

---

# L'hybridation générique comme mécanisme de représentation dans le *Pleurer-Rire* d'Henri Lopes et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi

El hadji Camara  
The University of Western Ontario

## INTRODUCTION

Dialogisme et polyphonie sont deux notions introduites dans la critique par Mikhaïl Bakhtine pour évoquer les différentes instances narratives dans l'œuvre littéraire, le roman en l'occurrence. Le dialogisme se manifesterait par l'apparition d'autres voix dans le récit d'autrui, alors que la polyphonie serait la pluralité de voix dans une œuvre romanesque.

Selon Bakhtine, l'auteur joue dans ce cadre un rôle actif consistant à entrer en dialogue avec les personnages. Il est une instance qui dirigerait les voix pour produire un effet de sens global. De ce point de vue, il ne serait pas passif dans l'œuvre, malgré des procédés de distanciation qu'il peut utiliser. Qu'en est-il du rapport entre les personnages dans cette activité dialogique ? Pour Bakhtine, toutes les voix ont leur importance dans le texte. Toutefois, il insiste sur un fait qui lui semble fondamental pour déterminer les instances narratives dans le roman. Pour lui, en effet, dès qu'un personnage commence à dialoguer avec lui-même, quels que soient les registres ou les niveaux de langue, il y a polyphonie. Cette multiplication de voix narrative rendrait impossible toute hiérarchisation entre ces dites voix puisqu'elles émanent d'une seule et même instance.

Dans *Le Pleurer-Rire* (1982) comme dans *La Vie et demie* (1979), il y a une multiplicité d'instances narratives. Cette technique narrative

s'inscrit dans la logique d'une quête identitaire, une des préoccupations majeures du roman francophone après l'obsolescence de la « Négritude ». Cette quête sera à la fois thématique et formelle. Ainsi, contrairement aux écrivains africains de la première génération (terme proposé par Sewanou Dabla en 1986), le récit linéaire ayant une intrigue qui retrace la vie d'un personnage de sa naissance jusqu'à sa mort, comme chez Camara Laye ou Cheikh Hamidou Kane, se trouve amandé par la subversion et l'invention de la part d'auteurs comme Sony Labou-Tansi ou Henri Lopes.

Cependant, si Lopes superpose dans son œuvre plusieurs voix en greffant à l'histoire principale d'autres récits secondaires, Sony Labou-Tansi développe quant à lui trois intrigues imbriquées les unes dans les autres par un subtil procédé d'enchâssement. Dès lors, on se demande dans quelle mesure ces notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie » sont opérationnelles dans l'approche des deux romans précités. L'analyse qui suit tentera d'apporter quelques réponses à cette interrogation.

## **POLYPHONIE NARRATIVE ET MULTIPLICATION DES INTRIGUES CHEZ SONY LABOU-TANSI**

Il convient d'abord de noter la distinction que Bakhtine fait entre « polyphonie » et « plurivocalisme ». Bakhtine voit dans la notion de polyphonie un phénomène nouveau qui caractérise le roman de Dostoïevski. C'est pourquoi Laurent Jenny (2003 :10) parle de « polyphonie littéraire » en mettant l'accent sur la différence qu'on peut noter dans l'utilisation de ce terme de polyphonie en littérature et en linguistique. Chez Bakhtine, en effet, la polyphonie s'oppose au monologue qui caractériserait le roman traditionnel. S'ajoute à cette notion celle de « plurivocalisme », qui désigne dans le texte les différentes strates vocales que sont entre autres la narration littéraire et les styles des personnages. Il y a donc une certaine fluctuation de la notion de polyphonie qui, tout en étant une caractéristique majeure du roman, peut bien être celle du langage selon Bakhtine.

Cependant, si au départ, les notions de « dialogisme » et de « polyphonie » étaient utilisées par Bakhtine pour analyser l'œuvre de Dostoïevski, le souffle nouveau qu'elles introduisent dans la critique littéraire nous permet de voir dans quelle mesure ces notions restent pertinentes dans l'approche des œuvres littéraires francophones en

général, et celles africaines en particulier. Voyons dès lors comment ces notions sont transposées dans cette littérature si dynamique tant par la production d'œuvres fictionnelles que par les approches théoriques des dernières décennies.

Le dialogisme chez Sony Labou Tansi peut se lire à travers les procédés de composition de son roman, *La Vie et demie*. L'auteur a développé tout au long de cette œuvre trois intrigues imbriquées les unes dans les autres : le récit des règnes successifs de la dynastie des « Guides Providentiels », souverains de la Katamalanasié ; celui de la famille de Martial qui ne veut pas mourir ; et le rapport de celle-ci avec les Pygmées et leur lutte contre le pouvoir central. Ces différentes intrigues sont subtilement reliées par l'auteur les unes aux autres de manière à briser la linéarité du récit et l'unité de l'action. Pour cela, il utilisera diverses techniques telles que l'enchâssement des intrigues et la multiplication des personnages-narrateurs dans son roman.

En effet, la famille des Guides dans ce roman est une dynastie, peut-on dire. Au moins une dizaine de présidents se sont succédés à la tête de la Katamalanasié, et aucun ne semble être la figure dominante tant ils se rivalisent par la cruauté et la bouffonnerie qui les caractérisent. Le récit consacré à Martial ou à ses descendants est raconté d'une manière assez particulière par le narrateur. Mais le rapport narrateur / narrataire est brouillé à cause de l'instabilité du point de vue de narration. Le texte brouille aussi le récit en lui refusant tout repère temporaire cohérent. Ceci est peut-être la condition *sine qua non* pour un passage fluide entre le présent et le passé qui s'enchaînent. Martial, qui refuse de « mourir cette mort » que lui a donnée le Guide Providentiel, revient hanter le sommeil de ce dernier. Chaïdana, la seule survivante de la famille de Martial, qui a été contrainte de manger son père sous l'œil menaçant du Guide Providentiel, poursuit le combat initié par son père. Mais si, après sa mort, sa fille continue le combat dans l'espoir de reprendre la ville, c'est dans un flot de souvenirs que le récit se lance à la recherche du passé :

Chaïdana se rappelait ces scènes-là tous les soirs, comme si elle les recommençait, comme si, dans la mer du temps, elle revenait à ce port où tant de cœurs étaient amarrés à tant de noms – elle était devenue cette loque humaine habitante de deux mondes : celui des morts et celui des « pas-tout-à-fait-vivants », comme elle disait elle-même. (*La Vie*<sup>92</sup> 17).

---

<sup>92</sup> Toutes les références au roman *La Vie et demie* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle *VD*, suivi du numéro de page.

Dès lors, le personnage de Chaïdana sert à établir le pont entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, à travers ses souvenirs. On voit ainsi que même mort, Martial continue d'occuper une place importante dans la vie de tous les jours en Katamalanasia. Quant aux Pygmées, le récit qui leur est consacré est d'une moindre importance, certes, mais leur farouche résistance aux tentatives d'intégration dont ils ont fait l'objet et l'évocation de leur terroir par le narrateur à travers les pérégrinations des personnages, notamment de Chaïdana, ou de Chaïdana-fille, font d'eux des membres à part entière de l'État dissident du Darmellia.

Sir Amanazavou avait convaincu le guide des qualités martiales de ses confrères et l'avait persuadé d'installer une base militaire essentiellement pygmée à Darmellia. C'était à cette époque que la chasse aux Pygmées pour leur intégration atteignit son paroxysme. (...) On avait emmuré au parc d'attractions près de trois mille Pygmées. (VD 102-03)

L'initiation de Pygmées aux secrets des plantes permet à l'auteur de faire de ce groupe les protagonistes de sa « fable » en envoyant Chaïdana-fille dans leur univers. En effet, l'initiation de Chaïdana-fille, qui retourne dans la forêt pour se préparer à la guerre du sexe entamée par sa mère, nous permet de découvrir le milieu des Pygmées de la région, mais aussi leur enracinement et les liens affectifs qui existent entre eux et leur univers :

Kapahacheu versait la forêt dans la cervelle creuse de Chaïdana. Les sèves qu'on met dans les yeux pour voir très loin ou pour voir la nuit. Les sèves qu'on met dans les narines pour respirer l'animal ou l'homme à distance. Les sèves qui font dormir ou qui empêchent de dormir. Les sèves qui provoquent les mirages ou les effets de vin. La gamme de poisons. La gamme de drogues. Les mots aussi. Les mots qui guérissent. Les mots qui font pleuvoir. Les mots qui donnent la chance. Ceux qui la tuent. (VD 98)

Elle y retrouve la connaissance et la maîtrise des secrets des plantes et de la nature, donc de la vie tout court, comme lui dit le vieux pygmée. Cependant, à travers ces déplacements des personnages d'un milieu à un autre, ce qui est à l'œuvre ici c'est la rencontre d'univers distincts, parfois opposés, qui dialoguent. La composition du roman montre donc la complexité des relations entre les personnages et entre les univers.

C'est donc sur le plan de sa structure que le texte de Sony dialogue avec lui-même. Les procédés de mise en abyme, permettant au texte principal d'entrer en dialogue avec le récit d'un personnage comme Chaïdana, participent aussi de cette multiplication des instances et des

points de vue de la narration. Les poèmes que Chaïdana compose dans le roman en train de s'écrire l'illustrent parfaitement :

Elle compose des chansons, des cris, des histoires, des dates, des nombres, un véritable univers [...]. Ainsi naquit la "littérature de Martial" qu'on appelait aussi littérature de passe ou évangile de Martial. Les manuscrits circulaient clandestinement de main en main. (VD 76-77)

Ces textes qui sont une sorte de pied de nez au pouvoir en place constituent aussi un défi lancé à la littérature. L'accès aux manuscrits permet d'atteindre le cœur même de l'œuvre littéraire à venir. C'est aussi un manifeste de la future littérature, pourra-t-on dire, où le destinataire participe à l'élaboration de l'œuvre.

### **PLURALITE DE VOIX OU ABSENCE DE NARRATEUR OMNISCIENT CHEZ HENRI LOPES**

Comme dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes ne présente pas une intrigue unique. Au contraire, sur l'histoire principale viennent se greffer trois récits secondaires : le récit du maître d'hôtel, narrateur du *Pleurer-Rire*, l'histoire du capitaine Yabaka, et le récit de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste, ce qui donne au roman une structure de mosaïque circulaire. Et c'est au narrateur de réunir les diverses pièces de la mosaïque. Notons que le maître d'hôtel travaille au palais du Président Bwakamabé Na Sakkadé, situation idéale pour noter et raconter les faits et gestes du Président. Par ailleurs, il connaît et fréquente les principaux protagonistes et peut ainsi révéler la destinée du capitaine Yabaka, comme le désespoir du vieux Tiya.

Cependant, la multiplicité des personnages et des intrigues qui s'interpénètrent dans *Le Pleurer-Rire* trouve son unité dans l'action du roman. Débarrassée à la fois de l'unicité et de la linéarité habituelles dans le roman africain dit classique, l'action ou le mouvement interne du récit se fonde ici, comme dans *La vie et demie*, sur les relations entre les protagonistes des différentes intrigues. Henri Lopes préfère une composition romanesque qui procède de la juxtaposition de plusieurs intrigues plutôt que de leur hiérarchisation ou de leur fusion. Dans la même logique, l'espace subit évidemment les mêmes perturbations ; il se retrouve fatalement lié au temps aboli : « Le pays n'est pas sur la carte. Si vous tentez à le retrouver, c'est dans le temps qu'il faut le

chercher » (*PR*<sup>93</sup> 58) déclare le narrateur du *Pleurer-Rire*. En quelque sorte, l'espace n'existe pas comme on pouvait le trouver dans les romans antérieurs à ceux de Lopes et de sa génération.

Il est intéressant de constater que tantôt c'est Lopes qui écrit (un personnage de fiction portant le nom de l'auteur), tantôt c'est un autre narrateur qui vient le corriger. Il y a donc une superposition de deux sujets écrivant la même histoire. Ceci nous renvoie à ce que Bakhtine a déjà remarqué dans *Esthétique et théorie du roman* (1975), à savoir :

Par-delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur et qui, de surcroît, se réfère au narrateur lui-même. (...). Le narrateur lui-même, son discours, et tout ce qui est narré, entrent ensemble dans la perspective de l'auteur. (134-35)

Ce rapport presque intime entre l'auteur-personnage et le narrateur se maintient tout au long du texte en lui conférant une dimension très moderne.

À mesure que l'histoire avance dans *Le Pleurer-Rire*, l'auteur-narrateur envoie son manuscrit pour avis à un autre personnage du roman qui s'appelle « le compatriote ancien directeur de cabinet ». Il s'agit d'un témoin privilégié du règne du Président Bwakamabé Na Sakkadé, et ses points de vue ont une grande influence sur ceux de l'auteur. Ceci démontre si besoin en est que « [l]es paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme » (Bakhtine 1975 :136).

Le narrateur prend donc part à l'élaboration de l'écriture romanesque. Il joue ici le rôle du conteur traditionnel. Et comme ce dernier, il fait des commentaires sur les problèmes et les événements qu'il expose pour mieux sensibiliser le lecteur à la problématique du récit. Notons qu'une des formes les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman, ce sont les genres intercalaires, comme l'affirme Bakhtine : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages » (1975 : 141).

Cette démarche d'écriture qui mêle plusieurs univers linguistiques se retrouve aussi dans *Les Soleils des indépendances* (1970) d'Ahmadou

---

<sup>93</sup> Toutes les références au roman *Le Pleurer-Rire* seront désormais indiquées entre parenthèses par le sigle *PR*, suivi du numéro de page.

Kourouma. En effet, le discours romanesque chez Kourouma émane d'une foule de narrateurs aux statuts et aux niveaux de langue très divers. Cette multiplicité provoque un effet d'hétérogénéité du discours. Par exemple, le discours de *Monné, outrages et défis* (1990) est assez polyphonique. Les voix multiples et fluctuantes qui disent « Nous » dans le texte peuvent surprendre le lecteur. Mais si nous considérons cette remarque de Bakhtine selon qui « tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistiques investis en lui, est un hybride » (1975 : 182), nous constaterons que ces voix traduisent des points de vue émanant du groupe social, phénomène si caractéristique de l'Afrique traditionnelle. Dès lors, le roman cesse d'être le parcours d'un individu problématique pour devenir l'aventure collective d'un peuple. Cette voix collective transpose aussi au niveau du discours écrit ce qui s'exprime dans la tradition orale comme les mythes, les légendes, les épopées, etc. En même temps, on pourrait dire que cette voix éclatée rend compte d'une identité elle aussi éclatée. La narration hétérogène dont le roman procède est une des inventions les plus originales et les plus intéressantes de Kourouma.

Mais on s'aperçoit que le besoin de communication directe avec le lecteur, manifeste chez Ahmadou Kourouma, se révèle aussi puissamment dans l'œuvre de Lopes qui y introduit un lecteur fictif. Membre à part entière de l'univers romanesque, ce lecteur fictif se trouve impliqué dans le récit, étant lié au narrateur par une relation de complicité intense. Aussi, le maître d'hôtel peut-il s'adresser au lecteur pour dire son émotion devant les faits – « le lecteur entend ma gorge serrée » (PR 107) – ce qui confirme l'idée de Bakhtine que tout discours émane d'autrui.

Mais cette narration laisse largement la parole aux principaux personnages en élargissant son champ par des procédés originaux. Par exemple, à l'intérieur du pays, la radio, le journal officiel, les slogans et le discours de Tonton donnent leur version de la réalité qui correspond bien rarement au témoignage du Maître narrateur. Il y a aussi « Radio trottoir », cette rumeur qui court les rues de Moundié, dont la présence est si puissante dans tout le roman qu'elle a une fonction non négligeable. « Radio trottoir » est un contre-pouvoir potentiel qui libère le peuple de ses frustrations en lui donnant la parole. Ses voix extérieures sont le directeur de cabinet en exil, ancien collaborateur de Tonton, et les journaux "Le Monde" et "Gavroche Aujourd'hui" qui traversent le récit de leurs commentaires.

Ainsi, le récit allie-t-il la confidence intime du narrateur et le discours public du personnage officiel. De ce fait, tendresse et humour alternent avec la farce tragique. Des lecteurs supposés expriment leurs points de vue sur le récit de manière parfois acerbe. Cette démarche apparemment destructrice qui interrompt la continuité narrative devient constructive puisqu'elle constitue la structure même du roman. Ce mélange de discours crée une œuvre aux multiples voix, solidement architecturée. On note aussi dans *Le Pleurer-Rire* l'absence d'un narrateur omniscient qui organiserait le récit, ce qui explique le fait que parfois, le narrateur principal découvre certains faits en même temps que le lecteur du roman. Cette technique narrative aura pour conséquence une transformation de la structure même du roman francophone.

## RENOUVELLEMENT DE LA STRUCTURE ROMANESQUE

Le renouvellement de la structure du roman se manifeste surtout par ce qu'on pourrait appeler le renoncement à l'histoire linéaire racontée d'un bout à l'autre du roman. Sur le plan formel, cette transformation se traduit d'abord chez Henri Lopes par l'irruption dans le tissu narratif d'un quotidien nouveau. En effet, Lopes y transcrit des slogans et des coupures de presse. Il ne s'agit jamais de résumer ces textes ordinairement peu romanesques ou d'en rendre compte par le biais de la narration. Ils sont restitués directement ; l'auteur pousse le souci de réalisme jusqu'à la fidélité à la typographie journalistique pour imiter les extraits du journal *Le Monde* :

La déclaration de la Voix de la Résurrection Nationale confirme certaines rumeurs dont nous nous étions fait déjà l'écho dans nos éditions antérieures et selon lesquelles, d'une part, le président Bwakamabé Na Sakkadé aurait échappé à un attentat, d'autre part, le dépôt d'armes des Forces Armées nationales aurait été attaqué.

Notre article avait suscité, à l'époque, une violente réaction des autorités du Pays. Après la saisie sur place de notre édition du 27 juin, l'ambassadeur du Pays à Paris nous avait fait parvenir un communiqué dans lequel il qualifiait notre information « d'allégations gratuites et fantaisistes, inspirées par la haine et la jalousie des régimes totalitaires ». Il ajoutait que les informations du Monde étaient « cousues de contradictions et de contre-vérités de nature à jeter le discrédit sur le régime du respecté président Bwakamabé Na Sakkadé ». (PR 272)

On assiste ainsi, dans *Le Pleurer-Rire*, à la disparition du récit unique anecdotique derrière sa multiplication et sa discontinuité. La

subversion du récit linéaire comme celle de l'action unique se trouvent donc réalisées par la multiplication de l'intrigue et des personnages.

Chez Sony Labou-Tansi, à ces procédés, il faut ajouter le fonctionnement particulier du temps romanesque. En effet, dans l'environnement déconstruit de son roman, c'est la notion de temps qui est la plus perturbée, et qui refuse ici la linéarité d'une chronologie précise, préférant se cantonner dans une sorte de passé indéfini. Cette référence à l'enfance de l'héroïne en témoigne : « C'est l'année où Chaïdana avait eu quinze ans. Mais le temps. Le temps est par terre. Le ciel, la terre, les choses, tout. Complètement par terre. C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer ». (VD 11). Le lecteur ne perçoit qu'une durée vague du temps que confirme la succession des événements, des générations et des régimes. La datation qui ponctue par moments le récit ne représente qu'un leurre temporel dénué de la fonction de repère.

Ce projet romanesque nouveau, on le trouve également chez l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop. Ce dernier procède par un brouillage systématique de tous les référents convenus du roman traditionnel, l'espace, le temps, les événements, les personnages, etc. Ses œuvres sont composées d'histoires fragmentées, et il n'y a pas d'intrigue cohérente et linéaire. Dans *Le Temps de Tamango* (1981), les instances de la narration sont multiples; et selon Ernest Le Carvenec, l'objet même du récit se diversifie en embrassant les événements, les pensées et les rêves, les comportements individuels, mais aussi la genèse du roman et la voix de l'auteur lui-même. En considération de cette pluralité des instances narratives dans l'œuvre, il sera aisé dès lors de partager cette affirmation de Bakhtine :

Le roman peut ne pas accorder à son personnage un discours direct, il peut se limiter à ne représenter que ses actions, mais dans cette représentation par l'auteur, si elle est substantielle et adéquate, on entendra inévitablement résonner des paroles étrangères, celles du personnage lui-même, en même temps que celles de l'auteur. (1975 : 155)

*Le Temps de Tamango* se développe donc autour de trois préoccupations majeures : une crise sociale, la destinée du personnage Ndongo, et l'esthétique romanesque illustrée par un récit discontinu. Par un jeu de miroirs, la mise en abyme, les décalages, etc. l'auteur met ce personnage dans une situation où il peut devenir commentateur du roman de Khader, un autre personnage du texte, sans être pourtant un personnage omniscient. Ainsi, le narrateur tente-t-il de définir ce qui pourrait être une écriture vraie du réel, c'est-à-dire des « tas de choses

qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui viennent de nulle part ». (Diop 1981 : 123). Il y a donc une sorte de déroboade du récit qui passe de narrateur en narrateur, qui donne l'impression d'une absence de cohérence entre les histoires racontées dans ce premier roman de Boris Diop. Tout comme les deux auteurs congolais qui font l'objet de notre étude, Boris Diop veut se démarquer d'un certain type de récit, celui du roman africain traditionnel de composition linéaire et à caractère réaliste. Car pour lui, le réel est insaisissable. Du coup, son roman devient non plus l'aventure d'un héros, mais celle d'un procédé scriptural.

## CONCLUSION

Force est de constater que le besoin de renouvellement de l'esthétique romanesque a conduit les écrivains francophones, notamment africains, à pratiquer une technique narrative qui confirme la validité des notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie ». Étudiant les multiples rapports entre les différentes instances narratives, Bakhtine a constaté avec justesse que le discours romanesque « ne peut, ni naïvement, ni de manière convenue, oublier ou ignorer les langues multiples qui l'environnent » (1975 : 152).

En effet, le plurilinguisme dans le texte se manifeste à travers plusieurs éléments, à savoir la parole des personnages, l'hybridation des genres, l'association de niveaux de langue entre autres. L'introduction d'autres discours dans le langage d'autrui sert à réfracter l'expression des intentions de l'auteur.

Notons avec Bakhtine que « [l']auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire 'normal' auquel est corrélaté le récit (...), mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à chacun des deux » (1975 : 135). Il existe cependant d'autres modalités par lesquelles le plurilinguisme se manifeste dans un texte littéraire, à savoir la combinaison de manière visible d'une langue principale à des langues secondes (hétérolinguisme), ou la transposition qui se fait de façon dissimulée, permettant à tout texte de fiction de fonctionner sur une base plurilinguistique.

En outre, que ce soit dans *Le Pleurer-Rire* ou dans *La Vie est demie*, on constate que la narration est toujours marquée à la fois par la conscience de l'acte d'écrire et par le désir de conter. L'auteur fait du

lecteur une instance dont l'importance n'est plus à démontrer, dans la mesure où c'est en fonction de son horizon d'attente que l'œuvre à venir se construit. Cela montre que la polyphonie littéraire n'est pas seulement la pluralité des voix, elle est aussi « une pluralité de conscience et d'univers idéologiques » (Jenny 2003 : 11). Certes, l'auteur a une importance capitale dans l'activité dialogique, mais la reconnaissance du lecteur comme instance de dialogue et le fait que les personnages peuvent constituer des consciences autres à part entière, sont des éléments qui confèrent au roman un caractère plurivocal. L'existence d'une pensée dialogique chez tout auteur, de manière consciente ou inconsciente, semble donc indéniable.

---

## Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, 1970.
- CAMARA, Laye. *L'Enfant noir*. Paris : Plon, 1953.
- DABLA, Jean-Jacques Séwanou. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- JENNY, Laurent. *Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie*. Genève : Université de Genève, 2003.
- KANE, Cheikh Hamidou. *L'Aventure ambiguë*. Paris : René Julliard, 1961.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Monné, outrages et défis*. Paris : Seuil, 1990.
- . *Les Soleils des indépendances*. Paris : Seuil, 1970.
- LE CARVENNEC, Ernest. « Figures et fiction dans *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop ». *Mythologie de l'écriture et roman*. Paris : Études romandes, 1999.
- LOPES, Henri. *Le Pleurer-Rire*. Paris : Présence Africaine, 1982.
- SONY, Labou Tansi. *La Vie et demie*. Paris : Seuil, 1979.