



Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III
Institut für Asien- und Afrikawissenschaften
Seminar für Afrikawissenschaften

A Walk in the Night ou l'Espoir ? **De la souffrance à l'engagement**

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung
des Grades eines Magister Artium
im Studienfach Afrikawissenschaften.
Fachgebiet: Afrikanische Literaturen und Kulturen

vorgelegt von
Anis Ben Amor
Berlin, Mai 2004

Erstgutachterin: Prof. Dr. Flora Veit-Wild
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Susanne Gehrman

Abstract (German)

Die Arbeit hat einen der wichtigsten Romane der frühen Anti-Apartheids-Literatur zum Gegenstand, Alex La Guma's "A Walk in the Night". Dieses Werk reflektiert die frühe Phase des literarischen Schaffens von Alex La Guma und ist ein relevantes Beispiel der „littérature engagée“ aus Südafrika der 1950er und 1960er Jahre. Die vorliegende Arbeit stützt sich zum größten Teil auf einem „Close Reading“ des erwähnten Romans von Alex La Guma und beschreibt die literaturpolitische Landschaft sowie den Standpunkt schwarzer Schriftstellerinnen und Schriftsteller der sogenannten „Drum Generation“ unter der Apartheid.

Schlagwörter: Alex La Guma, Anti-Apartheids-Literatur, Engagierte Literatur, Drum Autoren, Südafrikanische Literatur

Abstract (English)

This work treats one of the most important novels of the Anti-Apartheid Literature, "A Walk in the Night"¹ by the author Alex La Guma. This work reflects the early stages of the literary creation of Alex La Guma and presents a significant example of the "littérature engagée" from South Africa during the 1950s and 1960s. Furthermore, this paper is based mainly on a close reading of the mentioned novel of Alex La Guma and treats the South African literary history as well as the standpoint of the Black writers of the so called "Drum generation" under the Apartheid.

Keywords: Alex La Guma, Anti-Apartheid Literature, Committed Literature, Drum Writers, South-African Literature

Abstract (French)

Cette thèse porte sur l'un des romans les plus emblématiques de la littérature anti-apartheid ; "A Walk in the Night" du romancier sud-africain Alex La Guma. Ce roman incarne une phase importante de la création littéraire d'Alex La Guma et présente un exemple important de la "littérature engagée" en Afrique du Sud pendant les années 1950 et 1960. Ce travail se fonde sur une lecture de près ; "close reading" du roman mentionné d'Alex La Guma et traite de l'histoire littéraire sud-africaine ainsi que le positionnement des écrivains noirs de la génération d'auteurs Drum à l'égard de l'apartheid.

Mots clés : Alex La Guma, Génération d'auteurs Drum, Littérature anti-apartheid, Littérature sud-africaine, Littérature engagée

¹ *A Walk in the Night* (1962), roman de l'écrivain sud-africain Alex La Guma, fut traduit de l'anglais par Lisok Dangry et publié en France sous le titre *Nuit d'errance*, Paris, Hatier, « Collection Monde Noir Poche », 1984, 160p.

Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique. Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences,

car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie
que nous n'avons rien à faire au monde
que nous parasitons le monde
qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde
mais l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer
et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux
coins de sa ferveur
et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence,
de la force et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et
nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre
éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule et que toute étoile
chute de ciel en terre à notre commandement sans limite.

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983,
(1939), 82-83.

*En hommage à l'une des grandes figures de la littérature africaine,
l'écrivain et intellectuel sud-africain Alex La Guma.*



Portrait d'Alex La Guma extrait d'André Oldendaal & Roger Field
(eds.), *Liberation Chabalala: The World of Alex La Guma*. Bellville/
Cape Town, Mayibuye Books, University of Western Cape, 1993, xxxv.

From Castle Bridge to Sheppard Street, Hanover Street runs through the heart of District Six, and along it one can feel the pulse-beats of society. It is the main artery of the local world of haves and have-nots, the struggling and the idle, the weak and the strong. Its colour is in the bright enamel signs, the neon-lights, the shop-fronts, the littered gutters and draped washing. Pepsi Cola. Commando Cigarettes. Sale Now On. Its life blood is the hawkers bawling their wares above the blare of jazz from the music shops. “Aaatappels [Potatoes], ja. Uiwe [Onions], ja,” ragged youngsters leaping on and off the speeding trackless-trams with the agility of monkeys; harassed mothers getting in the groceries; shop assistants; the Durango Kids of 1956; and the knots of loungers under the balconies and in the doorways leading up to dim and mysterious rooms above the rows of shops and cafes.

Alex La Guma, « The Dead-End Kids of Hanover Street », *New Age*, 2, N°47, (September 20, 1956), 6.

Table des matières

1. INTRODUCTION	2
1.1 La scène littéraire sud-africaine de la période du « <i>post-apartheid</i> » : des nouveaux défis	2
1.2 Un passé encore présent	3
1.3 Généralités sur la littérature noire sud-africaine des années 1950 et 1960. Le prétexte de l'apartheid : un survol thématique	5
1.4 Une écriture fictive <i>engagée</i>	6
1.5 Présentation de l'essai	9
1.6 Approche et démarche à suivre	9
1.7 Les études critiques	11
2. HISTOIRE LITTÉRAIRE	14
2.1 Le contexte politico historique des années 1950 et 1960	14
2.2 L'émergence d'une culture urbaine noire : le périodique « <i>Drum</i> »	15
2.3 Evolution du genre romanesque en Afrique du Sud sous l'apartheid	18
2.4 Réalité et fiction : journalisme ou roman ?	21
2.5 Un mode d'écriture « réaliste-naturaliste »	23
3. ALEX LA GUMA : ROMANCIER DE TÉMOIGNAGE ET D'ENGAGEMENT	27
3.1 Eléments biographiques.....	27
3.2 <i>A Walk in the Night</i> : un tableau de l'univers social du ghetto.....	29
3.2.1 Arrière-plan journalistique : devoir du reporter	29
3.2.2 L'intrigue.....	32
4. SUJETS MAJEURS TRAITÉS DANS <i>A WALK IN THE NIGHT</i>	34
4.1 De la violence dans le ghetto.....	34
4.2 Critique aux représentants de la loi	42
4.3 <i>A Walk in the Night</i> ou l'Espoir ? Appel à l'engagement collectif	44
4.4 Une lueur d'espoir au terme d'une <i>Nuit d'errance</i> ?.....	46
5. LA MISE EN JEU DES TECHNIQUES ROMANESQUES DANS LE ROMAN	50
5.1 Le choix symbolique de District Six comme espace romanesque et ses connotations	50
5.2 De la narration	53
5.3 Fonction de la description : succession des tableaux	56
5.4 Style ironique.....	60
5.5 Spécificité du langage employé.....	62
6. VERS UNE PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE DE <i>L'ENGAGEMENT</i> ?	64
6.1 Motivation politique	64
6.2 Discours réaliste <i>engagé</i>	66
7. L'AFRIQUE DU SUD LIBRE : DE LA « <i>DÉSAPARTHÉIDISATION</i> » DES MODES D'EXPRESSION ARTISTIQUES	71
8. CONCLUSION	75
9. BIBLIOGRAPHIE	77
9.1 Sources primaires	77
9.2 Sources secondaires.....	77

1. Introduction

1.1 La scène littéraire sud-africaine de la période du « *post-apartheid* » : des nouveaux défis

De nos jours, la littérature d'Afrique du Sud du « *post-apartheid* » rencontre de nouvelles préoccupations thématiques. Cette littérature est désormais confrontée à des défis imposés par un quotidien que marquent de nouvelles données politiques, culturelles, économiques et sociales. Une jeune génération d'écrivains et d'intellectuels sud-africains, tels que Njabulo Ndebele, Achmat Dangor, J.M. Coetzee, Antjie Krog et bien d'autres a émergé. Ces intellectuels s'attellent à la lourde tâche de traiter des questions nouvelles qui prédominent aujourd'hui sur la scène littéraire et culturelle en Afrique du Sud libérée.

Après des décennies de résistance – près d'un demi siècle de lutte et d'engagement du peuple sud-africain dans un combat difficile et douloureux mené contre le régime de l'apartheid, la ségrégation raciale et le racisme colonial – ce peuple a remporté la victoire au terme d'un itinéraire de souffrance, de volonté et d'espoir. L'indépendance est atteinte, l'ère du pouvoir colonial et racial est dépassée, et la machinerie de l'apartheid est détruite. Même si celle-ci a laissé des empreintes néfastes, des plaies historiques à panser. La lutte des Sud-Africains pour la liberté, la justice et l'égalité a été néanmoins couronnée de succès.

La montée du parti politique de l'« *African National Congress* » (ANC) est marquée par l'arrivée au pouvoir du leader et combattant Nelson Mandela. Premier président noir de l'Afrique du Sud aux premières élections présidentielles libres et non-raciales, son élection, en 1994, change la donne. A l'aube de ce changement historique de pouvoir, le processus démocratique est enclenché, amorçant des profonds changements culturels, économiques et sociétaux. La réconciliation entre les groupes ethniques composant la Nation sud-africaine libre est devenue, en outre, un devoir évident.²

De nombreuses études critiques ainsi que des thèses de mastère et de doctorat ont actuellement pour thème les problématiques de l'Afrique du Sud. La littérature du « *Truth and Reconciliation Commission* » est en particulier perçue comme un champ d'investigation majeur. Comme nous l'avons vu plus haut, la montée de l'ANC symbolise

² Cf. Daniel M. Mengara, *La Représentation des groupes sociaux chez les romanciers noirs sud-africains : réalisme, falsification ou idéalisation ?* Paris, L'Harmattan, 1996, 312-313.

une nouvelle ère marquée par les essais divers de réformer et de normaliser les rapports de pouvoir entre Noirs et Blancs. Pour cette raison, les thèmes classiques de la scène littéraire et artistique sud-africaine se trouvent bouleversés. On observe en effet un passage de la figure de l'écrivain de la *littérature engagée* anti-apartheid à des tentatives de fraternisation entre les groupes ethniques rivaux. Cette problématique est devenue un point central dans le débat culturel et politique en Afrique du Sud libre. Barbara Harlow affirme ainsi dans son ouvrage intitulé *After Lives: Legacies of Revolutionary Writing* (1996) que « 'Democracy' and 'negotiation' [...] together with such attendant terms as 'elections', 'policing', 'transitions' [...] have [...] in a most important sense displaced [...] 'armed struggle' as the focal point of cultural and political debate. »³

Dans la mesure où la littérature est intimement liée au milieu socio-historique dans laquelle elle émerge, les sujets qu'elle développe traitent de manière directe ou indirecte de ce contexte.⁴ Ainsi, les thèmes les plus répandus dans la fiction du « *post-apartheid* » sont ceux associés à la réconciliation entre les groupes ethniques, et au processus de la constitution de la nouvelle Nation sud-africaine.

1.2 Un passé encore présent

Après avoir dominé la scène littéraire sud-africaine noire pendant plus d'un demi-siècle, l'apartheid demeure un sujet provoquant, qui marque une continuité dans la mémoire collective sud-africaine.⁵ Les sujets traités dans les œuvres littéraires actuelles ont *de facto* un rapport – implicite ou explicite – à l'apartheid. Ils en présentent un prolongement inévitable.

Traiter de l'apartheid dans la littérature de l'Afrique du Sud libre, c'est s'interroger à nouveau sur ce thème, et explorer ces plaies d'origines historiques et d'ordre psychologique, social, économique et politique. Cette interrogation du passé est liée une fois de plus à l'idée de la construction d'une Nation composée de Noirs et de Blancs. Les blessures historiques sont toujours visibles : nous pouvons, de nos jours, en lire des traces

³ Barbara Harlow, *After Lives: Legacies of Revolutionary Writing*, London, Verso, 1996, 6, cité par Yousaf Nahem, *Alex La Guma: Politics and Resistance*, Portsmouth NH, Heinemann, 2001, xi.

⁴ Cf. Christian Yette, *La Représentation du ghetto dans l'œuvre d'Alex La Guma*, Université de Nancy, Thèse de doctorat, 1999, 96.

⁵ Nous désignons par « littérature sud-africaine noire », pour ce travail, les œuvres de tout écrivain appartenant au groupe d'hommes classifiés en Afrique du Sud sous l'apartheid par la catégorie de « *non-européens* ». Le terme « *Noir* » sera, de même, utilisé comme notion générique pour désigner la communauté noire, qui englobe les écrivains noirs et métis.

auprès des victimes encore vivantes de l'apartheid. Il s'agit de blessures engendrées par l'État d'apartheid, et qui relèvent de l'histoire sud-africaine, ce qui justifie le traitement de ce thème. Le travail de l'écrivain est comparable à celui de l'archéologue : tous deux explorent les plaies de l'histoire, recherchent avec soin les racines des problèmes afin de pouvoir enfin en déchiffrer les causes et les reconstituer.

« L'apartheid n'est pas un fait *passé* »⁶, a affirmé l'écrivain et critique sud-africain Lewis Nkosi au cours du festival de littérature internationale de Berlin, en septembre 2003. L'expérience de l'apartheid d'après Nkosi oriente et influence toujours les textes de fiction sud-africains. Même après l'indépendance, la conscience de l'intellectuel sud-africain reste imprégnée par cette expérience traumatisante. Ses écrits reflètent ainsi d'une façon directe ou indirecte des instants de cette expérience, dialoguant avec le passé. Nous partageons ce point de vue de Nkosi sur la rémanence de l'apartheid comme champ d'investigation de toute nature.⁷

Pour aller plus loin, l'écrivain sud-africain contemporain pourrait même être considéré comme acteur potentiel du processus national de réconciliation, de solidarité et d'espoir. Au même titre que ses compatriotes, il est engagé de plein pied dans le projet d'édifier une nouvelle société plus stable et harmonieuse, fondée sur la justice, l'égalité des chances et la démocratie. L'artiste sud-africain devient alors l'écho de sa communauté et confirme à travers son engagement pluridimensionnel le rôle qu'il veut jouer dans sa société, en adoptant des modes d'expression littéraire et populaire pour transcender le cauchemar de l'apartheid.

En outre, loin des nouveaux défis auxquels est confronté l'homme de lettres sud-africain de nos jours, le centre de gravité de la fiction sud-africaine noire sous l'apartheid – qui était dans l'ensemble une *littérature engagée* dans tous les sens du terme – se concentrait dans la lutte contre les pratiques racistes exercées par la politique de l'appareil d'apartheid.⁸ Dans la section qui suit, nous tenterons d'explorer les préoccupations thématiques et esthétiques de cette littérature.

⁶ Traduction libre de la citation de Nkosi de l'anglais au français par l'auteur de cette thèse.

⁷ L'auteur de cet essai a assisté à cette conférence soutenue par Lewis Nkosi pendant le festival de la littérature internationale à Berlin en Septembre 2003.

⁸ L'écrivain noir sud-africain confirme son engagement littéraire par ses écrits. Cette conception de « *littérature engagée* » est définie par Jean-Paul Sartre en 1945, dans le cadre de l'existentialisme, pour désigner la poésie politiquement engagée. Nous désignons par ailleurs par la notion « *engagement* » dans ce travail toute forme d'engagement social, intellectuel, politique et culturel.

1.3 Généralités sur la littérature noire sud-africaine des années 1950 et 1960. Le prétexte de l'apartheid : un survol thématique

Les principaux sujets d'écriture dans la fiction noire sud-africaine des années 1950 et 1960 relèvent surtout de la critique de la politique unilatérale du système totalitaire de discrimination raciale imposée à partir de 1948 en Afrique du Sud : le Parti Nationaliste Afrikaner régenteait tous les niveaux de la vie sociale, politique, culturelle et même sexuelle de la société sud-africaine.

L'heure de l'engagement a sonné. Des écrivains comme Alex La Guma, Bessie Head et Ezekiel Mphahlele, notamment se sont armés de leurs plumes pour traiter, dans leurs œuvres aux titres révélateurs et symboliques tels que *A Walk in the Night* (1962) de La Guma, des conditions qui étaient les leurs. Par ces œuvres, ils transmettent un discours militant à leurs compatriotes ainsi qu'à la communauté internationale.

A ces sujets les plus fréquents seront associés l'antagonisme entre Noirs et Blancs et la représentation des réalités sociopolitiques du vécu. L'acte d'écriture, défini comme choix voulu par l'écrivain sud-africain noir, correspond à une défense légitime des droits élémentaires du citoyen noir, alors considéré comme subalterne et privé de ses droits. L'écrivain est une voix qui se lève, dénonce et proteste contre les pratiques racistes de la politique de l'apartheid et traduit la volonté de l'intellectuel sud-africain d'édifier une société nouvelle, libre et détachée de l'oppression raciale.

Le fait que les romanciers noirs sud-africains des années 1950 et 1960 aient consacré un espace majeur dans leurs écrits à la mise en évidence de la situation sociopolitique en Afrique du Sud sous l'apartheid s'explique par leur volonté de renverser les structures hégémonistes du système de l'apartheid et de construire un art conscient de son temps et des réalités sociales et politiques qui l'entourent.⁹

Au cours d'une réunion publique à Grenoble, en mai 1986, la romancière sud-africaine Miriam Tlali fut priée de préciser sa position concernant la question de l'engagement politique dans les écrits de la plupart des écrivains noirs sud-africains. Miriam Tlali répondit que la ségrégation raciale imposée en Afrique du Sud dès 1948 et le christianisme

⁹ Cf. Yette, *op.cit.*, 95-96.

national afrikaner visant à dominer tous les niveaux de la vie quotidienne des Noirs sud-africains présentèrent selon elle le catalyseur de l'engagement politique de ces écrivains.¹⁰

L'intellectuel et écrivain sud-africain engagé Wally Serote, lors d'une conférence sur les écrivains africains, en 1986, mit l'accent sur l'objectif que devrait avoir une œuvre d'art en Afrique du Sud. Selon Serote le produit d'art

[must] record the story of the people of South Africa, to portray the people of this country, to contribute to the betterment of their lives, to inspire these same people to reach their aspirations, and to give lasting, sustaining hope, so that their lives can be ruled by optimism.¹¹

Aux yeux de Serote, l'écrivain noir sud-africain doit refléter par son œuvre un message chargé d'espoir et d'optimisme tout en peignant les réalités sociopolitiques représentées pendant l'apartheid par l'agenda de politique culturelle de l'ANC et repris par ses adhérents, intellectuels et artistes.

Toute fiction traite de sujets qui dépendent particulièrement de l'ensemble du contexte national d'un pays donné. Selon cette définition, l'écrivain noir sud-africain sous l'apartheid produit une *littérature engagée*. Dans un tel contexte, le militantisme politique littéraire détient une priorité qui transcende les préoccupations esthétiques. La thématique raciale et politique émerge ainsi comme source d'inspiration artistique et occupe le centre de l'espace littéraire dans les années de l'apartheid.¹²

1.4 Une écriture fictive engagée

Nahem Yousaf explique dans son étude critique intitulée *Alex La Guma: Politics and Resistance* (2001) la tendance générale dans l'écriture sud-africaine noire des années de l'apartheid :

Politically active African, Colored and Indian South African writers inevitably found themselves in positions where they could not produce "art for art's sake". They felt politically obliged as well as empowered to produce work that would provide the outside world with a detailed exposé of the daily oppression faced by the black majority at the hands of the white minority that exploited it.

¹⁰ Miriam Tlali cité par Richard Jean-Pierre, « L'Écriture des retrouvailles », *Le Monde diplomatique*, Septembre 1989, 22, cité par Yette, *op.cit.*, 96.

¹¹ Wally Serote, « Power to the People: A Glory to Creativity », in Kirsten Holst Peterson (ed.), *Criticism and Ideology*, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1988, 194, cité par Nahem Yousaf, *op.cit.*, 6.

¹² Cf. Mengara, *op.cit.*, 313.

Consequently, the act of writing can be understood to be a form of resistance against the rulers of that same "fascist outpost".¹³

Selon le principe selon lequel le contexte contribue pour une grande part à la détermination des choix stylistiques et thématiques d'un écrivain donné,¹⁴ nous remarquons la prédominance des textes de fiction généralement courts brossant pour la plupart le portrait de la vie sud-africaine sous ses aspects les plus divers pendant les années 1950 à 1960. Bravant des circonstances d'écriture les plus dramatiques, certains auteurs comme Alex La Guma, Bessie Head et Ezekiel Mphahlele ont malgré tout choisi d'écrire des romans, s'exposant ainsi à la censure, au harcèlement politique et aux arrestations arbitraires.¹⁵

Les œuvres de ces artistes aspirent à servir de miroir qui cherche, par des tableaux témoignant de la vie dans les zones urbaines et les ghettos sud-africains, à refléter les réalités sociopolitiques pour mieux démasquer les mécanismes du système raciste. Ce mode d'écriture réaliste-naturaliste, comme l'affirme Richard Samin, « n'est plus qu'un simple mode littéraire : mais ce peut être aussi un élément de libération. »¹⁶

Ces écrivains introduisent de nouvelles techniques d'écriture, souvent journalistiques, marquées par un réalisme frappant et s'inspirant du reportage et du documentaire social, pour mettre en évidence leur témoignage de la situation sociopolitique du pays pendant cette époque.¹⁷ Evitant toutefois de transformer leurs œuvres de fiction en une simple chronique, ces artistes créent une œuvre qui, tout en demeurant une fiction, transmet un message politique. Nous partageons dans cette mesure la position de Christian Yette qui souligne la correspondance entre création littéraire et volonté de protester et de dénoncer dans la littérature noire sud-africaine sous l'apartheid :

En définitive, la littérature noire sud-africaine n'est pas une forme artistique coupée de la réalité, mais, au contraire, elle est le résultat d'un engagement profond dans la vie sous tous ses aspects. Cette caractéristique a généralement pour corollaire une tendance marquée au commentaire social, à la protestation, à la prise de position politique.¹⁸

¹³ Nahem, *op.cit.*, 5-6.

¹⁴ Cf. Emmanuel Ngara, *Stylistic Criticism and the African Novel*, London, Heinemann, 1982, 19.

¹⁵ Cf. Yette, *op.cit.*, 9.

¹⁶ Richard Samin, *Société et formes littéraires dans les œuvres d'Alex La Guma et d'Ezekiel Mphahlele*, Université de Rouen, Thèse de doctorat d'Etat, 1986, tome I, 56, cité par Yette, *op.cit.*, 95.

¹⁷ Cf. Yette, *op.cit.*, 9.

¹⁸ *Ibid.*, 95.

Cette littérature a évolué dans un contexte d'agitation politique extrême, paradoxalement accompagné d'un formidable fleurissement culturel. Pour ces écrivains engagés, la lutte contre l'apartheid prend forme principalement dans les centres urbains, où les Sud-Africains noirs et métis développent une culture urbaine représentée par le périodique « *Drum* ». Ce magazine renommé rencontra un certain succès dans les années 1950 et 1960 grâce à sa satire féroce du monde de l'apartheid. Ainsi, en examinant l'histoire de l'écriture littéraire noire en Afrique du Sud sous l'apartheid, on remarque que celle-ci est profondément liée à l'évolution du journalisme.

L'histoire de l'écriture *engagée* a débuté en Afrique du Sud après la mise en place de l'apartheid avec les premiers reportages du périodique « *Drum* », essayant de témoigner de la vie animée des townships et de mettre en scène leur rythme culturel. Par l'intermédiaire de photos et de textes de fiction courts, ils explorent la vie des « *shebeens* »¹⁹, des mines, les conditions des centres de détention et de rapporter les grands procès politiques et les déplacements forcés de la population noire.²⁰

La cité noire, à côté du ghetto urbain, devient un centre culturel et un lieu de rencontre entre les premiers intellectuels noirs et métis qui ont commencé à écrire, transmettant ainsi une voix de l'urbanité dans leurs écrits dont le sujet favori était la cité noire et le ghetto. Certains romanciers étaient profondément attachés dans leur fiction à leur univers urbain : Sophiatown pour Bloke Modisane, Alexandra pour Peter Abrahams, Soweto pour Miriam Tlali et Wally Serote ou encore District Six pour Alex La Guma et Richard Rive.²¹

Au travers de leur création artistique, ces intellectuels ont cherché à exprimer leur volonté et leur vision politique. Ces écrivains, qui étaient aussi pour la plupart journalistes, se sont inspirés de l'écriture journalistique pour rapporter le rythme de la vie urbaine et attester de la vie intellectuelle et artistique des centres urbains de cette période. Nous pouvons également affirmer que cet intérêt est guidé aussi par des arrière-plans éminemment politiques puisque la majorité des intellectuels noirs étaient membres d'organisations politiques comme le « Congrès Africain National » (ANC), le « Congrès Pan-Africain » (PAC) et l'« Organisation Sud-Africaine des Gens de Couleur » (SACPO). Ils ont sans doute privilégié le milieu urbain comme arène de lutte culturelle et politique.²²

¹⁹ « *Shebeen* » est un terme sud-africain signifiant bar clandestin.

²⁰ Cf. Yette, *op.cit.*, 76-78.

²¹ Cf. *Ibid.*

²² Cf. *Ibid.*

Œuvre emblématique de la littérature sud-africaine noire, le roman d'Alex La Guma *A Walk in the Night* (1962) constituera l'articulation principale de cet essai sur la littérature sud-africaine noire *engagée*.

1.5 Présentation de l'essai

Cet essai présente une étude de *A Walk in the Night*, chef-d'œuvre et premier opus de La Guma, extrait de son recueil *A Walk in the Night, and Other Stories* publié d'abord en 1962 à l'université d'Ibadan au Nigeria par Mbari Publication, puis parmi d'autres nouvelles, en 1967 par Heinemann. C'est par ce roman que La Guma est devenu l'une des figures majeures de la scène littéraire africaine. Cet ouvrage social est aussi pour La Guma une œuvre capitale puisqu'il s'agit de sa première tentative d'écrire un roman, promue au rang de pièce maîtresse de son univers romanesque. Ce chef-d'œuvre fut favorablement reçu par l'ensemble de la critique littéraire africaine et couronné de succès, bien qu'il ait été interdit en Afrique du Sud dès sa parution.

L'objectif de cette étude est de réaliser une recherche sur un artiste et intellectuel sud-africain représentatif de son temps dont l'œuvre possède des qualités artistiques incontestables. Nous aimerions présenter à nos lecteurs cet ouvrage, afin de mettre en évidence l'esprit littéraire des années 1950 et 1960 en Afrique du Sud ; une époque qui est sans conteste significative dans l'histoire de la littérature noire sud-africaine et qui reste de nos jours de toute première importance car elle ouvre des horizons sur un *passé* encore *présent* en Afrique du Sud libre.

En effet, les écrivains sud-africains de l'ère de l'apartheid ont offert leurs vies pour le combat contre l'apartheid. Ils sont des héros de la lutte pour la liberté. Ils méritent en cela notre hommage. Ils ont levé leurs voix contre les injustices, ils s'inscrivent à ce titre dans l'histoire humaine universelle. L'adaptation cinématographique du roman *A Walk in the Night* par l'un des représentants de la jeune génération des réalisateurs sud-africains, Mickey Madoda Dube, en 1998 (78 min en anglais et afrikaans), illustre parfaitement ceci.

1.6 Approche et démarche à suivre

A travers *A Walk in the Night* (1962), nous souhaitons envisager une étude approfondie des aspects thématiques de la vie du ghetto District Six du Cap : les activités, les déceptions

des protagonistes, la violence, l'aliénation, la voix subalterne²³ et l'espoir. Nous souhaitons également explorer sous plusieurs angles la mise en forme esthétique, c'est-à-dire les divers procédés d'écriture romanesque.

De plus, nous chercherons à démontrer dans cette étude qu'une exploration plus minutieuse du texte romanesque de La Guma révèle un discours de structure dichotomique. *A Walk in the Night* comporte une surface réaliste, nuancée par un second discours métaphorique implicite. La surface statique du texte, au ton dense et pessimiste, est contrastée par une profondeur symbolique et dynamique teintée d'espoir. Ceci affirme le caractère d'optimisme de ce roman.

Afin d'analyser ce roman, nous adopterons une démarche de mise en évidence de trois niveaux textuels. Le premier est un niveau linguistique, qui englobe les stades syntaxiques et sémantiques. Le second niveau est narratologique et concerne les techniques relevant du genre romanesque. Le troisième, enfin, relève de l'idéologie, c'est-à-dire de la vision du monde et des messages qui s'en dégagent. Par ailleurs, notre approche part du texte pour aborder les thèmes représentés dans le récit en illustrant nos thèses par l'utilisation de procédés stylistiques et de techniques narratives ainsi que d'extraits du texte étudié.

Les thématiques qui seront traitées dans cet essai se situent parmi le contexte plus vaste qui prédomine sur la scène littéraire noire sud-africaine de l'apartheid, notamment l'antagonisme racial entre Noirs et Blancs et ses implications. La représentation métaphorique de ce thème se fait à travers des personnages qui représentent les clefs symboliques du conflit racial entre le Noir et le Blanc en Afrique du Sud. La Guma s'appuie dans son roman sur une représentation des rapports intra-communautaires et interracialisés dans cet espace urbain symboliquement clos que constitue le ghetto. Le ghetto devient ainsi un microcosme représentatif des interactions sociales en Afrique du Sud de l'apartheid et plus généralement de la condition humaine incarnant le combat axiologique entre le bien et le mal – cette lutte intemporelle, qui sera couronnée par la triomphe du bien sur le mal, dans un espoir d'anticipation et d'optimisme.

Nous terminerons ce travail par l'analyse de la philosophie esthétique d'Alex La Guma. Nous mettrons en lumière le nouveau débat intellectuel et culturel en Afrique du Sud « *post-apartheid* », fondé sur un discours qui veut transcender la notion de couleur et dépasser la vieille prison thématique du conflit racial. Une jeune génération d'écrivains noirs à laquelle appartient Njabulo Ndebele, dont la collection d'essais porte le titre

²³ La notion de « subalterne » sera analysée plus amplement dans la suite de cet essai.

révéléateur de *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture* (1991), souligne la nécessité de chercher d'autres thèmes. Une esthétique littéraire nouvelle prend le relais du long chemin de l'engagement politique de l'écrivain : la littérature de cette ère nouvelle relève les défis des circonstances socio-historiques contemporaines, comme nous le verrons plus loin dans le chapitre concernant le nouveau débat littéraire en Afrique du Sud.

1.7 Les études critiques

Les œuvres de La Guma ont attiré l'attention de nombreux critiques littéraires. Ceux-ci ont réalisé des études portant sur ses romans, partant principalement de l'angle idéologique ou politique de cet artiste. Dans le cadre de notre analyse, nous prendrons en compte comme sources secondaires en premier lieu une étude de Kathleen Balutansky sous le titre *The Novels of Alex La Guma: The Representation of a Political Conflict* (1990). Dans le premier chapitre intitulé « *A Walk in the Night: The Ironic Effect of Alex La Guma's Style* », elle propose une lecture optimiste du roman et présente le point de départ de notre thèse : celui de l'espoir envisagé dans cet essai. Nous avons aussi eu recours à d'autres études qui ont essayé de donner des interprétations diverses, parfois contradictoires, des romans de La Guma et qui nous ont ainsi aidé à accéder aux dimensions idéologiques et sociopolitiques du roman.

Nos influences principales viennent d'Abdul R. JanMohamed, Anders Breidlid, Christian Yette et Nahem Yousaf ; qui seront cités dans les différentes sections de ce travail. Dans son essai intitulé « *Alex La Guma: The Generation of Marginal Fiction* », extrait de sa collection d'essais *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa* (1983), JanMohamed discute de la centralité thématique du statut marginal des opprimés de l'Afrique du Sud chez l'écrivain noir sud-africain en partant de la thèse du « manichéisme » imposée par l'apartheid. Ceci trouve un écho particulier dans le mode et le style d'écriture littéraire de La Guma.

Dans son ouvrage intitulé *Alex La Guma: Politics and Resistance* (2001), le critique Nahem Yousaf, qui a exploré le monde romanesque de La Guma, souligne le « dialogisme »²⁴ qui marque l'écriture romanesque de cet auteur ; un tel dialogisme rompt avec l'unilatéralité de l'apartheid. Ce livre richement argumenté, et comportant une

²⁴ Le concept du « dialogisme » est fondé par le philosophe et critique littéraire russe Mikhaïl Bakhtine signifiant la multiplicité et l'interaction des voix dans un texte littéraire donné.

excellente bibliographie, envisage l'œuvre de La Guma à la lumière des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon et du « dialogisme » de Mikhaïl Bakhtine. Nahem met en jeu dans son approche des concepts comme la « polyphonie », le « monologisme » ainsi que le « dialogisme » qu'il érige au rang de paradigmes marquant de l'écriture romanesque de La Guma.

De son côté, Christian Yette analyse dans sa thèse de doctorat *La Représentation du ghetto dans l'œuvre d'Alex La Guma* (1999) l'importance d'envisager l'aspect spatial du ghetto non seulement comme décor mais aussi comme élément majeur dans l'approche du monde romanesque de La Guma. Parallèlement, Yette offre dans cet ouvrage des réflexions enrichissantes sur la vision du réalisme chez La Guma et sur son emploi fréquent de la métaphore et du symbolisme.

Quant à Anders Breidlid, il se concentre dans son étude comparative entre Ngugi wa Thiong'o et Alex La Guma intitulée *Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa: Subalternity and Representation in the Novels of Ngugi wa Thiong'o and Alex La Guma* (2002), sur l'exploration et la représentation des voix subalternes chez les deux écrivains. Il souligne l'évolution générale des carrières littéraires de ces deux auteurs et distingue, dans leurs écrits, un discours anticolonial qui se développe sous la forme d'une fiction contre-hégémoniste se muant en littérature contestataire.

Dans son ouvrage *Memories of Home: The Writings of Alex La Guma* (1991), Cecil Anthony Abrahams, le biographe de La Guma, met en avant la combinaison du message politique et de l'esthétique de lutte comme des points centraux de la philosophie esthétique de l'artiste. Ce recueil reflète, à travers des extraits d'interviews de La Guma et des articles publiés dans plusieurs journaux, les motifs et les arrière-pensées qui ont régi et orienté son écriture fictive. En se référant à l'impact qu'a exercé l'expérience de l'apartheid sur ses écrits, ceci nous aide à mieux comprendre sa philosophie esthétique ainsi que le degré de son engagement politique.

Balasubramanyam Chandra Mohan, pour sa part, présente dans sa thèse de doctorat *A Study in Trans-ethnicity in Modern South Africa: The Writings of Alex La Guma 1925-1985* (1992) les œuvres de fiction et les écrits non fictifs d'Alex La Guma. Il y inclut des œuvres datant de sa carrière journalistique, notamment ses séries *Little Libby: The Adventures of Liberation Chabalala*. Cette étude entreprend l'analyse de la fonction du contexte social sud-africain imprégnant le texte littéraire de La Guma. Ce critique prouve l'émergence d'une vision trans-ethnique de la société sud-africaine dans les écrits de La

Guma, en ce qu'il essaye de transcender dans l'espace fictif de ses œuvres l'unilatéralité raciale de l'apartheid et de surmonter les barrières raciales pour découvrir autrui.

Avant de nous lancer dans l'exploration de ces thèses, nous tenterons d'introduire notre recherche par un survol thématique qui souligne l'émergence et l'évolution du genre romanesque en Afrique du Sud, en mettant en jeu l'influence du journalisme et du mode littéraire réaliste sur l'écriture noire des années 1950 et 1960 en Afrique du Sud de l'apartheid avant de présenter la carrière littéraire d'Alex La Guma à la lumière de ce contexte.

2. Histoire littéraire

2.1 Le contexte politico historique des années 1950 et 1960

Notre étude couvre l'histoire littéraire des années 1950 et 1960 ; c'est-à-dire le début de la prise de pouvoir du Parti Nationaliste Afrikaner et la mise en place de la politique de l'apartheid et ses conséquences tragiques. Un survol thématique portant sur l'histoire littéraire en Afrique du Sud de l'époque nous montre que les genres littéraires divers, incluant le roman, la nouvelle, le théâtre et la poésie, étaient marqués en général par un fort engagement politique des auteurs noirs traduisant leurs visions sociales.

Les écrivains sud-africains noirs et métis qui ont émergé dans les années 1950 et 1960 ont vécu une situation particulière. Ces intellectuels sont des citoyens au même titre que leurs autres compatriotes de couleur, dont ils partagent le statut de « seconde classe » et vivent un quotidien régi par les lois de l'apartheid²⁵ : une politique qui restreint leur liberté et réduit leur vie à une expérience unilatérale de dichotomisation entre Noirs et Blancs.

Privé de toute forme de dignité humaine, harcelé par les représentants de l'ordre colonial, l'écrivain qui veut maintenir et chercher un sens à son humanité violée est réconcilié symboliquement par l'acte d'écriture. En affrontant ces problèmes, il est certainement impensable pour un écrivain noir d'ignorer ou de s'écarter de cette réalité sociopolitique et de ne pas la représenter dans son œuvre de fiction. L'écrivain noir sud-africain s'engage donc dans ses écrits : il essaye d'exposer et d'interpréter l'environnement social dans lequel ses semblables survivent. Ce sont la pauvreté, la violence, la délinquance juvénile et les excès de pouvoir de l'administration coloniale qui rythment la vie dans les ghettos.

Le message des écrivains sud-africains noirs est par conséquent double : créant des œuvres littéraires dans un contexte caractérisé par la répression et la déchéance, les

²⁵ Brian Bunting définit ainsi l'apartheid : « Apartheid means, literally 'apart-ness', the state of being apart, 'separateness' or 'separation', and in South African context means racial distinction. » in Alex La Guma (ed.), *Apartheid: A Collection of Writings on South African Racism by South Africans*, London, Lawrence & Wishart, 1972, 23. Jimmy Makotsi ajoute : « Apartheid is a policy of segregation or separateness: separate development in terms of economic opportunities, social benefits, political rights and cultural expression. Although it was adopted as an official policy of the South African Nationalist government in 1948, its roots go as far back as 1852 when the white people, led by Jan Van Riebeck, invaded the region. » in Jimmy Makotsi, *Notes on Alex La Guma's A Walk in the Night*, Nairobi/London, Heinemann Educational Books Ltd, 1985, 1-2.

écrivains noirs sud-africains ont voulu d'une part montrer au monde extérieur leur existence et d'autre part inciter leurs concitoyens à s'engager dans la lutte collective contre l'apartheid et ses stades variés de la marginalisation. Puisque ces intellectuels créent dans un régime dans lequel leurs écrits sont ou complètement interdits ou bien partiellement censurés, ils furent obligés de publier leurs ouvrages à l'étranger, voire de quitter leur pays.

Rosemary Colmer décrit ainsi la situation sociopolitique de la littérature dans le contexte sud-africain des années 1950 et 1960 :

South African fiction of the period does not merely reflect the nature of the society, but inevitably criticizes it. Even the least politically didactic novel cannot avoid mentioning the social conditions under which nonwhites have lived in South Africa for most of the twentieth century. Merely to describe the daily existence of the non-white communities of South Africa is to criticize implicitly the policies of the former administrations, which dictated that human beings should live under these conditions, and such a description stands as an indictment of the sensibilities of the white South Africans who until the 1990s lived within and supported this system.²⁶

Ecrire à cette époque pour les Sud-Africains noirs, c'est assumer une responsabilité, traduisant leur volonté de jouer un rôle dans la société afin de dénoncer les circonstances sociopolitiques et de transmettre un appel de prise de conscience et d'engagement politique. Les œuvres de fiction servent symboliquement de témoignage historique de la vie marginale des ghettos.

L'apartheid, principalement pratiquée dans les villes à travers ses lois et sa politique de ségrégation raciale, a offert aux écrivains noirs sud-africains un cadre idéal d'inspiration : le ghetto sud-africain devient un symbole de lutte et de fleurissement culturel.

2.2 L'émergence d'une culture urbaine noire : le périodique « *Drum* »

Deux principaux centres de création culturelle émergent : Sophiatown à Johannesburg et District Six au centre du Cap. Ces deux foyers de création et d'attraction intellectuelle sont une réponse à la politique de tribalisme et d'ethnicité que l'appareil de discrimination raciale veut imposer aux groupes raciaux noir et métis. De nombreux intellectuels issus de ces groupes ont émergé de ces deux ghettos, en même temps qu'une culture urbaine

²⁶ Rosemary Colmer, « Alex La Guma » in C. Brian Cox (ed.), *African Writers Vol. I*, New York, Charles Scribner's Sons, 1993, 401.

représentée par le périodique « *Drum* ». Les ghettos deviennent alors des centres socioculturels d'attraction intellectuelle et artistique, où se développe une culture urbaine noire possédant ses formes originales d'expression. À côté de la littérature, les modes d'expressions populaires comme la musique, le chant et les chorales, ayant un large auditoire, ont pu jouer un rôle dans la lutte multiforme contre l'apartheid.

La naissance d'une culture noire protéiforme est due à l'existence d'une élite intellectuelle formée dans les écoles missionnaires et influencée par l'évolution d'une presse locale *engagée*. Parmi ces journaux et revues les plus célèbres à cette époque on trouve : *Drum*, *Africa South*, *Contrast*, *The Classic*, *New Age* et *Bolt*.²⁷ Ces écrivains et journalistes noirs ont délibérément choisi d'utiliser la langue anglaise comme un médium qui incarne la lutte et la protestation contre le racisme de l'apartheid. La voix protestataire fait ainsi résonner son écho partout dans le monde. Michael Chapman explique l'aspect spécifique qui marque les écrits de « *Drum* » :

Most of the writers were concerned with more than just telling a story. They were concerned with what was happening to their people and, in consequence, with moral and social questions. It is this which distinguishes the *Drum* writers from purveyors of pulp fiction.²⁸

Il est certainement difficile de parler de la littérature noire sud-africaine des années de l'apartheid sans se référer au rôle majeur joué par le magazine « *Drum* ». Ce périodique, lancé et financé dès 1951 par l'Anglais Jim Bailey, a permis l'émergence de plusieurs écrivains noirs sud-africains. À ses débuts, ce magazine était plutôt destiné à un auditoire rural et ne reflétait pas les préoccupations et les intérêts de la communauté noire urbaine. Ses orientations ont changé avec la naissance d'une nouvelle génération de journalistes tels qu'Ezekiel Mphahlele, Todd Matshikiza, Bloke Modisane, Arthur Maimane parmi d'autres. Suite au changement de ligne éditoriale, de nouvelles rubriques furent introduites pour traiter plus particulièrement des sujets portant sur le quotidien de la communauté noire sud-africaine. On peut citer par exemple l'enquête réalisée par Bloke Modisane en 1956 dans les églises sud-africaines publiée sous le titre « Mr. *Drum* goes to church. » À travers de telles enquêtes, ces écrivains et journalistes démasquent les mécanismes qui régissent le quotidien de la société sud-africaine.²⁹

²⁷ Cf. Yette, *op.cit.*, 76.

²⁸ Michael Chapman, « More Than Telling a Story: *Drum* and its Significance in Black South African Writing » in Michael Chapman (ed.), *The 'Drum' Decade: Stories from the 1950s*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1989, 183.

²⁹ Cf. Yette, *op.cit.*, 77-78.

Ce magazine a offert à l'écrivain alors journaliste, selon les termes de Christian Yette, « le ton, le style et un mode littéraire »³⁰ qui laissent leurs traces dans les œuvres de la littérature noire sud-africaine des années 1950 et 1960 ; un esprit littéraire marqué par le militantisme politique de la plupart des écrivains noirs, qui mettent en question l'absurdité de la politique raciste de l'apartheid pratiquée dans la société sud-africaine. A travers cette littérature, les plumes des Noirs et des Métis s'unissent dans leur combat collectif pour la liberté.³¹

Lewis Nkosi interprète la période de « *Drum* », promu symbole de l'esprit littéraire urbain des années 1950 en Afrique du Sud, en affirmant :

Being a *Drum* man did not consist merely in fulfilling one's obligations to the paper professionally but carried other extra responsibilities. For instance, even in one's personal life one was supposed to exhibit a unique intellectual style; usually urbane, ironic, morally tough and detached ... especially in reporting the uncertainties of urban African life in the face of rigorous apartheid laws ... Above all, in *Drum* it was generally assumed that one couldn't deal professionally with urban African life unless one has descended to its very depths as well as climbed to its heights.³²

Selon les termes de Nkosi, cette période des années 1950 correspond à une ère de création littéraire, une évolution artistique, intellectuelle et politique remarquables en Afrique du Sud, ce qui lui vaut chez Nkosi l'appellation de « *The Fabulous Decade* ». Ce périodique était considéré comme un symbole de l'identité culturelle urbaine que les écrivains et intellectuels noirs sud-africains ont essayé de célébrer dans leurs écrits.

Il convient d'ajouter que l'écriture est conçue comme une responsabilité à l'égard de soi et d'autrui. Tout écrivain émane de son temps, des circonstances historiques, des données sociales, culturelles et politiques qui l'entourent. Celles-ci laissent leurs empreintes dans ses écrits lorsqu'il témoigne de son expérience intellectuelle, sans pour autant transformer l'œuvre d'art en document historique.

Pour traiter des problématiques raciales et dénoncer la politique de l'apartheid, plusieurs écrivains noirs sud-africains ont choisi le genre littéraire du roman, teinté pour la majorité d'entre eux d'un mode d'écriture réaliste. Ceci atteste d'un arrière-plan politique qui vise à démasquer les rapports de pouvoir et les mécanismes qui régissent la société sud-africaine sous l'apartheid. Refusant en bloc défaitisme et résignation, ces intellectuels en majorité

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cf. *Ibid.*

³² Lewis Nkosi, « The Fabulous Decade: The Fifties » in *Home and Exile and Other Selections*, London, Longman, 1965, cité par Chapman, *op.cit.*, vii.

citadins pour des raisons économiques et politiques ainsi que culturelles se sont servis de la ville : elle devient pour eux le cadre de leur militantisme politique et syndical, mais aussi l'enjeu du combat idéologique de leurs œuvres.

2.3 Evolution du genre romanesque en Afrique du Sud sous l'apartheid

Lorsque nous étudions la littérature russe, anglaise ou française, nous pouvons dans une certaine mesure délimiter une école ou un courant littéraire dans lequel se place un certain écrivain ainsi que son œuvre, ceci afin de dégager les influences qu'il a subies et qui se projettent, par la suite, dans ses œuvres. Le critique littéraire Shatto Arthur Gakwandi assure dans son ouvrage *The Novel and Contemporary Experience in Africa* (1977) que chaque écrivain est évidemment influencé par une tradition d'écriture ou un courant littéraire. C'est là où il acquiert ses premiers pas, orientant son acte d'écriture. En d'autres termes, n'importe quel écrivain essaye de développer son langage créatif, son style littéraire, ses formes esthétiques et ses messages thématiques en se référant à des ouvrages d'autres écrivains avec lesquels il est familier.³³

Parler de genre romanesque sud-africain nécessite que nous dégagions les traits spécifiques qui distinguent le roman sud-africain anglophone. La majorité des écrivains noirs sud-africains manifestent dans leurs écrits leur préoccupation pour des questions spécifiques liées au contexte local social, politique, idéologique et historique sud-africain. Ils se concentrent sur le traitement des problèmes reliés aux pratiques de l'appareil raciste du système de l'apartheid sud-africain et sa machinerie dirigée contre les Sud-Africains noirs, en particulier contre les intellectuels engagés qui se trouvent victimes de l'oppression, de la brutalité raciale et des détentions arbitraires. Cette situation de subordination et du statut subalterne a abouti à une littérature chargée de protestation et connue sous l'appellation de « *littérature protestataire* ». Gakwandi analyse ainsi le contexte littéraire sud-africain de la période :

Later writers such as Peter Abrahams and Ezekiel Mphahlele tend to be less preoccupied with the past and more concerned with the present. The present in

³³ Cf. Shatto Arthur Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London, Heinemann Educational Books Ltd, 1977, 9.

South Africa means *apartheid* and this is bound to be a major preoccupation of literature for both white and black writers from the republic.³⁴

Alan Paton, Peter Abrahams et Lewis Nkosi ont tous trois dressé dans leurs œuvres des portraits mettant en relief l'absence de relations humaines au sein de leur société. Ces trois écrivains condamnent l'absurdité des valeurs imposées par le Parti Nationaliste Afrikaner. Ils mettent surtout l'accent sur le poids qui doit être attribué aux dimensions humaines de l'individu, symbolisé par l'amour, destiné à triompher à la fin du trajet. D'autre part, un deuxième groupe d'écrivains a émergé, qui rejettent la protestation explicite dans leurs œuvres. Ceux-ci se contentent de dépeindre le quotidien vécu. Parmi eux, des écrivains tels que Dan Jakobson, Nadine Gordimer ou encore Ezekiel Mphahlele se sont particulièrement illustrés. En opposition à cette position intellectuelle, d'autres écrivains comme Richard Rive et Alex La Guma ont adopté une attitude de protestation systématique dans leurs ouvrages.

La plupart des écrivains sud-africains noirs ont débuté leur carrière d'écrivains en tant que journalistes. Le milieu journalistique a en effet régi la scène intellectuelle de l'époque historique de cette étude. Ces journalistes, en devenant écrivains, publient leurs ouvrages dans les mêmes journaux et magazines. Par là même, ils essaient de montrer qu'ils ne sont pas seulement en train de créer des mondes fictifs, mais qu'ils sont également concernés par les questions du vécu, les problèmes sociaux et politiques de la société sud-africaine. Le statut de marginalisé est réconcilié, presque transcendé à travers l'acte d'écriture qui présente un monde alternatif.

L'écrivain et critique sud-africain Ezekiel Mphahlele explique les conditions qui l'ont mené à politiser sa prose qui ne veut pas s'évader de la dure réalité :

How could we create philosophies out of negroness when in fact the white man has never let us forget we are black. It is the more immediate excruciating reality that our poetry and prose are preoccupied with. The laws that make it imperative for us to account for movements anytime a policeman stops us; and to carry an endless number of permits to leave one town and enter another; some separate entrances and exits at public at separate places; the endless irritations attendant upon the sheer mechanics of black-white relations on any working day; police terror; police torture, house banishments; jail life which has ceased to be a shameful experience for a Negro, although harassing, and has become an initiation to adulthood; the pointless, of meaningless loss of life; the banning of political action; deprivation of human dignity; the hate and the

³⁴ *Ibid.*

physical violence that the situation generates on both sides of the colour line right from the age when we become aware of our colour difference.³⁵

Dans ce passage, Ezekiel Mphahlele souligne l'inévitabilité de l'engagement de l'intellectuel sud-africain noir. Ces artistes tentent d'écrire des textes à aspect dialectique, historique, autobiographique et politique en essayant, en général, de réduire la distance entre le monde romanesque de leur fiction et celui des réalités quotidiennes vécues. Néanmoins, il est notable que la majorité des écrivains noirs sud-africains ait écrit des textes à aspect autobiographique. C'est le cas de *Tell Freedom* (1954) de Peter Abrahams, *Down Second Avenue* (1959) d'Ezekiel Mphahlele, *Road to Ghana* (1960) d'Alfred Hutchinson, *Chocolates for My Wife* (1961) de Todd Matshikiza et enfin de *Blame Me On History* (1963) de Bloke Modisane.³⁶ Comparées à d'autres genres, les autobiographies rencontrèrent un franc succès, car la plupart d'entre elles étaient écrites en exil et publiées par des maisons d'édition anglaises. De plus, ces écrivains mettaient en relief, dans leurs histoires personnelles, un témoignage des mécanismes régissant la société sud-africaine sous l'apartheid.³⁷

La plupart des écrivains noirs sud-africains des années 1950 et 1960 ont commencé leur carrière dans le journalisme. Comme nous l'avons analysé précédemment, ils ont été des journalistes soit à « *Drum* », à « *The Classic* » ou encore à « *Contrast* ». ³⁸ Ils ont mené des enquêtes sur des sujets divers afin de comprendre en détail la situation des opprimés. Après une prise de conscience des circonstances insupportables dans lesquelles ils évoluent, ils assument leur devoir de témoigner de cet état pour espérer le changer un jour. Parallèlement, ces écrivains ont aussi écrit des nouvelles, un genre littéraire facile à publier dans les périodiques, contrairement au roman. Dans ces textes réalistes, les auteurs rapportent ce qu'il se passe autour d'eux, parfois avec une ironie féroce condamnant l'apartheid et remettant en cause l'idéologie raciste sur laquelle se fonde ce système de ségrégation raciale qui prône la pureté raciale et la suprématie de la race blanche.³⁹

³⁵ Ezekiel Mphahlele, « An African Literature: What Tradition? » *Denver Quarterly*, 2, 2, Summer 1967, 65, cité par Yette, *op.cit.*, 9.

³⁶ Cf. *Ibid.*, 100-101.

³⁷ Cf. *Ibid.*, 101.

³⁸ Cf. *Ibid.*, 81.

³⁹ Cf. *Ibid.*, 82.

2.4 Réalité et fiction : journalisme ou roman ?

Horst Zander affirme dans son œuvre au titre révélateur de *Fact-Fiction-“Faction”*: *A Study of Black South African Literature in English* (1999) la persistance de la représentation de la réalité dans les œuvres de fiction sud-africaines de cette période : « [...] black South African literature seek[s] to demonstrate the reality content of their fiction and to use the boundary transgressions for political ends. »⁴⁰

Unir discours littéraire et message politique dans leurs œuvres est une stratégie pour les écrivains noirs sud-africains afin d'utiliser leurs textes comme des instruments de lutte contre l'apartheid. L'esthétique européenne – et en particulier l'une de ses conceptions de « *l'art pour l'art* » – sont refusées par la plupart des écrivains noirs sud-africains. Ils considèrent cette perception de l'esthétique comme partie intégrante de l'hégémonie coloniale de l'apartheid.

Zander illustre cette thèse à travers le titre de son étude contenant une antithèse dans le terme « *faction* », qui fusionne les deux termes « *fiction* » et « *fact* ». Ce terme fut forgé par l'écrivain américain Truman Capote pour décrire ses œuvres tels *In Cold Blood* (1966) dans lesquels des événements et des personnages historiques sont insérés dans la fiction : la frontière entre réalité et fiction s'en trouve brouillée. A ce propos, Horst Zander écrit : « Thus black writers not only explored transgressions between fictional and factional discourse for political ends; the issue of dividing and reuniting discourses – and of aesthetics in general – proved a profoundly political one in the South African context. »⁴¹

L'écrivain noir sud-africain reflète dans ses œuvres littéraires les échos particuliers de son contexte socioculturel, il interprète également son entourage social et tisse des correspondances avec le réel. Ainsi, l'écrivain intègre réel et fiction en combinant par un talent de journaliste des faits inspirés de la réalité avec l'imagination littéraire d'un écrivain. En parlant de la production littéraire noire sud-africaine, Lewis Nkosi définit cette littérature comme « the journalistic fact parading outrageously as imaginative literature. »⁴²

Selon Lewis Nkosi, l'écrivain noir sud-africain est perçu comme un journaliste qui accorde une place majeure à la réalité intégrée dans la fiction. Dans ses œuvres, il traite des

⁴⁰ Horst Zander, *Fact-Fiction-“Faction”*: *A Study of Black South African Literature in English*, Tübingen, Narr, 1999, 4.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Lewis Nkosi, « Fiction by Black South Africans: Richard Rive, Bloke Modisane, Ezekiel Mphahlele, Alex La Guma » in Ulli Beier (ed.), « *Introduction to African Literature. An Anthology of Critical Writing* » London, Longman, 1979, 212.

problèmes et des conditions dramatiques qui prévalent dans la société en Afrique du Sud. En abordant ces thématiques, l'écrivain est influencé par les circonstances socio-politiques du milieu dans lequel il évolue ; ces conditions présentent un catalyseur pour son choix thématique et même son mode d'écriture et son style. Ainsi, nous remarquons la prédominance du mode d'écriture réaliste-naturaliste à côté du style journalistique documentaire dans les écrits de plusieurs écrivains sud-africains noirs de cette époque.

Alex La Guma aborde cette problématique et avance que cette littérature marquée par la *protestation* est le résultat direct des données historiques et sociopolitiques en Afrique du Sud :

As long as racism and oppression last in South Africa, culture will take this form. When the oppressed have freed themselves from the shackles of economic, social and political limitations, flowers will bloom anew in an environment of happiness, in a life lived in dignity, a life of freedom and comradeship among our people.⁴³

Pour La Guma, le roman en tant que genre littéraire trouve une grande part d'inspiration dans le réel. De plus, le roman, en tant que genre littéraire, se voit revêtu d'une triple fonction : il est d'abord un moyen de lutte contre le système de l'apartheid, il sert en second lieu à peindre le conflit racial, enfin, il a pour vocation de s'attaquer aux questions sociales de la communauté. La littérature, incapable d'ignorer la réalité, reflète dans ses ouvrages la vie dans tous ses contrastes. Cette fusion entre arrière-plan social et motif esthétique permet à l'écrivain d'employer, de manière fonctionnelle, la réalité dans son œuvre. Nombreux sont les textes romanesques de la période qui ont inséré, dans leurs récits fictifs, des faits réels et concrets relevant du quotidien. Ceci leur donne une voix d'authenticité, tout en ayant recours à des procédés rhétoriques et à des techniques narratives renforçant la voix du témoignage historique. Les écrits de La Guma illustrent parfaitement cette intégration des expériences individuelles dans une fiction, ainsi que le jeu continu entre les frontières du réel et de la fiction. Ce jeu renforce l'idée de miroir, de réflexivité, qui imprègne ses écrits romanesques.

Alex La Guma commente les risques de correspondance entre journalisme et écriture littéraire noire en Afrique du Sud en écrivant : « Reportage might bare the reader. Experience in journalism gives one the discipline to organise the material, but it might

⁴³ Alex La Guma, « The Condition of Culture in South Africa » in *Présence Africaine*, N°15, 4^{ème} trimestre 1971, 120, cité par Yette, *op.cit.*, 84.

have bad effects when it comes to creative writing. »⁴⁴ Les journaux cités plus haut représentaient pour les écrivains de fiction noirs un forum composé en majorité de lecteurs issus de la classe moyenne urbaine noire. La plupart des écrivains cités, et La Guma parmi eux, étaient influencés par leur rapport avec le journalisme en considérant leur choix du genre, le contenu de leurs écrits et encore plus concernant le style littéraire. Les influences du journalisme se voient à travers la prédominance du style réaliste documentaire de narration. En se fondant sur des faits relevés de la réalité dans leur fiction, sur le détail minutieux, quasi photographique, de l'observation, plusieurs œuvres de journalistes devenus romanciers peuvent être classés de « *fables of facts* ». ⁴⁵

Après la mise en évidence de la nature des œuvres des écrivains sud-africains combinant fiction et réel, prédominés par le mode d'écriture réaliste, nous aborderons dans la section suivante le réalisme.

2.5 Un mode d'écriture « réaliste-naturaliste »

Le fondement théorique principal de l'esthétique réaliste consiste dans le documentaire rigoureux. Le roman devient une tentative de reproduction précise de la vie. Comme concept littéraire, le réalisme a pour vocation à rendre le réel tel qu'il se présente dans l'existence humaine sous ses aspects ordinaires. Les écrivains réalistes qui donnent une priorité technique à la description et à l'observation sont régis par une exactitude et un souci de vraisemblance avec le contexte social de leurs personnages. Dans la description d'un milieu, ils accordent une importance capitale à la psychologie, en évoquant des scènes concrètes, en brossant des portraits minutieux et en ayant recours à un langage conforme au milieu des personnages, ils transmettent l'illusion de la vérité des dialogues.

En outre, le réalisme, loin d'idéaliser le réel, vise à représenter la réalité, ce qui donne à la littérature la fonction d'un miroir de la réalité. Écriture mimétique de la réalité, le réalisme sud-africain trouve ses références chez le réalisme et le naturalisme français du XIX^{ème} siècle. Le même terme est appliqué pour désigner tout écrivain cherchant à refléter des faits réels dans la fiction. Il traite des sujets inspirés du réel se rapportant à des milieux sociaux différents. Il dresse ainsi un portrait de la société dans son ensemble, avec ses contrastes divers où l'individu devient un type social. Le projet réaliste culmine au XIX^{ème}

⁴⁴ A. La Guma cité par Mengara, *op.cit.*, 77.

⁴⁵ Cf. Mengara, *op.cit.*, 78.

siècle avec le triomphe de l'esthétique réaliste dans le roman. Apparue en 1850 – 1870, en France, ce courant littéraire a été défini par les termes de George Lukács qui écrit :

[Le réalisme] forme un ensemble de trois éléments à savoir : une peinture dramatique et réelle des mouvements sociaux propres à une époque donnée ; une peinture des relations véritables entre les individus, des motivations sociales qui déterminent leurs actions – même de façon inconsciente – et leurs émotions ; une description des lieux qui unissent personnages et milieux sociaux, des influences des traits du milieu.⁴⁶

La distinction entre naturalisme et réalisme, prônant la peinture de la réalité, est ténue. Refusant toute idéalisation, le naturalisme a pour maîtres-mots « réalité », « milieu », « comportement » et « déterminisme » – du moral par le physique ou bien du milieu – niant ainsi catégoriquement toute place au rêve, à l'évasion de la réalité et à l'utopie. En tant que genre majeur, c'est le genre romanesque qui se charge de rendre compte de l'état de la société, en partant des données historiques, sociales et politiques qui rythment la réalité.⁴⁷

Comme nous l'avons montré plus haut, le réalisme sud-africain a entretenu le projet de dépeindre les réalités sociopolitiques sud-africaines sous l'apartheid. En envisageant les motifs qui se cachent derrière le discours réaliste de cette génération d'auteurs noirs, nous pouvons justifier le choix idéologique de la plupart des écrivains noirs sud-africains comme la volonté d'un message politique sous l'écriture réaliste.

Par des portraits provocateurs, cette *littérature engagée* met en relief une protestation et une accusation du système de l'apartheid. Cette protestation est particulièrement évidente dans la catégorie romanesque appelée « roman du *township* ». Le réalisme inhérent à la fiction noire sud-africaine est une tendance dans le genre romanesque de la période. Il met en scène le quotidien de la population noire urbaine en évoquant les thèmes qui y sont liés : misère, crime, alcoolisme, police, *pass*, chômage, etc.⁴⁸

Ngugi wa Thiong'o, dans une analyse marxiste de la fonction de l'écrivain, identifie trois traits qui traduisent l'influence de l'environnement sociohistorique sur l'écrivain. Il pense en premier lieu que l'écrivain est évidemment un produit de l'histoire, du temps et

⁴⁶ George Lukács, *Studies in European Realism*, New York, Grosset & Dunlap, 1964, 145, cité par Yette, *op.cit.* 88.

⁴⁷ Cf. *Ibid.*

⁴⁸ Cf. *Ibid.*, 285.

du milieu. Il avance en second lieu que le sujet majeur de l'écrivain est l'histoire. Enfin, Ngugi considère que l'imagination de l'écrivain devient le miroir de la société.⁴⁹

On reconnaît dans ces trois caractéristiques marxistes de l'écrivain les composantes du roman réaliste. A travers le roman réaliste, les romanciers « [are] 'looking historically, at the crises of their immediate time' and producing a mimetic mode 'knowable communities' that allow the novelist to delineate 'people in essentially knowable and communicable ways. »⁵⁰ La représentation de la société par les écrivains noirs sud-africains est comme l'assure Edward Said importante « not just as an academic or rhetorical quandary but as a political choice. »⁵¹

L'écriture représente pour l'écrivain noir sud-africain opprimé un moyen de reconquérir son humanité bafouée par la violence de l'apartheid, de regagner symboliquement son individualité et de devenir sujet par le biais de l'écriture. La présence littéraire comme pouvoir symbolique gagné devient ainsi une voix qui se lève contre l'hégémonie coloniale. Le discours réaliste sud-africain incarne un style littéraire documentaire qui cherche, par ses réflexions mimétiques, à montrer le tout par la partie. Cette critique implicite transparait derrière la surface de ses tableaux réalistes.

Le critique Christopher Heywood affirme qu'Alex La Guma est l'un des pionniers du renouveau littéraire en Afrique du Sud, en rejoignant la littérature universelle à travers le changement qu'il a fait de la tradition littéraire « *factive* » sud-africaine vers une narration symbolique d'un thème incarnant la cause de la condition humaine toute entière. Cet attribut donne à sa littérature une dimension universelle qui surmonte les barrières de l'apartheid et s'adresse à chaque être humain, fût il issu de contextes socioculturels et historiques différents. Comme Emile Zola et sa défense de la cause des opprimés, La Guma a emprunté le mode littéraire réaliste pour dresser des tableaux humains et des portraits de la communauté sud-africaine noire et blanche :

Zola's admirers have pressed his cause and used his own tools to modify his reading of Africa. Among these writers Alex La Guma occupies the curious position imposed on him by the post-war Cape Town literary mind. His literary sense is, indeed, peculiar to that intellectual environment: urbane, sensitive, retiring, relentlessly observant, a trifle morose, entrenched in witty repartee;

⁴⁹ Ngugi wa Thiong'o, *Writers in Politics*, London, Heinemann, 1981, 72, cité par Nahem, *op.cit.*, 6.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Edward Said, « Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors » in *Critical Inquiry*, Vol. 15, 1989, 224, cité par Nahem, *op.cit.*, 1.

but beyond this, La Guma is an anthologist of the emblems of wretchedness, squalor, dirt, violence, injustice, and disorder.⁵²

Dans le chapitre qui suit nous présenterons l'écrivain et intellectuel sud-africain Alex La Guma (1925 – 1985) en nous référant à son premier roman *A Walk in the Night* (1962).

⁵² Christopher Heywood cité par Balasubramanyam Chandra Mohan , *A Study in Trans-ethnicity in Modern South Africa: The Writings of Alex La Guma 1925-1985*, Thèse de doctorat, Lewiston/Lampeter, Mellen Research University Press, 1992, iii.

3. Alex La Guma : romancier de témoignage et d'engagement

3.1 Éléments biographiques

L'écrivain métis sud-africain Alex La Guma est né le 20 février 1925 au Cap, issu d'une famille modeste et fils de Jimmy La Guma, militant dans les organisations anti-apartheid et syndicales, membre actif du Parti Communiste Sud-Africain, secrétaire général de la branche de l'ANC du Cap et président du « *South African Coloured People's Congress* ».

La Guma a grandi dans District Six, un quartier métis ouvrier du Cap. Il a étudié à la Trafalgar High School et au Technical College du Cap. Il a exercé divers métiers notamment secrétaire dans une usine, bibliothécaire et journaliste. Après l'arrivée au pouvoir du Parti Nationaliste Afrikaner en 1948 et l'imposition du système de l'apartheid, il adhère au « Parti Communiste Sud-Africain ».

La Guma est l'un des fondateurs de l'« Organisation Sud-Africaine des Gens de Couleur » (SACPO) lancée en 1954. Il devient deux ans plus tard le président de cette organisation et commence sa carrière de journaliste avec une rubrique publiée régulièrement au *New Age* du Cap, un journal de gauche proche du « Parti Communiste ». A travers cette rubrique, La Guma traite dans ses reportages des conditions de vie misérables et des problèmes sociaux qui rythment la vie des ghettos.

Ses prises de position contre la politique de l'apartheid entraînent son arrestation en décembre 1956 avec 155 autres leaders et intellectuels représentant des mouvements anti-racistes en Afrique du Sud. Ils seront accusés de haute trahison dans le célèbre procès de « *Treason Trial* ». Il est arrêté une fois de plus pendant les massacres de Sharpeville pour cinq mois de prison à Worcester. Cet internationaliste et ardent défenseur des droits de l'homme qui résiste à la pression et au harcèlement des représentants de l'apartheid est la cible d'un attentat manqué en 1958. Ceci le pousse à poursuivre encore davantage ses activités d'homme de lettres *engagé* et de journaliste. Il sera inquiété avec sa femme Blanche La Guma dans le cadre de la loi du « *General Law Amendment Act* » adoptée par le Parlement sud-africain en 1963, et qui permet un emprisonnement de suspects sans aucune justification. Aux termes de cette loi, La Guma est condamné à cinq ans de résidence surveillée et ses écrits sont interdits.

En juin 1962, au cours de la première conférence des écrivains africains anglophones à Kampala en Ouganda, son roman *A Walk in the Night* (1962) est acclamé en tant que chef-d'œuvre. En septembre 1966, La Guma décide de s'exiler avec sa famille à Londres et participe dans l'année qui suit à la conférence des écrivains africains et scandinaves à Stockholm. Ensuite, il voyage en Union Soviétique en compagnie de Lewis Nkosi et James Ngugi où il participe au 4^{ème} Congrès de l'union des écrivains soviétiques à Moscou et assiste au 3^{ème} Congrès de l'association des écrivains afro-asiatiques à Beyrouth. En 1973, il se rend au Vietnam comme membre d'une délégation du « *World Peace Council* », représentant l'Afrique. La Guma devient le secrétaire général de l'association des écrivains afro-asiatiques en 1977 et quitte avec sa famille une année plus tard Londres pour la Havane, où il devient le représentant officiel de l'ANC.

C'est en exil à Londres qu'il reçoit le prix de littérature « *The first Lotus Prize for Literature* » de l'association des écrivains afro-asiatiques en 1969. Pendant les années d'exil à Londres, il poursuit son itinéraire littéraire et son engagement contre l'apartheid. Il a publié 14 nouvelles et romans dont les plus connus sont : *A Walk in the Night* (1962), *And a Threefold Cord* (1964), tous deux écrits pendant les détentions de La Guma et lorsqu'il se trouvait sous résidence surveillée, *The Stone Country* (1967), *In the Fog of the Season's End* (1972) et *Time of the Butcherbird* (1979). Il publie *Apartheid* (1971), un recueil d'articles sur le racisme sud-africain. Pendant les derniers temps avant son décès, il était occupé à la rédaction de son autobiographie et d'un roman au titre de *Crowns of Battle*. La Guma est décédé à Cuba le 11 Octobre 1985.⁵³

La majorité de ses œuvres traitent de sujets portant sur la situation sociale et raciale en Afrique du Sud sous l'apartheid. Il souligne la nécessité de s'engager et de transgresser les barrières raciales. La Guma a en particulier milité pour une action collective trans-raciale contre l'apartheid.

Au cours de la dernière année de sa vie, divers pays ont honoré son œuvre littéraire et son engagement politique. La présidence soviétique lui a attribué le prix « *The Order of Friendship* » et le ministère français de la culture lui a attribué le titre de « *Chevalier des Arts et des Lettres* ». ⁵⁴

⁵³ Cf. Yette, *op.cit.*, 311-318.

⁵⁴ Cf. Cecil A. Abrahams (ed.), *Memories of Home: The Writings of Alex La Guma*, New Jersey, Africa World Press, 1991, v-iv.

3.2 A Walk in the Night : un tableau de l'univers social du ghetto

Ce roman s'inspire d'un reportage d'un journal progouvernemental du Cap qui rapporte, sur un ton indifférent, que « a so called hooligan had died in the police van after having been shot in District Six. »⁵⁵ En se fondant sur ses connaissances du ghetto, La Guma tente de recréer le récit de ce jeune homme, sans pour autant effectuer d'investigations sur les circonstances de son tragique accident. Dans une interview accordée à Cecil Abrahams, il explique :

I just thought to myself how could this fellow have been shot and could have died in the police van? What happened to him? And so I sort of created the picture, fictitiously, but in relation to what I thought of life in District Six. And so I wrote the sad story, *A Walk in the Night*. This is how *A Walk in the Night* evolved. My interpretation, my own portrayal of this incident.⁵⁶

3.2.1 Arrière-plan journalistique : devoir du reporter

La Guma dépeint un tableau corrosif du vécu dans le District Six, ce quartier déshérité du Cap occupé en grande majorité par les métis, et dans lequel il a grandi. Dans cet espace urbain clos se côtoient des êtres dont les existences sont marquées par la délinquance et la misère, mais où percent tout de même des lueurs de rêves et d'espoirs. Ces habitants de District Six sont les acteurs véritables de l'authentique réalité du ghetto. L'auteur reconnaît dans une interview parue dans *African Writers Talking* que les personnages présentés sont façonnés à l'image de personnes réelles :

I was born in Cape Town in the area known as District Six. That is the predominantly poor area, inhabited by people of the working class of the Cape Coloured Community. [...] It was the early part of my life there that inspired me to write, first a few short stories, and finally a novel, *A Walk in the Night*, which was based on some of my experiences and some of the experiences of friends and other people whom I met during those years.⁵⁷

Le personnage de Michael Adonis, par exemple, le héros du roman, est inspiré des figures de plusieurs jeunes de District Six que le romancier connaissait personnellement. D'une

⁵⁵ Cecil A. Abrahams, *Alex La Guma*, Boston, Twayne Publishers, 1985, 48.

⁵⁶ Abrahams, *Memories of Home*, 23.

⁵⁷ Alex La Guma, « Interview with Robert Serumaga », in Dennis Duerden & Cosmo Pieterse (ed.), *African Writers Talking*, 92, cité par Anselme Tchakam Nkadji, *Les Jeunes Noirs d'Afrique du Sud dans les romans de Peter Abrahams, Alex La Guma et Ezekiel Mphahlele*, Université Paris III, Thèse de 3^{ème} cycle, 1986, 169.

influence particulière est l'image d'un ami d'enfance, prénommé Daniel, que l'auteur présente en ces termes :

I've seen many boys like Adonis growing up in Cape Town. When I was a young boy I had a close friend named Daniel and we used to play together on the street. But because he was considered black we were separated from each other by the Group Areas Act. Many years later, when we had both grown up, I met Daniel again – but only now he had become a gangster, a street corner hooligan with a pretty bad reputation. And as he had once been my childhood pal, it moved me very much. I was really taken up by the fact that we had each gone our divergent ways. Daniel had been one of the characters of my youth who had made an impression on me. There were others like him who had gone to school with me. Not that they necessarily ended up as criminals. Many of them remained ordinary people living in a state of despair, not knowing where to go, but just living one day to the other, trying to earn a living. These are the real characters of *A Walk in the Night*.⁵⁸

Avant de débiter son roman, La Guma avait écrit un certain nombre de nouvelles, fruits de son travail de reporter pour *New Age*. Une majeure partie de son travail était de rapporter les événements de la scène nocturne des rues du ghetto de District Six⁵⁹. Cecil A. Abrahams décrit ce quartier et précise le devoir qui incombe au reporter *engagé* en mettant en évidence le sujet d'investigation journalistique :

Like all ghettos, District Six is a picture of rundown, decaying houses and makeshift tin shanties. It is overcrowded and life teems in its great variety of hope, despair, love, and hate. Its very overcrowded nature makes it a perfect place for the fugitive from the law, but the squalor, the illicit sex and liquor outlets, and its outlawed gambling dens attract to District Six some of the shadiest and most aggressive types. Hence, in these conditions life is acted out in all of its fearful forms. For the reporter of events as they unfold in District Six or even for the artist who desires to record a part of the history of a cruelly enslaved people, La Guma was provided with a tailor-made opportunity to measure and record the pulse and rhythm of his own community.⁶⁰

La colonne « Up My Alley » que La Guma publie régulièrement dans *New Age* rapporte les événements de District Six. Cette série d'articles réguliers reflète les témoignages et les récits des expériences individuelles que les acteurs sociaux fournissent à La Guma au cours de ses investigations sur les incidents du ghetto. La Guma utilise également sa rubrique pour remettre en question la politique du « *Cape Town City Council* », responsable de la maintenance de District Six. Cette colonne lui sert également pour critiquer le

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Cf. Abrahams, *Alex La Guma*, 46.

⁶⁰ *Ibid.*, 47.

gouvernement sud-africain en raison de son échec à offrir des conditions de vie humaines aux habitants du ghetto. L'échec de l'administration est considéré comme la cause majeure de la propagation tragique de la violence et de la criminalité au sein de la communauté noire et métisse. La Guma brosse ainsi un portrait d'une jeunesse attirée par l'univers de violence⁶¹ :

Hanging around and waiting, slums, disease, unemployment, lack of education, the terrible weight of the colour-bar which withholds the finer things of life – all help to grind them down until many of them become beasts of prey roaming an unfriendly jungle.⁶²

En rapportant les événements de District Six et en combinant son savoir journalistique documentaire et son talent de création littéraire, La Guma envisage son travail d'une façon double. Il essaye d'une part d'investiguer les profondeurs des conditions sociales pour découvrir les circonstances qui métamorphosent des citoyens ordinaires en des criminels – presque des « bêtes humaines ». D'une autre part, il définit son devoir comme celui d'un « *social historian* » enregistrant l'histoire sociale de sa communauté métisse.⁶³

La Guma s'interroge également sur le rôle des médias et sur le devoir du reporter. En raison du monopole blanc du pouvoir, institutionnalisé par plusieurs lois de censure, les médias sud-africains sont sous la coupe des Sud-Africains blancs. Un tel contrôle se traduit par un traitement partial de l'information : seules les événements en rapport direct avec la population blanche bénéficient de l'attention des médias. Mis à part les événements de nature grave ou dangereuse pour la communauté blanche, les événements qui se déroulent au sein de la communauté noire et métisse n'intéressent pas la presse d'apartheid. Au cas improbable où le reporter blanc doit relater des histoires du ghetto, il se contente de s'appuyer sur d'autres sources pour relater l'évènement, sans mener ses propres investigations. De plus, le reporter blanc n'a aucune connaissance sur le terrain qu'il a pour mission d'investiguer. Il ne connaît pas non plus le rythme de vie des communautés noires.⁶⁴

C'est cette superficialité du journaliste blanc que La Guma met en exergue dans son roman. Ainsi, l'histoire qui compose l'arrière-plan de ce roman trouve sa source d'inspiration dans un paragraphe court rapportant brièvement le décès d'un « *hooligan* ».

⁶¹ Cf. *Ibid.*

⁶² Alex La Guma, « The Dead-End Kids of Hanover Street », *New Age*, 2, N°47, September 20, 1956, 6, cité par Abrahams, *Alex La Guma*, 48.

⁶³ Cf. *Ibid.*

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, 48-49.

La Guma en tant que journaliste et membre de la communauté de laquelle est issu le *hooligan* reconnaît la partialité du reporter blanc : en rédigeant sa fiction, il montre l'approche que devrait adopter le reporter pour pénétrer derrière la surface des choses, en quête d'authenticité.⁶⁵

Afin de comprendre les motifs du délinquant, il est nécessaire de s'informer sur son histoire individuelle et sociale, tout en gardant à l'esprit la conception selon laquelle il est, ainsi que sa communauté, une victime de la violence raciale. En recréant fictivement l'histoire du jeune *hooligan* décédé dans un camion de police, La Guma souhaite dévoiler, dans son rôle d'« historien social », une part de la vérité sur la violence traumatisante engendrée par les patrouilles de police dans le quartier. Un objectif majeur de ce roman est, parallèlement, de donner au lecteur une image claire de la « *Cape Coloured Community* ». Ce roman s'attache en particulier à décrire la situation sociale, politique et économique des gens de couleurs du Cap. Comme trois actants métis du Cap ont pour inspiration des amis d'enfance de l'auteur, la teinte de véracité de l'ouvrage s'en trouve renforcée.⁶⁶ Abrahams souligne la fibre journalistique du roman et expose la vision du devoir de reporter selon La Guma en ces termes :

As stated earlier, one of La Guma's chief aims in writing *A Walk in the Night* is to show that the blurb in the Cape Town newspaper "that a so called hooligan had died in the police van after having been shot in District Six" lacks credibility and is woefully inadequate in illustrating the work that a reporter must do. [...] La Guma aims to demonstrate that, after reading *A Walk in the Night*, one will never again accept "short paragraphs" in newspapers as the last word on events as they occurred. One will ask the type of question and seek the kind of evidence that the writer as reporter presents in the story.⁶⁷

3.2.2 L'intrigue

A Walk in the Night est un roman exposant quelques heures d'une journée d'errance dans le quartier métis de District Six du Cap.

Michael Adonis, un jeune homme métis, vient de perdre son emploi pour avoir osé adresser des propos désobligeants à son contremaître blanc. Celui-ci lui a refusé de s'absenter pour satisfaire ses besoins naturels. Adonis sillonne les rues fourmillantes du quartier, il rencontre des amis en chemin. Il leur expose sa rage d'avoir été licencié. Au

⁶⁵ Cf. *Ibid.*

⁶⁶ Cf. *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, 63-64.

cours de ses rencontres, il croise Willieboy, un jeune homme désœuvré, puis Foxy et ses deux comparses, membres d'une bande de jeunes délinquants et enfin Joe, un jeune homme marginal inoffensif.

Au cours de ses déambulations, Adonis est arrêté par deux policiers qui le prennent pour un fumeur de marijuana. Les policiers l'humilient et l'accusent d'avoir volé la somme d'argent qu'il détient sur lui – qui n'est qu'autre que son dernier salaire. Après cet incident, Adonis s'enivre dans un bar et retourne vers son domicile, une chambre qu'il occupe dans un immeuble du ghetto. Il y rencontre Uncle Doughty, un acteur Irlandais à la retraite qui habite au même étage que lui. Uncle Doughty l'invite à boire un verre avec lui. Adonis accepte son invitation, mais, dans un moment de folie soudaine et de rage aveugle, il assassine absurdement Uncle Doughty. Willieboy qui s'était aventuré dans l'immeuble pour emprunter de l'argent à Adonis frappe à la porte de ce dernier. Comme Adonis ne répond pas, Willieboy se dirige vers la chambre d'Uncle Doughty pour y frapper. Ne recevant à nouveau aucune réponse, il pénètre dans la chambre du vieil homme et découvre son cadavre. Entre temps, Adonis avait déjà pris la fuite pour ne pas être identifié comme le meurtrier de son infortuné voisin. Terrifié par l'image du cadavre, Willieboy quitte au plus vite l'immeuble. Il est malheureusement aperçu par deux résidents de l'immeuble, qui portent immédiatement leurs soupçons sur lui. Après avoir été trahi par l'un des témoins, Willieboy est pourchassé, localisé et froidement abattu par Constable Raalt, un officier de police afrikaner, bien que celui-ci ait eu la possibilité de l'arrêter vivant.

Pendant ce temps, Adonis, écoeuré par son sort et écrasé par la misère de la vie qu'il est contraint de mener, rejoint Foxy et sa bande de délinquants exerçant des activités de banditisme et s'appêtant à accomplir un cambriolage.

4. Sujets majeurs traités dans *A Walk in the Night*

4.1 De la violence dans le ghetto

Tout le long du roman, la thématique de la violence joue un rôle capital. Chez La Guma, le ghetto de District Six se transforme le soir venu en un théâtre de combats pour la survie, où la violence régit tous les rapports humains, comme l'illustrent un certain nombre d'épisodes. Les actants sont présentés comme des victimes d'une contingence fatale et de la violence pratiquée par les représentants de l'ordre discriminatoire. Cette violence de l'homme contre l'homme s'exprime à la fois au niveau verbal et au niveau gestuel. Elle se manifeste dans les énoncés et propos des personnages qui attestent d'une dichotomie entre le mal et le bien.

La représentation de la violence dans *A Walk in the Night* a une signification particulière. Cette thématique est intimement liée par des relations de causalité avec d'autres problématiques, comme la pauvreté qui frappe les résidents noirs du ghetto. La privation et la misère conduisent irrésistiblement les actants sur le chemin de la violence. Celle-ci devient une réaction de survie contre leur sort, celui d'un quotidien régenté par l'oppression raciale, la délinquance juvénile, le désœuvrement, le chômage et le gangstérisme.

Dans cette mesure, la violence révèle une humanité qui essaye par tous les moyens de survivre, dans le contexte de l'apartheid qui vise à entretenir la souffrance de la communauté noire et métisse et à imposer parmi eux la loi de la jungle dans laquelle leur survie physique est directement menacée. Cette problématique de la violence au sein même des communautés du ghetto a un caractère paradigmatique en ce qu'elle est le signe d'une unité manquante : au sein même de la communauté des opprimés, entre ses membres, la violence fait aussi rage. Une unité pourtant cruellement nécessaire pour transcender misère et pauvreté.

La vie dans le ghetto, en empruntant les termes de La Guma, se définit comme « the whirlpool world of poverty, petty crime and violence. »⁶⁸ Plusieurs chapitres du roman dépeignent des situations d'éclatement de la violence : dans la vie familiale de Willieboy, dans les rues de District Six et dans les humiliations policières d'Adonis, notamment. La

⁶⁸ Alex La Guma, *A Walk in the Night and Other Stories*, London, Heinemann, African Writers Series, 1979, 4.

violence, vissée aux tripes des opprimés, torture leurs esprits de « sujets subalternes » et les métamorphose en des forces protestataires.

Paradoxalement, la violence est déclenchée surtout par ceux qui ont pour tâche de maintenir l'ordre dans le ghetto. Représentants de l'ordre racial, les officiers de police incarnent la présence physique de l'apartheid. Par l'exercice de leurs oppressions et de leurs répressions systématiques dirigées contre les habitants de couleur, ils engendrent des traumatismes dans la vie quotidienne des opprimés noirs. La police symbolise la voix concrète de l'apartheid : cette voix parle un langage de violence pure et vise à déclencher peur et frustration dans l'esprit du sujet subalterne, ceci afin de maintenir le rapport hégémoniste maître/esclave et de bloquer tout défi et toute résistance de la part des victimes – défi qui pourrait renverser les rôles.⁶⁹ Nahem Yousaf se réfère à la définition de la violence selon Hussein Abdilahi Bulhan en argumentant que la violence se définit par :

[...] any relation, process or condition by which an individual or a group violates the physical, social and/or psychological integrity of another person or group. From this perspective, violence inhibits human growth, negates inherent potential, limits productive living, and causes death.⁷⁰

Dès le début du récit, l'auteur donne un exemple de cette violence raciale. Le récit s'ouvre avec les déambulations de Michael Adonis, lorsqu'il quitte le tramway et que le lecteur le suit à travers les rues et bars de District Six :

The young man dropped from the trackless tram just before it stopped at Castle Bridge. He dropped off, ignoring the stream of late-afternoon traffic rolling in from the suburbs, bobbed and ducked the cars and buses, the big, rumbling delivery trucks, deaf to the shouts and curses of the drivers, and reached the pavement.⁷¹

L'incipit décrit le parcours du personnage principal et expose l'espace romanesque qui l'entoure : un rythme urbain continuellement accéléré, et qui s'exprime par un réseau lexical de la mécanique, composé de termes comme : « tram », « buses », « cars » et « trucks ». Nous avons affaire à deux actions aux rythmes diamétralement opposés : d'une part, une action accélérée ayant un rythme rapide traduisant le milieu urbain ; d'autre part le cheminement lent d'Adonis voulant ignorer le milieu qu'il sillonne pour errer

⁶⁹ Cette idée se fonde sur la thèse de la violence coloniale chez Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, London, Penguin, 1990, cité par Nahem, *op.cit.*, 8.

⁷⁰ Hussein Abdilahi Bulhan, *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression*, New York & London, Plenum Press, 1985, 135, cité par Nahem, *op.cit.*, 14.

⁷¹ La Guma, *A Walk in the Night*, 1.

indifféremment. Ceci reflète un état d'esprit perturbé, comme l'emploi d'expressions comme « *deaf* » et « *ignoring* » le révèle. Dans le passage cité plus haut, le narrateur hétérodiégétique, en tant qu'il décrit la scène comme un spectateur de l'action, renforce l'impression de l'herméticité de l'esprit d'Adonis, et de son action à contre-courant du flux de la circulation.

Standing there, near the green railings around the public convenience, he lighted a cigarette, jostled by the lines of workers going home, the first trickle of a stream that would soon be flowing towards Hanover Street. He looked right through them, refusing to see them, nursing a little growth of anger the way one caresses the beginnings of a toothache with the tip of the tongue.⁷²

Le narrateur omniscient et l'emploi de la technique narrative de l'introspection (une focalisation narrative interne employée pour exposer au lecteur les facettes et les reflets de la vie intérieure du personnage) nous informent sur le sentiment de solitude et d'indifférence dans le regard du personnage principal à l'égard de la masse collective circulant autour de lui. Depuis le moment de la perte de son emploi, une colère lancinante et une rage contenue le taraudent. Afin de soulager son cœur, Adonis raconte comment il a osé répondre à l'insulte de son chef d'équipe blanc nommé Scofield à son ami Willieboy :

That white bastard was lucky I didn't pull him up good. He had been asking for it a long time. Every time a man goes to the piss-house he starts moaning. Jesus Christ, the way he went on you'd think a man had to wet his pants rather than take a minute off. Well, he picked on me for going for a leak and I told him to go to hell.⁷³

La présence du ton direct dans l'énoncé du personnage principal montre le conflit intérieur qui déchire son âme. Ceci annonce également l'orientation générale du récit. Adonis, présenté au début du récit comme un ouvrier laborieux essayant de vivre comme un citoyen respectable, s'est fait licencié suite à sa dispute avec son chef d'équipe blanc. A la fois en tant que réplique à cette expérience amère de violence discriminatoire, et comme unique stratégie de survie, Adonis décide, plein de rage et de ressentiment, de devenir un « *skolly* ». ⁷⁴ Il rejoint la bande de Foxy, une bande de jeunes délinquants engagés dans le monde souterrain de la violence et de la criminalité.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, 4.

⁷⁴ Christian Yette définit ce terme typique sud-africain en écrivant : « On désigne par < skolly > un jeune homme de couleur, habillé de façon élégante ou voyante, dont les revenus sont particulièrement instables ou même illicites, qui vit presque toujours en dehors de la famille, qui fréquente une bande de jeunes comme lui et qui parfois recourt à la violence individuelle ou collective. Le mot recouvre toute la gamme

On peut retrouver cette aliénation et ce besoin d'intégration dans une identité collective en examinant le développement de la conscience d'Adonis. Sa conscience est profondément influencée par le problème racial en Afrique du Sud et liée à la violence de l'environnement social de District Six. Les descriptions détaillées de l'espace romanesque et des conditions de vie horribles dans le ghetto, en marge de l'histoire d'Adonis, servent de mise en scène qui prépare le lecteur à la violence qui dominera le récit.

A l'humiliation sur son lieu de travail s'ajoute une autre expérience d'humiliation traumatisante déclenchée par deux policiers afrikaners qui patrouillent dans le ghetto et qu'Adonis croise en quittant un café portugais. Dans le passage suivant, nous analyserons le *modus operandi* ; c'est à dire la manière avec laquelle les policiers blancs traitent les opprimés noirs considérés à leurs yeux comme un terrain de pouvoir et un objet à dégrader :

Michael Adonis turned towards the pub and saw the two policemen coming towards him. They came down the pavement in their flat caps, khaki shirts and pants, their gun harness shiny with polish and the holstered pistols heavy at their waists. They had hard, frozen faces as if carved out of pink ice, and hard, dispassionate eyes, hard and bright as pieces of blue glass. They strolled slowly and determinedly side by side, without moving off their course, cutting a path through the stream on the pavement like destroyers at sea.⁷⁵

Le consciencieux portrait vestimentaire des deux policiers afrikaners révèle des natures froides, inhumaines, presque sadiques. Pour renforcer l'effet voulu dans ses descriptions, La Guma a souvent recours à des métaphores originales. Ainsi, les faces sévères et les yeux bleus des deux policiers sont comparés à la froideur de la glace et la dureté du verre. L'auteur met en jeu des expressions formant un champ lexical de dureté matérielle et sentimentale telles que « *hard* », « *dispassionate* » et « *frozen faces* ». Ces métaphores soulignent la négation de l'humanité de ces deux personnages agissant « *like destroyers at sea* ». Ceci renforce l'image de sauvagerie, d'animosité et de brutalité que La Guma attribue aux policiers afrikaners.

L'esprit général qui imprègne les relations raciales est celui de l'hégémonie d'une part et la soumission de l'autre. En d'autres termes, l'homme de couleur doit reconnaître dans ses actions quotidiennes la suprématie de l'homme blanc. C'est pourquoi il doit l'appeler

de la prédélinquance juvénile (hooliganisme) au gangstérisme organisé. Les skollies sont très craints et parfois hais par les populations du ghetto. A cause d'eux, l'insécurité y est grande, surtout la nuit, où la possibilité d'une attaque dans la rue par un skolly ou par une bande de skollies n'est jamais à écarter. » Yette, *op.cit.*, 180.

⁷⁵ La Guma, *A Walk in the Night*, 10–11.

« *baas* », c'est-à-dire « maître ». Un tel rapport de pouvoir illustre l'hégémonie raciale qui se manifeste souvent dans l'humiliation permanente de l'homme de couleur, privé de ses droits de citoyen et traité comme un sujet à objectiver, un objet à anéantir par les policiers afrikaners.⁷⁶

L'extrait qui suit témoigne du dialogue d'Adonis avec les policiers afrikaners, qui l'humilient verbalement en l'accusant de posséder de la marijuana. Comme Adonis rejette cette accusation, il est mis mal à l'aise par le regard des passants, incapable de répondre aux accusations et à l'agression verbale et physique qu'il subit. Chaque phrase pourrait être comprise par les policiers comme une remise en question du pouvoir blanc – Adonis se garde donc de se prendre sa défense avec trop de véhémence. Ainsi, le dialogue est un discours unilatéral : les policiers commandent, Adonis subit :

'Well, muck off from the street. Don't let us find you standing around, you hear?'

'Yes, (you mucking boer).'

'Yes, what? Who are you talking to, man?'

'Yes, baas (you mucking bastard boer with your mucking gun and your mucking bloody red head).'

They pushed past him, one of them brushing him aside with an elbow and strolled on.⁷⁷

Après sa première expérience pénible de la journée, Adonis subit cette deuxième humiliation et sent « deep down inside him the feeling of rage, frustration and violence swelled like a boil, knotted with pain. »⁷⁸ Ce sentiment de rage intériorisée chez Adonis se retrouve dans ses pensées, explicitées, dans le dialogue avec les policiers, entre parenthèses.

Après son humiliation par les deux policiers, Adonis boit un verre dans un bar avec un chauffeur de taxi qui lui raconte le récit d'une bagarre dont ce dernier a été le témoin. La dispute a opposé Flippy Isaacs, un jeune délinquant, et Cully Richards, un boucher :

'Well, when he pulls that knife Cully sees red and he runs back into the butcher-shop and gets a butcher-knife. A helluva long knife. Just so long.' The taxi-driver indicated the size of the knife, holding the palms of his hands apart in front of himself. 'Well', he went on, 'Cully comes running out of the shop, his face all screwed up with rage, and goes for Flippy. Just one cut with that knife, man. It must have been about a foot long and sharp like a razor. You know those butcher-knives, man. Just one cut, jong. Across the belly. Right

⁷⁶ Cf. Yette, *op.cit.*, 247.

⁷⁷ La Guma, *op.cit.*, 12.

⁷⁸ *Ibid.*

through his shirt. Hell, ou Flippy just sat down into the gutter. His whole face was blue. He just sat there, trying to keep his guts in.’⁷⁹

L’histoire de Flippy sert d’illustration à l’exacerbation de la violence entre les opprimés du ghetto. Les confrontations entre les résidents du quartier s’aggravent d’autant plus lorsque certains d’entre eux se laissent entraîner dans la spirale de la violence et du crime. Ces jeunes délinquants considèrent la brutalité comme une étape à franchir, une clef à posséder afin de gagner autorité et prestige auprès de leurs camarades : dans l’univers sordide du ghetto, la violence est devenue un instrument d’ascension sociale. La force physique, à la base du pouvoir de la suprématie raciale, devient chez le sujet subalterne un instrument à acquérir afin de s’élever au même statut que le Blanc. Le couteau, qui fait sa loi dans les rues du ghetto, met en évidence une violence tolérée par le système d’apartheid. Cette tolérance transforme la vie du ghetto en une jungle, engendre des crimes absurdes entre confrères opprimés.

La violence s’exerce donc à deux niveaux, qui interagissent, alimentés par un processus de frustration permanente et de vexation. Le premier niveau renvoie à une violence verticale, exercée par les Blancs sur les Noirs. Le deuxième niveau de violence est horizontal, c’est celle pratiquée par les Noirs contre leurs confrères noirs. Agressés par les Blancs, les opprimés de couleur sont incapables de réagir et de résister contre cette violence blanche. Ils essaient désespérément de contrôler leur rage et leur haine, en vain, jusqu’au moment où leur souffrance atteint son paroxysme. Ces victimes retournent alors leurs déceptions intériorisées contre leurs concitoyens marginaux. A travers ces deux niveaux, nous remarquons que le récit de *La Guma* met en lumière la nature perverse et déshumanisante du système d’apartheid en Afrique du Sud. Au lieu de chercher à reconquérir ses droits, la victime de l’apartheid préfère se retourner contre sa propre communauté, contre ses compagnons de misère. Par là même, il manifeste à l’égard de ses semblables l’attitude décrite par Frantz Fanon, comme celle de subalterne colonisé qui, au lieu de s’engager contre le colonisateur, maltraite ses confrères, en croyant faussement transcender son statut de marginalisé.

L’exemple typique de ces jeunes désorientés dans le ghetto métis sud-africain est celui des « *skollies* », représentés dans le roman par Foxy et ses comparses. Des exemples d’actes graves réalisés par les *skollies* sont cités par Joe lorsqu’il prie Michael Adonis de

⁷⁹ *Ibid.*, 18-19.

ne pas se joindre à eux, car les y rejoindre c'est de se jeter à corps et âme dans l'univers du crime :

'You don't know those boys. They have done bad things. I heard. To girls, also. I heard about Mrs Kanne-meyer's daughter. And they use knives, too. They're a bunch of gangsters, Mike, and they're going to land up somewhere bad. They was in reformatory, one of them at least. I forget what one. But they'll get you in trouble, Mikey. They break into places and steal, and I heard they stabbed a couple of other johns.'⁸⁰

Les *skollies* dirigent leur violence contre leurs concitoyens opprimés du ghetto pour oublier la cruelle réalité. Paradoxalement, la violence est devenue une valeur importante dans la société des marginalisés, reliée au prestige d'arracher le respect d'autres marginaux et une reconnaissance qui rapporte considération et pouvoir au criminel au sein de la communauté. Ainsi, Michael Adonis sent croître en lui après son meurtre de Uncle Doughty une fierté grandissante, ce qui lui permet de rejoindre la bande de Foxy :

He was suddenly pleased and proud of his own predicament. He felt as if he was the only man who had ever killed another and thought himself a curiosity at which people should wonder.⁸¹

Fier de son nouveau statut, il rejoint la bande de Foxy avec l'espoir d'améliorer sa situation matérielle. Avec son adhésion à la bande des *skollies*, Adonis croit devenir capable de transcender son statut d'opprimé et d'atteindre un pouvoir qui lui permet de défier l'ordre social. Cette décision reflète l'absence de choix. Les jeunes délinquants sont désorientés et leur volonté d'agir dans cet enfer terrestre figuré par l'espace romanesque clos du ghetto ne peut que s'exprimer dans la violence.

L'aspect de la déshumanisation de la violence est renforcé par l'image de Constable Raalt, l'officier de police afrikaner qui ouvre le feu sur Willieboy et l'abat de sang froid. Cet incident met par la suite en question la politique de l'apartheid et son atrocité envers les Noirs sud-africains. L'image du Noir dans les yeux du policier blanc ne dépasse pas l'image interchangeable du « *bliksem of hot-not* » ou du « *blerry skolly* » à traquer tel un rat pour l'anéantir. Ce regard violent et brutal envers les Noirs se traduit au moment de l'assassinat de Willieboy par Raalt, lorsqu'une voix anonyme s'élève de la foule assemblée

⁸⁰ *Ibid.*, 74.

⁸¹ *Ibid.*, 66.

et commente l'acte criminel de Raalt : « Shot him in cold blood, the bastards », « They just know to shoot », « That's all they know. Shooting us people ». ⁸²

La Guma souligne que la violence constitue le seul moyen du gouvernement blanc pour maintenir le *statu quo* de l'hégémonie raciale. Par ailleurs, confronté à ses problèmes personnels, une volonté sadique émerge chez le policier blanc qui retourne sa frustration contre les habitants de couleur, pourtant bien inoffensifs. C'est le cas de Constable Raalt, que l'auteur présente comme représentant du gouvernement de l'apartheid.

Constable Raalt est effondré par l'infidélité de sa femme. Il se sent incapable d'entreprendre une démarche contre sa femme adultère. Il est alors frappé d'une rage soudaine et d'une envie brûlante d'abattre un métis pour s'évader de cette affaire. Parlant avec Andries, un second policier blanc conduisant le camion de la police, Raalt explique son désir sadique, « I wish something would happen. I'd like to lay my hands on one of those bushman bastards and wring his bloody neck. » ⁸³

A travers la représentation de la violence dans le roman, l'auteur insère une critique qui s'adresse aux abus de pouvoir blanc et à la suprématie raciale. De plus, l'auteur alerte ses confrères de la dramatique violence au sein des Noirs, qui divise les rangs des opprimés dans leur lutte anti-raciste. Nous soulignons encore une fois que l'homme de couleur est aliéné et désorienté. Il est écrasé par l'univers hostile dans lequel il tente de survivre. Il est frappé de plein fouet par la misère de sa situation sociale et matérielle, toute humanité lui est refusée par l'appareil racial, l'homme de couleur passe au rang d'aliéné. Le contexte social général de l'aliénation de cet univers de la délinquance, de la drogue et de la violence pousse les personnages vers des destinées tragiques comme celles d'Adonis et de Willieboy.

Aliénation et violence ne font qu'un : l'exercice de la violence physique et psychologique engendre automatiquement une aliénation chez les opprimés. Le gouvernement sud-africain pratique la violence pour réduire la dignité humaine des opprimés, afin de les empêcher de réagir et de se comporter comme des sujets – de se définir comme citoyens.

⁸² *Ibid.*, 87.

⁸³ *Ibid.*, 39.

4.2 Critique aux représentants de la loi

Le gouvernement d'apartheid fonde son pouvoir sur son arsenal militaire et policier et opère d'une manière qui vise à intimider les Noirs. Cette oppression se dirige contre la population de couleur, c'est pour cette raison que les Noirs deviennent animés de violence et de haine : ils intériorisent la violence qui se reflète dans leur comportement. Comme leur rage ne peut pas se retourner contre leurs oppresseurs blancs, ils la réorientent vers leurs concitoyens noirs. Les Noirs sont ainsi dégradés et déshumanisés par l'agression du système raciste.

L'appareil exécutif du gouvernement de l'apartheid est remis en cause à travers l'épisode de l'humiliation d'Adonis par les deux officiers de police afrikaners, ou encore également par le biais de Police Constable Raalt. Tous ces trois événements incarnent l'appareil de discrimination et d'oppression de l'apartheid. La loi est raciale, elle semble être unilatérale. Car elle n'est pas conçue pour protéger toute la communauté sud-africaine formée de Noirs et de Blancs, mais elle garantit uniquement les droits de la communauté blanche.

L'appareil exécutif du gouvernement rassemble en même temps le pouvoir législatif, judiciaire et exécutif. Dans le système perverti de l'apartheid, la loi est en fait devenue un moyen de répression raciste. Celle-ci dépend en grande partie du tempérament de l'officier. Partant de ce principe, celui-ci pourrait donc manipuler la loi comme il voudrait pour satisfaire ses besoins racistes et jouir de la haine et de la violence sadique dirigée contre un autrui noir. Cette idée est mise en relief dans le récit au moment où le personnage principal croise les policiers afrikaners :

Michael Adonis said, looking at the buckle of this policeman's belt. You learned from experience to gaze at some spot on their uniforms, the button of a pocket, or the bright smoothness of their Sam Browne belts, but never into their eyes, for that would be taken as an affront by them. It was only the very brave, or the very stupid, who dared to look straight into the law's eyes, to challenge them or to question their authority.⁸⁴

Ce monologue intérieur d'Adonis montre bien l'injustice et le degré de la répression raciale pratiquée par le système d'apartheid. Face à une telle réalité quotidienne, deux choix s'offrent à la victime : opter pour la bravoure, relever le défi imposé par le système, ou bien s'aplatir et subir l'humiliation de cette violence, aux confins du respect des droits

⁸⁴ *Ibid.*, 11.

de l'homme. Ainsi, ceux-là même qui sont sensés maintenir l'ordre et les droits du citoyen sont devenus dans le système d'apartheid les agents les plus dangereux menaçant le bien-être et la sécurité de la société noire.

L'objectif de l'auteur est de dresser un tableau de l'obscurité et du monde nocturne de District Six. Le génie créatif de cet écrivain se fonde sur sa capacité et son talent narratif de décrire les personnages et les lieux. Il est un maître de l'observation qui enregistre chaque détail physique, chaque aspect vestimentaire. Est offerte au lecteur une image précise de la vie des personnages. Dès l'incipit du récit, le lecteur prend conscience de l'errance du personnage principal à travers les rues nocturnes de District Six, sans cesse interrompu par d'autres histoires personnelles des autres personnages, errant eux aussi dans la nuit.

Romancier et journaliste, La Guma connaît parfaitement les détails de la vie de la communauté de District Six. Il décrit ce milieu où règne la violence policière guidée par la haine raciale. La population paralysée et frustrée doit gravir le chemin de la pauvreté et la misère. En l'invitant à pénétrer dans le ghetto de District Six, La Guma souhaite imprimer chez le lecteur des images fortes d'une société de l'errance : le lecteur se trouve lui-même pris dans ce flux de l'errance.

En décrivant ainsi la volonté de Raalt de se venger sur un Métis pour assouvir sa colère contre sa femme adultère, le narrateur démontre la nature préméditée du meurtre de Raalt. Constable Raalt poursuit Willieboy jusqu'aux terrasses des immeubles ; une scène symbolisant une chasse, où le chasseur est bien entendu Raalt et Willieboy la proie. Cette partie de chasse débute lorsque l'auteur décrit Raalt comme « *hunter now stalking* ». Une fois sa proie localisée, il abat Willieboy qui « *crouched like a fear crazed animal* ». ⁸⁵

Cette œuvre de La Guma représente la lutte politique entre le gouvernement et les résistants, qui cherchent à renverser l'ordre des choses. En représentant les lois de l'apartheid dans son œuvre, La Guma veut donner à ses récits un aspect historique qui vise à rapporter à ses lecteurs ce qui s'est réellement passé en Afrique du Sud pendant les années de l'apartheid.

⁸⁵ *Ibid.*, 86.

4.3 A Walk in the Night ou l'Espoir? Appel à l'engagement collectif

Malgré toute la noirceur, la misère et la violence décrites dans le roman, des lueurs de courage et d'*engagement* pointent au fil de *A Walk in the Night*, par le biais du personnage principal notamment, Michael Adonis. La Guma affirme qu'il existe deux positions à l'égard de cette forme de violence raciale : être courageux ou être stupide. Le triomphe de la première position est célébré par La Guma à travers Michael Adonis qui essaye, au début du roman, de construire une identité dissociative à l'égard de ses semblables, eux aussi victimes de la répression raciale et politique. Par la prise de conscience de sa position subalterne et de la misère qui règne sur le cadre spatial du ghetto, Adonis décide en fin de compte de rejoindre la bande de jeunes délinquants de « *Foxy's gang* ». Ceci symbolise en effet une métaphore de la transformation d'une position politique passive et neutre en une position active qui incarne une *action engagée*, moyen d'émancipation de l'apartheid. Le roman nous dépeint ainsi un processus de développement de la conscience du personnage principal, qui achève son parcours initiatique par un *engagement* se fondant principalement sur l'action comme moteur de transformation. Le roman constitue donc une éducation politique du personnage principal. Ses deux expériences traumatisantes (son licenciement, puis son altercation avec les policiers) sont autant d'électrochocs ravivant sa conscience et le conduisant vers une action politique. C'est pour cette raison-là que l'interprétation de la fin du roman peut être envisagée à travers des prismes de lectures diverses. On pourrait même affirmer que, malgré la clôture quasi-tragique du récit, la fin reste ouverte avec ses images fortes connotant une vision politique optimiste. Comme Kathleen Balutansky l'affirme dans son chapitre intitulé « *A Walk in the Night: The Ironic Effect of Alex La Guma's Style* », ce roman se fonde sur une permanente dualité :

In the final analysis *A Walk in the Night* is an ironically deceptive novel: its style appears realistic and naturalistic while it is essentially ironically symbolic; its literal characters are alienated and ill-fated while its figurative characters are a unified collectivity with a promising future; and finally its plot appears static while its theme is turbulently active.⁸⁶

Certes, le titre du roman a une teinte pessimiste. Mais après la lecture du roman, on peut déchiffrer un autre horizon d'analyse, celui de l'optimisme ou l'espoir. A la fin du roman,

⁸⁶ Kathleen Balutansky, *The Novels of Alex La Guma: The Representation of a Political Conflict*, Washington D.C., Three Continent Press, 1990, 29.

on aperçoit un filet de lumière qui point au loin, le début de la vie, symbolisé notamment par l'enfant que Grace Lorenzo porte dans son ventre. L'image de cet être nouveau représente un symbole de la révolte et de l'espoir contre la répression raciale. En cela, il démontre une fois de plus le caractère d'anticipation, de libération et de régénération que le roman veut transmettre.

Le roman, un tableau expressif et symbolique, brosse le portrait de la communauté des métis souffrant et en même temps en train de rêver de la lumière et de la liberté – transcender la nuit sombre de l'apartheid. Cette idée est illustrée par le portrait de Grace Lorenzo enceinte : « Franky Lorenzo slept on his back and snored peacefully. Beside him the woman, Grace, lay awake in the dark, restlessly waiting for the dawn and feeling the knot of life within her. »⁸⁷

Le sentiment de Grace reflète un certain espoir attendu, symbolisé par le besoin de lumière. La lumière a dans ce contexte pour rôle de renverser les règles de l'obscurité de l'hégémonisme racial pour affirmer la volonté d'un nouveau départ, d'un monde nouveau dans lequel dignité humaine et droits des hommes seront les seuls impératifs. Même John Abrahams, l'homme qui avait collaboré avec Constable Raalt en lui fournissant des informations concernant le meurtre d'Uncle Doughty, est assailli à la fin du roman par des regrets. Dans les dernières pages du roman, Abrahams se réconcilie avec lui-même, ainsi que par une réconciliation symbolique avec les résidents de l'immeuble qu'il considère à ce moment comme ses confrères :

What's it help you, turning on your own people? What's it help you? He kept on thinking the same thought over and over again, so that after a while he did not have to put any more effort into thinking because the thought just went on and on its own, What's it help you? What's it help you? What's it help you?⁸⁸

Cette anaphore de « *What's it help you ?* » traduit la même interrogation rhétorique de nature existentielle et ontologique incarnant l'effet de l'aliénation, de la déshumanisation et la discordance avec la société. Comme dans beaucoup d'écrits, les enjeux stylistiques de *A Walk in the Night* sont des motifs esthétiques fondés idéologiquement. Ainsi l'appel à l'unité et à la solidarité est envisagé comme le moyen unique de lutte efficace contre les injustices du système de l'apartheid. Le désir de la libération et de l'émancipation parmi les opprimés est expliqué par l'écrivain :

⁸⁷ La Guma, *A Walk in the Night*, 96.

⁸⁸ *Ibid.*, 95.

One of the reasons why I called the book *A Walk in the Night* was that in my mind the coloured community was still discovering themselves in relation to the general struggle against racism in South Africa. They were walking, enduring, and in this way they were experiencing this walking in the night until such time as they found themselves and were prepared to be citizens of a society to which they wanted to make a contribution. I tried to create a picture of a people struggling to see the light, to see the dawn, to see something new, other than their experiences in this confined community.⁸⁹

4.4 Une lueur d'espoir au terme d'une *Nuit d'errance* ?

L'optimisme et l'aspect anticipateur du message que La Guma essaye de transmettre est clair à déchiffrer : La Guma croit profondément en la liberté des êtres humains et voit la liberté comme le destin des Noirs sud-africains malgré la nuit qui symbolise la rigidité et le pouvoir usurpé de l'apartheid. En dépit de circonstances sociales éprouvantes, cette situation peut être transcendée par un engagement collectif, de résistance et de solidarité mieux exprimé par la foule du « *tenement* » de District Six. En ce qui concerne ce point-là Balutansky interprète les connotations de la foule de l'immeuble en avançant son symbolisme :

This symbolism has a twofold significance: the formal and thematic meaning in which the individual characters become united as a single political body and the further thematic meaning in which the movement of the waves symbolizes the actions of that unified body.⁹⁰

Les traits majeurs de la pensée d'Alex La Guma s'inscrivent en effet dans la nécessité de s'engager, afin d'aider ses semblables à briser le désarroi collectif, de renoncer de s'évader et de prendre conscience de son appartenance à sa société et ses problèmes afin de lutter avec ses semblables au service d'une cause qui n'est autre que le combat anti-raciste.

La Guma exprime cette idée dans son roman sous le titre *And a Threefold Cord* (1964) « People can't stand up to the world alone, they got to be together. Hell, I reckon people was just *made* to be together. »⁹¹ La Guma propose par la suite une position anticipatrice et optimiste, prônant un engagement collectif et harmonique dans la société des opprimés, un espoir qui nous pouvons décoder des images avancées vers la fin du roman :

⁸⁹ Abrahams, *Alex La Guma*, 49.

⁹⁰ Balutansky, *op.cit.*, 24.

⁹¹ La Guma, *And a Threefold Cord*, Berlin, Seven Seas Books, 1964, 168.

Somewhere the young man, Joe, made his way towards the sea, walking alone through the starlit darkness. In the morning he would be close to the smell of the ocean and wade through the chill, comforting water, bending close to the purling green surface and see the dark undulating fronds of seaweed, writhing and swaying in the shallows, like beckoning hands. And in the rock pools he would examine the mysterious life of the sea things, the transparent beauty of starfish and anemone, and hear the relentless, consistent pounding of the creaming waves against the granite citadels of rock.⁹²

La clôture optimiste du roman est considérée comme symbolique dans la mesure où elle célèbre le triomphe de la population opprimée suggérée par le bébé de Grace, incarnant la régénération et la continuité de la vie humaine, un motif que l'on retrouve dans une autre œuvre naturaliste, *Germinal* (1885) d'Emile Zola.

Une autre figure du roman renforce cette idée, c'est le personnage de Joe qui se promène sans abri mais muni d'un objectif clair : la mer. L'image de ce personnage qui contemple profondément la mer offre une métaphore de l'évasion et de l'abri de la dure réalité. En se dirigeant vers la mer, Joe choisit une nature aux antipodes de l'univers du ghetto : un espace vaste et ouvert, au contraire de District Six, cet espace clos. Devant l'océan, il se sent entouré par la beauté de la mer incarnant une image symbolique de la liberté : les « *creaming waves* » de la liberté s'abattent contre les « *granite citadels of rock* » de l'apartheid. L'auteur emploie dans la clôture de son récit des éléments paralinguistiques du triomphe pour souligner une fois de plus le thème de l'optimisme, et pour contrer par la suite tout sentiment de désespoir ou de défaitisme. L'optimisme implicite, leitmotiv du roman, défend l'idée que quelque soit la difficulté du combat, la victoire sera, au terme d'un dur combat, certaine. Ainsi, le recours aux symboles pour exprimer ce message force le lecteur à déchiffrer et à décoder le contenu textuel par une lecture active, lui suggérant des émotions et des sentiments forts. Le mode d'écriture « réaliste-naturaliste » que l'auteur applique dans son récit et le sort quasi-tragique des personnages du roman est contrebalancé par des images symboliques fortes incarnant un optimisme certain.

Le roman, en général, met en œuvre la vie misérable des habitants du District Six sous le système de l'apartheid. Le destin tragique des personnages ressemble fort au sort du personnage principal de *Hamlet* de William Shakespeare. Le titre du roman *A Walk in the Night* est d'ailleurs tiré d'un extrait de la pièce de Shakespeare (Act I, Scene V), extrait qui sert d'épigraphe au roman :

⁹² La Guma, *A Walk in the Night*, 96.

I'm thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confined to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away.⁹³

Cette épigraphe contient une métaphore qui met en évidence le message politique optimiste que l'auteur veut transmettre dans son roman en le plaçant au centre du conflit racial en Afrique du Sud. Ces mots, prononcés par le père de *Hamlet*, situent le roman dans la tradition de la fiction tragique. Ainsi, La Guma présente dans son récit le ghetto comme un monde souterrain peuplé de fantômes qui errent la nuit dans les rues de District Six. Cette analogie établie entre l'esprit du père de *Hamlet* et les errants de la nuit du ghetto fonctionne comme fil conducteur de ce roman.⁹⁴ La Guma décrit ses actants comme des proies de leur propre environnement hostile « *like wasted ghosts in a plague-ridden city* ». ⁹⁵

En interprétant cette épigraphe nous trouvons que les « *crimes* » s'associent à la violence, l'oppression et la répression exercées du système d'apartheid sur la population de couleur. Yette interprète cette image ainsi :

Aussi, tout comme l'esprit de ce roi assassiné, dont le royaume a été pris à son héritier légitime, ces populations, à l'image des fantômes, sont condamnées à errer désespérément dans l'obscurité de la nuit de l'apartheid. Cette errance, selon l'auteur, est un moyen d'introduire d'autres personnages et aussi de montrer le côté caché de la réalité sud-africaine. Mais cette mobilité laisse aussi prévoir une envie de retrouver une ouverture à l'espace infini, de la liberté.⁹⁶

La Guma s'impose donc évidemment en tant qu'intellectuel préoccupé par la dignité de l'homme et ses droits élémentaires. Dans son récit, il cherche à peindre l'état de la condition humaine dans le contexte de la ségrégation raciale, où le sujet subalterne est bafoué. Par son témoignage des effets destructifs de la politique discriminatoire sur les existences des actants de son roman, errant comme des fantômes, il dénonce et condamne la négation de leurs droits. Comme le souligne JanMohamed, la vie digne selon La Guma se cache derrière les surfaces de privations qu'il dénonce :

The predicament of the non-white South-African manifests itself in La Guma's fiction primarily and most forcefully in the dialectic opposition between the

⁹³ *Ibid.*, 28.

⁹⁴ Cf. Yette, *op.cit.*, 151.

⁹⁵ La Guma, *A Walk in the Night*, 21.

⁹⁶ Yette, *op.cit.*, 151-152.

assumption that each individual has a right to live a decent life and his depiction of the actual deprivation of that right. The first term of the dialectic is usually tacit whereas the elaboration of the second term constitutes the bulk of La Guma's fiction.⁹⁷

Dans la mesure où il traduit une vision d'espoir et anticipatrice du combat contre l'apartheid, on peut affirmer que le discours narratif de ce type de fiction a aussi des implications politiques. Il s'est avéré dans ce chapitre que l'aspect frappant chez l'écriture de La Guma est le caractère optimiste malgré « le déterminisme naturaliste » apparent dicté par le milieu socio-économique et politique du ghetto, qui influence dans une large mesure le comportement des acteurs, eux-mêmes représentés comme des victimes de l'ordre social et d'un système policier et judiciaire arbitraire.

Dans la section suivante, nous ouvrons les horizons sur la mise en jeu du style littéraire et des techniques romanesques pour montrer que La Guma est un auteur qui accorde une importance particulière à l'écriture et aux stratégies de représentation littéraire.

⁹⁷ Abdul R. JanMohamed, *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1983, 227.

5. La mise en jeu des techniques romanesques dans le roman

5.1 Le choix symbolique de District Six comme espace romanesque et ses connotations

Dans son roman, La Guma souhaite dresser une image de la condition humaine du ghetto, une image qui se rapproche au maximum de la réalité du *township* sud-africain. Il veut ainsi produire à travers le récit une reproduction véridique du ghetto en tant que le lieu de la lutte pour la survie des habitants opprimés de couleur. Pauvreté et misère du ghetto sont délibérément entretenues par le gouvernement de l'apartheid. Cette situation sociale se voit en particulier dans les conditions du logement et l'atmosphère d'absence totale d'hygiène régnant dans le ghetto – qui fonctionne comme image-symbole.

Par le choix du style « réaliste-naturaliste » à aspect documentaire, l'auteur véhicule une résonance sociopolitique voulant exposer la misère entourant la condition humaine du ghetto. Afin de mener à bien sa tâche, il met en jeu des techniques romanesques et des procédés stylistiques. Ainsi, la description naturaliste met en évidence une réflexion sur la réalité dans la fiction. L'accumulation des détails descriptifs pittoresques pour décrire les milieux de l'action, ainsi que l'accent mis sur les dimensions de la pauvreté démontrent notamment l'emploi de ces techniques littéraires de description naturaliste. Un autre exemple de ce foisonnement de détails nous est offert dans le roman avec la description de l'immeuble où loge Adonis :

Michael Adonis turned into the entrance of a tall narrow tenement where he lived. Once, long ago, it had had a certain kind of dignity, almost beauty, but now the decorative Victorian plaster around the wide doorway was chipped and broken and blackened with generations of grime. The floor of the entrance was flagged with white and black slabs in the pattern of a draught-board, but the tramp of untold feet and the accumulation of dust and grease and ash had blurred the squares so that now it had taken on the appearance of a kind of loathsome skin disease. A row of dustbins lined one side of the entrance and exhaled the smell of rotten fruit, stale food, stagnant water and general decay. A cat, the colour of dishwater, was trying to paw the remains of a fish-head from one of the bins.⁹⁸

⁹⁸ La Guma, *A Walk in the Night*, 21.

L'ensemble des éléments descriptifs employés sert à mettre en relief l'aspect d'enfermement dans cet espace clos. Plus loin, le narrateur décrit la chambre inconfortable occupée par Uncle Doughty pour évoquer l'atmosphère de dégradation et de malaise d'un cadre spatial souffrant d'un manque criant d'hygiène et dont les résidents sont privés de tout bien-être. Fuyant cruauté et pauvreté du monde, Uncle Doughty recherche désespérément un refuge. Il le trouvera dans les plaisirs illusoires et les oublis éphémères de l'alcool. Autrefois comédien, Uncle Doughty est un Irlandais qui a voyagé par delà le monde au gré de ses représentations théâtrales. Marié à une métisse, Uncle Doughty a vu son épouse décéder quelques années après leur mariage. Il s'est installé à District Six, frappé par la pauvreté :

The room was as hot and airless as a newly-opened tomb, and there was an old iron bed against one wall, covered with unwashed bedding, and next to it a backless chair that served as a table on which stood a chipped ashtray full of cigarette butts and burnt matches, and a thick tumbler, sticky with the dregs of heavy red wine. A battered cupboard stood in a corner with a cracked, fly-spotted mirror over it, and a small stack of dog-eared books gathering dust. In another corner an accumulation of empty wine bottles stood like packed skittles.⁹⁹

Dans ce passage descriptif, la prédominance du réseau lexical de l'usure des objets décorant la chambre évoque la ruine frappant l'espace. Des images telles que « *an old iron bed* », « *the backless chair* », « *the burnt matches* », « *the cracked, flyspotted mirror* » et « *the book gathered dust* » symbolisent la dégradation complète des objets qui environnent Uncle Doughty. Ces éléments du décor décatis renforcent l'impression de pauvreté extrême du milieu. Ils ajoutent au fardeau qui pèse sur l'existence du personnage souffrant dans un monde d'enfermement et d'étroitesse absolue.

La Guma représente le ghetto comme un univers dévasté, dans lequel les immondices s'étalent sur les trottoirs, les eaux stagnantes génèrent des effluves nauséabonds qui assiègent les rues du ghetto pour peu qu'il pleuve ou que le vent souffle. La Guma met en scène l'atmosphère de ce ghetto des *damnés de la terre* dans le passage suivant :

The breeze carried the stale smells from passageway to passageway, from room to room, along lanes and back alleys, through the realms of the poor, until massed smells of stagnant water, cooking, rotting vegetables, oil, fish, damp plaster and timber, unwashed curtains, bodies and stairways, cheap perfume and incense, spices and half-washed kitchenware, urine, animals and dusty corners became one vast, anonymous odour, so widespread and all-embracing

⁹⁹ *Ibid.*, 25-26.

as to become unidentifiable, hardly noticeable by the initiated nostrils of the teeming, cramped world of poverty which it enveloped.¹⁰⁰

Dans le style descriptif de La Guma, l'aspect décisif demeure, à l'image du passage cité, la voix de l'authenticité et de la véracité que le narrateur adopte pour intensifier l'illusion du réel. L'emploi répété d'expressions fortes au long du récit, comme par exemple des adjectifs comme « *decrepit* », « *mouldy* », « *bleak* », « *dark* », « *dirty* », « *narrow* », « *garbage filled* » et « *old* » soulignent la vieillesse, l'usure des personnages et de leurs vêtements, des logements et des éléments du décor.¹⁰¹ Ceci reflète la volonté de La Guma de reproduire fidèlement des images révélatrices qui doivent frapper la conscience de son lecteur. Ces images retracent ainsi le degré de privation et de dégradation exercé par le milieu. Le milieu du ghetto est en effet devenu un actant, par sa condensation de cette atmosphère de cruelle misère autour de l'existence désespérée des personnages. Ainsi, la description est régie par des champs lexicaux parallèles mettant en évidence la dureté de la réalité. L'emploi d'anaphores formées de substantifs et d'adjectifs convergent vers un sens commun et intensifient l'effet du réel. Ceci produit une certaine monotonie dans les procédés descriptifs employés par La Guma.¹⁰²

Michael Wade interprète la fonction de la monotonie délibérée dans l'œuvre de La Guma en ces mots :

But the monotony serves two purposes one obvious and the other more subtle. First, it embodies the chief characteristic of the quality of life which being described, it thus provides a consonance between medium and matter that is artistically satisfying. But secondly, it serves to mask, to hide and partially to stifle exactly what the quality of life must mask, hide and partially stifle; the essential individuality of response on the part of the people involved the characters in the novel to the condition of monotonous and overbearing poverty in which they exist.¹⁰³

La mise en scène de la situation sociale des personnages est une stratégie délibérée de l'auteur pour exprimer sa critique de la politique discriminatoire de l'apartheid. La pauvreté n'est pas un choix mais une position sociale dictée par le système de l'apartheid reléguant les gens de couleur au plus bas de l'échelle sociale, leur obstruant toute

¹⁰⁰ *Ibid.*, 48.

¹⁰¹ Cf. Yette, *op.cit.*, 144.

¹⁰² Cf. *Ibid.*

¹⁰³ Michael Wade, « Art and Morality in Alex La Guma's *A Walk in the Night* » in Kenneth Parker (ed.), *The South African Novel in English: Essays in Criticism and Society*, New York, African Publishing Company, 1978, 170, cité par Yette, *op.cit.*, 145.

possibilité d'effectuer un changement économique dans leur statut subalterne. Le roman lance donc un appel à la communauté noire à s'unir et à dépasser l'égoïsme et l'individualisme – une unité nécessaire pour le combat de la survie.

Le choix du ghetto dans son œuvre en tant qu'image symbolique d'un monde clos et confiné, représentatif de l'antagonisme régnant en Afrique du Sud, se révèle être alors une tentative d'utiliser la fiction comme moyen de prise de conscience et d'anticipation. Comme figures d'espace, nous retrouvons Hanover Street, le pub, le café, la rue, l'immeuble et la salle de billard qui sont des lieux typiques du quartier. David Rabkin met en relief le sujet d'écriture de La Guma en écrivant :

Alex La Guma constructs knowable communities that are recognizably marginalized, black in character and "real" in apartheid South Africa, and it is no accident that his fiction is located, predominantly, in urban environments as these are the arenas that allow the novel to become an instrument for examining lives lived in the ghettos of apartheid.¹⁰⁴

5.2 De la narration

Dans cette partie de l'analyse, nous allons essayer dans un premier temps de dresser les perspectives de narration et leur fonction dans le récit : de quel angle de vision le narrateur a-t-il peint ses personnages ? Dans un deuxième temps, nous allons expliquer et interpréter les fonctions du style descriptif adapté par La Guma dans son roman.

L'histoire possède une structure linéaire d'ordre chronologique. Elle dure quelques heures pendant une soirée d'été. Le récit est présenté par le biais d'un angle de vision verbalisé par le narrateur. En ce qui concerne la typologie du texte, on remarque la prédominance de la description à côté la narration omnisciente. On remarque notamment tout le long du texte l'utilisation fréquente d'une focalisation externe dans laquelle la distance entre le narrateur et le personnage apparaît assez étendue. Ainsi, la typologie du narrateur est en un degré majeur basée sur un narrateur hétérodiégétique (« *narrator-focalizer* »).¹⁰⁵ Néanmoins, on relève également la présence de l'utilisation de vues internes (« *internal focalizer* »). Dans la focalisation interne, le narrateur prend la place d'un personnage et acquiert ainsi la fonction d'un « *character-focalizer* » qui pénètre dans

¹⁰⁴ David Rabkin, « Ways of Looking: Origins of the Novel in South Africa » in *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. XIII, N°1, 1978, 27-44, cité par Nahem, *op.cit.*, 6.

¹⁰⁵ Cf. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London & New York, Routledge, 1994, 71.

le monde présenté par le biais d'une fusion avec le personnage. Des descriptions de Willieboy et d'Adonis illustrent parfaitement ce point de vue.

Les facettes de perception sont très variées mais nous pourrions délimiter les facettes utilisées dans le roman en trois catégories. Un premier niveau de perception met en évidence le cadre spatio-temporel, c'est-à-dire District Six, la nuit. Un second niveau met l'accent sur le côté psychologique, composé lui-même de deux éléments : élément cognitif et élément émotif du personnage principal. Un dernier niveau est profondément idéologique, ce n'est qu'autre que le « general system of viewing the world conceptually. »¹⁰⁶

Le narrateur utilise les points de vue interne et externe dans le récit. Ainsi, dans la plupart des passages, le narrateur a un point de vue externe qui raconte les scènes d'une manière impartiale et se manifeste par la description des milieux et des portraits vestimentaires et physiques des personnages.

De plus, le narrateur prend dans certains passages la position d'un focalisateur interne qui raconte l'histoire de la perspective d'un des personnages. Dans ce cas-là, le narrateur utilise des techniques narratives qui donnent au personnage un certain degré de liberté d'expression. La technique narrative du « *stream of consciousness* » permet d'exposer de manière directe les pensées du personnage sous une forme d'associations de pensées libres, sans aucun rapport clair avec contenu des faits racontés. En addition de cette technique, on note la présence du discours indirect libre, le monologue intérieur narrativisé (« *first person interior monologue* »), et le style indirect libre. Par exemple, Willieboy d'exprimer sa peur panique au style direct libre, alors que Police Constable Raalt est à ses trousses : « What they want to chase me for? I did nothing. », « What did I do? I never did nothing. »¹⁰⁷

Les paroles des personnages sont fréquemment introduites en style indirect libre, où le langage semble extrêmement personnel. On pourrait donc analyser les partis pris et les pensées des personnages par l'étude de leur vocabulaire spécifique, leur dialecte et le choix de certains réseaux lexicologiques. La Guma met en scène des personnages de tous horizons, chacun menant son propre chemin. Par l'emploi fréquent de la technique narrative de la rétrospection, La Guma conduit le lecteur à explorer les motifs qui se cachent derrière les vies des personnages. Raalt, Willieboy et Adonis montrent, par leurs actions, des analogies dans leurs transferts de violence. Tous ces personnages se trouvent

¹⁰⁶ Rimmon-Kenan, *op.cit.*, 77-81.

¹⁰⁷ La Guma, *A Walk in the Night*, 83.

victimes d'un système qui ne leur permet pas la possibilité de vivre en harmonie avec leurs semblables. Leur aliénation se manifeste dans leurs actes de violence et s'exercent sur les faibles de la société. L'emploi fréquent de cette technique narrative souligne le passage du présent au passé de ses personnages et vice-versa. C'est à travers cette technique en forme de mémoires et de souvenirs que nous sommes informés sur l'arrière-plan familial de Willieboy et la raison de l'humiliation et l'indignation qui se cache derrière la haine et l'action d'Adonis. Par l'intermédiaire d'un recours au passé, La Guma invite le lecteur à se plonger au fond des âmes des personnages. Le lecteur pénètre leur univers de rêves et soudain, nous voici au cœur de leurs peines existentielles. Le « *flash-back* » est de même utilisé pour relier les chapitres. Par cette technique cinématographique, l'auteur amplifie les traits des protagonistes afin de nous fournir des informations sur les actants qui ne sont pas reflétées dans leurs dialogues et leurs portraits.

Dans cette partie de l'analyse réservée à la question portant sur la voix narrative, nous allons nous interroger sur la nature du narrateur.

A la lecture du récit, les voix narratives qui apparaissent d'une manière fréquente dans l'histoire sont les voix majeures des esprits errant dans la nuit, ces « *Night walkers doomed for a certain time to walk the night* » : Michael Adonis, Willieboy, et Police Constable Raalt. Ces trois personnages sont des figures symboliques qui évoluent pendant la nuit et dans le même quartier de District Six du Cap. Leurs portraits présentent certaines similarités malgré les différences de races : tous les trois cherchent à transférer leur violence. Balutansky considère que « [a]ll these characters are victims of a system that denies them the facility of living in harmony with fellow human beings and their frustrations release in acts of violence against weaker members of their society. »¹⁰⁸

La Guma se sert de techniques narratives « réalistes-naturalistes ». Il cherche à démontrer en premier lieu que les personnages représentent des variétés d'une espèce se développant dans un milieu donné. En second lieu, la description minutieuse des objets physiques même avec leurs détails répugnants offre une image profondément véridique. En dernier lieu, nous remarquons l'utilisation du langage parlé, directement transcrit dans le roman pour renforcer le côté véritable. Partout dans le roman règne un désir d'exactitude de la part de l'auteur, doté d'un œil mobile peignant des scènes du quotidien vécu dans District Six.

¹⁰⁸ Balutansky, *op.cit.*, 24.

Nahem souligne pour sa part les traits spécifiques marquant l'écriture romanesque de La Guma en écrivant concernant la symbolique de la voix narrative :

Rather, La Guma sought to reclaim a place and a subjectivity for blacks – and specifically “coloureds” in apartheid classification – in creative writing. Deploying Bakhtin’s ideas of dialogism, heteroglossia and carnival helps to elucidate some of the ways in which he succeeds in this: recording the everyday speech of his characters, interpreting them through a range of burgeoning politicized discourses, and opening the novel to include opposition to the discourse of apartheid from within the communities that suffer under its monolithic structure.¹⁰⁹

Les conflits intérieurs et l'aliénation chez les personnages sont souvent mis en évidence par la technique du monologue intérieur et par des rétrospections. Ces conflits naissent de l'antagonisme entre la volonté individuelle, la recherche de la liberté et de la reconnaissance et le cadre spatial et temporel marqué par la restriction, l'hostilité et la sordidité. C'est ce point-là qui confirme la dimension réaliste et déterministe de l'œuvre de La Guma, où les facteurs sociaux déterminent la conscience des actants.

5.3 Fonction de la description : succession des tableaux

La description se fonde en majeure partie sur le portrait physique et vestimentaire des personnages et la peinture détaillée de leurs traits de caractère. Ensuite, nous remarquons que le narrateur pénètre dans les âmes des personnages et décrit leurs pensées d'une manière où le degré de perception augmente et à travers un style ironique dévoilant une critique concernant l'échec et les moments de déception et de perte sentis par les personnages. Le narrateur essaye ainsi de déchiffrer les mystères des actants afin de broser un scénario expressif des défaites pesant sur leur existence, en aggravant davantage le degré de marginalisation qui réduit de plus en plus leur statut. Leur statut se réfère à une réalité quotidienne vécue à District Six, lieu paradigmatique du ghetto en Afrique du Sud pendant les années de l'apartheid.

Les tableaux de La Guma peuvent être interprétés comme des scènes chargées de contenus émotionnels touchant directement l'humanité du lecteur et lui délivrant, par leur caractère descriptif à la fois photographique et documentaire, le témoignage d'un intellectuel qui a vécu dans l'État d'apartheid et qui en condamne la misère par son témoignage. Le témoignage est mis en œuvre à travers le choix de l'écrivain d'adapter un

¹⁰⁹ Nahem, *op.cit.*, 3.

style réaliste documentaire dans la création de son œuvre romanesque, un style combinant la création artistique et la vérité historique pour révéler l'authenticité de la réalité qui se cache derrière la fiction. Il peint des personnages comme des morts-vivants ; des fantômes errant dans une ville dévastée par la misère. Cette forme d'écriture définit le point de vue de l'artiste concernant son art, qui se veut authentique, et gagne une historicité qui date son expérience individuelle et son vécu en les insérant dans l'écriture romanesque. Les lieux décrits par La Guma sont des lieux qui évoquent d'une manière implicite la déshumanisation de l'être humain dans le contexte d'apartheid. Balutansky précise l'objectif de cette stratégie de représentation littéraire :

The focus returns to La Guma's descriptions and characterizations as they represent the devastating effects of Apartheid on the environment, and in turn, on the people this environment affects. In his identification of the two elements of this dialectic pattern – the assumption of humanity and the depiction of dehumanization.¹¹⁰

La description est en premier lieu une préparation pour l'action, à l'occasion des passages de présentation des personnages, en délivrant au lecteur des pensées par le biais d'images symboliques. La Guma est un artiste réaliste par excellence, car il se concentre sur la transcription de la réalité dans la fiction à travers une description physique des personnages et des milieux fréquentés. Il s'agit ici d'un aspect du naturalisme, ce courant littéraire qui a pour esthétique la primauté de la description exacte et qui rejette la fiction, fruit de l'imagination, comme nous l'avons explicité plus haut. Chez La Guma, on a affaire à un art intermédiaire, entre le réalisme et le naturalisme, qu'on pourrait qualifier de « réalisme » d'affinité symbolique. Ce réalisme à tendance symbolique est considéré comme le concept moteur et l'enjeu essentiel dans la lecture de l'œuvre de cet écrivain. De par sa nature d'oxymoron, ce concept est bien entendu à premier abord lexicalement paradoxal. Pourtant, en se référant à l'histoire littéraire des deux notions, on peut noter que le réalisme se veut une Mimésis – une transcription directe et une reproduction exacte de la réalité – et ses procédés sont variés. La symbolisation, d'autre part, se fonde sur le recours aux symboles et aux moyens d'expressions poétiques.¹¹¹

Dans son article « Form and Technique in the Novels of Richard Rive and Alex La Guma » Bernth Lindfors résume le style littéraire adapté dans les écrits de La Guma : « La Guma's style is characterized by graphic description, careful evocation of atmosphere and

¹¹⁰ Balutansky, *op.cit.*, 22.

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, 14.

mood, fusion of pathos and humour, colourful dialogue, and occasional surprise endings. »¹¹² Ce roman suggère une image des ténèbres, une matrice des signifiants sociaux et des symboliques connotatives.

Les lieux jouent un rôle particulier chez La Guma : lieux nocturnes et de l'obscurité, comme ceux dans lesquels évoluent les personnages principaux, ou bien lieux de la lumière, comme celui parcouru par Joe. Les lieux ne sont pas des décors gratuits, La Guma les conçoit en rapport avec les personnages qui les habitent ; en d'autres termes, les personnages s'expliquent par les lieux, le milieu dans lequel ils se trouvent placés. La description de l'habitat par La Guma acquiert une valeur documentaire, à laquelle s'ajoute une valeur polémique : le romancier veut montrer les conditions déplorables dans lesquelles vit la population noire. Le critère le plus pertinent de cet habitat est son étroitesse : le Noir occupe un espace réduit et clos. La clôture de l'espace « psychosocial » est synonyme d'oppression. C'est à partir du lieu que le romancier dicte, de façon expressive et imagée, la loi du roman : la population enfermée dans un quartier saturé par les vapeurs d'alcool n'est vouée qu'à succomber.

La nuit est pour La Guma un élément essentiel, elle a une densité, elle est épaisse, elle est donc pesante et étouffante. Dans les premières lignes du roman, le thème de la pression et de l'oppression s'impose. Le poids de la nuit atteint son paroxysme lorsque, après l'échec d'Adonis, ses doutes sur la valeur de son action se traduit par le poids de la nuit qui semble l'écraser. Le roman est plongé dans la nuit.

La Guma compte sur le portrait et le détail qui caractérise sa description du cadre spatial dont lequel l'action se déroule. Le ghetto de District Six est le milieu majeur où l'action est jouée, où la désintégration humaine se confirme : à travers la désintégration physique des immeubles, la saleté, l'obscurité, les insectes qui occupent les coins sombres deviennent des métaphores figurant la désintégration sociale et morale en Afrique du Sud. La fréquence, le fourmillement des métaphores est particulièrement remarquable dans le roman de La Guma. De plus, son génie dans le choix du vocabulaire lui sert à décrire les détails d'une scène ou d'un personnage, l'évocation minutieuse du ghetto, et des objets qui caractérisent son œuvre.¹¹³ Yette souligne cette idée :

En matière de métaphore, on a l'impression, en lisant l'œuvre de La Guma, qu'il prend un plaisir évident à les rechercher et à les peaufiner. Les plus

¹¹² Bernth Lindfors, « Form and Technique in the Novels of Richard Rive and Alex La Guma » in Okpaku J. (ed.), *New African Literature and Arts*, New York, 1966, 44, cité par Abrahams, *Alex La Guma.*, 22.

¹¹³ Cf. Yette, *op.cit.*, 259.

réussies sont celles qui, par leur valeur connotative, fonctionnent comme un discours implicite et parallèle crée à partir de l'univers référentiel du roman, qui déploie un monde conflictuel et mythique où se trouvent les thèmes tels que la guerre, la nuit, la mort. Il arrive aussi parfois que chez La Guma, l'utilisation des métaphores entretienne l'illusion réaliste.¹¹⁴

¹¹⁴ *Ibid.*, 260.

5.4 Style ironique

Malgré toute la noirceur qui se dégage du roman, il est intéressant de noter la présence d'un certain ton ironique. Celui-ci se manifeste dans l'opposition entre l'apparence et la réalité, une sorte de décalage entre surface et fond des énoncés. Ceci est rendu particulièrement clair par l'utilisation du style descriptif pour dresser des portraits des personnages. La majorité des portraits présentent des indices qui dégagent le mal-être et la peine existentielle marquée par l'aliénation et la misère, exemplaires dans le cas d'Adonis et de Willieboy. La Guma a utilisé fréquemment le procédé du « *formal irony of dissonance* »¹¹⁵ qui met en jeu une discordance symbolique aggravant davantage l'aliénation des personnages. Les inversions ironiques, les oxymores, les dissonances, l'humour noir reflètent une certaine brutalité à l'égard des personnages qui évoluent dans un cadre spatial déterminé et dominé par des brutalités et un quotidien marqué par le conflit entre les marginalisés et le système racial. Balutansky écrit : « The novel is then full of ironic inversions or dissonances inherent in the presentation of people and the other narrative elements as dichotomies and contradictions of their essences. »¹¹⁶

Nous pourrions ici citer le cas de la description de Joe comme illustration du point précédent. « Joe was short and his face had ageless quality about it under the grime, like something valuable forgotten in a junk shop. He had the soft brown eyes of a dog, and he smelled of a mixture of sweat, slept-in clothes and seaweed. »¹¹⁷ Ce portrait nous montre le degré de déchéance du personnage et la dichotomie entre son portrait physique et son portrait moral. Balutansky affirme :

The significance of La Guma's use of formal irony to represent the alienation of individuals and the disintegration of environment becomes clear: in resolving the formal problem of representing the absent terms of the novel, La Guma successfully integrates his depictions and characterizations with larger structural pattern of the novel. This then generates the basic conflicting forces that present the characters as a victimized Black collectivity to an oppressive one.¹¹⁸

L'ironie présente un style majeur dans l'œuvre de La Guma, qui se manifeste dans le texte dans les descriptions, les dialogues et les énoncés des personnages. Le discours ironique ayant un caractère d'écho – écho plus ou moins lointain – des pensées ou des propos qui se

¹¹⁵ Balutansky, *op.cit.*, 16.

¹¹⁶ *Ibid.*, 17.

¹¹⁷ La Guma, *A Walk in the Night*, 9.

¹¹⁸ Balutansky, *op.cit.*, 22.

définissent comme un métalangage fonctionnant telle une stratégie littéraire. Par le biais du style ironique et la description détaillée des conditions, nous dégageons une critique cachée ou plutôt un appel à l'action ; une critique qui provoque la dénonciation et le refus du statut inférieur du sujet subalterne qui doit dépasser sa passivité individuelle pour se livrer à un engagement collectif.

Comme procédé majeur nous trouvons l'emploi fréquent de la technique de l'ironie qui est apte à dresser les dichotomies et les conflits qui caractérisent la société de District Six du Cap. Le meilleur exemple de cette ironie est sans nul doute la personne de Joe, sans famille ni domicile. Cette figure emporte toute notre sympathie, car malgré sa condition de mendiant, il essaye constamment de se débrouiller pour survivre (comme par exemple, lorsqu'il dévore des cadavres de poissons), refusant le chemin de la criminalité. Même au plus profond de la pauvreté, il maintient son côté humain. Joe incarne ainsi des valeurs originales telles que la reconnaissance, l'amour, la solidarité et la compassion, la générosité et l'altruisme, un paradoxe avec son apparence physique :

His trousers had gone at the cuffs and knees, the rents held together with pins and pieces of string, and so stained and spotted that the original colour could not have been guessed at. Over the trousers he wore an ancient raincoat that reached almost to his ankles, the sleeves torn loose at the shoulders, the body hanging in ribbons, the front pinned together over his filthy vest. His shoes were worn beyond recognition.¹¹⁹

A travers ce portrait, nous notons une opposition entre l'apparence de Joe et les valeurs morales qu'il incarne. Comme les autres jeunes, il est aussi une victime du ghetto, condamné à errer dans la nuit dans les rues de District Six. L'ironie fonctionne comme stratagème à décoder ; une manière implicite insérant une tonalité critique. La Guma entreprend de démasquer la gravité de l'apartheid et la dépossession de la population noire.

L'image qui suit montre que la vie est un combat qui s'aggrave entre les opprimés dont la vie est menacée, une condition humaine dégradée dans cette description, un tableau vif de la brutalité quotidienne, une humanité déshumanisée tels des rats affamés. « [...] Michael said and spun his cigarette-end into the street where a couple of snot-nosed boys in ragged shirts and horny feet scrambled for it, pushing each other as they struggled to get a few puffs. »¹²⁰

¹¹⁹ La Guma, *A Walk in the Night*, 9.

¹²⁰ *Ibid.*, 8-9.

5.5 Spécificité du langage employé

Le registre du langage de La Guma est marqué par la présence de termes typiquement sud-africains, d'origine afrikaans. Le langage est souvent un langage parlé, l'argot sud-africain. Avec ce registre, La Guma confirme l'aspect réaliste du récit en créant une authenticité.

Dans la communauté hétérogène qu'il crée, La Guma montre la nature hybride de la langue dans le contexte de l'Afrique du Sud. Vernie A. February dans *Mind Your Colour: The "Coloured" Stereotype in South African Literature* affirme que La Guma utilise « the language of the poor, that peculiar mixture of English and Afrikaans, which I shall refer to as *Englikaans*. The type of language seems to define the oppressive circumstances as well as the tragic-comic position of the poor. »¹²¹

A tout moment, La Guma utilise un langage de circonstance pour sa narration. Les dialogues et les échanges sont ceux de la rue. L'anglais combiné avec des termes afrikaans échangé par les policiers Constable Raalt et Andries contient des termes vulgaires et péjoratifs mettant en évidence des mots insultants d'origine afrikaans. Ce langage est caractérisé par des expressions comme « *fuck* », « *blerry* » et « *bloody* ». Ce registre lexicologique ne reflète pas uniquement l'arrière-plan du policier mais aussi ses coutumes sociales et sa vision du monde impliquant ainsi ses préjugés raciaux sur les noirs.

Les Noirs et les métis sont dans les yeux de Raalt des « *bliksems* » et des « *bastards* ». Le ton du discours est clair, il projette une indication des rôles et des relations humaines mettant en œuvre la subordination qui caractérise la scène sociale de l'Afrique du Sud. Le policier blanc ne voit pas la nécessité d'être poli avec les subalternes, sa voix est dure et ne transmet que des ordres. Les opprimés ne peuvent qu'utiliser des mots de respect comme « *baas* ». La Guma utilise donc le langage et ses variations pour démasquer les visions du monde qui se cachent derrière la langue de chaque groupe social. De cette perspective, nous avons affaire à deux groupes sociaux qui émergent comme des forces antagonistes. Ceci montre un manichéisme dialectique dans le roman : d'une part les métis défavorisés et d'une autre les policiers afrikaners. Cette mise en scène de l'argot sud-africain de District Six est stratégique, comme l'explique Jean Sévry :

La langue de La Guma, c'est celle de la fidélité, celle d'un homme qui ne veut jamais renier le milieu dont il est issu. C'est une langue faite de bric à brac, si l'on veut, mais je dirais aussi que cette langue, c'est le bidonville [...] cette phrase interminable est pareille aux baraques du bidonville [...] Dans ce cas

¹²¹ Vernie A. February, *Mind Your Colour: The "Coloured" Stereotype in South African Literature*, London, Kegan Paul International, 1981, 156, cité par Nahem, *op.cit.*, 62.

comme d'autres, si la langue est si durement malmenée, si torturée, c'est quelle reflète la réalité, et qu'elle est encore tout imprégnée du milieu dont elle surgit. Le monde de La Guma n'est pas un monde de raffinements littéraires. Peut-on faire de la littérature sur le dos de la misère? La grande honnêteté de La Guma, c'est de refuser cette attitude.¹²²

En effet, Alex La Guma, à travers sa critique sociale, vise à montrer par le biais d'un style réaliste les structures qui déterminent l'image de la société en Afrique du Sud pendant l'apartheid et essaye par la suite d'engendrer une prise de conscience chez les Sud-Africains.

¹²² Jean Sévry, *Le Roman et les Races en Afrique du Sud de la Guerre des Boers aux Années Soixante*, Université de Paris, Thèse de doctorat, 1978, 380, cité par Nkadji, *op.cit.*, 220.

6. Vers une philosophie esthétique de l'engagement ?

6.1 Motivation politique

« The proposition of art for the sake of art finds no foothold in the atmosphere of racism, violence and crude exploitation which is the day-to-day experience of South African people »¹²³, affirme La Guma. Par cette thèse, l'auteur nous présente les traits principaux de sa conception esthétique. Comme l'auteur le souligne, celle-ci n'a rien à voir avec une esthétique de « *l'art pour l'art* », car cette conception ne trouve à ses yeux aucune justification dans sa lutte contre l'apartheid. Bien au contraire, l'intellectuel prône une « *littérature engagée* » qui traduit les préoccupations et problèmes de ses concitoyens. La fonction de la littérature se présente ainsi comme un miroir qui reflète l'image de l'humain, sans détour, et qui engendre une prise de conscience du lecteur afin de l'encourager à élever sa voix contre les tourments et les désarrois historiques qui marquent sa société.

Tout le long de son œuvre, La Guma a consacré un espace majeur à la voix subalterne¹²⁴, celle des opprimés de couleur sud-africains. En essayant de transmettre par son art certaines valeurs morales et politiques, il souhaite transcender les barrières raciales et les frontières du territoire sud-africain, pour approcher des idées universelles et des idéaux humains tels l'unité, la fraternité et la solidarité. La vision universaliste et humaniste de cet ardent défenseur des droits de l'Homme et écrivain au nom du « *Nous* » est présente à travers tous ses écrits. Dans une interview accordée à Robert Serumaga l'auteur explique les idées humanistes qu'il a cherché à imposer par ses œuvres :

As a writer I try to achieve a universality of opinion and ideas because I believe that writers are not confined to one set of particular compartments [...] even if one has to write within a milieu, a particular environment. I believe that universal ideas can still be expressed within that milieu, within that environment so that your writing does not become confined. Although your

¹²³ A. La Guma, cité par K. Balutansky, *op.cit.*, citation sur la quatrième de couverture du livre.

¹²⁴ Le paradigme « subalterne » était introduit par le philosophe italien Antonio Gramsci dans le cadre d'un débat philosophique et politique. Même si le concept de « subalternité » est d'ordre militaire, Gramsci l'utilise dans un sens plus large pour désigner le statut hiérarchiquement inférieur, subordonné et secondaire des personnes opprimées et des couches marginalisées bloquées et contraintes à accéder au pouvoir hégémoniste. Cf. Antonio Gramsci, cité par Breidlid Anders, *Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa: Subalternity and Representation in the Novels of Ngugi wa Thiong'o and Alex La Guma*, Berlin & New York, Peter Lang, 2002, 13.

stage may be set in a particular environment, your ideas and your writing are not confined.¹²⁵

Ecrire en Afrique du Sud sous l'apartheid constitue une stratégie politique voulue par l'écrivain sud-africain noir ; un choix qui met en relief l'esprit littéraire général des années 1950 et 1960 régissant la scène littéraire du contexte racial. Pour comprendre cette perspective stratégique, on doit envisager le contexte de l'apartheid comme un contexte d'antagonisme racial conflictuel, imposé par les nationalistes afrikaners. Dans un tel contexte, le romancier noir sud-africain choisit d'écrire. En tant qu'appel à l'unité politique, l'acte d'écriture se transforme en un discours politique soulignant la solidarité communautaire. L'écriture transmet un message d'optimisme anticipant la victoire contre l'apartheid. Cette littérature qui peut être qualifiée comme exemplaire de la « *littérature engagée* » se fonde sur une interrogation des causes engendrant le malaise socio-historique déchirant la société. La littérature noire sud-africaine sous l'apartheid peut être définie comme « *Protest-literature* », une littérature de protestation qui transmet un message d'accusation adressé aux représentants du système de l'apartheid.¹²⁶

En examinant les problématiques esthétiques et leur rapport avec les enjeux idéologiques nous relevons que la plupart des romanciers noirs sud-africains se préoccupent de la recherche de formes esthétiques qui conviennent à leurs visions sociales et à leurs motivations politiques. L'écrivain est dans la quête d'une esthétique pouvant traiter des questions idéologiques et les intégrer dans sa création artistique.

L'engagement politique et social de l'écrivain noir sud-africain, conscient des problèmes sociaux et politiques du quotidien qui l'entoure, est une réponse à son sentiment d'incapacité à s'évader de sa réalité sociale. Ces écrivains s'engagent dans une confrontation avec le réel et veulent jouer un rôle dans le processus du changement, réaliser un renouveau dans la société et travailler pour un avenir meilleur. Ainsi, les écrivains sud-africains sont constamment en train de redéfinir le rôle de l'art dans la société et cherchent à développer des formes littéraires qui traduisent au mieux leurs visions sociales.¹²⁷

¹²⁵ La Guma, « Interview with Robert Serumaga » in Duerden D. & Pieterse C. (eds.), *African Writers Talking*, 1966, 93, cité par Chandra Mohan, *op.cit.*, 56.

¹²⁶ Cf. Mengara, *op.cit.*, 285.

¹²⁷ Cf. Emmanuel Ngara, *Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing*, London, Heinemann Educational Books Ltd, 1985, vii.

Les conditions inhumaines du système de l'apartheid ont poussé l'écrivain noir sud-africain à jouer un rôle double dans la société : être à la fois la voix de l'intellectuel – éducateur et politicien – porte-parole du peuple noir, et à la fois la voix du journaliste commentant la situation sociale.¹²⁸ Nahem explique ce dernier point en écrivant :

Those committed to the struggle for a free and democratic South Africa participated in the struggle in whichever ways lay open to them. [...] But the role of the writer was that of reporter in apartheid South Africa, fully prepared to report events in an unflinching manner, no matter how gory or unpalatable those events may prove to be.¹²⁹

Le réalisme se comprend dans ce contexte comme mode de représentation littéraire synonyme de discours politique militant. Ce constat est rendu clair par les prises de position diverses de l'auteur dans les conférences ou au cours des interviews.

6.2 Discours réaliste engagé

Pendant la conférence des écrivains africains et scandinaves tenue à Stockholm en février 1967, Wole Soyinka, l'écrivain et critique nigérien, a présenté un exposé en soulignant à la fin de son intervention la fonction de l'artiste dans la société : « The artist has always functioned in African society as the record of the mores and experiences of his society and as the voice of vision in his own time. It is time for him to respond to his essence of himself. »¹³⁰

Dans la discussion qui a suivi l'intervention de Wole Soyinka, La Guma a répliqué à Soyinka qu'il était, lui-même, prêt à prendre d'assaut une station radio. Ceci est sans conteste une image illustrant le devoir d'*engagement* de l'écrivain noir sud-africain. La position de La Guma met en évidence la différence fondamentale qui sépare son esthétique de la perception de la fonction de l'art de Soyinka. En outre, la réponse de La Guma est l'expression d'un homme de lettres qui a offert sa vie entière pour la lutte pour la liberté en Afrique du Sud.¹³¹

En analysant le choix des personnages de défier le système de la répression raciale dans son œuvre, Richard Samin argumente :

¹²⁸ Cf. Mengara, *op.cit.*, 289.

¹²⁹ Nahem, *op.cit.*, 139.

¹³⁰ Balutansky, *op.cit.*, 1.

¹³¹ Cf. *Ibid.*, 1-2.

L'évolution des personnages militants chez La Guma est sous-tendue par une idée simple et constante ; comment le quotidien fait l'histoire. Le seul moyen c'est le dépassement de ses déterminations individuelles en s'extériorisant dans un projet commun, c'est-à-dire la lutte contre le pouvoir blanc. Dans cette perspective, l'évolution de l'œuvre entière de La Guma apparaît d'une remarquable cohésion. Elle conforme à son idéologie politique qui croit en la force du peuple ; elle correspond à l'intérêt qu'il a toujours porté aux personnages insignifiants et méprisés [...] qui recèlent une volonté inébranlable et un sens aigu de leurs droits et de leur dignité.¹³²

En intégrant motivation politique et art, Chandra Mohan assure que La Guma s'identifie comme un écrivain d'orientation marxiste.¹³³ Son œuvre se concentre dans une large mesure sur la vie sociale des opprimés ; son champ d'intérêt réside dans les interactions entre les individus et la société où ils agissent. Ses personnages sont écrasés par un antagonisme racial aggravé par un conflit de classe. Son œuvre aspire à une universalité humaine mettant en jeu le conflit déchirant tout individu entre son désir personnel, sa solidarité et ses obligations vers ses concitoyens.¹³⁴

Le choix du mode d'écriture réaliste se justifie aussi par la nature du public auquel s'adresse l'écrivain. L'ambition de La Guma d'écrire pour une audience internationale nécessite d'exposer au lectorat toutes les caractéristiques de la société que l'auteur critique, afin que son public puisse saisir au mieux les problématiques de son œuvre. Le réalisme se comprend ainsi comme une stratégie narrative voulue par l'auteur pour permettre à ses lecteurs de déchiffrer ses messages. L'objectif d'atteindre une audience internationale se traduit également par le choix de langue dans laquelle il écrit ses œuvres, pour mettre en scène un portrait de la spécificité et les aspects caractérisant la société et le contexte social particulier en Afrique du Sud. Ainsi, il n'est pas étonnant que la langue dans laquelle La Guma s'exprime soit l'anglais. Ceci lui ouvre les portes de tous les continents pour pêcher sa cause et attirer l'intérêt des lecteurs pour sa présentation de sa société.¹³⁵

La Guma, porte-parole des opprimés, brosse ainsi un portrait de la communauté des métis pauvres ; une communauté qui constitue dans ses œuvres un héros collectif luttant pour sa survie :

Instead of focussing on individual heroes, as Peter Abrahams and Rive do, La Guma concentrates on the social community of the poor united by "a threefold

¹³² R. Samin, *Société et Forme littéraire dans les œuvres d'Alex La Guma et d'Ezekiel Mphahlele*, Tome III, 348-349, cité par Yette, *op.cit.*, 308.

¹³³ Cf. Chandra Mohan, *op.cit.*, 51.

¹³⁴ Cf. Yette, *op.cit.*, 309.

¹³⁵ Cf. Chandra Mohan, *op.cit.*, 27-28.

cord". Collective action, instead of individual heroism, is suggested as the solution to the problems facing the social community in *A Walk in the Night* and *And a Threefold Cord*.¹³⁶

Le discours littéraire réaliste *engagé* sud-africain combine le discours esthétique avec le discours politique, ce qui présente une stratégie de la part des écrivains noirs sud-africains, qui considèrent leurs textes comme un moyen de lutte contre l'hégémonisme racial. La Guma fait sien ce projet et confesse l'influence qu'il a subit de l'écrivain russe Maxim Gorky.¹³⁷

Le prototype social de La Guma est le pauvre, marginalisé et issu du ghetto. Le réalisme de La Guma possède des ressemblances avec celui Maxim Gorky qui lui a offert l'exemple littéraire d'employer le pauvre ou le marginal classé au bas de l'échelle sociale comme sujet de fiction. Le rapport intertextuel se manifeste dans la mesure où les personnages de Maxim Gorky ont joué un rôle majeur dans l'influence de l'orientation thématique et stylistique de La Guma qui reconnaît cette influence :

I realised that there were just such ruffians [as in Gorky's 'A Christmas Story'] hanging around District Six where I lived. They stood on street Corners or in doorways, rough, ragged, often brutal, often fleeing from the police. But they were kind too. They had concern for children and protected them from bullies. But they had never been put into books to my knowledge. But here Maxim Gorky had just done that [...] a hero could be an ordinary, simple poor person.¹³⁸

De plus, la mise en scène de la communauté noire comme héros de sa fiction a un précédent dans le roman de Maxim Gorky *Mother*. En expliquant le degré de l'influence qu'a exercé ce roman sur son art et sa conception esthétique, il écrit :

To me personally it [*Mother*] was not only a picture of revolutionary activity in Russia of that time, but also a picture of the efforts of my own people in South Africa, struggling against injustice [...] There was no longer a single person struggling against society, but the spirit of social consciousness and collective effort pulses through this book in which the individual, freed from narrow self-centred concerns, is absorbed by the collective and finds inspiration therein. [...] Living in a country like South Africa [...] the contentions of Gorky came

¹³⁶ *Ibid.*, 58.

¹³⁷ Cf. *Ibid.*, 27.

¹³⁸ A. La Guma, « What I Learnt from Maxim Gorky » in *Lotus: Afro-Asian Writings*, N°34-4/77, Oct. – Dec., 1977, 165, cité par Chandra Mohan, *op.cit.*, 28.

to me like a spear of light through the cloying darkness of an oppressive society.¹³⁹

Cet aspect de l'influence de Maxim Gorky sur les récits de La Guma est à peine repris par les critiques. En examinant les parallèles entre ces deux écrivains, nous trouvons chez La Guma une absence d'individualisme : le personnage principal s'identifie avec une cause collective qui dépasse sa cage idiosyncrasique. De même, on note une absence d'individualisme romantique, à côté du concept de la communauté des pauvres opprimés comme héros collectif de l'ouvrage, ainsi que le sens d'un « *optimisme historique* » dans l'avenir. Toutes ces tendances que nous retrouvons chez La Guma dénotent des influences des exemples littéraires de Gorky.¹⁴⁰

Le mode d'écriture romanesque de La Guma est envisagé par la majorité des critiques généralement comme réaliste-naturaliste, à l'instar de Vladimir Klima qui considère La Guma comme « the chief representative of South African Naturalism ». ¹⁴¹ La perception de La Guma comme un naturaliste se fonde en premier lieu sur les parallèles entre son style narratif et celui d'Emile Zola. Tous deux se concentrent en effet avec minutie sur tous les détails de la vie courante dans leurs passages descriptifs. De plus, il existe des similitudes entre La Guma et les naturalistes américains comme Frank Norris, James Farrell et Theodore Dreiser, en raison de leur attachement au déterminisme environnemental. Un dernier élément militant pour le naturalisme de La Guma est son pessimisme intégral, dans la mesure où ses personnages sont écrasés par les forces de leur entourage social, typiquement naturaliste.¹⁴²

L'interprétation des critiques de La Guma comme un naturaliste suscite néanmoins des objections chez des critiques comme JanMohamed et Balutansky, qui avancent au contraire que La Guma transmet dans ses écrits un message plutôt optimiste. JanMohamed et Balutansky adoptent l'argument de Lukács qui voit dans le naturalisme une approche statique de la réalité¹⁴³ et tous les deux rejettent le mode naturaliste comme mode d'écriture prédominant chez La Guma. Dans cette mesure, le message du déterminisme environnemental traduit l'enregistrement photographique et phonographique de la réalité aggravée par la confrontation politico raciale.

¹³⁹ A. La Guma, « What I Learnt from Maxim Gorky », 166-167, cité par Chandra Mohan, *op.cit.*

¹⁴⁰ Cf. Chandra Mohan, *op.cit.*, 28-30.

¹⁴¹ Cf. *Ibid.*, 31.

¹⁴² Cf. *Ibid.*, 32.

¹⁴³ Cf. *Ibid.*

A travers son style narratif, La Guma brosse des portraits forts reliés à trois aspects majeurs régissant les vies des personnages de son monde fictif : la pauvreté, la discrimination raciale et la brutalité policière. La force des portraits réside dans l'observation minutieuse des conditions de la privation. Son écriture se caractérise par un besoin d'unir les rangs des opprimés, la thématique de l'unité est toujours présente. Comme style littéraire, La Guma utilise souvent le naturalisme et le réalisme en combinant l'anglais avec de l'afrikaans, et des expressions d'origine africaine, pour créer une véracité dans son récit.

Il s'est avéré, dans une dernière analyse, que notre étude a dévoilé certains aspects littéraires qui marquent le style d'écriture de La Guma ainsi que les problématiques centrales traitées dans son œuvre. A travers sa critique sociale, Alex La Guma vise à démontrer par une « *écriture véridique* » et un style « réaliste-naturaliste » les structures qui déterminent l'image de la société en Afrique du Sud pendant l'apartheid et essaie par la suite de provoquer la conscience du Noir et du Blanc pour condamner l'apartheid et contribuer de leur part de construire une nouvelle société plus harmonique et plus homogène.

7. L'Afrique du Sud libre : de la « *désapartheidisation* »¹⁴⁴ des modes d'expression artistiques

Au sein de la fiction noire sud-africaine, la thématique raciale a constitué comme nous l'avons vu le sujet central de l'écriture, faisant graviter toutes les autres thématiques autour d'elle. Pourtant, avec l'avènement de l'Afrique du Sud libre, cette thématique raciale s'est avérée périmée et à dépasser, comme le soulignent certains intellectuels sud-africains. Au début des années 1990, Albie Sachs, écrivain et membre de l'ANC, commentait d'une manière critique l'art sud-africain de l'ère de la résistance orienté vers la critique du système de l'apartheid en écrivant :

In the case of a real instrument of struggle, there is no room for ambiguity – a gun is a gun is a gun, and if it were full of contradictions, it would fire in all sorts of directions and be useless for its purpose. But the power of art lies precisely in its capacity to expose contradictions and reveal hidden tensions – hence the danger of viewing it as if it were just another kind of missile-firing apparatus ... We need to accept broad parameters rather than narrow ones: the criterion being pro- or anti-apartheid. In my opinion, we should be big enough to encompass the view that the anti-apartheid forces and individuals come in every shape and size, especially if they belong to the artistic community.¹⁴⁵

Sans aucun doute, les positions de Sachs ont trouvé écho auprès d'autres intellectuels, écrivains et artistes sud-africains, comme notamment Njabulo Ndebele qui fait partie de cette nouvelle génération d'écrivains noirs sud-africains voulant transcender « *l'allégorie des couleurs* »¹⁴⁶. Ndebele a souvent critiqué la nature politique et l'aspect journalistique du reportage qui ont longtemps défini et marqué la fiction noire sud-africaine. Dans sa collection d'essais, *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, publiée en 1991, Ndebele expose les aspects thématiques qui ont marqué la

¹⁴⁴ Néologisme employé par Mengara, *op.cit.*, 314.

¹⁴⁵ Albie Sachs, « Preparing ourselves for freedom » in Ingrid de Kok & Karen Press (eds.), *Spring is Rebellious: Arguments about cultural freedom*, Cape Town, Buchi Books, 1990, 20, 28, cité par Breidlid, *op.cit.*, 60.

¹⁴⁶ La fiction sud-africaine noire des années de l'apartheid était thématiquement marquée par le conflit racial et dorénavant dénigrée par la critique et désignée par l'attribut de « *color bore* » ; Mengara définit ainsi cette notion : « La notion de color bore, que l'on peut traduire par « l'ennui des couleurs », autrement dit l'ennui né de la représentation du conflit racial dans la fiction sud-africaine, se définit comme la présence quasi-inévitable, insistante et inlassable du thème de la confrontation raciale entre les Blancs et Noirs dans la littérature de fiction sud-africaine. Donc, une sorte d'opposition dialectique des couleurs qui a finalement abouti à l'ennui de lecteur qui, dès lors qu'il avait lu un exemplaire de cette fiction, pouvait estimer les avoir tous lus. » in Mengara, *op.cit.*, 26.

littérature noire sud-africaine sous l'apartheid et qui étaient ancrés dans la représentation du conflit racial. C'est cet aspect qui mérite dorénavant d'être dépassé dans une nouvelle Afrique du Sud libre et *dé-racialisée*.

Dans son article « Border Country: Bessie Head Frontline States », Rob Nixon explique la position esthétique de Njabulo Ndebele : celui-ci critique les traits de l'engagement politiques de l'écriture fictive des écrivains sud-africains noirs pendant les années de l'apartheid. Sa position esthétique est marquée par la condamnation de l'hégémonisme de la propagande idéologique qui a régi cette littérature, engendrant ainsi une reproduction des réalités du vécu ou ce qu'il désigne lui-même par le « spectaculaire »¹⁴⁷ et « l'ordinaire » du conflit racial dans la littérature noire sud-africaine. Ceci aurait, selon lui, même engendré une dichotomisation conflictuelle manichéiste aggravant le conflit racial au lieu de proposer des solutions aux problèmes. Il critique en particulier l'aspect thématique réactif de cette littérature : cette littérature s'enferme selon Ndebele dans le même problème qu'elle essaye de transcender. Au lieu de dépasser la négation du système raciste, elle reconstruit et reflète le problème comme tel, tout en ne se fixant pas de buts précis.¹⁴⁸ Le genre de fiction désigné par Ndebele comme « *Protest fiction* », est marqué essentiellement par la dominance de l'aspect spectaculaire. Ndebele met en relief le concept de « *Protest-literature* » :

Why the misnomer 'Protest'? This misnomer devalues the literature as art since 'protest' carries the implications of political *and* specifically *expository* declaration of dissent. The misnomer is obviously taken from the concept of 'politics of protest'. But this literature, while definitely labouring under the pressure of the expository intention, deliberately sets out to use conventions of fiction not of exposition. To call it 'protest literature' is to deny it any literary and artistic value: and those values are to be found in the phenomenon of the spectacle.¹⁴⁹

En d'autres termes, il décrit cette littérature spectaculaire comme « *The literature of the powerless* » ; littérature des faibles et opprimés qui se rendent seulement compte à travers cette littérature de leur marginalisation. Ndebele est en faveur d'une écriture qui transcende

¹⁴⁷ Un texte spectaculaire pour Ndebele : « [...] indicts implicitly; it is demonstrative, preferring exteriority to interiority; it keeps the larger issues of society in our minds, obliterating the details; it provokes identification through recognition and feeling rather through observation and analytical thought; it calls for emotion rather than conviction; it establishes a vast sense of presence without offering intimate knowledge; it confirms without necessarily offering challenge. » in Njabulo S. Ndebele, *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, Johannesburg, COSAW, 1991, 49.

¹⁴⁸ Cf. Rob Nixon, « Border Country: Bessie Head Frontline States », *Social Text*, 36 (1993), 121, cité par Mengara, *op.cit.*, 146.

¹⁴⁹ Ndebele, *op.cit.*, 46.

la thématique ancienne de « *l'allégorie des couleurs* », il prône une écriture moins réactive thématiquement dans la mesure où elle ne se sert pas de la culture de la communauté noire comme un instrument de la dynamique du conflit racial. Il veut que la littérature se libère de son utilisation de la culture comme moyen d'engagement de lutte politico idéologique. Ceci nécessite une redéfinition de la fonction de la culture et du devoir de l'artiste. Selon lui, l'écriture romanesque fictive doit transformer son thème principal et porter son accent thématique sur d'autres aspects jusqu'ici non exposés ou à peine représentés dans la fiction sud-africaine noire. Ces nouveaux sujets, des aspects relevant de la culture sud-africaine, mettent en relief une volonté de marginaliser le thème de la confrontation raciale entre Noirs et Blancs.

Le romancier, comme le journaliste, tous deux longtemps intéressés uniquement par le spectaculaire :

[...] produces an Art that is grounded in the negation of social debasement, where scenes of social violence and a host of examples of general social oppression become ends in themselves. As a result very little transformation in reader consciousness is to be expected since the only reader faculty engaged in the faculty of recognition. Recognition does not necessarily lead to transformation; it simply confirms. Beyond that confirmation, it may even reinforce the frustration produced by the reader's now further consolidated perception of an overwhelming negative social reality.¹⁵⁰

Son objectif est en effet d'encourager les auteurs sud-africains à quitter la vieille prison thématique de « *l'allégorie des couleurs* » et de transcender la structure dialectique et manichéiste dans laquelle celle-ci les avait entraînés (Noir contre Blanc, victime contre agresseur, frère contre traître, etc.). Cette « *esthétique manichéiste* », comme la désigne JanMohamed, était influencée par cette opposition, a transmis dans les œuvres un message d'accusation morale et de condamnation des rôles prescrits du Noir et du Blanc.¹⁵¹

C'est en particulier pour cette raison-là que la critique a longtemps rejeté la fiction noire sud-africaine en raison de son caractère « *trop réaliste* », comme le souligne Mengara. Cette littérature semble être confinée à un rôle de miroir des réalités sociohistoriques, de la reproduction exacte du contexte racial, et surtout refusée par ce que *fonctionnelle, véridique et engagée* politiquement – dans le sens où elle traite du contexte du conflit racial et joue un rôle dans la société. Une littérature qui place la lutte aux premiers rangs de son programme politique et culturel, marqué par un message politico idéologique.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 28.

¹⁵¹ Cf. Mengara, *op.cit.*, 147.

Ces critiques abordent cette littérature comme une matrice d'exemplaires similaires traitant de la même histoire, de la même idée sous ses facettes variées. Ils condamnent la centralité de la thématique politico raciale qui se transforme en un prétexte littéraire.¹⁵² Le critique et écrivain sud-africain Ezekiel Mphahlele évoque les écrivains en Afrique du Sud lorsqu'il déclare :

The main weakness in South African writers is that they are hyper-conscious of the race problem in their country. They are so obsessed with the subject of race and colour that when they set about writing creatively they imagine that the plot they are going to devise, the characters they are going to create and the setting they are going to exploit, must subserve an important message or important discovery they think they have made in race relations.¹⁵³

Dans un autre contexte Mphahlele ajoute :

[...] English fiction from South Africa is obsessed with race relations. The *plot* is the thing, and as race conflicts provide innumerable facile plots, we are in for a gold rush; and so character counts for little or nothing. In fact, I rather suspect that we, both black and white, unconsciously want to maintain the *status quo* so as to delay as long as we can the coming of the day when we as writers shall be faced with the greater responsibility of inventing plot and reconstructing character in broader human perspective.¹⁵⁴

Le changement politique en Afrique du Sud mènera l'écrivain et l'intellectuel sud-africain à un changement de perspective au niveau de sa thématique littéraire. Un changement de perspective littéraire en Afrique du Sud du « *post-apartheid* » nécessite une « *désapartheidisation* » des modes d'expression littéraires et populaires. Ceci implique le remplacement de la thématique raciale par de nouveaux sujets. Le défi des intellectuels sud-africains à l'aube du troisième millénaire est donc de dénicher des sujets non explorés, à défricher, ou bien de ramener de la périphérie au centre les sujets marginalisés par l'écrasante dominance de la thématique raciale.

¹⁵² Cf. *Ibid.*, 250.

¹⁵³ Ezekiel Mphahlele cité par Abrahams, *Alex La Guma*, 37.

¹⁵⁴ E. Mphahlele, *The African Image*, New York, 1962, 108, cité par Abrahams, *Alex La Guma*, 37-38.

8. Conclusion

A Walk in the Night présente une recherche des valeurs humaines trans-individuelles dans un monde déshumanisé. La dégradation de l'univers romanesque se définit comme le résultat d'un malaise ontologique dans la société sud-africaine sous l'apartheid.

L'homme ne peut dépasser son statut subalterne que dans la mesure où il se conçoit ou se sent comme partie d'un ensemble en devenir et se situe dans une dimension trans-individuelle historique ou transcendante. Le processus de déshumanisation imposé par l'apartheid est rendu clair par des stratégies narratives et des procédés discursifs divers, notamment une imagerie symbolique consciemment choisie par La Guma afin de renforcer cette thématique par les contrastes tout le long du récit, ainsi que par la tendance à la juxtaposition de la lumière et de l'obscurité, et également une imagerie animale dans le traitement de la haine et d'espoir.

Dans ce contexte, La Guma évite d'idéaliser le monde noir dans l'atmosphère de l'adversité que constituait l'Afrique du Sud raciste. Sous sa plume, Noirs et Blancs sont tous deux déshumanisés. La Guma explique sa position en ce qui concerne cette sorte d'écriture :

I have always tried to avoid idealizing the South African scene. I don't try to present a picture where all black people are good and all white people are bad. That is not a consideration at all. The effect of black and white is purely circumstantial and there is more to it than that. So that when I portray the life of South Africa I try to show it as it actually is, as people actually are, not the usual frills that make them appear to be nice and not what they are.¹⁵⁵

Le roman étudié atteste de l'ordinaire et de la prédominance quotidienne de la pauvreté et de la marginalisation. Dans *A Walk in the Night*, La Guma fournit une analyse de la situation de l'apartheid. Il démontre qu'il est possible de résister au système de l'apartheid, dans lequel la violence orchestrée par le régime vise à diviser les groupes des opprimés et à bloquer la solidarité évidente pour maintenir la dignité à l'égard des conditions dures de la vie misérable. Lewis Nkosi écrit dans *Home and Exile* (1965) :

If Alex La Guma tills the same *apartheid* plot which the other writers have so exhaustively worked up, what distinguishes him as a true novelist is his enthusiasm for life as it is lived. He has the artist's eye for the interesting detail; his stories and novels are sagging under the weight of real people waging a bloody contest with the forces of oppression; and credibly they

¹⁵⁵ Abrahams, *Memories of Home*, 26.

celebrate their few moments of victory in sex, cheap Cape Wine and stupid fights. The rooms they inhabit smell of decay, urine and sweat; they share them with "roaches, fleas, bugs, lice." Their only triumph is that they are human – superlatively human; and this is their sole claim upon our imagination.¹⁵⁶

Comme nous l'avons montré tout au long de cette étude, la littérature noire sud-africaine est profondément liée aux données sociohistoriques de ce pays. Aujourd'hui, la fin juridique de l'apartheid n'implique néanmoins pas la disparition automatique des aspects spécifiques et structurels liés à l'antagonisme racial, à la pauvreté et à la coexistence entre les groupes ethniques rivaux. Nous remarquons cependant la naissance de formes esthétiques nouvelles et un nouveau discours littéraire émergeant des *townships* sud-africains.

Maintenant que l'apartheid n'existe plus sur le plan légal, les questions majeures qui se posent ici demeurent les suivantes : quels sont les thèmes et formes littéraires qui vont occuper la scène artistique sud-africaine ? Que va-t-il devenir de la thématique et, surtout, de l'esthétique littéraire dans les romans sud-africains ? Quel avenir ? Quels défis ? Réussira-t-il le romancier sud-africain cette transformation ? Quels sont les possibles directions que la littérature noire sud-africaine pourrait emprunter en cette ère de fin d'apartheid ?

¹⁵⁶ Lewis Nkosi, *Home and Exile*, 1965, 134, cité par Colmer, *op.cit.*, 409.

9. Bibliographie

9.1 Sources primaires

La Guma, Alex, *A Walk in the Night and Other Stories*, London, Heinemann Educational Books Ltd, African Writers Series, 1967.

La Guma, Alex, *And a Threefold Cord*, Berlin, Seven Seas Books, 1964.

9.2 Sources secondaires

Abrahams, Cecil A., *Alex La Guma*, Boston, Twayne Publishers, 1985.

Abrahams, Cecil A. (ed.), *Memories of Home: The Writings of Alex La Guma*, New Jersey, Africa World Press, 1991.

Balutansky, Kathleen M., *The Novels of Alex La Guma: The Representation of a Political Conflict*, Washington D.C., Three Continent Press, 1990.

Breidlid, Anders, *Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa: Subalternity and Representation in the Novels of Ngugi wa Thiong'o and Alex La Guma*, Berlin/New York, Peter Lang, 2002.

Chandra Mohan, Balasubramanyam, *A Study in Trans-ethnicity in Modern South Africa: The Writings of Alex La Guma 1925-1985*, Lewiston/Lampeter, Mellen Research University Press, 1992.

Chapman, Michael, *The 'Drum' Decade: Stories from the 1950s*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1989.

Colmer, Rosemary, « Alex La Guma » in Cox, C. Brian (ed.), *African Writers Vol. I*, New York, Charles Scribner's Sons, 1993.

Gakwandi, Shatto Arthur, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London, Heinemann Educational Books Ltd, 1977.

JanMohamed, Abdul R., *Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1983.

La Guma, Alex (ed.), *Apartheid: A Collection of Writings on South African Racism by South Africans*, London, Lawrence & Wishart, 1972.

- Makotsi, Jimmy, *Notes on Alex La Guma's A Walk in the Night*, Nairobi/London, Heinemann Educational Books Ltd, 1985.
- Mengara, Daniel M., *La Représentation des groupes sociaux chez les romanciers noirs sud-africains : réalisme, falsification ou idéalisation ?* Paris, L'Harmattan, 1996.
- Ndebele, Njabulo S., *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, Johannesburg, COSAW, 1991.
- Ngara, Emmanuel, *Art and Ideology in the African Novel: A Study of the Influence of Marxism on African Writing*, London, Heinemann, 1985.
- Ngara, Emmanuel, *Stylistic Criticism and the African Novel*, London, Heinemann, 1982.
- Nkadji, Anselme Tchakam, *Les Jeunes Noirs d'Afrique du Sud dans les romans de Peter Abrahams, Alex La Guma et Ezekiel Mphahlele*, Université Paris III, Thèse de 3^{ème} cycle, 1986.
- Nkosi, Lewis, « Fiction by Black South Africans » in Beier, Ulli (ed.), *Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing*, London, Longman, 1979.
- Oldendaal, André & Roger Field (eds.), *Liberation Chabalala: The World of Alex La Guma*, Bellville/Cape Town, Mayibuye Books, University of Western Cape, 1993.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York, Routledge, 1994.
- Yette, Christian, *La Représentation du ghetto dans l'œuvre d'Alex La Guma*, Université de Nancy, Thèse de doctorat, 1999.
- Yousaf, Nahem, *Alex La Guma: Politics and Resistance*, Portsmouth NH, Heinemann, Studies in African Literature, 2001.
- Zander, Horst, *Fact-Fiction- "Faction": A Study of Black South African Literature in English*, Tübingen, Narr, 1999.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Berlin, den 12. Mai 2004

Anis Ben Amor