de vie. Mais aussi la même histoire nous apprend l'existence des classes étrangères, de race distincte, vivant à proximité des premières, économiquement liées au pouvoir colonial, mais tenant à l'écart les indigènes. En effet, comme le dit P. Lainé :

Les pratiques discriminatoires restent les faits historiques d'une certaine époque. Appartenir à une classe socialement supérieure conférait à un individu de maintenir une certaine distance vis-à-vis de son semblable socialement inférieur. Par surcroît, la possession prestigieuse du matériel exotique n'est que le signe d'une aisance qui, effectivement, le différenciait des autres qui étaient dépourvus.

[...] venus du monde au roman, les objets changent d'espace et de structure ; beaucoup plus fortement organisés dans la littérature réaliste en ensembles pertinents, en séries créatrices de leur propre sens, d'une cohérence spécifique, qui s'intègrent au système de l'œuvre (à sa poétique).<sup>308</sup>

Les objets dans l'espace des lieux de rencontre soit classés soit populaire ne s'intègrent que dans le système le plus extérieur de l'œuvre : leur fonction est, pour reprendre les termes de Lainé, de renvoyer « aux signifiés sociaux parlés dans le texte.<sup>309</sup> »

Ainsi tout le mobilier de style exotique, majestueux et imposant renvoie à l'image historique de la haute classe des nantis qui tente d'imiter vainement les mode de vie importés de chez eux. Car ce luxe qui en impose tellement à Justin : « les salles à manger gigantesques et imposables aux meubles mastodontes et aux portraits des figures de leurs idoles ressemblent à des halls des réunions. » (*MTTA*, p. 60) De plus, ainsi que le note Lainé , « orfèvrerie, argenterie, bagatelles dispendieuses, et autres métaux précieux de l'intérieur de ces lieux des nantis, ne viennent pas du patrimoine, mais du commerce.<sup>310</sup> » Mais en même temps le meuble de tous les lieux à l'intérieur des bâtiments « fait de ces lieux des lieux de culte : nous savons combien la nourriture est importante pour ces classes dites supérieures, qui, avec le progrès, découvre les plaisirs, dont ceux de la table ne sont pas les moins importants. Ainsi, le cadre opulent des lieux de rencontre de la haute hiérarchie sociale n'arrive pas à cacher l'entassement des objets « tape-à-l'œil » : ainsi maisons d'habitation, hôtels, restaurants et bars exclusifs sont bourrés de meubles gigantesques dont les objets d'art : portraits des personnages contre les murs, ivoires et porcelaines au bord des tables,

---

<sup>308</sup> LAINE (P.), « L'histoire sociale dans *Mes trances à trente ans* de Saverio Nayigiziki », in *Dialogue*, n°106 septembre-octobre, Kabgayi, 1984, p. 32.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>310</sup> *Id.*

vases exotiques dont la décoration rappelle l'origine de chaque membre et qui répondent au goût de chacun des membres socialement classé supérieur. C'est bien ce que les sociologies ont appelé « l'âge du kitsch », et qui se traduit particulièrement par un étalage de la pacotille la plus hétéroclite, avec la prétention de faire artistique et riche.

Mais à tous ces lieux de haute société, l'espace social est aussi idéologique. Dans certains espaces internes où l'on se serait attendu à des portraits des figures religieuses et familiales, « les portraits de tel ou tel autre héros de la bataille médiévale dans un Hôtel ou bar de Nyanza, et « portraits à l'effigie de Mahomet et de la famille du propriétaire des lieux dans l'hôtel Rukatitabire appartenant à un Arabe de Kigeme. Tous ces portraits étaient pendus sur les murs, en face des entrées principales de ces lieux », (*MTTA*, p. 61) et les seules valeurs sont celles de l'argent « c'est comme les grandes salles de cuisine où l'on prépare toutes sortes de mets exotiques les plus délicieux. » (*MTTA*, p. 62) C'est le monde de la grande finance qui s'offre toujours aux grands nantis de cette époque coloniale, car à tous ces hôtels, restaurants et bars classés, comme le signale Lainé :

la plupart des habitués desdits lieux sont en relation économique avec l'autorité coloniale ; ils vendent toutes sortes de choses, trafiquent même parfois et sans déclarer les bénéfices, dans le but de garantir leur fortune, croyant ainsi se mettre à l'abri de tout besoin, s'épargner tout envie, des problèmes embarrassants, où même par simple ignorance, voire même adoration instinctive des personnages idoles<sup>311</sup>.

Et plus particulièrement, cet Arabe Mohamed qui déclare à Justin qu' « il préfère vendre à crédit aux musulmans et aux autorités qu'à un indigène incertain de pouvoir rembourser et provoquer ainsi une liquidation totale de sa boutique. » (*MTTA*, p. 64)

Toutes ces pratiques inhérentes au mode de vie des classes socialement supérieures confirment les lieux comme des territoires qui s'affirment donc par les positions politiques, et par les grandes rencontres entre les membres desdites classes à l'écart des indigènes restent les meilleurs exemples pour confirmer ces espaces-territoires. Ainsi, à leur façon et malgré elles, les classes dites supérieures ont gagné leur droit de cité dans le territoire national.

---

<sup>311</sup> LAINE (P.), « Les classes sociales dans *Mes trances à trente ans* de Saverio Nayigiziki », *art. cit.*, p. 33.

D'autre part, dans l'énonciation réaliste, l'espace participe à ce que Ph. Hamon a nommé « une thématique postiche » destinée à insérer et vraisemblablement certaines descriptions plus ou moins utiles à la lisibilité du récit, et de ce fait son importance diégétique se trouve amoindrie.

Ainsi les collines, lieux élevés qui permet la description panoramique de la ville de Nyanza, serait à inclure dans cette thématique justificatrice. Or nous avons vu tout au long de ce travail que le regard panoramique n'était pas simple prétexte à descriptions de paysage pittoresques dans lesquels doivent se mouvoir les personnages. Il participe activement à la signification de l'œuvre, à la désignation d'un sentiment ou de relations entre les personnages. D'autre part, il nous a été possible de démontrer que cette découverte du panorama de Nyanza à partir d'un espace élevé, loin de se présenter comme simple artifice de procédé, s'inscrit, dans rigoureusement dans l'économie du récit : outre sa fonction cataphorique, prémonitoire, elle inscrit, dans l'espace de sa découverte, un sens du récit. De la même manière la « promenade ambulatoire », procédé de choix mis en évidence par Ph. Hamon pour introduire certaines descriptions en mouvement, se révèlent être dans le roman autre chose que de banals alibis : ce mouvement glissé, rappelle, nous l'avons vu, l'oscillation du bateau, dans la rivière Miger (frontière est avec la Tanzanie) et est une espèce de tentative du personnage de perpétuer la scène initiale, celle de la rencontre avec d'autres compagnons de fortune sur son chemin. Nous rappelons encore une fois ici, la portée symbolique le thème du véhicule qui fait que les paysages ainsi découverts sont investis d'une signification sentimentale.

Il semblerait ainsi que dans *Mes transes à trente ans* le territoire du personnage<sup>312</sup> possède une faible valeur énonciative, ou du moins n'a pas l'importance qu'elle peut acquérir dans le monde romanesque naturaliste occidental. Car même dans ce passage où nous avons vu que la notion de territoire pouvait être pertinente, elle ne cesse de tenter de se vider de sa signification extratextuelle pour être récupérée par la fiction : plus que de dévoiler le personnage comme un être délégué à la représentation de sa classe, un « assigné à la résidence (selon l'heureuse formule de Ph. Hamon), le territoire est au service de la

---

<sup>312</sup>

Il est à noter que nous parlons ici de « territoire » du personnage et non pas d'espace à propos duquel nous avons démontré, au troisième chapitre de la deuxième partie, qu'il pouvait fonctionner comme savoir énonciatif.

fictionnalité » du personnage et sert à définir la place et le rôle du personnage au niveau du système interne du roman, donc au niveau de l'énoncé.

### *1.2. Au niveau de l'énoncé.*

Dans le roman de Nayigiziki, il nous semble que la territorialisation du personnage joue à un niveau plus « pathologique ». Plutôt qu'elle ne sert à définir le personnage comme être de classe, la territorialisation servirait à classer les personnages psychologiquement, soit selon un code axiologique, soit un code narratif.

## **2. Système spatial et système des personnages**

La critique moderne s'accorde à concevoir le personnage à la manière d'un phonème, tel que le définit R. Jakobson, c'est-à-dire « un faisceau d'éléments différentiels », qui peuvent se ramener globalement à tous les attributs du personnage : identité, portrait, caractère, informations sur ses actions.

Or, dans la deuxième partie de ce travail, nous avons déjà fait allusion à un fait important dans le système des personnages : il n'est pas basé sur une « physiognomonie » ; Les caractérisants physiques ne constituent pas le personnage : ils sont d'ailleurs absents<sup>313</sup>. De plus, si pour certains personnages la transparence onomastique pouvait fonctionner, le roman n'offre pas cette cristallisation de sens pour les autres. Nous avons encore vu que la classe sociale non plus n'était pas un critère déterminant pour une identification des personnages. Même si les origines sont plus ou moins précises, les lignes de démarcation restent floues. Nous avons également mis en évidence que l'appartenance politique ou idéologique ne caractérisait pas tous les personnages. Les événements historiques ont pu révéler certaines attitudes ou tendances, mais, en fait, ils ne touchent pas tous les personnages, sinon à la périphérie de leur existence. Où faudrait-il chercher ces traits

---

<sup>313</sup>

*Supra.* Deuxième partie. Chapitre premier. p.



qualificatifs pertinents qui entreraient dans un système de ressemblance, ou de différences, repérés à l'échelle de l'ensemble du récit, pour identifier et classer le personnage ?

Nous ainsi essayer de vérifier s'il existe une corrélation rigoureuse entre le système des personnages et le système de la spatialité à l'échelle du roman. Et cela à deux niveaux : d'une part, au niveau des actions, principalement selon les modalités du vouloir et du pouvoir, et d'autre part, au niveau de l'espace qu'habitent les personnages, ou dans lequel ils apparaissent, en tous les cas qui les qualifie.

### ***2.1. Identification et classement des personnages.***

Dans tous les genres littéraires, le problème des modalités de l'analyse et du statut du personnage constitue l'un des points de fixation traditionnels de la critique soit ancienne soit moderne et des théories de la littérature. Autour de ce concept, la rhétorique enregistre de figures ou des genres comme le portrait, le blason, l'allégorie, l'anagramme, l'épopée, la prosopopée, etc., sans d'ailleurs les distinguer avec précision. Les typologies littéraires les plus élaborées (Aristote, Lukacs, Frye, etc.) sont toujours fondées sur une théorie plus ou moins explicitée du personnage (héros problématique ou non, d'identification ou de purgation, type ou individu).

En effet, en tant que morphème discontinu, le personnage est une unité de signification, et nous supposons que ce signifié est accessible à l'analyse et à la description. Si l'on admet l'hypothèse de départ qu'« un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui<sup>314</sup> », un personnage est donc le support des conservations et des transformations du récit.

#### *2.1.1. Selon les modalités du vouloir et du pouvoir-faire*

Au niveau des actions entreprises ou à entreprendre, il semble que l'espace sert à différencier deux classes de personnages : l'une qui incarnerait le sens du réel et l'autre,

---

<sup>314</sup> WELLEK (R.) et WARREN (A.) *La théorie littéraire*, trad. française, Paris, Seuil, 1971, p. 208.

déréalissante, qui habite ou désire un ailleurs, « un pays de rêves ou des utopies.<sup>315</sup> » Si le territoire se distingue de l'espace, c'est parce qu'il n'est plus seulement un ensemble d'attributs servant à qualifier le lieu où évolue un personnage, mais aussi le champ où doit s'exercer son action. A partir de là nous nous apercevons que le territoire joue à un niveau interne : il sert à délimiter une classe qui a un territoire d'action réel, par rapport à une classe qui ne sait que « rêver » son territoire. Nous le voyons, ce sont les modalités du vouloir et du pouvoir qui vont servir à l'identification de ces deux classes de personnages, l'une volontaire, l'autre velléitaire. Selon la façon dont s'incarnera ce vouloir, le personnage arrivera ou non au pouvoir.

Le maximum de pouvoir coïncider sans doute où le personnage parviendra à construire lui-même, en tant qu'architecte, un lieu qui sera à la fois l'objet de son action, et le moyen efficace de son action, un lieu qui sera une stratégie incarnée et matérialisée, une scénographie efficace permettent de manipuler les autres personnages.<sup>316</sup>

Et dans cette bipartition, nous trouvons d'un côté Justin, Suzanne, Kambeja, Athanasia Zabella, Bizimana, Rwandekwe, Michel et de l'autre, le Père Norsen, Houblad, Moko, le chef Zéder, Kabanda, Batera et Mohamed.

#### 2.1.1.1. Ceux qui incarnent le sens du réel.

Nous ne reviendrons pas sur le territoire des lieux de commerce dont nous avons suffisamment vu les éléments qui les régissent et la façon dont ils contribuent à délimiter géographiquement, socialement et économiquement les personnages qui les occupent. Nous avons également vu comment ils agissent comme « forces orientées » comme le dit J. Nsengimana, pour imposer le vouloir : la conversion à l'islam des habitants des environs. Nous ferons en outre remarquer que cette territorialisation tout en s'affirmant comme attachement inébranlable en certaines valeurs matérielles et politiques, est aussi enclage

---

<sup>315</sup> HAMON (Ph.), *Le personnel du roman, op. cit.*, p. 207.

<sup>316</sup> Idem, p. 230. Nous noterons cependant que cet espace qui se définit selon un double statut actanciel (Destinateur de vouloir-faire et adjuvant), n'est pas toujours construction matérielle et peut être « espace du corps » où, comme dans le cas des « rêveurs », être pure abstraction.

topographique : il est opportun de rappeler que de tous les personnages du roman, Zabella et Suzanne sont inamovibles, et même dans leurs espaces semblent avoir été épargnés.

Nous avons souvent dit comment l'espace des missionnaires, commerçants et politiques pouvaient, par plus d'un aspect, présenter un certain nombre de similitude. De même, quand Suzanne admet en ménage Justin, son espace se « territorialise » dans la mesure où elle essaie d'instituer un certain nombre de rites destinés à garder Justin. La maison du quartier commercial à Nyanza devient ainsi un champ où s'exerce le faire (ou le savoir-faire) de Suzanne pour s'attacher Justin. En effet, analysant les relations sociales entre Justin et Suzanne dans la cité de Nyanza, M. Taine a démontré que dans cet espace s'inscrit « une double appropriation [...] : l'appropriation et le modelage, par Suzanne, de son espace privé ; et l'autre : l'appropriation, l'enfermement, l'aliénation de Justin au sein de cet espace fascinant.<sup>317</sup> » Dans un premier temps, Suzanne crée un territoire codé par un rituel gestuel et corporel dans lequel, bien entendu, elle est maîtresse ; exercer une ascendance sur Justin, lui préparer une bonne cuisine qu'il n'a jamais eu chez sa femme légitime, lui tenir compagnie dans toute la cité de Nyanza, lui conseiller sur ses pratiques quotidiennes, autant de « signes codés de son univers de grisette, mais aussi les images de son corps, aussi instable que désirable<sup>318</sup> »

Elle réussit tellement à faire de son espace le moyen de réaliser son vouloir que Justin prit l'habitude, insensiblement de suivre le rythme de vie de Suzanne<sup>319</sup> », et d'imposer son pouvoir « il était sa chose, sa propriété ». Comme le guerrier qui amène sa prise dans son territoire, Suzanne a réussi à capturer son « pigeon ».

Dans un second temps, pensant que son pouvoir s'était suffisamment affermi, elle se met à rêver un autre piège : la possession et la stratégie d'autorité. Seulement, l'espace qu'elle construit est codifié par des attitudes qui lui sont inconnues :

---

<sup>317</sup> TAINÉ (M.), « Tenue vestimentaire des femmes rwandaises avant l'indépendance », *art. cit.*, p. 27.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 30.

[...] Je revois Suzanne, – ma femme devant les hommes, sinon devant Dieu, – sous le coup de jalousie furieuse, me crachant au visage, s’arrachant les cheveux, maudissant la vendeuse d’huile [...].

Vient-elle, sévère comme hier, m’humilier devant la malveillance de ce tas de fainéants qui traînent toujours leur éternelle paresse à l’entrée des boutiques ? Et ces trotte-pavé, [sic] qui entrent et qui sortent pour voir et entendre ? Et ce groupe pimpant de femmes à la page, qui vendent leur chair aux caprices de mâles et qui colportent la corruption dans les cités avec la faillite dans les maisons de commerce ? [...]

Elle vient sur moi et contre moi :

– Il est presque midi, dit-elle sur le tranchant des dents ; tu peux fermer le magasin. Passe ensuite par la porte intérieure : j’ai à te parler.

Je voudrais lui résister. Mais son air grande dame me démonte. [...]

Assieds-toi, dit-elle, mange et bois. Tu en as besoin. Pendant que je vide le verre, elle poursuit, conciliante d’abord, puis ironique :

– Depuis huit jours, tu changes d’heures en heures. Tu n’es plus toi-même. J’ai peine à te reconnaître. Tu manges sans appétit malgré la variété des mets [...]. Si ces jours-ci, je suis méchante avec toi, c’est encore, chéri, une façon de chérir.

– Sois donc moins cruelle Suzanne. Donne-moi du temps jusqu’à ce soir. Nous serons alors plus à l’aise. Je te raconterai mes soucis, mes malheurs. Je te verserai mon plein d’amour. Enfin, Suzanne, je te laisserai le choix : m’aimer toujours ou me quitter définitivement. Mais sache cette fois que, tout occupé, de me transes, je te veux, comme à moi, le meilleur bien.

– Vous autres, les hommes, vous voyez peut-être plus loin que les femmes, mais pas aussi profondément. Vous raisonnez, nous sentons. Vous promettez, nous donnons. Enfin, soit ! Je t’aime trop, Justin, pour songer à te haïr jamais.

Et ma plus grande peine ici-bas, depuis que je suis à toi, serait de te voir souffrir. Si tu as de la peine, je la comprendrai. Mais, bon sang ! mange donc des mets préparés pour toi. Tu maigris affreusement. Et j’ai honte de te voir parmi les copains. Range-toi d’abord là, à mes côtés et épargne-moi la peine d’avoir cuisiné pour tes boys.

Sous son œil amusé, qui jette la gaieté dans le mien, je m'assieds à sa gauche, sur le lit embaumé, dans le parfum tenace des nuits d'amour.[...]

Et comme je me lève pour partir, elle m'arrête :

– Ne t'en vas si vite [...]. (*MTTA*, p. 6-7)

« Grande dame », le mot est lâché. Quand on n'a plus le sens du réel, on n'a plus le pouvoir de construire l'espace susceptible de garantir le succès de son programme narratif. Et, dans le roman, toutes les dames ont échoué leurs conquêtes finales pour s'approprier définitivement Justin qui, à la fin du roman, a rejoint sa femme légitime.

En effet, un territoire, par définition, secrète ses propres codes, ses propres rites. Si l'on les transgresse, c'est l'échec. Or, Suzanne en voulant jouer à la « grande dame » exaspère Justin et donc manque son but. Aux plaisirs suggérés et distillés habilement dans ce passage précédent répond une apparente entente : « Merci à toi d'avoir songé à me refaire la paix et l'appétit. Le reste s'arrangera. Si toutefois nous tâchons, toi comme moi, d'y mettre le meilleur de nous-mêmes. » (*MTTA*, p. 7) ; à l'attitude légère et virevoltante se substitue une attitude « sérieuse » et « mélancolique ». Pour Suzanne, le réel, c'est son corps, sa lascivité, sa volubilité et sa détermination à venir à bout de sa quête. En devenant posée, sérieuse et mélancolique, Suzanne crée un espace en divorce avec son corps, donc un faux espace, illusoire où son savoir-faire n'aboutit à rien. Son territoire, c'est l'abandon de son corps et de ses mouvements ; en voulant transgresser cette loi, Suzanne ne donne plus aucun moyen efficace d'action, et son espace va se retourner contre elle, puisque Justin finit par s'envoler du nid d'amour, définitivement.

#### 2.1.1.2. Ceux qui rêvent les espaces

La modalité du vouloir, nous venons de le voir, et la façon dont elle s'incarne, différencie les personnages, et le succès ou l'échec de leur programme dépend de la façon dont le personnage essaiera de passer au pouvoir.

Or, pour la grande majorité des personnages mêmes si l'objet du vouloir est plus ou moins défini, le moyen de le réaliser l'est beaucoup moins, et le plus souvent prend la forme du rêve, du désir ou de l'utopie. Or cela est très important, tous ces personnages sont des

déclassés, dans la mesure où ils n'ont jamais délimité le territoire de leurs actions. Le vouloir de Justin, bien qu'intermittent, est clair : l'ailleurs. Cependant, sauf dans l'épisode des campagnes rwandaises et ougandaises, Justin n'a jamais essayé de se fabriquer un moyen réel et matériel pour passer au pouvoir. Son seul territoire d'action est l'espace rêvé : « Vers midi, adieu le Kiziba. Je noie d'un regard dans le Kyaka mes beaux projets, mes splendides châteaux en Espagne. Et je commence à me boudier moi-même dans le deuil ridicule de mes rêves évanouis. » (*MTTA*, p. 76) Même en dehors de la conquête de cet espace rêvé, lorsque son vouloir c'est la richesse, cela se manifeste par un espace onirique :

Enfin, plus tard, Dieu sait quand, je reviendrai enrichi et respectable, à moto ou en voiture, sur le Ruanda, sur Astrida, sur Nyanza. Comme ils furent vite échafaudés, ces beaux châteaux en Espagne. Leurré de cette belle perspective, je fonce ragaillardi à travers les pâturages mi-silvestres [sic] [...]. » (*MTTA*, p. 56)

L'action de Justin n'est jamais que contemplation, qui finit toujours par ôter à l'espace toute matérialité, toute réalité. Et cela devient hallucination :

Ma tête soudain traversée d'une idée fulgurante, je me lève d'un bond :

Aller à Mugogwe ; y voir mon oncle ; lui faire part de mon malheur ; lui recommander mes enfants qui sont aussi les siens ; au besoin me faire accompagner de lui vers Muyaga, au Buhanga, sur l'Akanyaru.

D'où après-demain, guidé par mes deux cousins de là-bas, je passerai la rivière et gagnerai, après la Mission de Kanyinya et le poste de Kirundo et territoire de Muhinga, la frontière belgo-anglaise et enfin le Tanganyika Territory, en pleine sécurité. De là, je pourrai, en toute facilité, foudroyer de mes lettres mes débiteurs de Nyanza et Houblad lui-même !

Grâce à l'argent que j'emporte, grâce peut-être, qui sait, à un cousin et mon oncle à moi, là-bas établis, il me sera possible je n'en doute pas, de gagner Mombassa, Dar-es-Salaam et, pourquoi pas ? la Colonie française de Madagascar ; partout en quête d'emploi, de tranquillité, de paix. (*MTTA*, pp. 55-56)

Justin se fait ainsi souvent architecte ou décorateur d'un espace qui lui semble le moyen le plus efficace de passer à la réalisation de ses projets ; mais tout se passe dans sa tête. Les espaces qu'il peuple sont des espaces oniriques et parfois utopiques, et des espaces révolus

(p. 345-346). Parfois Justin, entrevois ces espaces avec une telle netteté du détail que la frontière entre le rêve et la réalité semble tenue et Justin apparaît à la limite de la schizophrénie :

La fuite en Uganda, en territoire Anglais, où les mandats d'arrêt ne peuvent me suivre, où je vais trouver du travail, gagner des shillings, apprendre et parler l'anglais. [...]

Je me voyais dans un territoire où la police ne me connaît pas, où j'espérais réaliser tous mes projets. Dans un territoire où je sentais l'air de la liberté, où d'autres gens, aussi fuyards que moi, allions nous unir pour un même et unique but ; retrouver notre salut. Dans un territoire où les gens travaillent beaucoup et font fortune rapidement, je me voyais déjà parmi ces gens qui s'y rendent et rentre avec de l'argent, beaucoup de matériel d'équipement. Je voulais, moi aussi, travailler et apprendre la mécanique, devenir chauffeur et continuer à voyager dans d'autres pays lointains. Dans un territoire anglais où les nuages très hauts apportent l'air chaud, au milieu de cette ligne imaginaire appelé équateur qui traverse Kampala, la ville la plus ensoleillée, la plus lumineuse de l'Uganda. Je me sentais loin de mes détracteurs sur mes traces et à ma suite effrénée, voulant me livrer à la gueule du loup. (MTTA, p. 35)

Autant dans le rêve il déborde « d'activités », autant dans la réalité, il est paralysé ; plus encore, l'espace réel lui apparaît toujours comme un obstacle infranchissable. Dans son programme narratif, l'espace, le plus souvent, a un statut d'opposant.

### 2.1.2. *L'opposition spatiale*

Dans son article sur les moyens qu'utilise le roman pour « idéaliser » ses personnages, Raitt cite les domiciles. Selon lui, parce que les personnages déménagent sans cesse il s'ensuit un sentiment de déracinement. Aussi, n'est-il pas possible de penser à un personnage en le fixant dans un lieu précis. « De toute évidence, écrit-il, la règle et du rocher, énoncée par Balzac dans le *Père Goriot*, n'a nullement cours dans n'importe quel roman réaliste, à l'instar de l'*Education sentimentale* de Gustave Flaubert.<sup>320</sup> » De telles remarques ne sont pertinentes que si l'on définit le personnage par rapport à un lieu et non par rapport à

<sup>320</sup>

RAITT (A.W), « La décomposition des personnages dans l'*Education sentimentale* », dans *La dimension du texte*, Manchester Press University, 1982, p. 160.

un espace. Est-il possible de penser à Suzanne sans la remettre dans l'espace de Nyanza ? Est-il possible de penser à Kambeja sans la replacer dans l'espace désordonné et érotique dans son bar populaire de Nyanza ou Athanasia dans sa boutique la plus fréquentée de la même cité de Nyanza ? Il nous semble en effet que l'espace dans lequel apparaît un personnage est différents du lieu qu'il habite, car ce dernier se présente plus comme un décor figé qu'un espace englobant. L'espace n'est construit seulement par les attributs physique et les objets qui le peuplent, mais aussi par le mouvement et la façon dont s'y imprime le corps, c'est, pour reprendre l'expression de H. Mitterrand, « une métonymie généralisée de l'espace et du corps ». Ainsi, l'espace se classera-t-il comme attribut fondamental du personnage. Lorsque les auteurs de *La Théorie littéraire* écrivent : « Tout décor, c'est le milieu, et tout milieu, notamment un milieu domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique du personnage.<sup>321</sup> » Il serait plus juste de parler d'espace.

Lors de nos analyses sur le système de la spatialité dans le roman de notre étude, nous avons déjà analysé comment ce système était basé sur une série d'oppositions des axes et des traits sémantiques convoqués pour manifester ces espaces, d'une part, et d'autre part, par opposition à d'autres espaces qualifiant le même personnage à des moments différents du récit, mais surtout par opposition à la série des espaces qualifiant les personnages. Nous en avons fait la preuve surtout les espaces féminins<sup>322</sup>. Nous nous contenterons de rappeler les conclusions essentielles.

Le système d'opposition peut se faire selon un code narratif : l'espace qui contient Suzanne s'oppose à l'espace qui l'exclut. Ainsi, pendant qu'il planifie sa fuite après avoir découvert un trou dans le compte de la Société Nuco, Justin contemple la cité de Nyanza et se rend chez Suzanne et se rend compte de son humeur : « Le charme de son sourire semble disparaître de son visage. Je sentais confusément la peur m'envahir et m'inquiétais de mon sort tant à la Nuco que chez Suzanne. » (*MTTA*, p. 12) L'espace de Suzanne s'oppose à celui d'Athanasia selon l'axe pudique-impudique. Chacune des trois femmes imprime à l'espace qu'elles occupent (domestiques ou paysage) les attributs somatiques qui les qualifient.

---

<sup>321</sup> WELLEK (R.) et WARREN (A.), *Op.cit.*, p. 309.

<sup>322</sup> Supra, première partie, troisième chapitre, p.



Ce dualisme moral perversion/pureté se trouve explicitement traduit par les deux sensations antithétiques représentées par la femme (Suzanne) et la maîtresse<sup>323</sup>. En effet, Justin hantant les deux maisons à la fois, ressent douloureusement ce dilemme. Le contraste entre les deux espaces est révélé par une symétrie rigoureuse : distraction chez Athanasia qui s'oppose au recueillement chez Suzanne ; l'agitation qui caractérise l'environnement d'Athanasia s'oppose à la vie de famille de Suzanne ; les attitudes brusques d'Athanasia s'opposent aux maintien digne de Suzanne toujours occupé à un ouvrage ; le tempérament mondain et capricieux d'Athanasia s'oppose au sérieux bourgeois et à la simplicité profonde des idées de Suzanne. Tout au long du roman, le sérieux hiératique de Suzanne se trouve opposé à la fantaisie émoustillante d'Athanasia. Et l'espace participe à cette déification ou à cette profanation.

Mais l'espace de Suzanne s'opposera à celui de Kambeja selon le code axiologique de l'appartenance sociale : intérieur sobre et simple ; idéologie : ordre opposé au désordre ; ou sur des valeurs morales : espace de la paix et de la droiture à l'espace des intrigues. Ces deux espaces, outre l'opposition de « standing », de situation sociale, qu'elle fait ressortir et donc joue sur un plan référentiel et extratextuel, manifeste une opposition d'ordre diégétique : la dégradation matérielle chez Kambeja est entamée, face à la stabilité permanente de Suzanne. C'est l'ordre opposé au désordre. Ces deux dîners établissent une autre opposition entre le salon de Suzanne et la chambre de Kambeja. Dans le salon de Suzanne, rien ne rappelle sa féminité ni sa sexualité, alors que la chambre de Kambeja, par l'odorat, est construite comme un espace féminin délicat par les émanations qui s'en dégagent.

Dans le système d'opposition ou de ressemblances qui caractérise les espaces de Kambeja et celui d'Athanasia le code narratif et le code axiologique se surdéterminent. En effet leurs espaces s'opposent à partir de critères sociaux : luxe et raffinement de la femme du monde opposé au mauvais goût. Mais à plus d'un égard, l'espace de Kambeja est symétrique à celui de la prostituée par l'isotopie de l'argent. La prostitution ne caractérise pas seulement l'espace de Kambeja, l'espace populaire, on l'a vu, par le mouvement des corps dans l'espace, les attitudes, rappelle le harem et même une comparaison plus grossière.

---

<sup>323</sup> « La fréquentation de ces deux femmes faisait dans ma vie comme deux musiques. L'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse » (*MTTA*, p. 144-145). En deux longs passages, le texte décrit les deux atmosphères.

Nous le voyons, la seule identification possible des personnages féminins dans le roman passe par la façon dont elles habitent, occupent, donnent « corps » à leur espace, que ce soit des lieux fixes et permanents (maison, chambre) ou des lieux dans lesquels elles apparaissent épisodiquement. Cependant, la connaissance que nous avons du personnage n'est ni globale, ni immédiate : elle se fait en une série d'instantanés, en ce que B. Masson appelle des « espaces-temps<sup>324</sup> » Le personnage est découvert à travers les modulations du regard de Justin ; si le personnage apparaît dans un décor, celui-ci est fonction des lieux, des moments et des intermittences du coeur. « Chez Flaubert, on ne saisit pas un être, mais les instants successifs d'une existence en train de se faire, et insaisissable dans son métier<sup>325</sup>. »

Les personnages masculins, classés principalement à partir de leurs actions, ou de leur désir d'action et des modalités de leur réalisation ou non réalisation, peuvent parfois être classés à partir des attributs qui qualifient leurs espaces. Mais là, il ne s'agira pas de cette métonymie généralisée entre le corps et l'espace, mais d'une opposition de certains traits distinctifs matériels. Incontestablement, l'espace est classement psychologique, évaluatifs des personnages.

Plus que les digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel et qui, selon Roman Jakobson, « caractérisent l'écriture réaliste<sup>326</sup>, le roman de Nayigiziki fait l'économie de commentaires psychologisant et inscrit la psychologie et la narrativité du personnage dans la spatialité. Dans l'espace se lisent les transformations qui affectent le personnage et assurent la progression du récit.

---

<sup>324</sup> MASSON (B.), « Le corps d'Emma », dans *Flaubert, la Femme, la Ville, op. cit.*, p. 13 à 32.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>326</sup> JAKOBSON (R.), *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2002, p. 63.

### 3. Narrativité du personnage et spatialité

L'étude de la narration peut révéler enfin certaines tendances significatives qui paraissent illustrer de façon exemplaire la richesse et la complexité, souvent problématique, de l'identité africaine moderne, et à fortiori celle de l'écrivain. Les questions fondamentales qui se posent à tout romancier prennent en effet, dans le cas de la littérature africaine, une acuité toute particulière : Qui représente-t-il, au nom de qui parle-t-il ? A quel espace géographique et culturel appartient-il ? Dans quelle langue s'exprime-t-il ? Pour qui écrit-il ? Le choix de tel ou tel système narratif n'est évidemment pas sans rapport avec de telles interrogations. Nous verrons comment l'espace fonctionne comme élément privilégié où se lisent les modifications du récit.

#### 3. 1. *L'espace, un actant multiple*

Philippe Hamon a parfaitement mis en évidence, cette loi qui constitue un moteur important dans la dynamique du récit zolien.

La narrativité, comme la psychologie des personnages, doit être pensée, chez Zola, en termes de territorialité. Toute action d'un personnage est, soit instauration d'une clôture, soit effraction ou effacement de cette clôture. Toute victoire, tout sentiment d'un personnage y est occupation d'un lieu désiré précis, et toute défaite est souvent expulsion vers un ailleurs ou une réclusion dans un lieu imposé.<sup>327</sup>

La pertinence d'une telle lecture de *Mes tranches à trente ans* n'est certainement pas à mettre en doute, car ce roman, on le voit, a fait de l'espace, l'élément privilégié qui assure la lisibilité du récit à tous les niveaux. Cependant nous préférons parler de spatialité plutôt de territoire, dans ce roman, n'est pas aussi clairement délimité que dans l'univers zolien.

En effet, la spatialité ne se présente pas comme simple décor-support des actions de Justin, mais bien le lieu où se lisent les transformations du récit. Tout le programme narratif du héros peut ainsi être traduit en terme de spatialité. Ainsi, dès le début du roman, le vouloir

---

<sup>327</sup>

HAMON (Ph.), *Le personnel du roman, op. cit.*, p. 229.

de Justin, déclenche le processus narratif : la conquête de la liberté et du salut. Mais ce projet est d'abord désir profond de connaître son espace, et dès le premier regard se manifeste par le désir de sonder l'intérieur de Suzanne, et l'espace de celle-ci se définit selon le statut de destinataire de vouloir :

J'ai envie d'aller boire un peu chez moi. Mais je crains l'œil scrutateur de Suzanne. Ma mémoire, qui ne veut rien oublier, se reporte à la scène d'hier. Je revois Suzanne, – ma femme devant les hommes, sinon devant Dieu, – sous le coup d'une jalousie furieuse, me crachant au visage, s'arrachant les cheveux, maudissant la vendeuse d'huile.

A quoi bon pareille heure, affronter cette furie, devant qui j'ai toujours tort comme devant ma conscience ?

Mais, Bon Dieu ! la voilà par la porte, elle vient à moi. Sa beauté émouvante, d'ordinaire magnétique et fascinante mais aujourd'hui imposante comme la devanture d'un palais de justice, rigide comme toute fatalité que l'on doit subir, me fait peur, m'écrase. (*MTTA*, p. 5)

Le texte n'exprime-t-il pas implicitement si ce désir de vouloir sonder, de vouloir savoir est un autre désir de possession physique ou uniquement spatial ? Durant toute la première partie, Suzanne est pensée en termes de lieux tour à tour centripète ou centrifuge : « Elle me paraissait ravissante et toutes mes pensées se tournaient vers elle. » (*MTTA*, p. 73) Ou encore :

[...] et tel un voyageur perdu au milieu des collines, vallées et valons, pleines et bas-fonds marécageux, je m'imaginai que tous les petits sentiers de Nyanza convergeaient à la même place et son image me hantait sans cesse, tel mon ombre, sous le soleil d'aplomb, durant tout mon trajet. (*MTTA*, p. 123)

Conquérir le cœur de Suzanne (objet de valeur), passe par le désir d'occupation de l'espace, et ce désir chez Justin, en cachette, c'est la contemplation du lieu où il la trouve :

Suzanne, belle à faire oublier les ennuis, me revenait avec – je le pressentais ! – plus d'emprise que jamais sur moi. Face à ma hutte d'où je l'observais sans en être vu – son cœur devinant ma présence ! – elle s'était accoudée à un tronc de bananier et, sans bouger, regardait fixement ma retraite. Ce regard fixe, je le sentais parcourir comme un courant électrique.

Elle ne put retenir ses larmes. elle pleurait chaudement, comme on pleure à côté d'une terre fraîchement remuée où pourrit déjà le récent cadavre d'un être cher. [...] (*MTTA*, p. 123-124)

Mais toute contemplation devient désir d'effraction, désir de possession charnelle :

Toujours assis, je glissai timidement ma main dans la sienne. Et, comme si nos deux mains eussent eu un cœur, je les sentis s'échauffer, et battre l'une dans l'autre, et se presser davantage pour...dire l'unisson ce que la bouche, paralysée d'émotion, ne parvenait pas à dire : la joie inattendue, presque malade, contagieuse sûrement, de se trouver réunis après quinze jours d'absence.

Elle esquissa un sourire, courageux cette fois ; et, pour me mieux voir et me mieux reconnaître, elle reporta sur moi ses yeux [...] (*MTTA*, p. 124)

Aussi lorsqu'il découvre un chaleureux accueil là où il ne l'avait pas laissée, il éprouve un sentiment de froideur ; et c'est encore l'espace qui est chargé de figurer cette étape : « le charme de l'ambiance dans cette maison me laisse perplexe d'autant plus qu'il trahit ma présence. » (Id.) Mais cette transformation du lieu en fonction de la présence de Suzanne, n'est pas à sens unique : cette perplexité finit comme par contagion, par la toucher. En effet, lorsque, après quelque temps d'absence, Justin retrouve Suzanne inquiétée, la flamme s'affaiblit :

En moins de cinq minutes, débarrassée des langues venimeuses, Suzanne s'en vint jusqu'à moi. Je la reçus des yeux avec gêne : comme malgré moi.

De ses yeux, que la fuite des miens enhardissait, Suzanne, perplexe, me fixa étrangement, avec une joie sauvage. Elle se refusa, et à moi aussi, le bonheur de m'embrasser et se reprit à sangloter. C'était bien elle, moins grasse, mais plus radieuse, et peut-être plus raisonnable. (*MTTA*, p. 124)

Dans son programme de conquête de salut, c'est toujours l'espace qui a le statut d'adjuvant (prestataire de pouvoir-faire) ou d'opposant (obstacle au pouvoir-faire). Tantôt le sentier s'anthropomorphise et devient actant-sujet : « Le large sentier qui menait vers Kabale, descendant, semblait me donner l'espoir de trouver un logement dans les parages, tandis que le sable fin humide dans cette steppe facilite notre marche vers Kampala. » (*MTTA*, p. 342). Tantôt il est implacable ennemie. Lors de l'entrée à Kampala : « Les pierres pointues nous

empêchaient de presser nos pas, tandis que les eaux puantes et pluvieuses de ruissellement, dans cette ville étouffante par sa forte chaleur équatoriale, nous menaçaient de nous emporter impitoyablement par noyade. (*MTTA*, p. 385)

La rue ou le sentier ont un rôle providentiel et permet à Justin et à son boy de trouver un accueil chaleureux, ou au contraire les chemins lui échappent, jouent contre lui, le manipule : il espérait trouver un logis de fortune chez aux environs. D'ailleurs tous les obstacles qui le séparent des bienfaiteurs qui puissent le loger sont spatiaux : steppes, ruisseaux, mangroves, de raides pentes, inondation, et une colonne d'animaux sauvages qui bloquent le passage au camion au cours de la rue.

En plus, lorsqu'il essaiera de passer du vouloir-faire au pouvoir-faire, nous l'avons vu, c'est un pouvoir-faire négatif puisqu'il s'incarne dans la construction des lieux oniriques, ou dans la fuite hors de Nyanza : sur la frontière sud avec l'Urundi ou un ailleurs indéterminé. Dès lors, tous les échecs se traduiront soit par la profanation de l'espace étranger, soit par l'exclusion hors des centres urbains et les villes, les seuls territoires de conquête.

En effet, le premier échec sera celui de Nyanza ; comme une cité profanée par la prostitution à laquelle il se livre, où tout le monde semble débordé par les événements de la vie quotidienne. Le second échec est une réduplication de cette profanation : des remontrances que Suzanne adresse à Justin dans la chambre conjugale et des reproches qui lui sont faites par elle, sonne le glas d'une aventure commerciale on ne peut plus louche à laquelle Justin s'était livré, au moment même où le processus narratif semblait redémarrer après un certain enlèvement. L'échec à Kiziba, où Justin se sent traqué par les justiciers, semble ainsi déclencher l'échec du programme narratif du héros et le début du conflit, rixe, en temps et lieu, et cause le retour au pays natal. D'échec en échecs, il l'essuie à Kampala où policiers et voyou se le disputent, jusqu'à risquer sa vie avant de se faire encore arrêter par la police qui l'incarcère et parviendra finalement à s'échapper et à s'enfuir de nouveau à Kabale, avant d'essuyer un projectile de bâton lors d'une attaque nocturne. L'échec définitif du programme de conquête se traduit par l'exclusion de Justin du territoire anglais on ne peut plus hostile à sa présence.

De la même manière, la victoire de Justin, sur ses détracteurs, est aussi figurée par la correspondances, qu'il a eue dans un espace avec le « père prodigue » ; le père Norsen qui lui annonce sa réhabilitation. Ces diverses aventures du héros nous ont permis de localiser les endroits stratégiques où il a rencontré des ennuis. Ceux-ci résultent du fait que le héros, sans expérience de la ville, reste naïf à côté des gens louches, enragés et lancés dans la recherche de la fortune.

Nous sommes ainsi loin de l'aspect décor, simple circonstant des actions narrées ; le topographique dans *Mes trances à trente ans* est un actant complexe assumant à la fois les postes de sujet, de destinataire et de bénéficiaire de l'action. « Les péripéties romanesques sont d'abord des péripéties spatiales<sup>328</sup> », écrit Henri Mitterand à propos de l'espace dans *Germinal* d'E. Zola. Nous pourrions ajouter que les transformations des personnages sont des transformations de l'espace. C'est ce dernier aspect que nous allons considérer.

### **3.2. L'espace scande les transformations des personnages**

Nous avons souligné lors de l'étude sur l'organisation structurelle de l'espace, que la mise en parallèle ou en équivalente, était une pratique fréquente dans la technique romanesque chez Naigiziki<sup>329</sup>. De plus, nous avons montré que le schéma structurel, dans *Mes trances à trente ans* s'organisait en un système binaire qui répond à une nécessité interne du roman<sup>330</sup>. Ce système binaire est en étroite corrélation avec la progression dramatique : lorsqu'un même espace apparaît (dans une séquence disjointe) une seconde fois, cette répétition est signifiante au point de vue transformation du récit, notamment au point de vue des transformations du personnage. Ce mécanisme récurrent dans le roman, est si fréquent qu'il serait trop long d'analyser toutes ces reprises symétriques. Nous ne retiendrons que les exemples des deux visites de Justin à Athanasia et à Suzanne et les deux déplacements à l'extérieur du Ruanda lors de sa fuite.

---

<sup>328</sup> MITTERAND (H.), « Le roman et ses territoires. L'espace privé dans *Germinal* », *op. cit.*, p. 142.

<sup>329</sup> *Supra* 1<sup>ère</sup> partie, chapitre III, section 2.

<sup>330</sup> *Supra* III<sup>e</sup> partie, chapitre I, section 1-2.

Ainsi, les deux visites, sont construites selon une symétrie rigoureuse, car elles invoquent des éléments identiques, mais qui prennent une valeur différente d'un épisode à l'autre, et c'est le statut du personnage qui s'en trouve transformé. En effet, si la première visite (p...) a lieu un matin dès l'aube, la seconde (p...) a lieu au crépuscule, un soir ; à la bière de banane offerte par Athanasia, lors de la première visite, se substitue le pombé offert par Suzanne et lui prodigue des soins particuliers de bénédiction pour sa fuite. Après son départ, lors de la première visite, l'espace environnant gardait encore « les traces de sa présence » (*MTTA*, p. 43), alors qu'après son départ la deuxième fois, il ne subsiste plus rien de Justin : « Je ne lui devait plus rien. » (*MTTA*, p.52) Ici c'est le statut du personnage qui est impliqué par cette transformation de l'espace : à l'amitié, l'amour et la convivialité, fait place au chagrin et le néant : Suzanne n'est plus la femme qui suscite le désir et à qui l'on offre son coeur, mais celle qui offre une partie d'elle-même. Cela nous est d'ailleurs confirmé par deux choses : la première est que l'espace de Suzanne, un espace grandement fermé et sacré, qui symbolisait le secret et l'intimité a perdu ces deux caractéristiques avec le désintéressement affiché par Justin vis-à-vis d'elle La seconde c'est le délaissement dès son retour de la fuite ; une rupture totale avec Suzanne ; l'espace devient ouvert, ce qui signifie clairement que la belle histoire fait du domaine public : il n'y a rien à préserver. Si l'espace de Suzanne, tel un écrin enfermait jalousement un corps de femme, dans la rue, se fond, anonyme, une vieille femme qui a perdu tout attrait sexuel. Justin retrouve le toit conjugal où il avait laissé Zabella.

Suzanne n'est plus sa dulcinée, et sa disparition, étape essentielle dans le statut de ce personnage, c'est l'espace seul qui est chargé de la signifier. En effet, les deux mouvements entrée et sortie, à Nyanza, chez Suzanne, marquent d'une façon encore plus nette, cette fonction balise de l'espace. Ainsi, la transformation du statut social est signifiée par la manière dont les deux descriptions s'opposent : lors du premier (p. 123-124) l'accent est mis sur la cohérence et l'unité du spectacle : Justin, en cachette, exclu, (« face à ma hutte d'où je l'observais sans être vu »), a une vision extérieure du tableau. Il peut ainsi voir les différents éléments constitutifs de l'espace, en un regard englobant. Son désir d'inclusion dans ce territoire lui fait percevoir ce monde comme celui de l'homogène. Lors du second mouvements (p. 126-127) est une étape dans la transformation du personnage : dans la seconde fuite, direction nord, toujours en quête de salut et de paix, son rêve semble



poursuivre son cours. Le regard qu'il jette sur l'espace, est situé à l'intérieur du tableau : la réussite à échapper à la vigilance policière se traduit par l'inclusion dans ce territoire de Nyanza. À la cohérence et à l'homogénéité du premier tableau, répond l'incohérence, dans le deuxième tableau par le regard de Suzanne :

« [...] Mais, en ton absence, je n'avais que faire des uns et des autres. Ne désirant rien moi-même, qu'avais-je à me faire chercher ou désirer ? Du reste les temps qui courent sont si mauvais et partout semés d'embûches pour les femmes ! Combien sont rares de nos jours, celle qui osent encore donner la peine de voir, de réfléchir et de peser : bref de se respecter ? Surtout dans ce vil Nyanza, que tu aimes et que je déteste, où les mœurs se désagrègent dans le mélange sordide des clans et des castes ; où, scandaleusement, les familles se déshonorent dans la corruption générale ; où tout, même les amours, à l'encontre des coutumes-lois [*sic*], se vend aux caprices de qui a le sou ? Qu'avais-je à végéter à Nyanza où tout me dégoûtait, où ton ombre me hantait, où ton malheur, qui est aussi le mien, m'interdisait toute joie ? [...] (*MTTA*, p. 126)

Malgré l'identité de ces deux espaces qui convoquent presque les mêmes les éléments, c'est le regard qui est différent, signe d'une évolution dans le statut du personnage. La première fois, le visage de Suzanne, en se surimprimant sur l'espace, celui de sa maison à Nyanza, lui donne apaisement et unité. La seconde fois, Suzanne l'a aperçu avec Justin : cet espace éclaté, incohérent, fragmenté, est porteur de la mauvaise conscience de Justin, et donc d'une séparation définitive et latente. La réalité commence déjà à se ressentir des atteintes du temps et de l'attrait de Zabella. Le processus de séparation est déclenché.

L'espace fonctionne comme élément privilégié où se lisent les modifications du récit et transformations du personnage, comme métaphore de la cohérence du texte. Les descriptions spatiales focalisent et refocalisent les informations sur le personnage, son caractère, son action, son rôle. Elles servent de ponctuation, de repère dans la progression du récit en « balisant » et en rythmant les points forts de l'histoire du personnage et peut être considéré, comme un personnage-acteur : il prend ses caractéristiques formelles et fonctionnelles. Aussi l'espace se présente-t-il comme le lieu textuel où se recomposent dans la mémoire du lecteur et à la fin du roman, toutes les informations échelonnées tout au du récit.

## CONCLUSION

La présente contribution ne fait que jeter un coup d'œil sur une partie des richesses de l'œuvre de Saverio Nyigiziki. Elle ouvre en effet un champ vaste et ne fait qu'apporter sa modeste contribution. Ceux qui suivront auront à compléter nos recherches et sans doute à rectifier des erreurs, toujours inévitables lorsque l'on est confronté, comme nous l'avons été, à une œuvre aussi monumentale que foisonnante. Ainsi, ce que nous avons essayé tout au long de ce travail, ce n'est pas tant de proposer une lecture globale de *Mes tranches à trente ans* qu'une lecture spécifique, qui prend l'espace romanesque comme élément de lisibilité privilégié. S'il reste bien des éléments à apporter quant à la connaissance que nous avons de l'écriture de Nyigiziki et de ses techniques narratives, nous avons essayé de montrer que, comme la construction du personnage ou de l'intrigue, la construction de l'espace requiert les soins les plus attentifs du romancier, et participe activement à la signification de l'œuvre. ~~Plus encore, il nous semble que l'espace reconstruit ce que le récit déconstruit.~~ «La narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible», écrivait R. Barthes dans le *Plaisir du texte* ~~REF~~ ~~On ne comprend pas la raison d'être de la citation.~~

Il nous semble bien que cette lisibilité de l'histoire, c'est l'espace qui la prend en charge. Nous avons, en effet, pu voir qu'à mesure que le récit tendait à se vider de son contenu anecdotique et événementiel, la spatialité devenait lourde de significations ; autant le récit ~~visait à une décomposition des personnages~~, autant l'espace prenait en charge l'opération de les montrer dans leur affectivité et dans leurs actions ; ~~plus le récit désinforme~~, plus l'espace renseigne et explique. ~~Au niveau de~~

l'écriture, le texte de Nayigiziki privilégie l'énumération, la juxtaposition en une espèce d'asyndète généralisée, et présente les événements le plus souvent et à la fois dans un ordre chronologique et parfois logique : or cette logique est à chercher au niveau de la spatialité, que ce soit dans le système spatial ou le système des déplacements. En plus, on ne peut mieux à la fois pratiquer une technique et décrire la visée. Cette mise en abyme du procédé et de la technique du récit est remarquable et sans précédent dans la littérature dite réaliste. Mais ce n'est pas sa seule manière d'inaugurer l'ère de la liberté.

*Mes trances à trente ans* appartient à la littérature représentative, malgré le non respect affiché pour l'anecdote, pour la construction littéraires des grands réalistes dans leurs personnages et le non respect d'un espace considéré comme simple décalque et mimésis d'une topographie référentielle. Mais Nayigiziki, dans sa plume, a su marquer la figurativité de l'espace, par une façon alors inédite de le décrire, par des certaines manières qui empruntent à la peinture des aspects les plus originaux et, surtout, qui s'insère dans un art que le vingtième siècle avait découvert : le cinéma.

Avec Nayigiziki, la description de l'espace cesse d'être un inventaire d'un monde objectif pour devenir description d'une conscience dans son activité perspective. Ainsi le regard et les polarités déterminées par le corps d'un sujet qui voit (dimensions, direction, proportions, mesures) ne suffisent plus à construire l'espace. Le roman de Nayigiziki fera appel à l'ensemble des sensations (tactiles, visuelles, auditives, gustatives, cénesthésique, chromatiques et pulsionnelles). Tout en entrant par les portes d'un monde « pittoresque », par le truchement des sensations, le monde objectif semble s'anéantir dans la subjectivité du contemplateur.

Cette attitude n'est pas simple stylisation de la description, mais va avoir des répercussions sur toute l'organisation du récit. Cela va d'abord organiser le système spatial en une structure binaire : nous observons ainsi une dichotomie essentielle entre les espaces construits selon un code proprement topographique qui privilégie les axes de la dimensionnalités, de la géométrisation et des mesures, et ceux perçus d'une manière sensorielle. Ces derniers reçoivent aussi une marque positive par opposition aux autres

marqués négativement et actualisent, alors, un espace euphorique opposé à un espace dysphorique. Le code sensoriel est lui-même une autre manière hiérarchisé et les catégories qui l'actualisent, à leur tour, s'organisent en relations antinomiques qui extériorisent les impressions ou tensions enregistrées en contact avec l'espace. Ces sont ces opérations sur l'alphabet binaire de l'espace romanesque<sup>331</sup> » qui nous ont permis de dégager un système de spatialité. Cette primauté donnée aux sensations retentit, en outre, tant sur la représentation spatiale et le langage qui l'exprime, que sur les problèmes de la régie narrative.

En effet, parce que, le plus souvent, l'espace apparaît dans le champ d'une conscience, le récit est focalisé par le personnage, et la réalité spatiale ne semble pas avoir de densité matérielle indépendante et antérieure au sujet qui la perçoit. Le monde se résout en une impression et n'a d'existence que dans la conscience du spectateur. La réalité, très souvent, n'est pas recomposée avec ses contours rationnels, mais reste à un stade pointilliste de la perception. Réalité et conscience de la réalité ne font plus qu'un, aussi il peut arriver que l'illusion se présente avec la même force et supplante le monde extérieur et objectif. Nous avons vu que parfois Justin avait des rêves prémonitoires ; en effet, le rêve s'impose avec la même apparence de vérité et, s'abandonnant au vertige du langage, souvent, devient presque une hallucination. En outre, le texte sera une recherche constante pour figurer le mouvement dans l'espace. En notant aussi précisément les points de perspectives et en multiplient les angles de prise de vue. Tout espace ne se matérialise que par la successivité du mouvement d'approche du personnage qui le vit. L'espace n'est alors pas perçu dans sa globalité, mais apparaît fragmenté, discontinu, par une technique qui se rapproche de celle d'un film. Et c'est là une autre manière qui frappe dans l'écriture de l'auteur de *Mes transes à trente ans*.

Cependant, Nayigiziki est encore loin du roman qui se raconte tout seul. La focalisation interne est toujours rigoureusement appliquée et nous l'avons souvent vu. De plus cette polymodalité nous conduit à poser le problème d'une transvocalisation et nous avons ainsi pu mettre en évidence que dans la représentation spatiale plusieurs voix se

---

<sup>331</sup> WEISGERBER (J.), « Notes sur la représentation de l'espace dans le roman contemporain », *op. cit.*, p. 157.

laissent entendre : celle du narrateur, celle du romancier et une autre plus anonyme, celle de la rumeur.

Mais cette notion d'instance focalisatrice (donc par définition fictive) nous a amené à considérer son rôle dans la fonctionnalité du récit. Nous avons ainsi pu voir que le roman a su préserver un équilibre remarquable entre son rôle de « fonctionnaire de l'énonciation réaliste », c'est-à-dire prétexte à l'intérieur d'une thématique justificatrice destinée à vraisemblabiliser les descriptions, et son rôle fonctionnel. En effet, au-delà d'un rôle dans l'organisation de la mise en scène spatiale, l'activité perceptive du personnage focalisateur est en relation étroite avec le programme narratif que sa position, à l'intérieur des schémas actanciels, construit d'épisode en épisode. Il nous semble en effet que cette technique qui a retenu l'attention de J. Nsengimana dans ses observations sur le style chez Nayigiziki, est pertinente dans une étude de l'organisation et de la représentation de l'espace. Seulement, il nous semble bien, que pour l'organisation textuelle de la spatialité, elle est loin de relever cette peur du vide et de la béance, mais qu'elle s'inscrit d'une façon plus rigoureusement fonctionnelle que dans le roman naturaliste. Elle est à saisir au niveau d'une sémantique de l'énoncé, plutôt qu'elle ne relève d'une sémantique de l'énonciation. Postes, sites, postures, qui introduisent les énoncés descriptifs de l'espace, ne servent pas d'abord à « naturaliser » ces descriptions, mais entretiennent avec le récit une solidité énonciative importante.

Nous sommes ainsi loin de l'espace décor du roman, ou support d'une action, en somme de l'espace-toile de fond. Avec Nayigiziki, l'espace romanesque cesse d'être espace-cadre pour devenir espace-sujet, sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cesseraient d'exister. Plus que de faire l'économie de certains discours explicatifs, l'espace romanesque s'organise selon une morphologie et une syntaxe en étroite corrélation avec la morphologie actancielle et la syntaxe narrative. Le système spatial et le système actanciel, non seulement se côtoient, mais aussi se déterminent réciproquement. Plus que de signifier les personnages et leurs actions, l'espace devient lui-même actant et peut, à lui seul, déclencher ou suspendre le processus narratif ou, pour reprendre une formule de Ph. Hamon, assurer « le mouvement du récit. »

Les analyses menées dans notre travail sont très loin d'avoir épuisé les questions que soulève l'inscription de l'espace dans une œuvre autobiographique mêlée de fiction. Une

multitude d'autres seraient possibles. En effet, le système spatial tel que nous l'avons étudié, est le produit dénoté du roman. Cependant, chaque instant nous trébuchions sur les correspondances connotées par cet énoncé romanesque. Lors de nos analyses, il se profilait, comme en filigrane, les fonctions emblématiques de l'espace : comme à l'étranger, – à Kampala par exemple –, où l'espace est l'allégorie d'une liberté et d'une paix retrouvées. Le texte semble la tirer d'un état d'esprit du héros, symbolisé par le monde en déplacement dans ladite ville, et opposer, ainsi, d'une manière allégorique la liberté à l'oppression, la paix à l'insécurité. Tout l'espace dans *Mes transes à trente ans* pourrait ainsi se prêter à une lecture de cet axe symbolique. Des éléments tels que l'eau, le brouillard, les formes, les déplacements dans un véhicule, singularisent le décor, car tout en fonctionnant comme éléments impressifs destinés à marquer la perception qu'en a le personnage à un certain moment de la fiction, ils construisent des éléments dénotés qui deviennent les signifiants d'un système de connotations. Ainsi, une étude psychanalytique de l'espace de l'espace romanesque, telle que la conçoit G. Bachelard, serait tout à fait pertinente appliquée à *Mes transes à Trente ans*, puisque les éléments connotés trouvent leur signification soit dans l'inconscient de Justin, soit dans celui du narrateur, ou dans un inconscient collectif : une chaîne de volcans au Nord du Ruanda constitue l'exemple canonique de ce type d'espace où il est possible de dégager, sous un amas de notations picturales, des images archétypes d'un inconscient collectif. En plus, la spatialité joue par ailleurs un rôle majeur dans les représentations métaphoriques. L'étude de la métaphore spatiale montre qu'elle se développe autour de trois pôles fondamentaux : le corps, la psyché, et le langage. A l'instar du monde, ces paysages métaphoriques du corps et de l'âme sont le plus souvent désolés, arides, en proie à d'intenses conflits, minés par l'angoisse du vide.

En revanche, les métaphores du langage, sans négliger les forces malfaisantes du verbe, font souvent apparaître les mots comme l'unique lieu de survie possible. Cette fonction symbolique se double d'une fonction idéologique qui affleure au niveau du texte d'une façon plus ou moins consciente. Ainsi, les symboles royaux, les monuments sacrés, les lois et autres objets fonctionnant comme fétiches, offrent de remarquables exemples d'un discours social et idéologique. A. J. Greimas a d'ailleurs bien montré que l'espace devait être saisi dans ses deux dimensions : en tant qu'espace signifiant il devient « langage spatial [...]

et un langage par lequel une société se signifie à elle-même<sup>332</sup> » Selon Claude Duchet, la « socialisation de l'espace diégétique<sup>333</sup> » est une caractéristique essentielle du roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut enfin noter que le lien qu'entretiennent dans le texte description et poétisation de l'espace. La description d'un lieu ou d'un décor constitue en effet une pause de la narration, dans lequel l'espace peut à loisir se déployer, s'affirmer, non plus en tant qu'instrument ou circonstant d'une action, mais comme objet même du discours. Située hors de l'urgence du récit, elle est un lieu d'exercice privilégié de la fonction poétique de l'écriture. Ainsi, sur le plan sémantique, elle contribue au renforcement des isotopies majeures de l'œuvre et révèle l'existence de champs symboliques sous-jacents. Elle participe aussi aux processus de thématization, dans la mesure où elle désigne des objets privilégiés et fonctionne avant tout sous le régime de l'épithète. Sans doute constitue-t-elle aussi un contexte très favorable au jaillissement de ces pures images dont parle G. Bachelard, profondément enracinées dans le langage de l'inconscient. Sur le plan rhétorique, elle met en lumière les virtualités poétiques du texte romanesque. On a souvent souligné l'importance des tropes dans le texte descriptif. Pour R. Jakobson, l'auteur réaliste descriptif « opère des digressions métonymiques », « est friand de détails synecdochiques.<sup>334</sup> » R. Debray-Genette, Ph. Hamon, J. M. Adam, A. Petijean insistent également sur les liens qu'entretiennent description et images<sup>335</sup>. Par ailleurs, libérée de la pression dynamique propre au narratif, la description peut faire jouer à plein les procédés prosodiques. L'absence de description des lieux et décors, même si celle-ci ne constitue pas dans l'absolu une nécessité poétique, peut donc contribuer à « dépoétiser » le récit, à fonctionnaliser l'espace en le vidant de sa substance.

---

<sup>332</sup> GREIMAS (A. J.), « Pour une sémiotique topologique », dans *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p. 12.

<sup>333</sup> DUCHET (C.), « Une écriture de la socialité », dans *Poétique 16 (Le discours réaliste)*, 1973, p. 449.

<sup>334</sup> JAKOBSON (R.), *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage*, trad. **Qui ?** Paris : Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 63.

<sup>335</sup> DEBRAY-GENETTE (R.), « Quelques fonctions de certaines figures de la description romanesque », *Poetics today*, Vol. 5, n°4, 1984.

Les questionnements et les hypothèses relatifs à la description narrative chez un auteur africain naissant de l'époque coloniale quant à la rareté de l'espace du récit, ont intrigué pas mal de chercheurs. En effet, la situation de l'auteur africain face au fait littéraire semble en être largement responsable. Rappelons rapidement les traits caractéristiques qui façonnent son identité d'écrivain. Héritier d'un côté de la tradition orale, de l'autre d'une culture européenne, ou plutôt, si l'on en croit Bernard Mouralis, d'une « culture coloniale », il s'exprime dans la langue de l'ancien colonisateur et, pour le romancier, dans un genre « importé ». Sa position face à l'écriture est donc foncièrement hybride, et par là même très complexe. Hériter d'une histoire littéraire et politique profondément marquée par la colonisation, il doit se situer face à certains mouvements littéraires ou culturel appris durant sa formation scolaire. Mais il fait aussi face aux réalités politiques de son pays. Tous ces éléments pourraient avoir contribué au manque du descriptif dans les romans postcoloniaux.

Autre facteur majeur est donc le rapport à la langue. Pour l'écrivain originaire d'une ancienne colonie, l'usage de la parole et d'écriture, dans le quotidien et en littérature, est avant tout déterminé par le bilinguisme, voire le plurilinguisme. De nombreux chercheurs se sont interrogés sur les implications de ce bilinguisme, sur le plan littéraire, sociologique ou idéologique. Le débat est loin d'être clos, car le paradoxe d'une nation qui tente de construire son autonomie dans la langue même de l'ancien colonisateur continue de heurter les débats, encore moins de prendre position face à ce problème on ne peut plus complexe du choix linguistique.

En reprenant un peu la thèse de P. Hamon, selon laquelle décrire, dans un texte « lisible », c'est avant tout décliner un lexique, dresser une liste, « déplier un paradigme » en organisant ce déploiement selon un certain nombre de taxinomies, de grille. C'est aussi « réécrire », dans la mesure où la description « s'embraye sur l'ensemble des grands textes classificateurs (dictionnaires, codes, encyclopédies) dont elle est, dans le texte littéraire, le lieu d'affleurement privilégié<sup>336</sup>. » La description est donc aussi l'énoncé d'un savoir, qui sollicite le savoir du lecteur et engendre une « *compétition de compétences* ».

---

<sup>336</sup> HAMON (Ph.), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981, p. 13.



En plus, si la description est bien « le lieu où est accentuée et actualisée la relation du lecteur au lexique de sa langue maternelle », dans le cas de l'écrivain bilingue, elle est peut-être le lieu où la langue maternelle fait le plus violemment pression pour entrer dans le texte. Quelle stratégie adopter alors ? Face à certains objets de la description, qui n'existent qu'en Afrique et pour lesquels n'existe aucune traduction, l'écriture est confrontée à un dilemme : occulter l'objet, ou le désigner, mais dans une langue qui n'est ni du roman, ni celle du lecteur. Situation ambiguë s'il en est, puisqu'il faut à l'écrivain soit se taire, soit s'exprimer sans être entendu. C'est là un des écueils que rencontrent souvent les écrivains africains amateurs : comment gérer l'influence de la langue maternelle et son irruption dans le texte, en lui permettant de le modeler sans pour autant le rendre illisible ? Dans certaines œuvres mineures des écrivains débutants, le texte narratif s'orne ainsi d'un fort appareil explicatif et d'un appareil métalinguistique sous forme de définitions, traductions, commentaires, gloses ou périphrases. Le tout alourdit généralement le récit, et semble creuser le fossé entre les deux langues, bien plus qu'il ne le comble. Bilingue, l'écrivain africain doit donc, lorsqu'il veut décrire, faire face à la fois à une pression accrue de sa langue maternelle et à une insuffisance accentuée de la langue d'emprunt. Le lecteur étant francophone, mais pas nécessairement africain, moins encore un Rwandais, son savoir peut différer très largement de celui du romancier, et les problèmes de lisibilité inhérents à la différence culturelle s'accroissent dès lors que la description en appelle à un lexique non francophone. La description se construit donc sur des manques.

L'enseignement colonial du français visait avant tout un usage concret de la langue, et rejetait au contraire toute prétention à l'originalité et la créativité. Dès l'abord, le roman africain a révélé, à travers ses pratiques descriptives, toute l'ambiguïté de son origine et de sa condition, et son implication dans le phénomène collectif d'acculturation ou de transculturation entraîné par la colonisation. Le choix de la langue française est un pivot majeur, puisqu'on voit des auteurs appliquer avec soin les règles et préceptes d'une langue apprise dans le cadre fermé de l'institution, et non puiser librement dans les innombrables possibilités d'une langue vécue, découverte en même temps que le monde.

Par ailleurs, si la description est vraiment réécriture d'autres textes, dépositaires d'un savoir sur le monde, quels peuvent être aujourd'hui, pour un écrivain africain, ces textes à réécrire ? Une fois de plus, l'auteur est en porte-à-faux, car ce « fonds » culturel est lui aussi

marqué du sceau de l'hybridité : les textes qui organisent le savoir sur le monde africain sont bien souvent des textes étrangers, qui ont au cours des siècles construit et remanié sans relâche une certaine image occidentale de l'Afrique. Des récits de voyages du XVI<sup>ème</sup> siècle aux ethnologies modernes s'est élaboré un vaste discours sur l'Afrique, dans lequel les Africains eux-mêmes n'étaient guère partie prenante. Celui-ci peut-il aujourd'hui être décentement proposé en exemple à ceux qui cherchent à décrire l'Afrique de l'intérieur ? Peut-on penser alors que si la description ne peut-être qu'exotique ou ethnographique, qu'elle ne soit pas, comme semblent le penser certains romanciers ?

En fait, au-delà du bilinguisme, l'écrivain, comme tout citoyen des anciennes colonies, se trouve en situation d'hybridité culturelle : langue, monde de référence, échelle des valeurs, vision du monde, tout se dédouble et devient plus complexe à exprimer, dans la mesure où cette dualité est souvent conflictuelle. Pour D. H. Pageaux, si la description semble impossible ou, au mieux, empruntée et artificielle, c'est que les romanciers, du fait de la colonisation et de l'acculturation, se meuvent dans un espace confisqué, où l'individu se trouve privé de ses repères et de la possibilité même de « dire » cet espace.

Il s'agit avant tout de représenter un monde d'oppression, d'en montrer les tares, les horreurs, les scandales. Ainsi, les textes déclinent-t-ils avec régularité un certain nombre de motifs caractéristiques de l'exercice de l'autorité politique : conquête exploitation, confusion entre bien public et bien privé, invasion de l'espace par les fétiches de l'ordre politique, convocation, expulsion, quadrillage, etc.

Enfin la nature même du projet romanesque de ces écrivains, et l'histoire de la littérature africaine permettent de poser une dernière hypothèse d'interprétation. La situation historique dans laquelle a émergé cette littérature a fait d'elle, par un enchaînement presque inéluctable de facteurs et de conséquences, une littérature avant tout engagée. Or tout engagement, présupposant que le texte obéit à une exigence d'action positive sur le monde, se situe donc dans une esthétique de l'efficacité, aux antipodes de « l'art pour l'art ».

L'espace romanesque, tel qu'il s'élabore à travers l'action racontée, les procédures narratives, les thèmes socio-politiques, le symbolisme des éléments et les structures imaginaires, reste donc profondément marqué par les traumatismes historiques et politiques

subis par l'espace vécu, et apparaît dans les textes comme profondément conflictuel et anxiogène. C'est à présent vers l'avenir qu'il faut se tourner : la situation actuelle du continent africain permet-elle d'espérer le dépassement de ce pessimisme, un renouvellement des thèmes romanesques, l'expression d'un rapport plus individualisé au monde, à l'espace ? Pendant ce dernier demi-siècle, un véritable travail de réappropriation de l'espace « confisqué » s'est accompli. Cinq décennies après le recouvrement de la souveraineté, la langue française, assouplie et fécondée par la langue maternelle, a pu rendre avec authenticité une nouvelle vision de l'espace africain. Il reste à espérer que les héritiers de cette riche période sauront prolonger la recherche, exploiter les différentes voies ouvertes ici et là pour mieux les dépasser, faute de quoi la littérature africaine entrerait précisément dans cette impasse qu'elle décrit souvent traverser l'espace romanesque.

Cependant cette socialité dont on a parlé plus haut s'affirme différemment d'un roman à l'autre. Il serait alors très fécond d'interroger les pratiques romanesques de l'auteur de *Mes transes à trente ans* qui produisent l'espace social. Signifiant spatial, l'espace romanesque est signifié culturel. Mais c'est là une autre thèse...

Ce travail n'est pas fini s'il est terminé.