



Revue semestrielle N°10- Juin 2020

**LA REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE  
ET D'ÉTUDES EN LITTÉRATURE  
ET SCIENCES DU LANGAGE**



- Stylistique, rhétorique, didactique,  
grammaire et linguistique**
- Théories et analyses littéraires**
- Littérature orale, Cinéma,  
arts du spectacle et autres arts**

Université Félix Houphouët-Boigny  
UFR Langues, Littératures et Civilisations

- Études de didactique, de linguistique et de stylistique
- Théories et analyses littéraires
- Cinéma, arts du spectacle et autres arts
- Spiritualité et littérature orale

Illustration: Masque Senoufo (logo de l'Université Félix Houphouët-Boigny)

Réalisation :

• Sylvie NIAMKEY

- CRELIS (Centre de Recherche et d'Études en Littérature et Sciences du Langage)  
BP V 34 Abidjan - E-mail: [revuecrelis@gmail.com](mailto:revuecrelis@gmail.com)

- JCR Editions  
04 BP 1433 Abidjan 04 - Tél. 08 03 06 56

Dépôt légal : Juin 2020

## **COMITÉ DE RÉDACTION**

### **Directeur de Publication**

Prof. Kobenan N'guettia Martin KOUADIO

### **Rédacteur en Chef**

Dr. Mory DIOMANDÉ

### **Rédacteur en Chef Adjoint**

Dr. Jacques Raymond Koffi KOUACOU

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

### **Abia Alain Laurent ABOA**

Professeur Titulaire. Spécialité : Sociolinguistique  
Vice-Doyen chargé de l'Évaluation et du suivi des enseignements  
de l'UFR Langues, Littératures et Civilisations  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

### **Kouakou Dongo David ADAMOU**

Maître de Conférences. Spécialités : Poésie, Poétique, Psychocritique  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire.  
Professeur associé, Doyen de l'UFR Langues Littératures Civilisations  
et Communication à l'Université Méthodiste de Côte d'Ivoire

### **Afankolé Yannick Olivier BÉDJO**

Maître de Conférences. Spécialités : Stylistique et Poétique  
Directeur du Département de Lettres Modernes  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

### **Jean DÉRIVE**

Professeur émérite. Spécialité : Littérature comparée  
Mention Francophonie, Littératures africaines écrites et orales  
Université de Savoie, LLACAN, France

### **Xavier GARNIER**

Professeur des Universités. Spécialités : Littératures française  
et francophones. EA : « Écritures de la Modernité »  
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, France

**Makagnon René GNALÉGA**

Professeur Titulaire. Spécialités : Poésie et Poétique  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire  
Président de l'Université Méthodiste de Côte d'Ivoire

**Samia KASSAB-CHARFI**

Professeur des Universités. Spécialités : Littératures française  
et francophone des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Stylistique, Rhétorique  
Université de Tunis, Tunisie

**Loukou Fulbert KOFFI**

Maître de Conférences. Spécialités : Stylistique et Poétique  
Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

**Christophe KONKOBO**

Ph.D. Assistant Professor of Francophone Studies. Spécialité : Théâtre  
africain contemporain. Department of Languages, Literature & Philosophy  
Tennessee State University, Nashville TN, USA

**Jacques Raymond Koffi KOUACOU**

Maître de Conférences. Spécialité : Traditions et littératures orales  
Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

**Gnacabi Prince Albert KOUACOU**

Maître de Conférences. Spécialité : Littérature française  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire  
Membre du Comité Exécutif de CIVIS-CI

**Kobenan N'Guettia Martin KOUADIO**

Professeur Titulaire. Spécialités : Poétique et Stylistique (Poésie francophone)  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**Jean LASSÈGUE**

Directeur du CREA au CNRS. Spécialité : Anthropologie  
Paris IV Sorbonne, France

**Ayébi Aïssa Anna MANOUAN**

Maître de Conférences. Spécialités : Sciences du Langage  
(Linguistique, Didactique de l'anglais, Psycholinguistique)  
Membre du Laboratoire de Recherche et d'expérimentation Citoyenneté  
Active pour le Développement Durable (LA.R.C.A.D.D.)  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**Emmanuel MATATEYOU**

Maître de Conférences (Habilitation à Diriger des Recherches, HDR). Spécialités :  
Poétique de l'oral, Didactique des littératures africaine et francophone  
École Normale Supérieure & Université de Yaoundé 1, Cameroun

**Apollina Béatrice N'GUESSAN Épouse LARROUX**

Maître de Conférences. Spécialité : Littérature et Civilisation françaises  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**Aboubakar OUATTARA**

Maître de Conférences. Spécialités : Sémantique cognitive et Sémantique  
énonciative en corrélation avec les solutions syntaxiques et l'entourage  
pragmatique, Analyse linguistique des textes francophones  
Université de TROMSØ, Section de Français, Norvège

**Apo Philomène SÉKA**

Maître de Conférences. Spécialités : Stylistique, Roman africain  
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**Klognimban Dominique TRAORÉ**

Professeur Titulaire. Spécialités : Études Théâtrales, Dramaturgies  
et Arts du spectacle. Université Félix Houphouët-Boigny  
de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**† Bernard ZADI ZAOUROU**

Maître de Conférences. Spécialités : Stylistique, Linguistique,  
Poétique et Littérature orale / Université Félix Houphouët-Boigny  
de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

**Stylistique, Didactique, Grammaire et Linguistique**

# LE DÉFICIT D'ENSEIGNEMENT DE L'ÉCRITURE<sup>1</sup> DANS LES CLASSES DE CM<sup>2</sup> AU BURKINA FASO

**Cheick Félix Bobodo OUÉDRAOGO**

ouedraogocheicky@gmail.com

**Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)**

**Inoussa GUIRE**

salamguire@yahoo.fr

**INSS/CNRST (Burkina Faso)**

## **Résumé**

Le constat que nous avons fait avec les élèves du secondaire et nos étudiants est qu'ils ne présentent pas toujours une écriture facilement lisible. Ils éprouvent des difficultés à bien former les lettres et à les mettre ensemble de façon régulière dans une production écrite. Cela s'explique par le fait que son apprentissage n'a pas été suffisamment assuré. Pour comprendre cette insuffisance, il faut remonter à la période séminale des compétences graphiques. En pensant à la place qu'elle occupe à l'école primaire, nous avons entrepris de comprendre son acquisition dans les classes de CM, les deux dernières années du primaire qui sont aussi les deux dernières années d'apprentissage de l'écriture en tant que geste graphique. La méthodologie adoptée est celle de l'observation directe dans les salles de classe qui permet aussi de s'entretenir avec les enseignants. Les résultats de cette étude montrent que l'écriture, bien que figurant sur l'emploi du temps, n'est pas vraiment enseignée.

**Mots-clés :** Apprentissage – Écriture – Graphisme – Psychomotricité – Lettres

## **Abstract**

This article deals with the handwriting skills development in primary school. It take shape from handwriting trouble noticed among secondary school students. The study is empirical; the methodology includes fieldwork, direct classroom observation and interviews with the teachers. Our findings indicate that the students do not show the adequate handwriting aptitude and are not able to produce well-shaped letters in an orderly way. The acquisition of the handwriting competency starts in the first year of primary school and continues up to CM classroom, the two last years of the primary school, at which point the formal training in this skill ends. We argue that despite the fact that handwriting appears as a subject on the students' timetables, it is not sufficiently taught. As a result, the students lack psychomotor skills, such as dexterity and coordination.

**Keywords :** Learning – Writing – Handwriting – Psychomotricity – Letters

---

<sup>1</sup> Graphisme

<sup>2</sup> Cours moyen

## INTRODUCTION

Pour un scripteur expert, écrire constitue un geste anodin, automatique qu'on effectue sans réfléchir aux mouvements grâce auxquels on laisse des traces écrites sur un support. Comme pour tout geste moteur, à force d'exercices et de pratique, on finit par le reléguer au rang des connaissances intuitives. Pourtant, savoir former des lettres constitue une compétence acquise pendant un long processus d'apprentissage qui commence dès les premiers instants de la scolarité. Dans une perspective didactique, l'évaluation de ce parcours, à sa juste valeur, s'impose, car elle permet d'analyser les enjeux d'apprentissage liés à la maîtrise du geste graphique. Ainsi sur la base de cette évaluation, pourront être situés et définis les besoins en enseignement. Cette évaluation est d'autant pertinente que la maîtrise de l'écriture nécessite la coordination de capacités perceptives, cognitives et motrices. Dans la littérature scientifique, d'ailleurs, des chercheurs considèrent que les compétences du jeune scripteur évoluent jusqu'à son adolescence.

Cependant, au Burkina Faso, nous avons fait le constat que l'enseignement systématique de l'écriture n'est pas pratiqué à tous les niveaux de la scolarité primaire. Dans les classes terminales de l'école élémentaire, c'est-à-dire, le CM1 et le CM2, l'enseignement systématique de l'écriture tend à disparaître, et cela, en décalage avec les instructions officielles qui indiquent que cet enseignement doit être mené tout au long de l'enseignement primaire. Pourquoi existe-t-il un déficit d'enseignement de l'écriture dans les classes de CM au Burkina Faso ?

A travers cet article, nous cherchons d'abord à identifier les pratiques pédagogiques concernant l'enseignement de l'écriture ainsi que les raisons qui les sous-tendent et à évaluer les conséquences de ces pratiques sur les compétences des écoliers en écritur.

A partir de ces objectifs, nous formulons l'hypothèse que contrairement à ce que les enseignants pensent, les élèves du CM ont besoin d'un enseignement systématique en écriture durant tout leur cursus scolaire primaire.



Le contenu de cet article nous permettra dans un premier temps d'élucider les principaux aspects de l'enseignement de l'écriture au primaire, ensuite nous expliciterons les approches théorique et méthodologique qui nous ont guidés avant d'exposer les données recueillies qui s'ouvrent sur une analyse des faits en didactique de l'écriture.

### I. Contexte

Nous faisons le constat que les élèves du CM2, la classe terminale de l'école élémentaire, éprouvent des difficultés à écrire de façon régulière et à former convenablement les lettres. C'est la raison pour laquelle la question de l'enseignement de l'écriture au CM (CM1 et CM2) est posée dans cette étude. Nous avons fait le choix des deux dernières années du primaire parce que c'est le moment où les élèves renforcent leurs automatismes en écriture et commencent à la personnaliser. Du point de vue psychologique, c'est une période de la vie qui précède l'adolescence et c'est une période où la bonne écriture est vue comme valorisant parce qu'elle participe à l'estime de soi (Brissy-Demarque C. et Boukobza V., 2009 : 25). Ainsi, les instructions officielles prévoient un enseignement systématique de la maîtrise de la graphie des lettres dans toutes les classes du primaire.

Dans les deux premières classes du primaire (CP) au Burkina Faso, l'enseignement de l'écriture est pratiqué à deux niveaux différents : un enseignement systématique et des exercices d'écriture *des lettres ou des sons du jour* au cours des leçons de lecture.



L'enseignement systématique de l'écriture prévoit dix séances de leçon d'écriture par semaine à raison de quinze minutes par séance. Cela veut dire que les élèves ont deux séances et un temps de trente minutes par jour pour apprendre à bien former les lettres de l'alphabet. La plupart des élèves n'ayant pas fait l'école maternelle, les premières leçons ont pour objet d'initier les jeunes écoliers au geste moteur conduisant au tracé des lettres. Les exercices proposés pour développer davantage leur motricité fine sont les suivants : des traits obliques (/////////), les lignes brisées () , des ronds (0 0 0 0 0 0 0 0), des spirales (). L'apprentissage des graphies des premières lettres intervient dans cette période initiatique.

Les objectifs de l'enseignement de l'écriture au CP1 et au CP2 sont variés. On note d'abord la perfection du programme moteur intervenant dans l'acte d'écrire. Il s'agit surtout de la coordination des articulations de l'épaule, du coude, du poignet et de la main. Ensuite, il y a le maniement des différents instruments scripteurs (craie, crayon et stylo à bille) et des supports graphiques mis à leur disposition (ardoise, tableau, cahier). L'ultime objectif est l'exécution de la graphie des lettres proprement dites. Sur la question du choix entre les deux styles d'écriture, l'écriture scripte et l'écriture cursive, les instructions officielles concernant les classes de CP ne donnent pas des indications précises, mais la tendance est à l'écriture cursive parce que le programme d'enseignement ne présente que ce style, c'est-à-dire que les enfants lisent en script, mais écrivent en cursive. Au CP<sup>1</sup>, le programme est axé sur l'écriture en minuscule avec une initiation à la graphie en majuscule à partir de la deuxième année (CP2)<sup>2</sup>.

Pour ce qui est de la méthodologie d'enseignement, les élèves apprennent à écrire sur la base d'un modèle de signe graphique porté au tableau et sur le cahier en guise de préparation à l'exécution de la leçon. La leçon proprement dite débute avec des tracés en l'air (motricité active) par le maître donnant dos à la classe et qui invite les élèves à l'imiter, puis interviennent des tracés sur la table avec le doigt pour initier les élèves au sens antihoraire de la graphie des lettres. Ensuite, l'enseignant, après avoir écrit la lettre du jour au tableau en la décomposant en ses différentes parties, invite les élèves à l'écrire au tableau. C'est le moment d'amener les élèves à corriger leurs maladroises au tableau. La leçon se termine enfin sur les cahiers de devoirs qui seront soumis à l'appréciation de l'enseignant. L'apprentissage systématique de l'écriture procède par une méthode graduelle de la production du signe graphique qui va de l'apprentissage de l'orientation du tracé à l'écriture de la lettre en respectant les différentes parties qui la composent.

Aux enseignements systématiques, on doit ajouter les exercices d'écriture en lien avec les leçons de lecture. Toutes les séances d'une leçon de lecture au CP, excepté la séance de lecture courante, donnent lieu à des exercices d'écriture où le maître, au cours et la fin de la séance, demande aux élèves d'écrire une lettre ou une syllabe sur les ardoises.

Quant à l'enseignement systématique de l'écriture aux CE, CE1<sup>3</sup> et CE2, il est beaucoup moins important qu'au CP, par le temps qui lui est accordé : deux séances de quinze minutes par semaine contre dix séances hebdomadaires de quinze minutes au CP. La différence avec l'enseignement donné au CP se situe surtout au niveau du style d'écriture. Le programme et les instructions officielles (1989) mentionnent la prise en compte de l'écriture scripte au CE. A part

---

<sup>1</sup> Cours préparatoire

<sup>2</sup> Cours préparatoire deuxième année

<sup>3</sup> Cours élémentaire première année

cela, l'enseignement de l'écriture au CE constitue un renforcement des enseignements reçus les années précédentes.

Entre le CE et le CM, il existe une rupture parce que le temps d'enseignement systématique accordé à l'écriture connaît une augmentation. Les instructions officielles mentionnent deux séances hebdomadaires, mais avec plus de temps accordé à chaque séance qui passe à 30 minutes au CM, au lieu de 15 minutes comme c'était le cas les années précédentes (CP1, CP2, CE1 et CE2). Sur le plan méthodologique, les procédures et les activités pédagogiques se ressemblent sauf qu'au CM l'activité de traçage du signe graphique avec le doigt sur la table est supprimée au profit des exercices de tracés exécutés par des élèves qui se succèdent au tableau. Cependant, on note aussi la présence d'écriture scripte aux programmes affichés dans les classes alors que les instructions officielles n'en font pas mention.

Les instructions officielles et les programmes prévoient donc un enseignement systématique de l'écriture à tous les niveaux du cursus scolaire primaire. Nous verrons dans la partie suivante que cette conception de cet enseignement est corroborée par la littérature scientifique sur la durée du développement des compétences en tracé graphique.

## II. Approche théorique

Les travaux scientifiques qui nous ont guidés tout au long de ce travail de recherche sont celles qui traitent de la nécessité d'un enseignement systématique en écriture, de l'automatisation du geste graphomoteur et du temps de la maturation de la motricité fine contribuant à l'écriture.

Ecrire est un geste complexe, combinatoire qui nécessite la coordination de plusieurs capacités, comme indiqué plus haut. Pour Bara Florence et al. (2011 : 41),

L'écriture est une activité complexe qui nécessite de maîtriser et de coordonner des capacités cognitives, perceptives et motrices. Lorsque l'on considère de manière globale la dimension motrice, écrire consiste, par l'intermédiaire des mouvements du bras et de la main, à laisser sur un support la trace graphique des lettres. Dans une perspective cognitive, tracer les lettres nécessite de stocker et de récupérer une représentation de la lettre en mémoire, d'accéder au programme moteur qui lui correspond, de définir les paramètres de ce programme (forme, taille et vitesse), de l'exécuter et d'agencer les symboles dans l'espace graphique. D'un point de vue perceptif, l'apprentissage de l'écriture nécessite de reconnaître et de distinguer les lettres, et d'être capable de faire la correspondance entre la forme graphique et les sons des lettres. D'un point de vue moteur, enfin, écrire nécessite des capacités de motricité fine et de coordination visuomotrice pour tracer les signes graphiques selon une forme et une manière prédéterminée, afin qu'ils puissent être lus.

Comme pour toute action motrice, l'exercice permet l'affinement du geste et l'installation d'automatisme. Sur la question du temps nécessaire au développement des compétences en tracé de lettres, bien d'auteurs s'accordent pour dire que les élèves, mis en situation d'apprentissage, améliorent leurs compétences graphiques jusqu'à la fin du primaire, voire jusqu'aux premières années de l'adolescence. En mettant en parallèle la maturation du cerveau et le développement de l'écriture, Yves Le Roux (2003 : 87) soutient que « nous avons vu que la maturation nerveuse n'est pas encore achevée à la fin du primaire ; les capacités motrices augmentent donc encore à cet âge. Ajuriaguerra et Auzias (1964) ont étudié l'évolution de l'écriture jusqu'à l'âge de 14 ans. »

Dans une perspective psychomoteur, Morin, Gentaz et Alamargot, (2017), dans un effort de compte-rendu des travaux sur l'apprentissage de la graphomotricité chez les élèves du primaire se sont référés à Chartrel et Vinter (2006), Danna et Velay (2015), Zesiger, Deonna, et Mayor

(2000), pour faire comprendre que c'est à partir de l'âge de 10 ans que l'enfant parvient à la complémentarité entre programme moteur et régulation du mouvement par traitement des informations sensorielles. Ce qui permet alors à l'écriture d'être de plus en plus rapide et fluide et ne constitue qu'une étape dans le processus de maîtrise du geste d'écriture qui procède d'un apprentissage systématique, d'où le rôle fondamental de son enseignement.

A cet effet, Le Roux Y. (2003 : 84) indique qu'« Au-delà des capacités perceptives et motrices, l'écriture met également en jeu des capacités intellectuelles et affectives dont le développement peut aussi être favorisé par la pédagogie ». Cela signifie que l'enseignement reçu par les élèves constitue un facteur de différenciation dans la maîtrise des capacités en motricité fine conduisant à un meilleur tracé des lettres. Une personnalisation de l'enseignement dans certaines conditions est nécessaire pour permettre à certains enfants d'accéder au geste d'écriture. Il s'agit d'enfants dysgraphiques présentant des troubles de réalisation de geste intentionnel en l'absence de déficit mental, sensitif, sensoriel ou moteur avéré. Des expérimentations pédagogiques ont montré que ces enfants présentant des difficultés d'apprentissage du geste graphique juste s'ils sont pris en charge convenablement arrivent à donner des résultats encourageants (Valerie Barry, 2012 : 38).

### **III. Approche méthodologique**

Les données recueillies dans le cadre de ce travail reposent sur une enquête qui a été menée dans 15 écoles primaires réparties dans trois localités différentes du Burkina Faso en raison de cinq écoles par localité : 1) Ouagadougou, capitale du Burkina Faso, 2) Bokin, zone rurale, et 3) Ouahigouya, ville située au nord du Burkina Faso.

La période de l'enquête se situe dans la troisième semaine du mois de mai de 2019. Nous avons choisi ce mois parce que c'est le moment qui précède les examens de fin d'année. En cette période, les enseignants auraient réalisé plus de 80% des activités de l'année scolaire. S'il est question d'évaluer les enseignements et les apprentissages, c'est bien un moment adéquat parce qu'on aurait une vue d'ensemble sur le travail effectué au cours de l'année scolaire.

Les données ont été collectées à partir d'un entretien sur la base d'un questionnaire et d'une observation directe de cahiers d'écoliers. L'entretien a servi à récolter des informations sur les instructions et programmes concernant l'enseignement de l'écriture ainsi que des explications sur les pratiques déclarées des instituteurs dudit enseignement. Les enseignants ayant participé à cette enquête sont les maîtres de CM1 et de CM2. Ce qui veut dire que dans chaque école, deux enseignants plus le directeur ont participé à l'enquête. Soit un total de quarante-cinq enseignants.

Quant à l'observation des cahiers, elle concerne les cahiers de devoirs et les cahiers de leçons. Dans chaque classe de CM, cinq élèves ont été choisis de façon aléatoire et chaque élève nous a fourni un cahier de devoirs et un cahier de leçons. Au total, nous avons recueilli 10 cahiers d'élèves par classe, 20 cahiers par école et 300 cahiers pour l'ensemble des écoles visitées. L'observation des cahiers avait une double fonction : d'une part, nous voulions évaluer les compétences des élèves en écriture et d'autre part les cahiers de devoirs permettaient de vérifier l'effectivité des enseignements donnés en écriture parce que toute leçon d'écriture donne systématiquement lieu à un exercice dans les cahiers de devoirs.

#### **IV. Présentation des données**

Les données recueillies concernent les programmes, les pratiques avérées et observées de l'enseignement de l'écriture au CM, le graphisme des élèves du CM.

##### **A. Les programmes de l'enseignement de l'écriture**

L'enseignement de l'écriture fait partie des apprentissages fondamentaux à l'école primaire. Il jalonne tout le cursus de l'école élémentaire et les instructions et les programmes ne manquent pas d'en faire cas de façon formelle. Cela a pour conséquence que chaque niveau a un programme bien défini.

La présente recherche traite de l'enseignement de l'écriture au CM, mais certains aspects, comme les programmes d'enseignement ne peuvent se comprendre qu'à travers une prise en compte des contenus d'enseignement antérieurs sur lesquels les nouveaux apprentissages doivent prendre appui. De ce fait, nous présentons dans les lignes qui suivent les programmes d'enseignement qui ont cours depuis le début de la scolarité primaire jusqu'au CM

Au cours préparatoire (CP), le programme de l'écriture est parallèle à celui de la lecture, surtout au CP1 où les élèves doivent s'initier à la lecture des sons et à leur graphie. Ainsi l'enseignement de l'écriture s'adosse à celui de la lecture. Dans les six premières semaines de la scolarité, les élèves étudient un seul son par semaine et l'enseignement de l'écriture suit la même cadence. Ensuite, à partir de la septième semaine, on passe à deux sons. Les sons qui font l'objet de la lecture et de l'écriture sont étudiés dans l'ordre suivant : i, u, o, a, e, é, è, ê, (six premières semaines), l, t, p, m, d, r, s, n, b, f, c, v, k, h, j, g, w, x, y, z, ou, eu, oi, on, er, et, gr, dr, bl, gl (de la septième à la vingt-quatrième semaine). Le style d'écriture adopté est exclusivement la cursive en minuscule et on notera l'absence du seul son "q" qui fait partie du programme du CP2.

A l'exception de la graphie de "q" qui vient d'être évoquée, le programme du CP2 constitue, d'une part une consolidation du programme de l'année précédente et d'autre part une initiation à la graphie des lettres majuscules à l'exception de cinq lettres (Q, U, W, X, Y) dont les majuscules seront écrites en CE et au CM.

Les programmes du CE et du CM sont identiques et sont organisés en séries :

- les minuscules cursives
- les minuscules scriptes
- les majuscules cursives
- et les majuscules scriptes

Sans faire l'objet d'application dans les travaux écrits, l'écriture scripte est enseignée de façon systématique dans les quatre dernières classes du primaire.

##### **B. Les pratiques d'enseignement de l'écriture au CM**

Pour chaque discipline, les programmes annuels fixent les enseignements à donner au cours d'une année scolaire et l'exécution de ce programme se fait à travers un emploi du temps hebdomadaire. Par conséquent, chaque matière figurant sur le programme bénéficie au moins d'un enseignement par semaine. Pour ce qui est de l'écriture au CM, nous rappelons que les instructions officielles prévoient deux séances d'écriture par semaine. Cependant, le temps accordé à l'enseignement de l'écriture au CM2 est plus important (30 minutes pour chaque séance) que celui réservé au CM1 qui est de 15 minutes pour chaque séance.

Toutefois, nos visites de classe nous ont fait comprendre qu'il existe une différence entre les instructions officielles et les emplois du temps en vigueur dans les classes de CM. Les écarts sont de plusieurs ordres.

D'abord, au niveau du temps imparti, nous avons remarqué que les emplois du temps accordent par moment plus de temps, que recommandé, à l'enseignement de l'écriture au CM1. Au lieu de 30 minutes d'enseignement par semaine, en raison de 15 minutes par séance, nous avons mentionné, sur certains emplois du temps, 15 minutes quatre fois au lieu de 15 minutes deux fois. On se retrouve donc avec un enseignement d'une heure au lieu d'une demi-heure. Au CM2, c'est dans une école que nous avons trouvé une congruence entre ce qui est préconisé et ce qu'affiche l'emploi du temps, c'est-à-dire deux séances de 30 minutes par semaine. A part cette classe, les emplois du temps que nous avons examinés affichent plus ou moins de temps que ce qui est préconisé.

En ce qui concerne le nombre de séances par semaine, nous avons remarqué quatre cas de figure. Dans un premier cas, l'écriture ne figure pas sur l'emploi du temps, c'est-à-dire que son enseignement n'est même pas prévu ; dans un deuxième cas, il y est mentionné une séance hebdomadaire ; dans un troisième cas, on a deux séances hebdomadaires comme le préconisent les instructions officielles et dans le dernier cas, on a quatre séances hebdomadaires.

Pour évaluer la pratique de son enseignement, nous avons eu recours aux cahiers de devoirs. Cela se justifie par le fait que chaque leçon d'écriture se termine par un exercice d'application dans le cahier de devoir. Le tableau ci-dessous mentionne les écoles avec le nombre de leçons exécutées par l'enseignant au cours de l'année scolaire 2018-2019.

Ecoles	CM1	CM2
Zogona A	01	00
Zogona B	02	00
Patte d'Oie A	00	00
Patte d'Oie B	04	00
Nonghin	01	01
Guipa B	01	01
Poédogo	02	12
Sitoèga	01	01
Koulwéogo	03	00
Tanghin	00	00
Sisamba	05	04
Wendpengré	00	00
Gondologo A	02	00
Gondologo B	00	00
Ouffré	00	00
Ypalla	00	00

A la lecture du tableau ci-dessous, on pourrait s'interroger sur la légitimité de la pratique de cet enseignement. Non seulement il n'existe pas dans 50% des classes visitées, mais là où il existe, on pourrait qualifier son enseignement de résiduel. C'est dans une seule classe que nous avons pu compter une douzaine de leçons. En considérant que l'année scolaire compte 24 semaines de travail, les douze leçons représentent 25% du temps accordé pour l'enseignement de l'écriture. Le taux d'exécution de 25% du temps imparti à cet enseignement constitue d'ailleurs un cas exceptionnel, dans la mesure où, à part cette classe, comme l'indique le tableau, le nombre de séances n'excède pas 5 dans les classes de CM des autres écoles.

En interrogeant les enseignants de CM sur leurs pratiques en écriture, 20 enseignants sur 32 déclarent ne pas pratiquer convenablement l'enseignement de l'écriture. Les principales raisons avancées sont les suivantes :

1. *« Non, parce que ces heures sont prises pour les disciplines fondamentales, aussi l'écriture n'est pas évaluée lors des compositions trimestrielles ».*

2. *« Non, parce que les heures d'écriture sont prises pour évaluer une discipline fondamentale. »*

3. *« Parce que l'écriture n'étant pas évaluée à la composition, nous corrigeons nos devoirs de maison à ses heures. »*

4. *« Oui, cependant le fait que l'écriture n'est pas explicitement évaluée comme discipline à l'examen, son temps est consacré pour des exercices de renforcement en calcul ou les autres. »*

Ces réponses donnent l'impression que l'enseignement de l'écriture est facultatif. Cela se justifie-t-il ? La production des élèves peut aider à répondre à cette question.

### **C. L'appréciation des enseignants<sup>1</sup> des classes de CM sur l'écriture de leurs élèves**

Quand on écrit, on vise un but utilitaire, fonctionnel, mais aussi esthétique ; l'écriture doit être donc évaluée à l'aune de ces objectifs. Le premier objectif de l'acte graphique est de se prêter à la lecture. La lisibilité d'une production écrite dépend de la formation des lettres, de leur dimension, de leur régularité, mais aussi de leur proportion les unes par rapport aux autres. Concernant la forme des lettres, il est important de rappeler que dans le système éducatif Burkinabè, le style d'écriture est presque qu'exclusivement cursif. Le programme d'écriture prévoit des leçons d'écriture scripte à partir de la troisième année, mais ce ne sont que des instructions qui arrivent au moment où l'initiation et la pratique de l'écriture se sont déjà fortement installées dans le style en cursive. En évaluant la forme des lettres produites par les élèves à travers les travaux scolaires, on peut dire qu'elles sont plus ou moins maîtrisées. La plupart des élèves dont nous avons observé les cahiers de devoirs et de leçons présentent les lettres dans une forme qui correspond à celle présentée dans les documents didactiques. Cependant, à partir des travaux que nous avons observés, la forme des j, f, r, p et s ne sont presque jamais respectées (voir l'annexe).

Pour ce qui est de la dimension des lettres, les critères qui peuvent les définir sont relatifs aux lignes du cahier. Le cahier présente une ligne principale avec trois lignes au-dessus et trois lignes en dessous. La ligne principale est celle sur laquelle les lettres sont alignées. Elle est en gras et de couleur différente dans la plupart des cahiers. Relativement à leur taille, il existe deux types de lettres : celles de petite taille à écrire entre la ligne principale et la ligne secondaire supérieure (a, c, i, u, r etc.), et celle de grande taille à écrire jusqu'à la troisième ligne secondaire supérieure (l, b, d) ou à la deuxième ligne secondaire inférieure (p, q, g) ou les deux à la fois (la lettre f par exemple). Pour la dimension des lettres, plusieurs cas de figure se présentent :

- dans un premier cas, sur l'ensemble des cahiers observés, la production de deux classes de CM2 (l'école de Zongona A à Ouagadougou et l'école de Gondologo à Ouahigouya) se distingue par le respect de la dimension des lettres, qu'elles soient petites ou grandes ;

---

<sup>1</sup> En annexe, nous avons présenté des photos de pages écrites par les élèves de CM.

- dans le deuxième temps, nous avons les lettres de grande taille qui sont plus grandes ou plus petites que la normale, mais avec une proportion de lettres plus grandes ;

- dans un troisième temps, nous avons des lettres de petite taille qui sont plus grandes que la normale (s, u)

- en dernière position, les élèves qui écrivent de part et d'autre de la ligne principale et cette écriture est fréquente chez les élèves de CM.

Parlant de la régularité, les élèves qui affichent une écriture régulière sont ceux des classes de CM2 qui viennent d'être cités. Ils présentent les lettres de façon verticale, sans les pencher ni à gauche ni à droite. A part eux le reste des élèves ont une écriture penchée à droite pour certaines lettres et penchée à gauche pour d'autres lettres. Quant au rattachement des lettres d'un mot qui caractérise l'écriture cursive, la présentation est satisfaisante parce que les lettres d'un mot sont reliées les unes aux autres, il n'y a pas d'espace entre les lettres d'un même mot et les mots aussi sont séparés les uns des autres (voir l'annexe).

Au niveau, de la proportion des lettres, on remarque que les élèves qui écrivent de façon régulière présentent les lettres suivant une proportion régulière aussi. Les petites lettres sont de la même taille (entre la ligne principale et la ligne secondaire supérieure) et les grandes lettres sont de la même taille aussi. Cependant, la grande majorité des élèves ne respectent pas ces proportions. Ainsi, les lettres qu'elles soient petites ou grandes ont des tailles différentes dans le même mot et la même lettre (comme "t" ou "l") doublée peut ne pas avoir la même taille bien qu'écrite l'une à la suite de l'autre (voir l'annexe).

Le cas des majuscules en cursive est bien remarquable parce qu'elles ne sont pas du tout maîtrisées. Aucun des élèves dont les cahiers ont fait l'objet d'analyse ne peut écrire correctement une lettre majuscule. Et cela ne concerne pas une lettre, mais toutes les 26 lettres de l'alphabet français (voir l'annexe).

Ce qui est dit des lettres est valable aussi pour les chiffres qui sont plus ou moins bien écrits selon le niveau d'écriture de l'élève (voir l'annexe).

Toutefois, on notera que les surcharges d'écriture sont très fréquentes. Rares sont les élèves qui peuvent écrire un paragraphe sans surcharger une lettre, c'est-à-dire écrire la lettre et repasser sur les unités graphiques parce qu'on n'est pas satisfait de la forme produite. Les surcharges en écriture témoignent d'un défaut d'automatisme qui a sa source dans l'insuffisance d'enseignement.

Dans l'ensemble, pour qu'une écriture soit lisible, les conditions à remplir sont d'abord la bonne formation des lettres et dans une certaine mesure leur taille, leur rattachement les unes aux autres quand il s'agit de l'écriture des mots en cursive et leur régularité. Un mot est considéré comme lisible s'il est lu sans temps de latence. L'appréciation que nous pouvons faire de l'écriture des écoliers de CM est assez nuancée du point de vue de la lisibilité. Dans l'ensemble, ils écrivent de façon lisible, mais il y a des écritures qu'on peut lire d'un trait comme des textes imprimés et des écritures où la lecture de certains mots nécessite des déchiffrages parce qu'on se pose des questions sur la lettre que l'élève a voulu écrire et ces élèves sont les plus nombreux. En se référant aux enseignants, qui ont répondu à la question "*êtes-vous satisfait de leur écriture (l'écriture des écoliers) ?*" pour recueillir leur appréciation, les réponses ci-dessous ont été enregistrées :

1. « oui »
2. « non »

3. *« passable au niveau du cours moyen. »*

4. *« Insuffisant et cela se justifie qu'à travers les devoirs. »*

5. *« Certains écrivent bien, d'autres par contre écrivent passablement. »*

6. *« Certains enseignants forment mal les lettres dans les classes préparatoires, les enfants les imitent, ce qui est difficile à corriger dans les grandes classes. »*

Sur les 32 enseignants interrogés, 8 se disent satisfaits de ce que leurs élèves produisent, cela donne une proportion de 25%. Pourtant l'écriture n'est pas ce qu'il y a de plus difficile à maîtriser à l'école élémentaire. Si les élèves n'écrivent pas de façon satisfaisante, cela se justifie notamment par un défaut d'enseignement dont les conséquences débordent le seul cadre de la production graphique. Plusieurs travaux ont montré que les compétences en écriture ont une influence sur les autres apprentissages. Dans une étude menée dans le cadre d'un mémoire pour l'obtention de leur diplôme d'Etat en tant que psychomotricien, Brissy-Demarque C. et Boukobza V. (2009 : 15) mettaient en relation les difficultés graphiques et les autres apprentissages en ces termes : « Les enfants présentant un trouble des apprentissages ont souvent une dysgraphie associée, de 30 à 40% des cas (étude de Mayahra et al, 1990) jusqu'à 67% des cas (étude de Waber et Bernstein, 1994) ». Ainsi, on a pu remarquer que les élèves qui traînent des difficultés en lecture ont aussi des problèmes d'apprentissage en orthographe et en expression écrite (Barré-de-Miniac, C., 1995 : 98). Cela peut se comprendre aisément quand on sait que la mémoire de travail, sur qui repose l'activité cognitive, a une capacité limitée qui peut être repoussée par l'automatisation. En concentrant son attention sur l'acte graphique l'enfant qui n'a pas une maîtrise parfaite de la formation des lettres consacre peu de ressources cognitives – peut-être pas du tout – aux autres activités d'apprentissage que sont l'orthographe ou la rédaction.

## **V. Discussion**

Les faits qui viennent d'être exposés indiquent que le déficit de compétences, en écriture des élèves de CM dont nous avons observé les travaux, est réel, connu et reconnu des enseignants. Pourquoi donc son enseignement est-il considéré comme facultatif ? Cette interrogation trouve sa réponse dans l'attitude des enseignants vis-à-vis de l'écriture comme compétence, mais aussi dans l'organisation des enseignements/apprentissages dans le système scolaire du premier degré (l'école élémentaire).

### **A. L'organisation des enseignements à l'école primaire**

Sur la question de l'organisation des apprentissages scolaires, nous avons noté plus haut que l'enseignement de l'écriture est formellement mentionné dans les programmes scolaires et les emplois du temps. Il reste que son enseignement n'est pas pratiqué comme le préconisent les instructions officielles. Les enseignants se justifient en ces termes :

1. *« l'emploi du temps est chargé. »*

2. *« l'écriture n'est pas évaluée comme discipline. »*

3. *« le fait que l'écriture n'est pas explicitement évaluée comme discipline à l'examen, son temps est souvent consacré à des exercices de renforcement en calcul ou les autres disciplines. »*

Selon les réponses qui viennent d'être présentées, les enseignants sont aux prises avec un problème de temps, mais aussi à un manque de reconnaissance de l'écriture comme discipline



au même titre que celles qui sont prises en considération à l'évaluation des connaissances scolaires. En observant l'emploi du temps, en effet, on remarquera qu'il n'est laissé aucun moment pour traiter les exercices d'application qui sont pourtant nécessaires pour l'enseignement de la plupart des disciplines (grammaire, orthographe, conjugaison, vocabulaire, expression écrite, arithmétique, système métrique, géométrie). Pour les enseignants, le temps des exercices est laissé à leur initiative. Ils reconnaissent tous qu'il est impossible de respecter le temps imparti à une leçon s'ils doivent proposer des exercices d'application aux élèves. La question dans le questionnaire était la suivante : « *Avez-vous suffisamment de temps au cours d'une leçon pour proposer des exercices d'application en français et en calcul ?* »

En ce qui concerne le mode d'évaluation de l'écriture, les enseignants ont justifié en partie leur réticence face à l'enseignement de l'écriture par le fait qu'elle n'est pas prise en compte dans les examens scolaires. Cela est vrai en partie vu qu'aux devoirs d'*études de textes*<sup>1</sup> et à l'examen, la présentation du travail par l'élève qui inclut la maîtrise de l'écriture est notée comme une discipline à part. Cependant, l'écriture en tant que telle ne bénéficie pas d'une attention particulière. Pour s'en convaincre, il suffit d'analyser le mode d'appréciation de la production graphique des élèves par les enseignants. Une appréciation globale et à la limite vague, car il n'est pas fait mention des caractéristiques des lettres (forme, tailles, régularité). Le mode d'appréciation est une vue d'ensemble qui ne dit pas ce qui va ou qui ne va pas chez l'apprenant : on sanctionne le travail de l'élève par *insuffisant, passable, bien, satisfaisant ou très satisfaisant*.

Ce comportement n'est pas sans rappeler l'ancrage professionnel des enseignants qui ont besoin de formations (continues surtout) pour affermir leurs compétences et leur identité professionnelle. L'enquête menée a révélé qu'un enseignant sur l'ensemble des 32 a bénéficié d'un stage de perfectionnement traitant de l'enseignement de l'écriture. Le seul document qu'ils ont à leur disposition et traitant de cette discipline est celui des programmes d'enseignement. Dans un tel contexte professionnel et intellectuel, l'opinion qu'on a de la discipline est vague qu'on peut facilement s'écarter des instructions officielles.

### **B. La conception de l'enseignement de l'écriture par les enseignants**

La vision que l'enseignant a d'une discipline scolaire est fondamentale du point de vue de son enseignement. En situation d'apprentissage, il est nécessaire de faire la part entre la cible visée qui est une aptitude à réaliser une activité (intellectuelle ou physique) et le processus d'apprentissage qui mène à cette compétence. Ce discernement tire son fondement du fait qu'on ne se rend pas toujours compte du parcours effectué par l'expert. Dans le cas présent, les faits montrent que l'enseignement de l'écriture peut être appréhendé comme secondaire au CM. Cela revient à dire que les enseignements reçus par les élèves au cours des années précédentes sont suffisants. Cela pose un problème de considération de l'acte d'écrire à l'école élémentaire qui se justifie par la production approximative des élèves en écriture. Pourtant, comme indiqué plus haut, les instructions sont claires, l'enseignement de l'écriture doit être systématique durant toute la scolarité primaire (Programmes d'enseignement des écoles élémentaires 1989-1990).

---

<sup>1</sup> L'étude de texte est un exercice de français sur la base d'un texte qui permet de passer en revue tous les enseignements de français (vocabulaire, grammaire, conjugaison et lecture).

A l'issue des deux premières années de scolarité primaire, les enfants ont une certaine maîtrise de la graphie des lettres qu'ils vont renforcer au CE à travers un enseignement systématique, mais aussi la copie des leçons de façon régulière tout au long de la journée. En ce moment, ils commencent à personnaliser et à automatiser leur écriture, mais cela ne l'est pas totalement parce que c'est au CE qu'ils commencent à prendre leurs marques et la littérature scientifique en didactique de l'écriture montre que la graphie de certaines lettres n'est acquise qu'à partir de la troisième année (Bara F. et al., 2011 : 46) du primaire dont l'équivalent au Burkina Faso est la classe de CE2<sup>1</sup>, la quatrième année de scolarité. En outre, dans le domaine de l'écriture, l'acquisition de la graphie ne suffit pas pour faire un bon scripteur parce que l'élève en évoluant dans sa scolarité doit réduire son temps d'écriture. Ce qui ne peut se faire qu'à travers un automatisme assuré qui implique en même temps la fluidité et la rapidité dans l'exécution du geste graphique. L'expérience même a montré que, compte tenu du fait qu'à partir du CE les élèves ayant besoin d'écrire plus rapidement qu'au CP, leur écriture se détériore parce que ce qu'ils gagnent en efficacité, ils le perdent en précision et il faut corriger cette tendance systématiquement avant qu'ils n'adoptent des habitudes inappropriées (DESSUS, P. et GENTAZ, E., 2006). La plupart des cahiers que nous avons observés présentent malencontreusement ce manque de correction qui a laissé installer ces habitudes inadéquates. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer que les élèves sans exception ne savent pas écrire les majuscules des lettres cursives. Ce qui est la preuve d'un déficit d'enseignement systématique.

Pour justifier ce fait, les enseignants évoquent un emploi du temps surchargé qui ne prévoit pas un moment pour appliquer les nouveaux enseignements, les nouvelles acquisitions. Bien que le choix de l'abandon de l'enseignement de l'écriture soit reprochable, nous devons comprendre aussi que des aspects importants de l'enseignement/apprentissage ne sont pas pris en compte quand sur l'emploi du temps il n'est pas prévu un moment pour appliquer et évaluer les enseignements. Les instructions pédagogiques et les emplois du temps sont de fait, en inadéquation avec les principes de l'apprentissage. Les exercices d'application font partie intégrante de chaque leçon. L'acquisition d'une connaissance nouvelle s'appuie sur plusieurs activités cognitives qui peuvent être plus ou moins complexes et on doit considérer aussi le fait que les apprenants n'ont pas toujours les mêmes aptitudes d'apprentissage face à un même problème. Il existe des connaissances qui peuvent s'installer en une journée (comprendre que le corps humain a trois parties, par exemple), comme il y en a qui ont besoin de plus de temps (l'application d'une règle grammaticale, ou l'acquisition du programme moteur qui installe des compétences en écriture, par exemple). Pour inverser cette tendance, il y a lieu donc de revoir certains aspects de l'enseignement à l'école élémentaire.

### **C. Proposition de solution**

A l'analyse des faits, les enseignants ont une pratique des enseignements décalée des instructions officielles et cela pose un double problème : l'adéquation des programmes avec les principes de l'apprentissage et le défaut d'encadrement des enseignants.

L'inadéquation de la réalité des apprentissages avec les instructions se remarque, d'abord, avec les emplois du temps surchargés qui ne prévoient aucun moment pour l'application des

---

<sup>1</sup> Cours élémentaire deuxième, 4<sup>e</sup> année du primaire au Burkina Faso parce qu'il y a deux classes de CP, CP1 et CP2

leçons. Pourtant, nous savons bien qu'une leçon est principalement constituée d'une partie magistrale où l'enseignant présente les nouveaux apprentissages et une partie appliquée où l'élève est appelé à agir, à appliquer ce qu'il vient d'apprendre pour résoudre des problèmes relatifs à la vie de tous les jours afin de fixer, consolider ce qu'il vient d'acquérir comme connaissance. Une leçon de calcul (arithmétique, géométrie, système métrique), de vocabulaire, de grammaire, de conjugaison, d'orthographe, d'écriture, etc. donne forcément lieu à des exercices d'application que ne mentionne pas l'emploi du temps. Il y a là un déficit à combler parce que du point de vue professionnel, les instructions ne sont valables que par leur efficacité. Si elles ne sont pas en adéquation avec la réalité des faits, on a tendance à les ignorer. On tombe en ce moment dans l'arbitraire en s'éloignant des principes de l'enseignement scolaire qui veulent que tout enseignement inscrit dans le programme soit important. Pourtant, l'écriture, compétence fondamentale pour l'ensemble des apprentissages, est à tort considérée comme un acquis par les enseignants dès que les élèves franchissent les classes de CE. Son enseignement est donc considéré comme moins important que celui d'autres disciplines. On peut, par conséquent, penser que son enseignement est facultatif.

Le fait de délaisser l'enseignement de l'écriture, sous prétexte qu'il y a quelque chose de plus important à faire, pose en même temps un problème d'encadrement et de formation des enseignants. Les enseignants disent n'avoir pas bénéficié de formation sur l'enseignement de l'écriture, à part ce qu'ils ont reçu lors de leur formation professionnelle initiale. Cela a pour conséquence de créer un déficit de réflexion sur la nature de l'écriture et de son enseignement puis qu'ils ne sont pas dignes d'intérêt. Le débat autour des enseignements reste fondamental en didactique pour situer les connaissances et les enjeux des enseignements dont les enseignants doivent avoir conscience pour mieux orienter leurs activités pédagogiques.

Le défaut d'encadrement aussi est bien réel parce qu'en discutant avec les enseignants de CM2, ils font savoir qu'ils sont libérés de tout contrôle parce qu'ils sont dans l'obligation de faire réussir le maximum d'élèves au CEP<sup>1</sup>. Ce qui les amène à adopter des méthodes de travail qui n'ont pour but que de former les élèves à traiter des questions susceptibles d'être posées à l'examen. Un comportement qui l'éloigne des principes de l'apprentissage qui veulent que l'apprenant construise des connaissances à partir de ce qu'il sait déjà afin de résoudre des problèmes de la vie qui se renouvellent à tout moment. En apprenant uniquement à répondre à des questions, l'élève apprend pour une situation singulière et ne peut donc réemployer ces connaissances dans d'autres contextes. Les enseignants sont bien conscients des conséquences de telles méthodes d'enseignement et ils laissent entendre la phrase suivante quand on ouvre la discussion sur l'enseignement des disciplines au CM2 : *« il y a des enseignants qui font du 100% au CEP, mais tous leurs élèves sont renvoyés en sixième par défaut de moyenne, même pour redoubler »*. On observe là un phénomène nouveau qui est en train d'échapper à tout contrôle : celui d'un enseignement dont le but est de faire réussir à un examen et non pas faire construire des compétences durables basées sur des finalités bien élaborées et bien définies. Dans un tel état d'esprit, la dimension psychologique et intellectuelle de l'enfant n'est pas prise en compte, étant donné que les résultats scolaires ne sont plus orientés vers les élèves, mais guidés par la volonté de satisfaire l'autorité qui ne reconnaît que des données statistiques.

---

<sup>1</sup> Certificat d'études primaires, examen sanctionnant la fin du cycle primaire.

Pour comprendre le comportement déviant des enseignants et l'inadéquation de l'encadrement pédagogique, la réponse est à chercher du côté de la recherche qui semble être le maillon manquant du système éducatif primaire au Burkina Faso. En effet, il n'existe pas à l'échelle nationale une structure scientifique dont le rôle est d'étudier la structuration des apprentissages à l'école primaire afin de proposer des approches plus innovantes et appropriées tant du point de vue administratif, pédagogique que didactique. La nécessité d'une recherche scientifique est qu'elle permet de poser de façon objective les problèmes et de leur chercher des solutions sur la base de tests et d'expérimentations. Ainsi, les faits sont analysés dans leurs moindres détails pour une meilleure prise en charge à court, moyen et long termes non seulement des apprentissages, mais aussi des élèves.

## CONCLUSION

L'acte d'écrire paraît intuitif pour un adulte, mais constitue une compétence acquise après un long processus d'apprentissage. C'est ainsi que son apprentissage s'étend sur tout le cursus scolaire élémentaire et cela répond au développement psychomoteur de l'enfant qui dure jusqu'à l'entrée de l'enfant dans l'adolescence. Cependant, à partir de la classe de CE, les enfants semblent avoir une maîtrise suffisante de l'écriture si bien que les enseignants les prennent pour des scripteurs experts parce qu'ils arrêtent l'enseignement de l'écriture à partir de la quatrième année. Rares sont les enseignants qui l'enseignent au CM. Pourtant, non seulement la qualité de l'écriture des élèves se détériore de façon naturelle à partir du CE parce qu'ils ont besoin de vitesse pour accomplir les tâches d'écriture qui deviennent de plus en plus nombreuses et occupent tous les espaces d'apprentissage, mais il faut aussi compter avec le fait que les lettres ne présentent pas les mêmes difficultés de production si bien que certaines ne sont maîtrisées qu'au CE et doivent donc être automatisées dans le temps. Les difficultés graphiques que vivent les élèves de CM s'expliquent donc à travers un apprentissage non achevé de l'écriture. Les enseignants justifient leur comportement par diverses raisons : les emplois du temps surchargés et ne laissant pas de temps pour les exercices d'application et le fait que l'écriture ne soit pas évaluée au même titre que les autres disciplines. Toutefois, ce comportement des enseignants traduit un manque de suivi dans leurs tâches pédagogiques et des insuffisances dans leur formation sur la question de l'écriture et de son enseignement. Une solution à ce problème passe donc par la formation et un encadrement pédagogique conséquent. Deux éléments qui reposent sur des travaux scientifiques qui sont à initier et à organiser pour donner un caractère scientifique au système éducatif primaire au Burkina Faso.

## BIBLIOGRAPHIE

**AUZIAS** Marguerite, **DE AJURIAGUERRA** Julian : « Les fonctions culturelles de l'écriture et les conditions de son développement chez l'enfant », in *Enfance*, tome 39, n° 2-3. *Langage, lecture, écriture*, 1986, pp. 145-167, [en ligne] : [https://www.persee.fr/doc/enfan\\_0013-7545\\_1986\\_num\\_39\\_2\\_2914](https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1986_num_39_2_2914), (Consulté le 30/01/2020, 9 : 20).

**BARA** Florence, et al. : « Conceptions et pratiques en graphomotricité chez des enseignants de primaire en France et au Québec », in *Revue française de pédagogie*, 176 | juillet-septembre 2011, pp. 41-56, [En ligne] : <http://journals.openedition.org/rfp/3154>, (consulté le 19/04/2019, 15 : 11).

**BARA** Florence et **GENTAZ** Edouard : « Apprendre à tracer des lettres : une revue critique », in *Psychologie française*, 55, 2010, pp.129-144 [en ligne] disponible sur : [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com) (consulté le 25/04/2019, 15 : 04).

**BARRAY** Valérie : « Dyspraxie/trouble de l'acquisition de la coordination et écriture manuelle, partie 1 : présentation d'une méthode d'apprentissage », in *De Boeck Supérieur / « Développements » n° 11*, 2012, pp. 37-52, [en ligne], disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-developpements-2012-2-page-37.htm> (consulté le 28/04/2019 à 17 : 49).

**BARRE-DE-MINIAC** Christine : « La didactique de l'écriture : nouveaux éclairages pluridisciplinaires et état de la recherche », in *Revue française de pédagogie, volume 113, Lecture-écriture*, 1995, pp. 93-133, [en ligne] : [https://www.persee.fr/doc/rfp\\_0556-7807\\_1995\\_num\\_113\\_1\\_1221](https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1995_num_113_1_1221), (Consulté le 29/07/2019, 9 : 20).

**BRISSY-DEMARQUE**, Clémence et **BOUKOBZA**, Virginie : *Existe-t-il des spécificités dans l'écriture des enfants dysgraphiques selon les pathologies associées ?*, Mémoire en vue de l'obtention d'un diplôme d'Etat en tant que psychomotricien, Université Paul Sabatier faculté de Médecine, Toulouse Rangueil, 2009.

**DESSUS** Philippe, et **GENTAZ** Edouard : *Apprentissages et enseignement. Sciences cognitives et éducation*. Paris, Dunod, 2006.

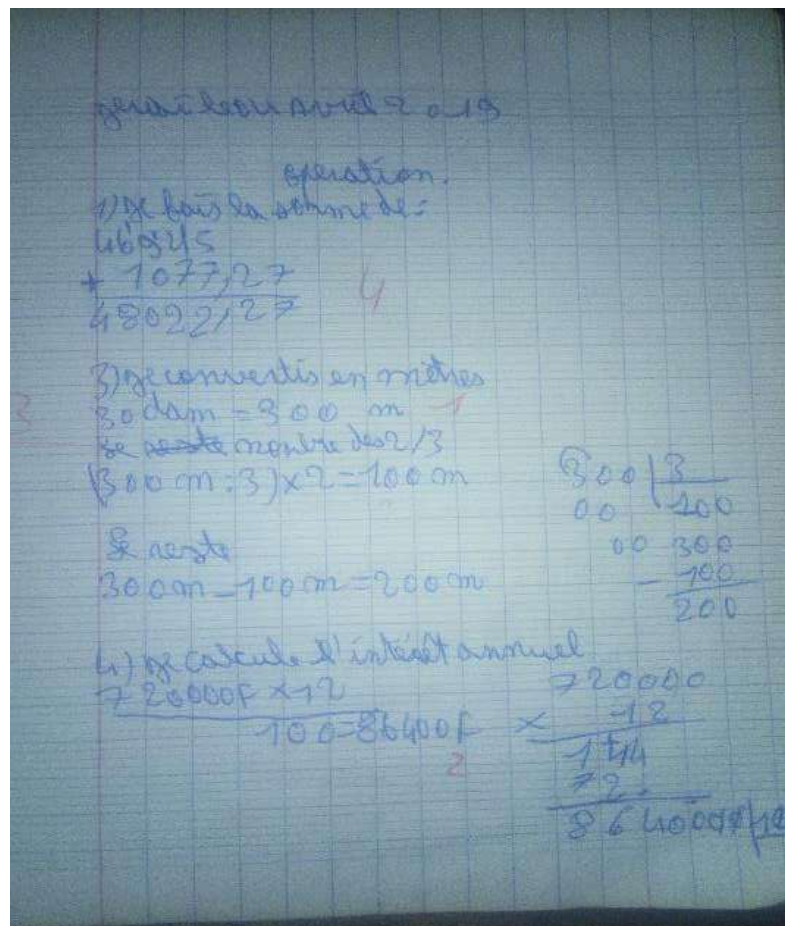
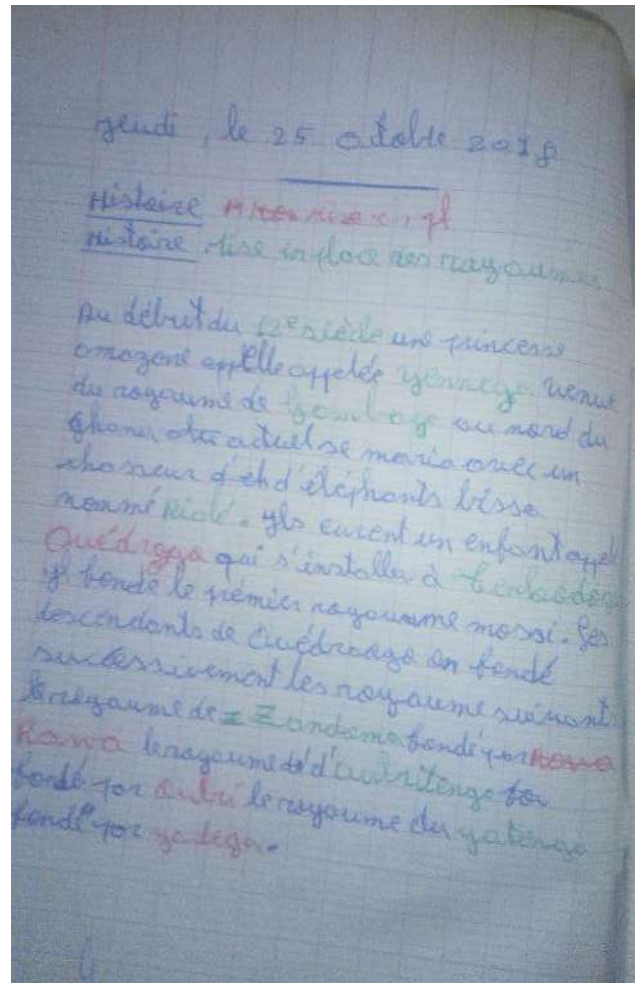
**LE ROUX** Yves, « Comment les enfants apprennent à écrire », in *Enfances & Psy*, N° 24, 2003, pp. 81-89 [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2003-4-page-81.htm>, (consulté le 28/04/2019 à 17 : 52).

**LECERF** André : *Cours pratique de graphologie, les révélations de l'écriture*, Collection Savoir pour réussir, Paris, Edition Dangles, 1976.

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT DE BASE ET DE L'ALPHABETISATION DE MASSE** : Programmes d'enseignement des écoles élémentaires 1989-1990, Edition 1993, Burkina Faso, 1989.

**MORIN** Marie-France, **BARA** Florence et **ALAMARGOT** Denis : « Apprentissage de la graphomotricité à l'école : Quelles acquisitions ? Quelles pratiques ? » Quels outils?, in *Scientia Paedagogica Experimentalis, Vol. 54 (1-2)*, 2017, pp. 47-84.

## Annexes : Des cahiers d'écoliers de CM présentant leur écriture



**LE MYTHE DU DÉLUGE CHEZ VIGNY : ESTHÉTIQUE  
DE LA SUBLIMATION ET ÉTIOLOGIE D'UN STYLE  
PARADOXAL AU SERVICE DE LA TÉLÉOLOGIE**

**Paul-Hervé AGOUBLI**

agoubli.paul35@gmail.com

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

**Dorgelès HOUESSO**

dorgeleshouessou@yahoo.fr

**Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)**

**Résumé**

L'étiologie est l'étude de l'ensemble des causes d'un phénomène donné. Quant à la téléologie, elle concerne l'étude de la finalité en tant que fin dernière. La présente réflexion mobilise ces deux concepts dans l'optique d'une étude formelle des causes de l'emploi du paradoxe comme style d'écriture dans la représentation de la fin du monde chez Alfred de Vigny à travers le poème intitulé "Le Déluge". On y perçoit, à l'aune des ressorts stylistique et mythocritique, la possibilité d'une lecture herméneutique la littérisation du déluge.

**Mots-clés :** Stylistique, herméneutique, interprétation, mythocritique, poésie, paradoxe.

**Abstract**

Etiology is the study of all the causes of a given phenomenon. As for teleology, it concerns finality study as the last end. This reflexion mobilizes these two concepts from the perspective to a formal study of the causes of paradox usage as a style of writing in the representation of world end at Alfred de Vigny through the poem entitled « The Flood ». We perceive the possibility of a hermeneutic reading of litterarisation of the flood.

**Keywords :** Stylistic, hermeneutic, interpretation, mythocritical, poetry, paradox.

**INTRODUCTION**

Le récit biblique commande à son sujet une adhésion piétiste du fait, notamment, de la figure divine dont il porte le message et dont les attributs de l'omniscience, de l'omniprésence et de l'omnipotence, précèdent la réception du récit. Le procès de la réception du texte biblique fait

donc prévaloir la croyance sur la compréhension : « si vous ne croyez pas, vous ne comprendrez pas <sup>1</sup>», empruntait Augustin d'Hippone à Isaïe. Or, dans bien des cas, la littérature s'affirme comme un acte de résistance à l'égard de cet ordre herméneutique pour engager une discussion critique avec le texte et la figure de Dieu. C'est du reste ce qui apparaît dans la réappropriation par Vigny du motif biblique de la répression du péché par l'anéantissement. Sont alors opposées deux valeurs dichotomiques de la justice et de la vengeance divine. En embrassant les champs du mythe biblique, de l'histoire et de l'anecdote, le "Déluge" de Vigny réinstaure une attente critique dans l'appropriation de la vérité révélée. De fait, les ressources stylistiques que mobilise l'auteur sont source d'une littéarité singulière dont l'étiologie ouvre des perspectives inattendues quant à la réception de son auctorialité réprobatrice : Vigny condamnerait-il Dieu ? Les hommes lui paraîtraient-ils plus enclins à la miséricorde et à la bonté que la figure divine dont ils procèderaient ? Qu'induit donc cette approche sublimante du mythe du déluge ?

L'objectif principal de cette réflexion est de proposer une lecture du mythe apocalyptique du déluge par le style sublimant d'Alfred de Vigny, son poème rendant compte, en effet, d'une sombre histoire de destruction et de mort. On se demandera de fait comment le poète concilie son besoin d'intermédiaire la misère de la condition humaine avec son expérience intime du beau comme du sublime. Pour ce faire, après un balayage théorique visant les théories stylistique et herméneutique (1), l'on observera les effets de la sublimation du désastre dans laquelle s'engage Alfred de Vigny (2) en vue d'une analyse des paradoxes apocalyptiques induits (3) avant de postuler les conséquences axiologiques d'une telle démarche (4).

### **I- Balayage théorique et conceptuel**

La stylistique est entendue comme la discipline qui a pour objet le littéraire et les conditions formelles de littérisation d'un texte. Le style, qui en est le trait consubstantiel, constitue une résultante catégorielle *a posteriori* de l'analyse stylistique. Or selon Rabatel :

Il existe autour du style de très fortes tensions entre un pôle singularisant (un style, comme ensemble de traits génériques, ou le style, comme forme singulière) et un pôle universalisant (du style), sans qu'il y ait une contradiction entre le singulier pluralisable (un style) et le singulier massif (du style), puisque les deux acceptions s'articulent dans l'exercice du langage.<sup>2</sup>

Le choix épistémologique ici consenti consiste à envisager le style comme postulat *a priori* et selon le biais de son acception singularisante, c'est-à-dire comme style d'auteur manifeste

---

<sup>1</sup> Stéphane Marchand, « Saint-Augustin et l'éthique de l'interprétation » in *L'interprétation*, Paris, Vrin, 2010, p.32.

<sup>2</sup> Alain Rabatel, « La lecture comme activité de construction intersubjective du soi à travers l'approche interactionnelle du style », *Lidil* [En ligne], 33 | 2006, mis en ligne le 05 décembre 2007, consulté le 16 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/57> ; DOI : 10.4000/lidil.57.



dans un corpus déterminé. Il s'agira donc de considérer aussi bien les paradigmes formaliste et herméneutique que leur nécessaire rencontre dans le processus de signification dont le poème de Vigny ouvre l'actualisation. Une telle approche mobilisera, par conséquent, les « théories qui traitent du style tantôt comme un fait de production reposant sur le repérage de procédés (paradigmes rhétoriques, linguistiques, sémiotiques) tantôt comme un fait de réception (paradigme herméneutique)<sup>1</sup> ». Si les postes d'analyse du matériel lexical et du système figuré seront concernés pour l'analyse, on envisagera le contrepoids herméneutique par le biais, entre autres, de la mythocritique durandienne dont celui-ci décrit ainsi l'avènement : « D'une science de l'homme réunifiée autour d'une double application – mythocritique et mythanalytique – méthodologique...<sup>2</sup> »

Cette approche dépasse déjà le seul cadre formel pour embrasser le réservoir imaginaire et représentatif mis en branle dans le processus de création littéraire et dans celui de la réception qui lui est contigu. A cet effet, le signe littéraire que prend en charge la démarche stylistique s'appréhende comme une amorce en tant qu'il préfigure un dépassement de la stylistique traditionnelle dont la structuralité est le terme même. Là gît la vocation herméneutique de l'analyse textuelle. En effet, Pour Hans-Robert Jauss :

Si une herméneutique littéraire indépendante est possible, c'est, comme l'exige Peter Szondi, dans la mesure où le caractère esthétique des textes à interpréter devient le préalable de l'interprétation elle-même. Ce préalable ne peut pas être réalisé entièrement par la stylistique traditionnelle (au sens de la « critique des beautés » de Leo Spitzer), ni par la poétique structurale ou par l'analyse textuelle. Ce qui se reconnaît, dans le tissu achevé du texte, dans la clôture de sa structure, comme fonction porteuse de sens, ou comme jeu de ses équivalences esthétiques, présuppose toujours une compréhension antérieure.<sup>3</sup>

Or, cette précompréhension constituée, au sens laïc, par les traditions et les sédimentations de moult préjugements qu'elles induisent ; et au sens religieux, par la foi qui conditionne l'accès au message (en l'occurrence divin), fait du lecteur le propagateur de valeurs, d'idées et d'une histoire du monde qu'il prend en charge y compris en adoptant à son tour la posture de l'écrivain. Ce qui est postulé ici, ce n'est pas le simple enrichissement de l'édition mais déjà la réforme, le renouvellement, d'un horizon de sens par la création littéraire. L'objet de l'herméneutique dont la filiation avec l'interprétation piétiste de la Bible doit être rappelée en devient ce qu'énonçait Stéphane Marchand, à savoir : « la volonté d'approcher au plus près « le mouvement de l'esprit (*motus animi*) de l'auteur du signe<sup>4</sup> » Pourquoi ? Parce que selon lui, il

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Durand Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 146.

<sup>3</sup> Hans-Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire, Présentation de Thomas Pavel*, Paris, Gallimard 2017, p. 358, première édition 1982.

<sup>4</sup> Stéphane Marchand, « Saint Augustin et l'éthique de l'interprétation », in *L'interprétation*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2010, pp. 14-15.

faut distinguer entre les signes naturels dans lesquels Saint Augustin considère que « l'interférence entre deux objets est naturelle, sans qu'aucune intention ne préside à ce lien <sup>1</sup> » et les « signes intentionnels » dans lesquels « le signifié est une intention<sup>2</sup> ». Cette mise au point est importante en particulier si on considère le message biblique attesté comme parole divine mais médiatisé par une somme d'auteurs importante. Dès lors « L'interprétation doit... prendre en compte cette médiation qui redouble la structure de la signification : il s'agit de retrouver l'intention de Dieu derrière l'intention de l'écrivain.<sup>3</sup> » Ce postulat, s'il réaffirme l'importance de la foi comme instrument nécessaire à la compréhension du texte biblique, rend possible la discussion, voire la littérisation de la vérité biblique comme c'est le cas dans le "Le Déluge" de Vigny.

## II- De la sublimation du désastre

La littérisation du déluge s'exprime à travers un lexique atténuateur et une esthétique figurale représentant la destruction.

### 1- Le lexique atténuateur

Dans son poème, Vigny dépeint le monde comme un paradis. Il redonne à la planète toute la féerie des premiers jours de la création à partir d'un lexique mélioratif, voire sublimant :

La Terre était riante et dans sa fleur première ;  
Le jour avait encor cette même lumière  
Qui du Ciel embelli couronna les hauteurs  
Quand Dieu la fit tomber de ses doigts créateurs. (v 1-2)

Le relevé isotopique du paradis initial dans cette strophe comprend huit (8) occurrences ; soient les syntagmes « riante », « fleur première », « lumière », « Ciel », « embelli », « couronna », « Dieu », « doigts créateurs » Ainsi, le monde qui sert de théâtre à la colère divine est une création initialement parfaite. Toutefois, comme dans le récit biblique, le poète le présente en instance de destruction du fait du péché des premiers hommes. À l'en croire : « la beauté » de l'univers attestait son enfance (v.18). Les dix-neuf premiers vers du poème exposent la perfection matérielle de la création qui sera détruite en même temps que les hommes. Car si le monde est parfait, les hommes qu'il abrite, eux, ne le sont pas. Le jeune Emmanuel, personnage tragique du poème célébrera aussi la beauté du monde. À ses yeux, la terre est « belle » (v.81), continue de « s'embellir » (v.83) et les campagnes (...) étalent leur

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Patrick Wolting (Dir.), *L'interprétation, Op. Cit.*, p. 16.

« beauté » (v.95). La persistance du réseau lexico-sémantique de la beauté est connotative de pureté et d'innocence. Mais dans la seconde strophe du poème, le poète-narrateur expose le péché des hommes qui contraste avec la pureté de la planète. Le parti pris du ce dernier est presque ostentatoire tant il accorde peu de mots à la dépréciation de l'homme en instance de déchéance. En effet, si la perfection du monde fait l'objet d'une description minutieuse, celle de l'homme est sommaire. En réalité, elle ne tient que dans le péremptoire de la sentence : « Tout était pur encor. Mais l'homme était méchant. » (v.20) A la suite de cet énoncé, le poète mobilise un lexique atténuateur. Par exemple, plutôt que de parler de satanisme, il emploiera la formule à effet d'adoucesseur « sciences obscures » (v.22) ; le vers 25, « Trente religions avaient eu leurs prophètes », traduit pour sa part, avec un relent sous-énonciatif le péché de l'infidélité des hommes à Dieu. Le poète y substitue ainsi les syntagmes « religions païennes » et « faux prophètes » par « religions » et « prophètes ». De même, le choix des lexèmes « mortelle » et « ange » dans le syntagme : « Au sein d'une mortelle on vit le fils d'un ange » (v.34), exprimera à demi-mot l'union contre-nature entre les anges et les hommes. Le choix de mots et formules atténuateurs laisse supposer que Vigny pose comme implicite l'absurdité de l'anéantissement des hommes car toute pécheresse que peut s'avérer l'espèce humaine, elle n'a guère entaché le monde qui l'abrite.

Au total, si, comme on le voit, rien ni personne n'avait « altéré » la beauté de la nature (v.5), et que dans ce monde idéal, « Chaque trésor restait dans l'élément natal » (v.16), le mérite n'en revient-il pas aux hommes ? Le poème de Vigny opère un transfert de la beauté et de la pureté du monde sur les deux amoureux maudits que sont Emmanuel et Sara. Ils sont justes autant que le monde est pur. Ce tableau constitue un élément de contraste frappant qui sublime la destruction à venir.

## **2- L'esthétique figurale de la destruction**

Le second mouvement du poème décrit le déluge en mobilisant une praxis stylistique figurale de grande densité. Sous la plume de Vigny, le déluge est dépeint comme une catégorie sémiologique. C'est un actant de corps aquatique si impressionnant que « Tous les vents mugissaient, [et] les montagnes tremblèrent » (v.165) pour annoncer son arrivée. Le « Déluge » est désigné en posture titulaire et intratextuelle par une allégorie. La majuscule initiale suppose ce glissement processuel qui fait de l'abstrait phénomène météorologique, un personnage fondamental. De même, des formules hyperboliques « Et du sombre horizon dépassant la hauteur, Des vengeances de Dieu l'immense exécuter » insinuent pour le poète, la description

des eaux dépassant la hauteur de l'horizon (v.167) au point de l'obscurcir sans espoir d'éclaircissement, voire de représenter la mort physique. Mais l'ampleur décrite contraste avec la surface textuelle de son déploiement. C'est en seulement un hémistiche en effet que le poète l'affirme : « L'Océan apparut. » (v.169). Le contraste entre la brièveté syllabique de cette apparition et la longue énumération qui l'annonce accentue l'inclination fataliste du déluge que le poète ne nomme pas directement mais évoque au détour d'expressions figurales. En atteste l'usage allégorique du déluge à travers le syntagme « L'Océan » (v.169), la périphrase « Des vengeances de Dieu l'immense exécuter » (v.168), ou encore « la mer implacable » (v.245), et la métonymie : « L'onde » (v.205). Il s'agit néanmoins d'une désignation précautionneuse qui relève de la fausse pudeur car le déluge donne lieu à une hypotypose horrifiante comme dans la strophe suivante :

Et là bientôt plus calme en son accroissement,  
Semble, dans ses travaux, s'arrêter un moment,  
Et se plaire à mêler, à briser sur son onde  
Les membres arrachés au cadavre du Monde. (v.175-178)

Par une antithèse improbable, le poète associe à la noblesse du labeur (ses travaux) l'exécution sadique d'une destruction planétaire tant celle-ci est mécanique et impitoyable. Autrement, comment comprendre l'emploi paradoxal du verbe « plaire » dans cette éthopée implicitement divine. Le monde dont le texte avait présenté l'absolue perfection en ses débuts est donc allégoriquement réduit à n'être qu'un cadavre profané et démembré par le déluge. Cette vision est horrifiante car en la plupart des civilisations, le corps est traité avec soin et respect. Seules les personnes bannies sont privées de sépultures voire de rites funéraires comme pour pérenniser le bannissement dans l'au-delà.

Un emploi hyperbolico-métonymique (« cadavre du Monde ») rend le massacre planétaire alors que l'intertexte biblique évoque une renaissance du monde après le déluge. Dès lors le faux aveu de « calme » que fait le poète quant à l'intensité décroissante de la violence de « l'Océan » tombe sous l'évidence. Il prépare en effet un étonnement déconcertant chez le lecteur puisque même le calme dépeint est au paroxysme de la violence et de la brutalité machiavélique. D'où le paradoxe constitutif de l'emploi de l'épithète « calme ». Ainsi, une rhétorique de l'horreur est ici à l'œuvre qui expose l'angoisse des humains totalement absorbés par « L'approche de la mort, la mort sans sépulture. » (v.210) L'anadiplose s'emploie dans un tel contexte à révéler l'amplification du désespoir.

La destruction du monde est une thématique violente par essence. En vue d'atténuer cet effet répulsif, la propension au lexique atténuateur procède, d'une part, par l'exaltation du beau et, d'autre part, de l'usage de formulations sous-énonciatives dans la description du monde

antédiluvien. Mais cette démarche précautionneuse dans le premier mouvement du poème vole en éclat dans la suite du texte qui décrit le déluge. Ainsi, les figures mobilisées (antithèse, paradoxe, hyperbole, métonymie, anadiplose...) sont au service d'une surcaractérisation du déluge dont l'horreur et les effets se voient amplifiés. Cette construction oppositive couve d'autres paradoxes de nature apocalyptique dans le poème de Vigny.

### III- Les paradoxes apocalyptiques dans le dit poétique

Le déluge de Vigny prend très souvent le contre-pied du récit biblique. Ce dernier met en scène un Dieu de justice soucieux de sauver l'humanité en éradiquant le péché non les pécheurs. Toutefois, dans l'adaptation du poète, la divinité se construit sous un autre jour. Elle figure un Dieu méchant et cruel qui incarne la négation de l'alliance comme signe d'espoir.

#### 1- Un Dieu méchant et cruel

Pour Blain-Pinel « la métaphore marine acquiert de la puissance lorsqu'elle devient pour Vigny un moyen d'affirmer son défi à l'encontre d'un Dieu vengeur qui abandonne les hommes<sup>1</sup>. » Le poète adopte donc une attitude de défiance vis-à-vis de la divinité. Il met ainsi en scène une parodie de châtement qui vire à une destruction quasi criminelle. Car au milieu des pécheurs se tiennent les personnages principaux du poème, Emmanuel et Sara, deux jeunes amoureux, innocents aux yeux du poète, et qui vont tout de même périr.

Les jeunes amoureux décrits sont cependant pleins d'espoir. Leur foi ne faiblit pas devant l'imminence du danger tant ils sont convaincus que le jugement de Dieu leur sera favorable, comme en atteste la strophe suivante :

Puis tous deux embrassés, ils se dirent ensemble :  
 " Ah! louons l'Éternel, il punit, mais rassemble! "  
 Le tonnerre grondait ; et tous deux à genoux  
 S'écrièrent alors : " Ô Seigneur, jugez-nous ! " (v. 161-164)

L'emploi adjectival du verbe « embrasser » relève du passage du processuel (action) au résultatif (passivité). Ce procédé qui installe l'action de se tenir lové dans un processus duratif, induit aussi la passivité des personnages. Les amoureux ainsi décrits sont agis. Et le triple emploi de l'exclamatif est déceptif dans cette strophe. Primo, le soupir heureux ravive celui du désespoir potentiel. Secundo, le satisfecit du rassemblement semble un aveu de naïveté, vu que le créateur a fait tout ce qu'il pouvait pour les séparer. Tertio, l'appel au jugement résonne

---

<sup>1</sup> Marie Blain-Pinel, "L'expérience de la dérélition chez Vigny: L'abstraction philosophique au péril de la métaphore marine" dans *La mer, miroir d'infini: La métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 35-70. En ligne <http://books.openedition.org/pur/30574>

comme un appel à la mise à mort tant le Dieu vengeur n'en fera pas cas. Emmanuel refuse le Salut égoïste que son père lui propose tandis que Sara ne daigne pas accorder à Japhet (fils de Noé) le moindre intérêt quant à sa proposition de mariage. Le choix consensuel de ces jeunes personnages est certes celui de l'amour, mais le Dieu décrit comme étant obsédé par sa vengeance y reste sourd.

Par ailleurs, le déluge constitue une démonstration de force du créateur. C'est « l'immense exécuteur » (v.178) créant « l'effroi général » (v.193), et « le péril » (v.199) et résolu à voir « l'univers écrasé » (v.292) et « la Terre (...) mourir » (v.117). Cette explosion de violence est enrichie par un choix lexical à dominante hyperbolico-dysphorique. Cela dénote de l'acharnement de Dieu à qui il n'a suffi que quelques mots pour créer le monde et qui pourtant s'en venge en fournissant plus d'effort pour l'anéantir qu'il n'en fallut pour le créer :

Cette catastrophe est présentée par Vigny comme une image choquante de l'omnipotence divine. Maître de l'univers, Dieu se sert de la mer pour châtier l'homme. Le flot engloutit certes les coupables mais il n'épargne pas les justes, se montrant ainsi l'instrument implacable de ce qui n'est plus chez Vigny la colère mais la vengeance divine.<sup>1</sup>

On parlerait mieux plutôt « des vengeances de Dieu » (v.168) car le pluriel ici employé par l'énonciateur est un révélateur hyperbolique de l'ubiquité de l'élément aquatique. Il y a nécessairement démultiplication des eaux pour que celles-ci obstruent tout l'horizon et soient à même d'engloutir l'ensemble des civilisations terrestres. L'élément aquatique se retrouve ici investi de toute la symbolique associée à son évocation. Il fonctionne à plein régime paradigmatique comme un symbole. À en croire Durand :

Le symbole nous dévoile un monde, et la symbolique phénoménologique explicite ce monde, qui – aux antipodes du monde de la science – est cependant éthiquement primordial, recteur de toutes les découvertes scientifiques du monde [...]. L'imagination humaine replace l'orgueil humain de la connaissance faustienne dans les joyeuses limites de la condition humaine.<sup>2</sup>

Si les images modernes de typhons destructeurs étaient inconnues du poète, c'est à l'imagination que le poète doit de partager avec ses contemporains une vision du symbole aquatique aux effets meurtriers spectaculaires.

## **2- Le déni de l'alliance comme signe d'espoir et le déni du Salut**

Pour Blain-Pinel, le Dieu vengeur ne laisse aucun espoir à l'humanité. Il punit l'amour et, en cela, « l'homme exceptionnel mais... non élu, qui peut se montrer supérieur à Dieu car l'Amour humain persiste là où la bonté divine est mise en échec dans les créatures<sup>3</sup> ». Cette

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Durand Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984 (1964), p. 78.

<sup>3</sup> *Ibid.*

figure humaine consacre l'échec du projet divin. La mort des jeunes amoureux est la première remise en cause de l'alliance entre les hommes et Dieu. D'ailleurs, en *prenant le contrepied du dol que représente l'arc-en-ciel, gage de l'alliance divine censée rassurer l'humanité quant à l'éventualité d'un autre anéantissement par l'eau*, Vigny fait dire à l'Ange comme par *sadisme moqueur* (v.148 et 149) : « *La pitié du mortel n'est point celle des Cieux. // Dieu ne fait point de pacte avec la race humaine.* » Cette négation de l'alliance biblique préfigurant celle avec le Christ porte à croire que le poète reste pessimiste quant à la certitude d'un Salut terrestre convaincu qu'il est que l'humanité sera encore détruite. D'ailleurs, le choix des noms que le poète attribue à ses héros est révélateur d'une rupture avec l'ordre biblique. Emmanuel est le nom par lequel dans l'Ancien Testament le prophète Isaïe désigne le futur messie. Ce prénom, qui signifie étymologiquement « Dieu avec nous <sup>1</sup> », sonne comme un hiatus dans le contexte poétique qui évoque le reniement de Dieu. Même son sens adjectival « celui qui sauve » est inversé pour désigner ici « celui qui n'est pas sauvé <sup>2</sup> ». Quant à Sara, la jeune femme, elle porte le nom d'un personnage qui, dans l'intertexte biblique était l'épouse du patriarche Abraham auquel, en dépit un âge très avancé, elle a conçu un fils.

En effet selon les Écritures, Dieu fit une promesse à Abraham. Celle de faire de lui le père de nombreuses nations et donc d'avoir une descendance importante pour les peupler<sup>3</sup>. Mais cette promesse tardait à se réaliser. C'est alors que trois messagers venus informer Abraham de l'imminence de la destruction de Sodome et Gomorrhe, deux villes détruites par Dieu à cause de leur péché, vont annoncer à Sarah, stérile et âgée de plus de 80 ans, qu'elle aura un fils de son époux centenaire. L'enfant naîtra un an plus tard et s'appellera Isaac. Mais contrairement à la miraculée, la jeune Sara chez Vigny périra jeune et sans descendance. L'épouse d'Abraham doute de la prophétie de l'ange lui annonçant sa maternité et ment à celui-ci. Elle ne lui confesse pas qu'elle a ri au moment où elle entend qu'elle sera mère. Cela n'entraîne cependant aucun châtement, et elle n'est pas engloutie par la destruction de Sodome et Gomorrhe. Le paradoxe est alors que chez Vigny, Sara la jeune, celle que le poète nomme « La vierge » (v.101) périt en gardant la foi même lorsque tout la conduit à douter de Dieu.

---

<sup>1</sup> Isaïe, 7, 14.

<sup>2</sup> André Jarry, Alfred de Vigny : étapes et sens du geste littéraire, lecture psychanalytique, Genève, Librairie Droz, 1998, p. 281.

<sup>3</sup> Genèse 17: 2-5 « J'établirai mon alliance entre moi et toi, et je te multiplierai à l'infini. Abram tomba sur sa face ; et Dieu lui parla, en disant : Voici mon alliance, que je fais avec toi. Tu deviendras père d'une multitude de nations. On ne t'appellera plus Abram ; mais ton nom sera Abraham, car je te rends père d'une multitude de nations. »

#### IV- "Le Déluge" entre fatalisme et ouverture sur l'avenir

Le poème de Vigny est le lieu de l'expression d'un fatalisme qui conduit à envisager le mythe du déluge comme une ouverture sur l'avenir, non pas dans une perspective heureuse et faite d'espérance, mais comme prophétie eschatologique.

##### 1- Le fatalisme selon Vigny

Le Dieu vengeur est indifférent aux supplications des justes sur le point de périr par ses flots bourreaux. Cela se traduit dans la matérialité textuelle par la récurrence de ce distique : « Mais sur le Mont Arar, encor loin du trépas, / Pour sauver ses enfants l'ange ne venait pas. » (v.223-224 et v.279). Celui-ci sonne comme un refrain marquant l'irrépressible destruction en cours dans le poème. L'architecture globale du texte est également celle d'une chute violente, d'une fatalité ultime. La première section du poème compte 164 vers, la médiane 126 vers et la dernière 32 vers. Cette accélération se perçoit aussi dans le dialogue stichomythique que les jeunes amoureux échangent comme derniers mots :

- La colombe est passée et ne vient pas à nous.
- Emmanuel, la mer a touché mes genoux.
- Dieu nous attend ailleurs à l'abri des tempêtes.
- Vois-tu l'eau sur nos pieds ? - Vois le ciel sur nos têtes.
- Ton père ne vient pas ; nous serons donc punis ?
- Sans doute après la mort nous serons réunis.
- Venez, Ange du Ciel, et prêtez-lui vos ailes !
- Recevez-la, mon père, aux voûtes éternelles ! (v.319-326)

La particularité de ce dialogue réside dans le fait qu'il est constitué de deux répliques successives par personnage, comme pour en accélérer la chute. Sara est prise d'une double inquiétude entretenue par son espoir naïf en Dieu. Elle craint plus que la mort la damnation et la perte de son amour. Emmanuel plus réaliste pour sa part la ramène à l'évidence de la mort comme seule issue à leur amour. Ainsi, même la prière qui clôt ce passage n'est point adressée au Dieu vengeur mais plutôt à son père, l'Ange dont il porte le nom.

La fatalité est accentuée par l'ampleur de la destruction. Le poète met cet immense chaos en relation avec l'inéluctabilité de son avènement. Les deux derniers vers : « Par le ciel et la mer le monde fut rempli, / Et l'arc-en-ciel brilla, tout étant accompli. » (v.331-332) témoignent ainsi d'une volonté ironique de revenir à la promesse de Dieu de ne plus détruire la terre par les eaux. Elle est ironique parce qu'elle intervient trop tard dans l'hypotexte biblique et ne constitue pas pour Vigny le signe d'une nouvelle alliance mais plutôt le douloureux souvenir des justes disparus. C'est un nouvel indice de la révolte du poète. L'arche n'était destinée qu'à la famille de Noé. D'où la proposition de Japhet de faire Sara sienne (v.156-157) afin qu'elle soit acceptée



par son père. L'intégrité de Sara est punie comme pour mettre à nu la parodie du Salut par l'arche.

## 2- Valeur de l'itération dans le mythe du déluge

*André Jarry soutient que ce poème n'évoque pas « une catastrophe de science-fiction<sup>1</sup> » et stipule que sous la plume de Vigny, le déluge, « un mythe du renouvellement, ouvert sur l'avenir, est devenu un récit nostalgique, fermé sur le passé<sup>2</sup>. » Ce point de vue est sujet à caution tant ce poème manifeste une dimension fataliste dont les corrélations à l'ouverture sur l'avenir sont effectives. Dans ce poème en effet, l'histoire est convoquée dans un souci de témoignage. Elle enracine le mythe biblique dans un réel possible dont tout lecteur est contemporain. C'est le cas de l'évocation de la civilisation égyptienne :*

Mais la mer implacable, en fouillant dans les tombes,  
 Avait tout arraché du fond des catacombes ;  
 Les mourants et les dieux, les spectres immortels,  
 Et la race embaumée, et le sphinx des autels ; (v.245-248)

De ce fait, la dimension passéiste du poème semble y perdre de son allant au profit d'une dimension cyclique de la catastrophe. Si dans le texte-objet référentiel une famille de Saints est sauvée pour donner une chance à l'humanité, dans la version de Vigny, deux amoureux érigeant leur sentiment en valeur absolue sont détruits par les flots. Il n'est donc point de recommencement envisageable pour l'espèce humaine ainsi dépeinte par métalepse rétrospective à travers l'existence du premier couple. Il s'agit bien cependant d'un récit téléologique c'est à dire annonçant non pas une fin temporaire mais une fin dernière, non pas une fin antérieure mais une fin prochaine. Sa manifestation cyclique tient donc à la propension des humains à voir en toute catastrophe naturelle un indice de déploiement de cette "fin du monde".

Le poète opère un chevauchement de l'hypotexte biblique à partir de l'épigraphe : « Serait-il dit que vous fassiez mourir le juste avec le méchant ? » Pour Jarry « cette adaptation libre d'un passage de la Genèse<sup>3</sup> a été transportée de son cadre d'origine<sup>4</sup>. » Une telle superposition conduit à ouvrir l'herméneutique diluvienne à la destruction de Sodome par le feu. Un second indice de cette ouverture entre les deux catastrophes est le prénom de l'héroïne tragique Sara. Son homonymie à l'épouse d'Abraham fait référence à l'épisode de l'annonce de sa maternité

<sup>1</sup> André Jarry, Alfred de Vigny : étapes et sens du geste littéraire, lecture psychanalytique, Genève, Librairie Droz, 1998, p. 280.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>3</sup> Genèse, XVIII, 23

<sup>4</sup> André Jarry, *op. cit.*, p. 282.

qui est aussi paradoxalement celui de l'annonce de la destruction de Sodome et Gomorrhe. Ainsi les deux épisodes destructeurs sont liés dans le poème. Mais plutôt que d'y voir un simple aménagement subversif, il s'agit d'envisager ce décalage comme une ouverture à la fois sur l'avenir factuel de l'hypotexte biblique et l'avenir potentiel de l'humanité qui ne pourrait être à l'abri de tels incidents.

C'est enfin à la symbolique de l'élément aquatique comme instrument du châtement et de la colère divine que le poète doit l'ultime paradoxe de son œuvre, à savoir celui d'une fin-commencement. Car le baptême est le commencement de la vie éternelle annoncée par les Évangiles et le moyen le plus sûr d'échapper au feu de l'enfer. Un imaginaire dont le poème tout entier prend le contrepied en configurant l'élément aquatique comme potentiel exécuteur de la colère du créateur, en violation de l'alliance que les Écritures disent attestée par l'arc-en-ciel comme gage divin de ne plus détruire la terre par les eaux. Ce poème introduit ainsi une réflexion sur la dialectique des fins humaines : celle liée à un univers de croyances d'axiologie méliorative idéalisant un Dieu d'obédience thymique et celle résultant de la mise en lumière de l'homme comme seul et ultime horizon de toute considération existentielle.

## CONCLUSION

Pour Marie Blain-Pinel, « Le Déluge », « Troisième volet du Livre mystique, après « Moïse » et « Eloa », clôt avec violence ce cycle de la révolte contre le Dieu de l'Ancien Testament, le seul que Vigny conçoit.<sup>1</sup> » Le poète y dépeint un Dieu injuste et insensible à l'innocent amour d'Emmanuel et Sara. Avec eux, il détruit une humanité pourtant capable de se hisser à son niveau divin tandis que lui se rabaisse au sadisme le plus constitutif du Mal comme manifestation égotique du désir de vengeance. Par un jeu complexe de subtils paradoxes, il érige le déluge en catastrophe apocalyptique et comme potentielle menace planétaire. Un *topos* apocalyptique majeur, à savoir la banalisation de la mort du grand nombre, est néanmoins subrepticement violé par Vigny qui accorde une place importante à la description de la destruction sur l'axe spatio-temporel. S'il est permis de croire avec le poète que l'humanité ne mérite pas d'être détruite, il n'en demeure pas moins qu'elle reste en proie à une telle issue. Le jeu des paradoxes énoncés par Vigny met en lumière la nécessité d'une révolte contre toute norme dogmatique. Les croyances des hommes mettent à mal la survie de l'espèce humaine tant et si bien que le questionnement moral auquel nous soumet Vigny semble se résumer à trouver en l'homme plutôt qu'en Dieu, la finitude certes, mais aussi la finalité de toutes choses.

---

<sup>1</sup> Marie Blain-Pinel, *op. cit.*

La force du paradoxe, comme figure et procédé consistant à sublimer l'horreur et à intervertir la temporalité en prenant un récit passé pour un avertissement prophétique, est ici de confronter l'humain à ses propres limites rationnelles, celles par lesquelles il justifie le non-rationnel par l'impensé métaphysique.

### **BIBLIOGRAPHIE**

- ASTER Groupe de recherche** (2005), *Le déluge et ses récits : points de vue sémiotiques*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- BONHOMME Marc**, (1998), *Les figures-clés du discours*, Paris, Seuil.
- CARNAP** (1997), *Signification et nécessité*, Paris, Gallimard.
- JARRETY Michel** (dir.) (1997), *La Poésie française du Moyen Âge au xxe S.*, Paris, PUF.
- JARRY André** (1984), « Vigny et Byron », 11e congrès de la Société internationale Byron, Unesco, 29-31 mai, AAAV, no 14, 1984-1985, p. 20-30.
- JARRY André** (1998), *Alfred de Vigny : étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz.
- JAUSS Hans-Robert** ([1972]1978), *Pour une esthétique de la réception*, préface de Jean Starobinsky, Paris, Gallimard.
- JAUSS Hans-Robert**, ([1982] 2017) *Pour une herméneutique littéraire*, Présentation de Thomas Pavel.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine**, (1986), *L'Implicite*, Armand Colin, Paris.
- LASSALLE Jean-Pierre** (2010), *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard.
- MOLINIÉ G.** ([1986] 1991 : 82), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- WOLTING Patrick** (dir.) (2010), *L'interprétation*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

## APROXIMACIÓN SOCIOPOÉTICA AL DINERO EN *TORMENTO* DE BENITO PÉREZ GALDÓS : VISTAZO A AMPARO Y ROSALÍA

**Djoko Luis Stéphane KOUADIO**

djokoluis1@yahoo.fr

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

### **Resumen**

La novela *Tormento* (1884) de Benito Pérez Galdós se centra en el uso del dinero, que condiciona las relaciones dentro de las diferentes clases que conforman el epicentro de la sociedad de su tiempo. Aunque la codicia y la hipocresía son la base de las acciones de algunos personajes, como la burguesa Rosalía Pipaón, otros, como la doméstica Amparo, siguen siendo honestos, lúcidos y moderados ante la atracción del dinero. Lo demuestra el novelista a través de una técnica de escritura que pone de relieve una aproximación sociopoética del dinero en nuestro estudio.

**Palabras clave** : dinero, novela, sociopoética, pobre, rico.

### **Abstract**

The novel *Tormento* written by Benito Pérez Galdós focuses on the use of money, which conditions the relationships within the different classes that make up the epicentre of the society of his time. Although greed and hypocrisy are the basis of the actions of some characters, such as the bourgeois Rosalia Pipaón, others, such as the maid Amparo, remain honest, lucid and moderate in the face of the attraction of money. The novelist demonstrates this fact through a technique that highlights a socio-poetic approach of money in our study.

**Keywords** : money, novel, sociopoetics, poor, rich.

### **INTRODUCCIÓN**

En la España del siglo XIX, la pobreza afecta la vida de la sociedad entera, reduciendo así su tren de vida. Es la razón por la cual la novela decimonónica galdosiana *Tormento* sirve de pretexto para que Benito Pérez Galdós reflexione sobre una situación generalizada. En esta sociedad en dificultad, el vivir cotidiano de los personajes de su novela parece indicar que la riqueza se convierte en la llave que abre todas las cerraduras, procura el acceso a todos los honores, impone respeto y hace olvidar todas las vilezas. Es en este contexto en el que se inscribe nuestro tema « Aproximación sociopoética al dinero en *Tormento* de Benito Pérez

Galdós : vistazo a Amparo y Rosalía ». Dicho de otra manera, ¿cómo permite la sociopoética poner de realce la influencia del poder económico y financiero en la novela *Tormento* de Benito Pérez Galdós? Nuestra hipótesis es que el novelista se sirve de la frenética búsqueda del dinero por parte de los personajes para criticar su sociedad. De ahí, nuestro trabajo consta de cuatro partes. La primera parte consiste en presentar la sociopoética y la pobreza de Amparo. La segunda parte revela la riqueza y los retratos de los Bringas, Agustín y dos sacerdotes. La tercera parte se caracteriza por el dinero y el valor del individuo. La cuarta parte se centra en el dinero y el cambio de actitud de Rosalía.

### **I. La sociopoética y la pobreza de Amparo**

La lectura de la novela *Tormento* necesita tomar en cuenta el papel de la sociopoética para ver cómo las representaciones y el imaginario social condicionan la escritura de Benito Pérez Galdós. En efecto, « la sociopoétique [...] tire son inspiration de la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu et, plus particulièrement, de l'inclination nouvelle donnée à cette théorie à partir des *Règles de l'art* et de leur ambition de fonder une science des œuvres » (Popovic 2011 : 11). Ahora bien, como fenómenos, las representaciones sociales se presentan en una variedad de formas más o menos complejas. Y es con vistas a construir indicadores para convertirlos en reflexión sobre las prácticas de las clases sociales de la novela *Tormento* que nos apoyamos en esta herramienta. Es la razón por la cual la sociopoética toma en cuenta el concepto de campo literario en la medida en que determina las relaciones y valores que condicionan el medio social:

Le [...] champ littéraire [...], lieu d'investissement des [...] habitus [...], c'est-à-dire des dispositions acquises sous l'influence du milieu socioculturel et de l'expérience de la vie sociale[...] et espace des [...] positions [...] résultant des relations entre les [...] agents [...], les groupes et les institutions, est régi par des rapports de concurrence et de domination ; il détermine [...] arbitrairement [...] des valeurs et des classements, définit la légitimité des goûts et des pratiques des façons de parler et d'écrire, par exemple (Popovic 2011: 11).

El campo literario que le permite a Galdós estudiar el modo de funcionamiento de las mentalidades de sus contemporáneos ante el dinero desde sus diferentes grupos sociales se percibe, entre otros, en un tríptico novelístico. *El doctor Centeno* (mayo de 1883), *Tormento* (enero de 1884) y *La de Bringas* (abril-mayo de 1884) de Galdós forman parte de una trilogía incluida en un ciclo llamado « novelas cremastísticas » (Montesinos 1968: 56). En efecto, el tema del dinero que no se posee y que se desea, acaparado o desperdiciado, o, menos frecuentemente, el que uno tiene en abundancia, atraviesa estas tres obras, pero la evocación de los personajes de la clase media, su historia, paralela a la del país, así como su educación, sigue siendo esencial (Lakhdari 2011: 21). En la novela *Tormento*, el conflicto entre la burguesía y la clase de los proletarios no puede más que girar en torno al dinero. Eso significa

que el « dinero es un instrumento insustituible. A lo largo de la historia de las sociedades – independientemente de sus niveles de desarrollo– su importancia en la vida económica, se ve reflejada en la diversificación de los niveles de intercambio » (Barrios 2009: 262). Observamos en la novela *Tormento* relaciones opuestas entre los miembros de las diferentes clases sociales a causa de la capacidad o incapacidad financiera de los personajes pobres o ricos. La ostentación sirve de marca distintiva para enseñar a los demás el peso económico de cada familia como Rosalía lo hace saber a su amiga Cándida a través de la visita de su nuevo domicilio, fruto del orgullo de su familia:

En los sucesivos, el gozo, la hinchazón de los De Bringas por las ventajas de su nuevo domicilio se manifestaban en el acto de enseñarlo y ofrecerlo a los amigos que les visitaban [...] mostrando pieza por pieza sin omitir ninguna [...]. ...mejor todas la piezas.  
- Es la mejor casa de Madrid – decía con la nariz ahuecada Rosalía (Pérez Galdós 1884 : 26-27).

La fragilidad económica de una parte de la burguesía de la sociedad decimonónica y el miserabilismo de la clase baja se ven también en la novela de Benito Pérez Galdós. Una de las pruebas queda la alimentación de las huérfanas Emperador; es decir Amparo y Refugio, que viven de la falsa generosidad de Rosalía. Su comida se compone de «nueces picadas, o bien pasas que estaban a punto de fermentar, carne fiambre, pedazos de salchichón y mazapán, dos o tres postres de cocina que se había echado a perder» (Galdós 1884: 30). Además, las huérfanas viven de los préstamos del vecindario o quedan sin comer. Entonces, ellas sobreviven casi como mendigas y sus comidas son generalmente insustancial. Sus utensilios de cocina se componen, entre otros, de «platos desportillados, cucharas con mango roto y dos tenedores cuyos mangos de hueso parecían teclas arrancadas de un piano viejo» (Galdós 1884: 67). Las condiciones de vida difíciles de las hermanas Emperador reflejan en realidad la condición existencial de una parte de la población española durante la segunda mitad del siglo XIX. Se opone a la visión fatalista de la pobreza expuesta por José Domínguez en estos términos:

La posesión de los bienes por algunos, y la no posesión por parte de muchos, tuvo hasta tiempos relativamente recientes en la opinión popular un cierto carácter de fatalidad, se nacía pobre y se vivía pobre [...]. La existencia del pobre llegó a considerarse como un don de Dios al rico, a quien se ofrecía con ello la ocasión de ejercer actos de caridad; la exaltación de la limosna ha tenido con frecuencia este sentido. No se pretendía saber, por qué causa el rico era rico y el pobre era pobre; si esto era un derecho o debía considerarse como un abuso o simplemente una usurpación del trabajo del pobre. (Domínguez 2004: 435).

Pues los personajes pobres y ricos de *Tormento*, a través de sus clases sociales, desempeñan un papel por sus características que se dividen en la posibilidad o no de tener dinero. En efecto, cabe señalar que la novela consta de cuarenta y uno capítulos que giran en torno a cinco personajes esenciales aunque Amparo sigue siendo el personaje principal. Durante el trascurso de la historia la llaman de diversas formas y, a veces, toma el nombre de Tormento, convirtiendo la obra en novela epónima. Es una chica pobre, huérfana, que trabaja en casa de los Bringas, en

donde tiene que aguantar un trabajo muy duro para una mísera compensación. Vive con su hermana Refugio, la cual es una vividora aun sin tener dinero para poder serlo. Amparo y su hermana representan el sector de la miseria que piensa que su existencia no sirve para nada hasta que tenga dinero. Las palabras de Refugio lo atestiguan :

¿Y qué he ganado ? Miseria y más miseria ? ¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y criada con cierta delicadeza? ¿ Se va a casar con un mozo de cuerda ? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres ? [...]. ¿Es que puede suceder que lluevan billetes de Banco ? (Galdós 1884: 68).

Refugio se queja de su condición social y manifiesta su voluntad de cambiar de estatuto social al igual que Amparo. Pero, a diferencia de las dos hermanas muy pobres, los diferentes retratos de la familia Bringas, Agustín y los sacerdotes indican que todos se caracterizan por la riqueza que rodea su entorno social. ¿Cómo se ve eso?

## **II. Riqueza y retratos de los Bringas, Agustín y dos sacerdotes**

Francisco Bringas es oficial segundo de la Real Comisaría de los Santos Lugares y aparece como una buena persona. A diferencia de éste, su mujer Rosalía Pipaón aparece como la mala de la historia por ser arribista y frívola. Siempre le gusta aparentar que es de la nobleza, cuando no tiene dinero más que para comer. Hará todos los posibles para que Agustín Caballero, primo de su esposo, se case con alguien que a ella la convenga con motivo de ganar dinero. Pero Agustín es un buen hombre, que ha estado toda su vida en tierras lejanas. Es muy rico, pero tiene pocos amigos. Agustín Caballero se enamora de Amparo y le dice a ella: « soy rico, y si usted quiere casarse conmigo » (Galdós 1884: 167). Significa que está a punto de comprar su amor puesto que es una verdadera oportunidad para que Amparo cambie de estatuto social y escape a la pobreza de manera definitiva. Opuesta a tal proyecto, Rosalía Pipaón lo hace todo para que no se realice el casamiento. Pero Agustín no renuncia a su proyecto y manifiesta su amor al dar dinero en un sobre a su prometida sin herirla. Felipe sirve como mensajero para confesar a Amparo las buenas intenciones de su amo a través de su retrato meliorativo :

Tomó Amparo la carta [...]. Eran billetes del Banco de España. Amparo vio la palabra escudos, ninfas con emblemas industriales y de comercio, muchos numeritos ... Le entró tan estupidez, que no supo qué hacer ni qué decir [...].

- Dime, ¿qué tal te va con tu amo ? [...] ¿Tan bueno es tu amo ?

- Bueno, no señora ; es más que bueno, es un santo – afirmó Centeno, con énfasis (Galdós 1884: 60-61).

Agustín es honesto y no usa el dinero para comprar los sentimientos de Amparo. Aunque muy rico y aristócrata, respeta a los demás a pesar de las diferencias sociales y económicas que existen. Es el contrario del personaje Pedro Palo con quien resalta la crítica galdosiana ante el sistema religioso y la ausencia de verdadera moral en la sociedad española. Pedro Palo es un ex-sacerdote muy egoísta y codicioso al igual que Rosalía Pipaón porque « no le disgustaba

tomar para sí una parte de los dones de la fortuna, y [...]se le podía ver y admirar, vestido de seglar o de cura, según los casos, con la pulcritud y el lujo de los sacerdotes más distinguidos » (Galdós 1884: 85). La novela constituye también un juicio por la denuncia de la ilícita relación amorosa del sacerdote, conocido por su codicia, con Amparo. Sabemos que Amparo es una pobre huérfana que fue ayudada por Pedro Polo. Pero viola el voto sacerdotal de castidad (Briancesco 1972: 62-70) y deshonor a la pobre niña huérfana, sin que el lector sepa exactamente las circunstancias de este acto. Es el narrador omnisciente que da la información mediante una serie de elipses narrativas. Recordemos que se observa la importancia de las elipses por parte del narrador en la mayoría de las obras galdosianas (Lakhdari 2011: 21). Además, eso no oculta su compromiso ante la realidad sociopolítica que presenta mediante un discurso indirecto libre con comentarios que muestra que de narrador se transforma en personaje que intercambia con el lector. Es el caso del retrato realista, por ejemplo, del presbítero don Juan Manuel Nones :

Poco después del medio día le visitó el mejor de sus amigos, don Juan Manuel Nones, presbítero, hombre bondadísimo, ya muy viejo, del cual es forzoso decir algunas palabras. Era este señor tío carnal de nuestro amigo el notario Muñoz y Nones por quien le conocimos en época más reciente. En la que corresponde esta relación, era ecónomo de San Lorenzo y vivía, si no nos engaña la memoria en la calle de la Primavera [...]? Creo que se ha muerto (no la sobrina sino el padre) aunque no lo aseguro. [...]. Un santo chiflado llamábale su sobrino (Galdós 1884: 215-216).

Ningún escándalo ha marcado la vida de don Juan Manuel, sobre todo durante su actividad profesional como ecónomo. El narrador galdosiano describe a un honesto don Juan Manuel Nones que es el prototipo del buen sacerdote a diferencia de Pedro Polo que lo reconoce cuando dice « soy menos fuerte que mis pasiones » (Galdós 1884: 207). Con su mala actitud, se puede reflexionar sobre el tema del malvado sacerdote lujurioso en la novela decimonónica europea. En efecto, su estudio es frecuente en los folletines del siglo XIX y frecuente en las novelas realistas y naturalistas anticlericales, - tanto en España, con Galdós o Sawa, como en Francia, con Flaubert y Zola, - donde abundan escenas de seducción más o menos sórdida denunciando a los clérigos (Colin 1988, 165-170). En el caso de Pedro Polo, el sexo y la adquisición de mucho dinero representan para él un medio perfecto para ser reconocido y vivir a sus anchas. Es la razón por la cual prefiere abandonar su estatuto de sacerdote y huir lejos de Madrid. En su diálogo con Amparo, dice: « he tomado en tan grandísimo horror mi estado, se me ha venido a las mientes poner tierra, pero mucha tierra, entre mi persona y este país [...] en una isla del Asia, o bien en la California, o en alguna colonia inglesa » (Galdós 1884: 207). En *Tormento*, la cuestión económica se percibe también a través de la familia Bringas. En efecto, don Francisco de Bringas y su mujer pertenecen a la burguesía; pero las dificultades económicas de la época (Iglesia 2008: 689-714) empiezan a reducir su poder adquisitivo. Sin embargo, por



orgullo y para evitar ser el hazmerreír de la ciudad; en una sociedad muy rendida a los chismes, Rosalía Pipaón de la Barca no duda en utilizar todos los medios para que permanezca su estatuto. Es en este sentido que manipula a Agustín que termina comprándole un piano a su hija. Antes de salir de la casa de Rosalía y su esposo, les dicen a ellos: « mañana os traerán el piano para la niña. Yo le pagaré al maestro de música. El colegio de ella y su hermanito, corre también de mi cuenta » (Galdós 1884: 228). Así, ella es capaz de hacer todas las acciones posibles para poder seguir sacar provecho, ser respetada y considerada en la ciudad. Esta actitud tiene entre otros motivos el hecho de que la sociedad española de entonces establece una clasificación de la gente en función de su riqueza material (Pérez 1991: 59-88). Los burgueses se benefician de una atención particular tanto en su familia como en la ciudad; son de alguna manera los privilegiados en una sociedad esencialmente pobre. Se les dan a ellos todos los honores, se ejecutan todos sus órdenes y, de manera general, su punto de vista tiene gran importancia como lo atesta este pasaje:

En una sociedad como aquélla, o como ésta, pues la variación en diez y seis años no ha sido muy grande; en esta sociedad, digo, no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones. Los bien relacionados lo esperan todo del pariente a quien adulan o del cacique a quien sirven, y rara vez esperan de sí mismos el bien que desean (...) el cual vicio tiene por fundamento la inveterada pereza del espíritu, la ociosidad de muchas generaciones y la falta de educación intelectual y moral (Galdós 1884: 28).

Benito Pérez Galdós nos describe una sociedad rendida a la ociosidad cuyo principal objetivo es ligarse a burgueses, que sean amigos o parientes únicamente por su dinero. Rosalía forma parte de estos perezosos, ociosos, de moralidad a veces dudosa para quienes lo más importante es vivir a sus ganas a todo precio. Para llegar a este fin, cuenta con sus relaciones y parentescos. Así que es capaz de ligarse de amistad y de simpatía con cualquier persona que puede constituir un apoyo financiero y material y eso, con la mayor hipocresía permitiendo notar la correlación entre el dinero y el valor del individuo en la novela.

### **III. El dinero y el valor del individuo**

La psicología de Rosalía Pipaón revela que ella misma pertenece al grupo de seres humanos para quienes sólo importan la posición social y el poder económico en las relaciones en la España decimonónica. Siguiendo una lógica materialista de Karl Marx (Góme 2016: 61-80), suele despreciar de manera sistemática todo pariente suyo que no figura en las altas nóminas del Estado como lo indica este pasaje: « Rosalía no podía perdonar a las hijas de Emperador que fuesen ramas de arbusto tan humilde como el conserje de un establecimiento de enseñanza ¡un portero! » (Galdós 1884: 29). Según ella, el valor del individuo se resume únicamente a la clase social a la cual

pertenece dado que el dinero se convierte en el criterio fundamental de consideración. No olvidemos que el dinero tiene su importancia por sus tres funciones esenciales tanto para el desarrollo individual como para el bienestar colectivo. En efecto,

Tradicionalmente, este enfoque sugiere que el dinero debe cumplir tres papeles importantes. El primer papel del dinero es ser depósito de valor; algo que se espera que mantenga su valor en forma razonablemente previsible a través del tiempo. [...]. El segundo papel del dinero es ser unidad de cuenta; la cosa en que se fijan los precios de los bienes y servicios, por ejemplo, en menús, contratos o etiquetas de precio. [...]. En tercer lugar, el dinero debe ser medio de cambio; algo que las personas mantienen porque piensan intercambiarlo por otra cosa, en vez de desearlo por sí mismo (Mc Leay 2015: 335).

La novela *Tormento* revela que el dinero permite formar parte de la burguesía enriquecida y/o la aristocracia que dirige la nación; lo que remite a la adquisición de privilegios sociales y políticos. Para lograr su meta, la hipocresía es entonces la técnica usada por muchos personajes galdosianos para llegar a este fin. Esta manera de pensar y actuar se percibe bien en la relación entre Agustín y Rosalía puesto que envidia la riqueza de este hombre:

Y allí ha de ver usted abundancia, sin que se pueda decir que hay despilfarro. La casa es un palacio. No crea usted... cortinas de seda, alfombras y candeleros de plata... En la cocina hay máquina para hacer helado y en el comedor un servicio de huevos pasados que es una gallina con pollos, todo de plata. La gallina se destapa y allí se ponen los huevos pasados. A los pollos se les levanta la cabeza y son las hueveras, y en el pico se pone la sal. ¡Oh!, ¡pues si usted viera...! En uno de los cuartos hay una pila de mármol con dos llaves, una de agua fría, otra de agua caliente (Galdós 1884: 41).

De lo que precede, se puede decir que Agustín vive en el lujo como si la mala situación económica de su país no tuviera impacto negativo ninguno sobre su existencia. Este rico y generoso hombre es la persona ideal para permitirle a Rosalía mantener un nivel de vida que da envidia a todos. Se pone a imaginar todos los escenarios posibles, mediante el soñado casamiento de su hija Isabel con Agustín, para poder sacar provecho de los favores del rico Agustín, primo de su esposo:

Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años y ponérselos a mi niña... ¡qué boda, Santo Dios, qué boda y qué partido! Ya lo arreglaría yo por encima de todo, y domaría al cafre, que, bajo su corteza, esconde el mejor corazón que hay en el mundo. ¡Ay!, Isabelita, niña mía lo que te pierdes por no haber nacido antes [...] ¡tan inocente sobre ese monte de oro, sin darte cuenta de lo que pierdes!... [...] Cuando tú seas casadera, el pobre Agustín estará hecho un arco (Galdós 1884: 41).

Ante la dificultad de casar a su hija con Agustín, Rosalía piensa en su propio casamiento con este pariente de su marido. Desea que su propio esposo fallezca, gracias a Dios, para que se haga realidad su proyecto:

Si por disposición del Señor Omnipotente, Bringas llegase a faltar... y sólo de pensarlo me horripilo, porque es mi esposo querido... pero supongamos que Dios quisiese llamar a sí a este ángel... Yo lo sentiría mucho; tendría una pena tan grande, tan grande, que no hay palabras con que decirlo... Pero al año y medio o a los dos años, me casaría con este animal... Yo le desbataría, yo lo afinaría, y así mis hijos, los hijos de Bringas, tendrían una gran posición y creo, sí... lo digo con fe y sinceridad, creo que su padre me bendeciría desde el Cielo (Galdós 1884: 42).

Los diferentes pasajes precedentes muestran bien que Rosalía tiene un gusto desmesurado por la riqueza. Algo muy interesante, es la hipocresía que se puede percibir en su monólogo. En efecto,

Rosalía no ama a Agustín porque lo único que le interesa es su dinero. Para ella, Agustín es un « animal », un « salvaje », un bruto », una persona que debe su valor únicamente a su riqueza. Ella está lista para casarse o casar su hija con algún rico sin amor. Lo que le importa es formar parte de una familia rica y poderosa. Muy decidida a llegar a su objetivo, Rosalía intenta seducir al primo de su marido como lo atesta el narrador omnisciente:

Al decir esto y lo que siguió, cualquiera, que atentamente observara a Rosalía, podría haber sorprendido en ella, junto con el deseo de convencer a su primo, el no menos vivo de hacer patente su hermosura, realizada en aquella ocasión por el esmero del vestir y por aliños y adornos de mucha oportunidad. Cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello, cómo se erguía para dar a su bien fajado cuerpo esbeltez momentánea, eran detalles que tú y yo lector amigo, habríamos reparado (Galdós 1884: 226-227).

Su anhelo y su deseo de vivir rica sin esfuerzos no tienen límite. Pues la hipocresía de la mujer de Bringas se ve también en su relación con Amparo que odia. Recordémoslo que justo antes de la muerte del señor Emperador, padre de Amparo y su hermana Refugio, confió sus hijas a su amigo Don Francisco de Bringas para que cuide de ellas. Éste decide emplear la hermana mayor, es decir Amparo, como doméstica dado que Refugio, su hermana menor prefiere ser una chica de vida airada que quiere vivir de facilidad. Con el retrato de Rosalía se puede ver que el dinero es la causa de su cambio de actitud. ¿En qué sentido?

#### **IV. El dinero y el cambio de actitud de Rosalía**

La explotación de la clase baja aparece en la obra a través de la relación que existe entre Amparo y Rosalía. A pesar de su parentesco, Rosalía a veces trata a Amparo como si fuera una esclava. Es lo que el autor pone de relieve mediante esta frase que alude a su relación « se confunden las relaciones de amistad con las de servidumbre» (Galdós 1884: 33). Así a cambio de limosna y de alimentos en vía de putrefacción que recibe, Amparo tiene que hacer cada día para Rosalía « recados penosos, algunos muy impropios de una señorita; después de coser hasta marearse y de dar mil vueltas ocupadas en todo lo que la señora ordenaba » (Galdós 1884: 34). Ella tiene que encargarse de todo lo que necesita Rosalía. Así recibe todo el tiempo órdenes que tiene que ejecutar como lo muestra el pasaje siguiente:

Amparo, ¿Has traído la seda verde? ¿No? Pues deja la costura y ponte el manto: ahora mismo, vas por ella. Pásate por la droguería y trae unas hojas de sanguinaria. Ah!, se me olvidaba; tráeme dos tapaderas de a cuarto... ¿Ya estás de regreso? Bien: dame la vuelta de la peseta. Ahora date un paseo por la cocina, a ver qué hace Prudencia. Si está muy afanada, ayúdala a lavar la ropa. Después viene a concluirme este cuello (Galdós 1884: 34).

Amparo es una doméstica que sufre un maltrato y una explotación por parte de su patrona. A través de la descripción que hace de la casa de ciertos personajes en la obra, Benito Pérez Galdós nos da a conocer la triste realidad existencial de las personas desfavorecidas a final del siglo XIX en España. Entre éstas encontramos a Amparo cuya casa indica el bajo nivel de vida. El narrador

afirma que la casa, en la que vive con su hermana Refugio, se caracteriza por « un sofá que por diversas bocas padecía de vómitos de lana, dos sillones reumáticos, un espejo con señales variolosas en toda su superficie » (Galdós 1884: 73). Amparo y Refugio son, como lo dice el narrador, dos « pobretones »(Galdós 1884: 69). Al principio, Rosalía desprecia a las huérfanas por no ser de ascendencia noble. Sin embargo, cuando Agustín decide interesarse por Amparo y hacer de ella su esposa, la patrona ve en eso una ocasión de la que puede sacar provecho. Así considera que si cambia su actitud hacia la huérfana fingiendo amarla como si fuera su propia hija ésta podría, una vez casada con Agustín, enviarle regalos y dinero regularmente. Así de doméstica maltratada, Amparo pasa a hija querida:

Rosalía salió a su encuentro en el pasillo, riendo, y luego la abrazó con afectados aspavientos de cariño. [...] ¡Mira que haciendo yo ahora la mamá contigo...! Pero por Agustín y por ti, ¿qué no haré yo? Siéntate [...] y hablando con su marido Rosalía afirma: Es preciso que la trates muy bien. Tendrán abono en todos los teatros (Galdós 1884: 149-150).

Son índices que muestran el cambio de actitud hacia la huérfana; la bondad, la atención, la cortesía se han integrado súbitamente en la relación entre la dueña de la casa y su criada. Además de esperar la gratitud de Amparo, Rosalía cuenta con el reconocimiento de Agustín Caballero por haber sido la principal facilitadora de su casamiento. Por todos estos intereses, el estatus de Amparo cambia en la casa de los Bringas. A la imagen de la sociedad española de su época, Rosalía sabe fingir, únicamente con el objetivo de tener una vida mejor sacando provecho de los ricos. Sus relaciones con los demás personajes están sujetas casi exclusivamente a la posición social de éstos. Por ejemplo, el trato cariñoso y complaciente que tiene con Agustín, el primo rico de su marido. Rosalía Pipaón se caracteriza por una bondad pública, siendo en su profundo interior una mala persona, manifestando así su hipocresía. Parece compartir la elección de Agustín a favor de Amparo. Es la vía que le ofrece Agustín a Amparo al proclamar una verdad social: « soy rico, y si usted quiere casarse conmigo » (Galdós 1884: 167). Está convencido de que su dinero es la única solución para salvar a su amada y favorecer su ascensión social. Con la boda cambiará de manera radical la vida de Amparo. Desde entonces, el dinero se convierte en un tesoro de valor inestimable para los personajes de Benito Pérez Galdós; lo que justifica la rebeldía de Refugio que no acepta su condición social y hace lo todo para cambiar de estatuto.

Vemos en boca de Refugio la respuesta que tal vez quiso darle Galdós a la ideología representada por Ido. Refugio está lejos de querer tener el papel de pobre chica honrada que se pasa la vida cosiendo. Para más, lejos de aceptar su pobreza se rebela contra ella. Lo que pide es no ser juzgada por las consecuencias de su conducta, sino asegurarse las necesidades básicas (Smetzan 2002: 144).

Le cabe a Ricardo Smetzan el mérito de haber visto que el novelista español demuestra que el dinero siempre ha tenido una importancia capital en la existencia de los seres humanos. Eso se justifica por el hecho de que es lo que permite al hombre hacer pagos de bienes de todas categorías

que concurren a su bienestar. Así le prevalece de cierta serenidad, seguridad disipando sus temores. En una sociedad española que conoce muchas dificultades económicas (Eiroa 1998: 329-346), la lucha por la existencia se vuelve cada vez más difícil. Sin embargo, Amparo no busca una vida basada en un enriquecimiento perpetuo. Prefiere una vida simple, pero con las comodidades financieras que pueden proteger a los miembros de la familia que va a formar con su marido. Agustín admira esta visión de la vida que no se basa en la codicia y el lucro:

A mí lo que me gusta es la tranquilidad, el orden, estarme quietecita en mi casa, ver poca gente, tener una familia a quien querer y que me quiere a mí, gozar de un bienestar medianito y no pasar tantísimo susto por correr tras una fortuna [...]. Caballero estaba encantando. La conformidad de las ideas de Amparo con sus ideas debía darle ánimo para abrir de golpe y sin cuidado el arca misteriosa de sus secretos (Galdós 1884 : 163).

La búsqueda del dinero y las acciones de los personajes galdosianos muestran que la sociedad española es entonces clasificada y ordenada según la potencia económica. Así la más gran importancia y respeto, se la dan a los burgueses. En *Tormento*, observamos que la consideración que se da al personaje rico no es la misma que la que se da al pobre; la riqueza puede ser una de las llaves que abre todas las cerraduras, procura el acceso a todas las dignidades, impone respeto y hace olvidar todas las vilezas y los pecados. Para los espíritus muy rendidos a la pereza y a la facilidad, agruparse a un burgués a fin de sacar provecho de vez en cuando de recados es vital para vivir a sus anchas. Los desfavorecidos se convierten en oportunistas sin vergüenza capaces de pisotear las reglas de la moral y de la religión para obtener lo que quieren de los pudientes. De allí se justifica la actitud de Rosalía hacia Caballero en *Tormento*. Por afán de riqueza y de dinero, Rosalía Pipaón desea casarle absolutamente con su hija que pertenece a unas de las familias nobles de Madrid. Pues, Rosalía no hubiera dudado por casar a su hija con Agustín por el dinero que éste tiene. Por eso, el casamiento entre seres ricos es un medio para conservar sus privilegios, huir de la pobreza y mejorar su situación existencial. Pretende que obtener este tipo de matrimonio será la mejor cosa que habrá realizado por su hija. Ahora bien, Amparo no se preocupa por el proyecto de Rosalía. Quiere conservar su dignidad y su libertad ante el dinero :

- No se cuide de Rosalía y responda.  
 - No tengo nada [...]. Soy una pobre, soy libre, y usted, el hombre más generoso del mundo por haber fijado en mí que no tengo posición ni familia, que no soy nada... Es un sueño, no lo quiero creer (Galdós 1884: 226).

A diferencia de Amparo, Rosalía desea que su hija se case con el hombre rico. Así, cuando se realice su proyecto, Rosalía podrá morir en paz con la conciencia tranquila. De esta actitud, denota de un instinto de protección maternal desmesurado y ciego porque no toma en cuenta el punto de vista de su hija. Proteger entonces a su hija significa, primero, favorecer el casamiento de ésta con

un hombre que pertenece a una familia rica y, segundo, promover el dinero como único factor de bienestar a todos los niveles.

## CONCLUSIÓN

El dinero es el elemento clave de las relaciones entre los personajes de la novela de Benito Pérez Galdós. En un contexto de pobreza generalizada, el dinero sirve de hilo conductor para que aparezcan los verdaderos pensamientos y acciones de los personajes que vacilan entre los vicios y las virtudes. El novelista se sirve de la frenética búsqueda del dinero por parte de los personajes, especialmente Rosalía y Amparo, para criticar su sociedad con una mirada a la burguesía destructora del cuerpo social. Así pues, con la temática del dinero, el interés del estudio reside en el compromiso del novelista que desempeña su papel a favor de una clase media regeneradora para el bienestar colectivo e individual.

## BIBLIOGRAFÍA

**BRIANCESCO** Eduardo: « Matrimonio y sacerdocio: sacramento, fidelidad, castidad », *In Teología*, nº1-22, Mendoza, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 1972, pp. 62-70.

**BARRIOS BARRIOS** Alberto: « Los límites del dinero y su importancia como instrumento monetario en la economía », *In Económicas CUC*, vol. 30 - nº1, Barranquilla, Universidad de La Costa 2009, pp. 259-264.

**COLIN** René-Pierre: *Zola, Rénégats et Alliés*, Paris, PUL.

**DOMÍNGUEZ SAN MARTÍN** José: « Los pobres sujetos de pobreza: Iglesia, sociedad, caridad y beneficencia estatal en el siglo XIX », *In Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, Tome 16, Madrid, UNED, 2004, pp. 425-454.

**EIROA SAN FRANCISCO** Matilde: « La economía española del siglo XIX », *In Francisco J. PAREDES ALONSO [dir.]. Historia Contemporánea de España (Siglo XIX)*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 329-346.

**GÓME BETANCUR** Milany Andrea: « El tránsito del feudalismo al capitalismo. El nacimiento histórico de la burguesía y su mentalidad », *In La Razón Histórica*, nº 33, Instituto Política Social, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, pp. 61-80.

**IGLESIA GARCÍA** Jesús (de la): « Los problemas de la economía española a comienzos del siglo XIX. Deuda pública y desamortización eclesíastica », *In Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, nº41, Madrid, RCUEMA, 2008, pp. 689-714.

**LAKHDARI** Sadi: « Le secret dans *Tormento* et *La De Bringas* de Benito Pérez Galdós », *In Iberic@l*, Nº1, Paris, Sorbonne Université, 2011, pp. 21-29.

**MCLEAY** Michael y otros: « El dinero en la economía moderna : una introducción », *In Revista de Economía Institucional*, vol. 17 - n° 33, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2015, pp. 333-353.

**MONTESINOS** José: *Galdós*, Madrid, Castalia, 1968.

**PÉREZ GALDOS** Benito: *Tormento* (1884), Madrid, Akal, 2002.

**PÉREZ LEDESMA** Manuel: « Ricos y pobres; pueblo y oligarquía, explotadores y explotados », *In Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, n°10, Madrid, CECP, 1991, pp. 59-88.

**POPOVIC** Pierre: « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *In Pratiques*, n° 151-152, Metz, Université de Lorraine, Centre de Recherche sur les Médiations, 2011, pp. 7-38.

**SZMETAN** Ricardo: « Benito Pérez Galdos y su novela Tormento: algunas consideraciones sobre la misma », *In Revista Letras*, n° 57, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2002, p. 144 /139-148.

## LES FORMES ET LES ENJEUX DU RESSASSEMENT DANS *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ* D'AHMADOU KOUROUMA

**Kouakou Léon KOBENAN**

kouakouleonkobenan@gmail.com

**Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)**

### Résumé

De nombreuses répétitions parsèment le récit de guerre de Birahima, l'auteur fictif d'*Allah n'est pas obligé*, un roman d'Ahmadou Kourouma. Ce phénomène singulier concerne l'incessante évocation de crânes humains fichés sur des pieux servant de bornes-frontières, la profération de nombreuses oraisons funèbres par Birahima ainsi que les multiples rebuffades d'un certain rebelle. Après une analyse des différentes formes de répétitions, l'étude révèle que ce ressassement caractéristique est sous-tendu, entre autres, par des considérations satiriques.

**Mots clés :** Ressassement, crânes humains, oraisons funèbres, rebuffades, satire, stress post-traumatique

### Abstract

Numerous repetitions sprinkle the war story of Birahima, the fictional author of *Allah n'est pas obligé*, a novel by Ahmadou Kourouma. This singular phenomenon concerns the incessant evocation of human skulls impaled on stakes serving as boundary markers, the utterance of numerous funeral orations by Birahima as well as the multiple rebuffs of a certain warchief. After an analysis of the different forms of repetitions, the study reveals that this characteristic rehashing is underpinned, among other things, by satirical considerations.

**Keywords :** Repetitions, human skulls, funeral orations, rebuffs, satire, post-traumatic stress

### INTRODUCTION

La répétition est un phénomène qui s'observe dans *Allah n'est pas obligé*, à travers la relation que Birahima, un garçon devenu enfant-soldat, fait des événements qu'il a été amené à vivre au Liberia et en Sierra Leone, deux pays ravagés par des guerres civiles. Quand survient le décès de sa mère quelque temps après celui de son père, ses grands-parents qui vivent dans le village de Togobala, décident de le confier à l'une de ses tantes résidant au Liberia. Il doit l'y rejoindre en compagnie de Yacouba alias Tiécoura, un expatrié du village qui est de passage à Togobala.



Mais le voyage vire à l'odyssée à cause du chaos ambiant et de la nécessité de rechercher constamment les traces de cette tante devenue insaisissable du fait qu'elle est incessamment happée et ballotée par le flux et le reflux des populations désemparées se mouvant continûment, d'un lieu après l'autre, pour échapper aux massacres perpétrés tant au Liberia qu'en Sierra Leone.

Dans son récit, Birahima évoque répétitivement certaines réalités. Ce phénomène de réitération est si notable qu'il a motivé, de notre part, la nécessité d'entreprendre la présente étude. L'objectif poursuivi dans cet article est de montrer que le ressassement multiforme dont le récit est empreint, loin de se réduire à un insipide rabâchage est, au contraire, un procédé approprié et hautement significatif. Pour parvenir à mettre en relief ces aspects du phénomène réitératif, nous envisageons de mener l'analyse suivant ce questionnement. Quelles sont les réalités concernées et comment s'opère leur ressassement ? Quelles sont les causes et/ou les visées de ces répétitions ? Dans le but de cerner efficacement les questions soulevées, en plus d'apports relevant du littéraire et de la psychiatrie, l'analyse sera menée au ras de cette œuvre dont la dimension réaliste est fortement accentuée. Cette manière de procéder nous permettra, certainement, de mieux appréhender les récentes guerres civiles libérienne et sierra-léonaise.

Dans son récit, Birahima revient sur certaines réalités liées aux guerres civiles du Liberia et de la Sierra Leone. Il ne se contente pas simplement de les rappeler. Il s'applique plutôt à les mettre en relief en les évoquant d'une manière répétitive. Cette réitération concerne l'évocation de camps fortifiés, la profération d'une multitude d'« oraisons funèbres » ainsi que les nombreux reniements de Foday Sankoh, un certain chef de guerre.

### **I. Les réalités ressassées dans *Allah n'est pas obligé***

Dans leur pérégrination, Birahima et Yacouba transitent par des camps retranchés fortifiés contrôlant les territoires des différents chefs de guerre. Dans ces camps, ils se retrouvent prisonniers ou en semi-liberté, après avoir été capturés, ou pour y avoir imprudemment débouché. Ces camps ont pour commune caractéristique d'être sinistrement bornés par des crânes humains fichés sur des pieux. C'est une réalité que Birahima rappelle continuellement.

#### **A. La pluri-évocation des camps retranchés délimités par des crânes humains**

Avant la relation de chaque étape de son odyssée dans tout camp, Birahima commence, généralement, par le décrire sommairement. Ce qui est surprenant, c'est le fait que les descriptions de tous les camps se ressemblent étrangement, puisqu'elles reproduisent, de manière presque invariée les détails de ce qu'on pourrait nommer la « séquence-source » (Prak-

Derrington, 2005 : 2). Cette séquence constitue la description originelle du phénomène lugubre aperçu dans le premier camp. Comme on peut l'observer dans les paragraphes suivants, cette répétition fait incessamment état du sinistre bornage des différents camps au moyen de crânes humains empalés sur des pieux, tant au Liberia qu'en Sierra Leone.

- Au Liberia, le village de Zorzor transformé en camp militaire par une faction du NPFL (National Patriotic Front of *Liberia*) de Charles Taylor : « On est arrivés dans le camp retranché. Comme tous ceux du Libéria de la guerre tribale, le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux » (64). Dans ce même village, il y a un quartier plus sécurisé ; un « camp retranché limité par des crânes humains hissés sur des pieux » (73).

- Au Liberia, le camp de l'ULIMO (United Liberian Movement) à Sanniquellie : « Le camp militaire était limité par des crânes humains portés par des pieux. Ça c'est la guerre tribale qui veut ça » (115).

- Au Liberia, le « camp occupé par les partisans de Prince Johnson était limité par des crânes humains hissés sur des pieux comme tous les casernements de la guerre tribale » (138).

Quelque temps après cela, Yacouba et Birahima pénètrent en Sierra Leone, toujours à la recherche de la tante qui s'y est rendue pour rejoindre un parent (186).

- En Sierra Leone, à Mile-Thirty-Eighth, « dans le fief du RUF (Revolutionary United Front) de Foday Sankoh, une religieuse qui avait « le grade de colonel » (194) commandait un pensionnat de filles qu'elle avait transformé en une brigade de jeunes filles combattantes : « Les postes de combat étaient tenus nuit et jour par des filles-soldats. [Ce pensionnat] était limité [...] par des pieux qui hissaient des crânes humains » (194, 195).

- En Sierra Leone, « le camp [d'El Hadji Koroma à Worosso] était limité par des crânes humains hissés sur des pieux comme autour de tous les camps de la guerre tribale du Liberia et de la Sierra Leone [...]. Nous nous sommes avancés vers ce qui pouvait s'appeler le portail, indiqué par deux crânes hissés sur des pieux avec, au milieu, deux soldats-enfants armés » (223).

Dans son récit, Birahima profère aussi une multitude d'« oraisons funèbres » à la mémoire de certains camarades enfants-soldats tombés.

## **B. Les nombreuses « oraisons funèbres »**

Quelle que soit la manière dont ils atteignent un camp, Yacouba parvient toujours à mystifier son commandant et ses proches. Cet escroc notoire, ancien faussaire et contrefacteur de billets de banque arrive toujours à amadouer ces derniers par d'habiles affabulations et par le fait qu'il se présente parfois comme un « féticheur musulman » (137) ; c'est-à-dire comme un homme

versé dans les sciences occultes coraniques. Désireux de renforcer leur arsenal spiritiste par des apports ésotériques coraniques, Yacouba est aussitôt coopté par le collège de sorciers de l'état-major local, avec les égards afférents, tout comme Birahima qu'il présente parfois comme son assistant. Quelque temps après, il rejoint les enfants-soldats de cette faction.

Dans son récit, Birahima énonce des « oraisons funèbres ». Ces courts récits dont le texte est constellé sont consacrés à certains des enfants-soldats qui ont été fauchés par une mort brutale. Chaque « oraison funèbre » est, en réalité, un succinct rappel des circonstances de leur disparition tragique et de certains aspects de leur courte vie, dont notamment, les raisons pour lesquelles ils sont devenus des enfants-soldats. Birahima trouve bon d'agir ainsi, parce que pour lui, « [q]uand un enfant-soldat meurt, on doit dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir un enfant-soldat » (93). Dans les lignes qui suivent, nous donnons un bref aperçu du contenu des cinq « oraisons funèbres » de Birahima, précédé du nom et/ou (sur)nom de guerre de leurs destinataires.

– **Sarah.** Devenue très tôt orpheline de mère, abandonnée par son père, la petite Sarah échoue chez une parente éloignée qui la maltraite. Elle fuit la maison pour la rue. Un jour, elle y est violée et laissée pour morte. Elle est recueillie dans un orphelinat tenu par des religieuses. Après le massacre de ces femmes par des assaillants inconnus, Sarah se met à se prostituer « avant d'entrer dans les enfants-soldats pour ne pas crever de faim » (96). Après l'assassinat du commandant du camp où elle vivait, par peur de représailles, elle s'enfuit en compagnie d'un groupe de personnes dont Yacouba, Birahima et de nombreux autres enfants-soldats. En cours de route, sous l'emprise de puissantes drogues, elle lâche des rafales de kalachnikov en direction de l'un de ses camarades. Ce dernier, par reflexe, tire dans ses jambes pour la désarmer. Incapable de suivre le groupe en fuite, elle est abandonnée sur le chemin, « aux animaux sauvages et aux insectes » (99).

– **Capitaine Kik.** Ce garçon est devenu enfant-soldat après le massacre de tout son village par un groupe armé. Son père et son frère sont égorgés ; sa mère et sa sœur ont eu leurs têtes fracassées après avoir été violées. Selon Birahima, dans ce « pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge » (100), il n'est resté à Capitaine Kik que de « dev[enir] un enfant-soldat, un small-soldier, un child-soldier pour manger et pour égorger à son tour » (100). Capitaine Kik qui faisait partie du groupe en fuite, a sauté sur une mine et été abandonné mourant dans un village hostile (97-99).

– **Sékou Ouedraogo dit Sékou le terrible.** Suite à l'emprisonnement de son père, un gardien qui a été accusé d'être complice d'un cambriolage perpétré dans la villa dont il était le vigile à Abidjan, en Côte d'Ivoire, Sékou resquille le train d'Abidjan pour Ouagadougou afin

de trouver la somme d'argent nécessaire pour payer sa scolarité. Arrêté à son arrivée, il parvient à s'échapper du commissariat. Ne sachant où trouver l'oncle qu'il était venu voir, il s'engage comme apprenti d'un camionneur dont le véhicule servait à convoier, au Liberia, des armes au compte du NPFL de Charles Taylor. Cependant, à leur arrivée, ils sont capturés et pris en otage par des individus armés. Ayant réussi à s'échapper, il débouche sur un village plein d'enfants-soldats et annonce son désir de rejoindre ces derniers (121-124). Plus tard, Sékou est tué, en compagnie d'autres enfants-soldats, dont Sosso la panthère, lors de l'assaut contre un village qu'Onika Barclay, une cheffe de guerre, voulait capturer à tout prix (120-121).

– **Sosso la panthère.** Sosso la panthère et sa mère étaient violemment battus chaque soir par son père, un gardien et manœuvre constamment aviné. Un soir, après avoir vu sa mère de nouveau blessée par ce dernier, il s'empare d'un couteau et le tue. Il s'enfuit alors rejoindre les enfants-soldats (124-125). Il est plus tard tué avec Sékou et d'autres enfants-soldats (124).

– **Jean Bazon dit Johnny la foudre.** En classe, alors qu'il essayait de ramasser son crayon tombé par terre, Jean Bazon est faussement accusé de voyeurisme par sa maitresse qui se met à le battre violemment. Il parvient à s'échapper, mais, il est aussitôt poursuivi par l'un de ses camarades lancé à ses trousses. Bazon lui jette une pierre. Le poursuivant, heurté par la pierre, tombe mort. Recherché, il s'enfuit et se retrouve dans une troupe d'enfants-soldats (192-194). Il est tué, avec cinq autres enfants-soldats (192) par des kamajors, des « chasseurs traditionnels et professionnels » (193) engagés par le président élu Tejan Kabbah (190) alors qu'ils défendaient un camp tenu par Tieffi (186-189), un lieutenant de Foday Sankoh.

Le ressassement est encore visible dans l'évocation réitérée des nombreuses rebuffades de Foday Sankoh, le chef d'une faction rebelle de Sierra Leone.

### C. Les sempiternels dédits de Foday Sankoh

La répétition s'observe aussi à travers des allusions ou des descriptions évoquant le comportement inouï de Foday Sankoh, un chef de guerre dont les rebuffades répétées ont sérieusement mis à mal le processus de médiation que les voisins de la Sierra Leone, son pays, avaient entrepris. Ses fracassantes rétractations survenues postérieurement à de nombreux accords (obtenus après moult gâteries et drolotements de la Communauté internationale), sont successivement rapportées par Birahima. Dans les lignes suivantes, nous allons montrer comment ce dernier met l'accent sur le chantage qu'a incessamment fait Foday Sankoh, du fait qu'il contrôle « la Sierra Leone utile » qui comprend « toute la région diamantaire et aurifère, les zones de production du café, du cacao [et] de palmier à huile » (177).

Tout est parti de la prise de la région de Mile-Thirty-Eight, avant les négociations entreprises par les voisins de la Sierra Leone. Cette position l'a rendu sourd à toute réforme politique ; chose qu'il avait pourtant réclamée auparavant : « Il refuse tout [...], il ne veut pas d'élections libres et démocratiques. Il ne veut rien. Il tient la région diamantaire du pays ; il tient la Sierra Leone utile » (177). Le 28 janvier 1996, l'ONU oblige Manada Bio, le nouveau chef de l'État, à maintenir « le processus électoral promis par Strasser » (178), le président qui venait d'être éjecté du pouvoir par ce dernier. Foday Sankoh, lui ne veut pas d'élections démocratiques : « Il n'en veut pas ; pas du tout (il s'en fout, il tient la région utile de Sierra Leone) » (178). Le premier tour des élections a quand même lieu. Obstiné, Foday Sankoh ne veut que le second tour se tienne. Après longue réflexion, il trouve une solution machiavélique : « “Pas de bras, pas d'élection” » (178). Concrètement, cela signifie qu'« il faut couper les mains au maximum de personnes, au maximum de citoyens sierra-léonais » (179) pour les empêcher de voter. Face aux « amputations qui furent générales, sans exception et sans pitié » (179), des organisations internationales demandent l'intercession d'Houphouët-Boigny (179), le président de la Côte d'Ivoire. Le second tour a finalement lieu et Ahmad Tejan Kabbah est élu « avec 60 % des voix » (180), le 16 mars 1996. Il envoie à Yamoussoukro, la capitale ivoirienne, une délégation pour engager des pourparlers avec Foday Sankoh. Au début, il nie toute légitimité au nouveau président : « Pour lui il n'y a pas eu d'élections, il n'y a pas de président. (Il s'en fout, il tient la Sierra Leone utile) » (181). Après de longues négociations, il accepte de reconnaître le président élu.

Cependant un mois plus tard, il se rétracte : « Il rejette tout. Il n'a rien accepté, il n'a jamais reconnu les élections ; il n'a jamais reconnu Ahmad Tejan Kabbah. Il va mettre fin au cessez-le-feu » (181). De nouveaux pourparlers sont menés. Le « communiqué final est accepté par Foday Sankoh avec enthousiasme » (181). Mais un autre mois après, il remet tout en question : « Foday n'a jamais reconnu les élections [...] jamais ! jamais il ne reconnaîtra comme président Ahmad Tejan Kabbah. (Il s'en fout, il tient la Sierra Leone utile ! » (181, 182). De nouvelles négociations se tiennent. Alors qu'elles sont sur le point d'aboutir, il rejette tout : « Il n'est d'accord sur rien, il n'a rien signé, il ne reconnaît rien, ni les élections, ni le président. Ses combattants reprennent le combat. (Il s'en fout, il tient la Sierra Leone utile !) » (182).

Quelques temps plus tard, il est kidnappé par Sani Abacha, le président nigérian qui en avait assez de ses attermolements. Devant son intransigeance et la détermination de ses partisans à combattre, il est ramené dans son pays où il est incarcéré par Ahmad Tejan Kabbah. Cependant, il tient bon dans son refus. Houphouët-Boigny étant mort entretemps, on fait alors appel au président togolais, Gnassingbé Eyadéma. Il invite Foday Sankoh à Lomé, la capitale du Togo

et lui promet de reprendre à zéro les négociations. Ce dernier refuse encore : « Le bandit Foday Sankoh dira encore non, toujours non. Il ne voudra pas reconnaître les autorités élues. Il ne voudra pas de cessez-le-feu. Il ne voudra rien. (Il s'en foutra, il tiendra la Sierra Leone utile) » (185).

Très pragmatique, Eyadéma comprend que pour avoir la paix, il faut qu'on lui concède, *officiellement*, la tutelle de la riche région qu'il possède déjà (185). C'est seulement après s'être vu accordé « le poste de vice-président [...] avec autorité sur toutes les mines [qu'il] avait acquises avec les armes, avec autorité sur la Sierra Leone utile qu'il tenait déjà » (185) qu'il cessera toute opposition !

Dans de nombreuses situations de communication, la répétition est mal perçue. Certaines personnes vont jusqu'à affirmer que les énoncés répétitifs sont ennuyeux et insipides, voire carrément inutiles. Cependant, ainsi que le soutiennent Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château (1991 : 109, 110), la « présence d'une répétition est une marque essentielle » de tout discours. Étant donné que dans *Allah n'est pas obligé*, la répétition semble être érigée en procédé d'écriture, sa prégnance commande qu'on l'examine de plus près. Effectivement, comme le recommande Niemeyer Tubingen, cité par Prak-Derrington (2005 : 3), « la répétition impose un examen attentif de l'unité répétée, nous contraignant à y voir et comprendre plus que ce que nous y avons vu la première fois ». C'est donc animé par cet impératif qu'il convient de se pencher sur les tenants et aboutissants du ressassement des réalités évoquées plus haut.

## **II. Les fonctions du ressassement dans *Allah n'est pas obligé***

Le martèlement des réalités sus-évoquées par Birahima est motivé par deux causes fondamentales. Avant de les caractériser, il s'avère judicieux de dire qu'il pourrait être déterminé, dans une certaine mesure, par le faible niveau d'instruction et la jeunesse de Birahima.

### **A. Le ressassement comme possible conséquence du faible niveau d'instruction et de l'infantilité**

Birahima, ce semi-lettré de niveau CE2 use peu, à l'image de la plupart des petits écoliers du monde, des procédés d'accélération du rythme du récit ; apparemment par défaut d'instruction. De manière pratique, il aurait (peut-être) dû évoquer singulativement les différentes réalités répétées. Par exemple, il aurait pu annoncer par prolepse, à la première évocation des crânes humains fichés sur des pieux, la récurrence de ce phénomène en insérant le segment textuel en italique dans les propos de la page 64 : « On est arrivés dans le camp

retranché. Comme tous ceux du Libéria de la guerre tribale *que nous rencontrerons plus tard*, le camp était limité par des crânes humains hissés sur des pieux ». De manière similaire, les innombrables futurs revirements de Foday Sankoh auraient pu être annoncés lapidairement et anticipativement, par exemple, par une phrase telle que celle-ci : « Après de nombreux dédits et d'incessantes négociations, Foday Sankoh accepta enfin d'intégrer le processus de paix ». Cette phrase-sommaire aurait ainsi pu constituer le résumé des pages 179 à 185 qui évoquent, de manière lancinante, l'étrange comportement de ce chef de guerre.

La répétition dans ce récit peut aussi être considérée comme une marque de l'infantilité de son auteur. De manière générale, dans les histoires qu'ils sont amenés à raconter, les enfants tels que Birahima - qui était âgé de « dix ou douze ans » (11)-, rapportent les faits de manière simple et logique. Du fait qu'ils se déploient généralement dans une linéarité épousant la consécution réelle des événements évoqués, ces récits ont la particularité d'être moindrement entortillés. Ils sont, de fait, dépouillés des nombreux procédés accélérant la vitesse de la narration telle que l'ellipse ainsi que d'autres subtilités narratives caractérisant généralement les narrations d'adultes ou romanesques.

On a pu constater dans les lignes précédentes que le faible niveau d'instruction de Birahima et sa jeunesse ont certainement contribué à conférer à son récit ses répétitions caractéristiques. Celles-ci, par ailleurs, sont toutes sous-tendues par une visée satirique.

### **B. Le ressassement comme martelage satirique**

Dans *Allah n'est pas obligé*, les bornes lugubres que sont les pieux surmontés de crânes humains, ne sont pas de simples repères délimitatifs. Elles marquent également les différentes étapes de la quête de Yacouba et de Birahima. Points démarcatifs, elles constituent aussi des espaces transitionnels. Ainsi, leur franchissement traduit la fin de la traversée du territoire d'une faction belligérante donnée avec ses réalités et l'atteinte d'un autre.

Dans cette œuvre, la répétition n'est pas une reprise autotextuelle synonyme d'une représentation ou reproduction d'une certaine matrice hypotextuelle. Elle est plutôt une énumération, une recension quantifiante qui rappelle simplement la multitude des camps retranchés et la prégnance du Mal. En évoquant *n fois*, dans leur consécution, des événements macabres identiques ou similaires autant de fois qu'(a)perçus ou (re)vécus, le narrateur rend présent à la conscience, la terreur qui devait transir ces flots humains hagards qui, dans leur errance, devaient franchir les nombreux espaces mortifères et de non-droit que sont les camps retranchés. Il présentifie encore, dans toute son acuité, le caractère périlleux de cette recherche de la tante qui s'est transmutée en odyssee.

Par ailleurs, le ressassement caractéristique lié aux bornes macabres apparaît aussi comme un ravalement animalisant des différents chefs de guerre. Le Liberia et la Sierra Leone, pays déchirés par la guerre sont présentés comme une vaste fauverie dominée par ces hommes impitoyables que Birahima qualifie, d'ailleurs, de « bandits de grand chemin » (137). L'accaparement de ces deux pays et leur morcellement matérialisé par des têtes de mort renforce l'idée de bestialisation de ces personnages. La tête de mort étant icôniquement utilisée pour signaler un objet dangereux ou un avertissement dont l'enfreinte signifie la mort immédiate, les crânes humains empalés leur confère l'image d'hommes cruels et sanguinaires. Toujours sous le registre animalesque, il y a, par ailleurs, cette tenace impression que véhiculent ces bornes sinistres : celle de figurer grandement les fèces et/ou urines que des fauves déjettent pour marquer leur territoire. À cette image totalement hallucinante, se superpose encore, de manière burlesque et déjantée, celle de révolutionnaires modernes férus de grands idéaux (138), mais qui semblent déboucher d'un autre âge, du fait qu'ils sont affublés de grigris grotesques et caractérisés par des pratiques barbares.

Dans le même ordre d'idées, loin d'être rébarbatives, les litanies macabres que sont les répétitives « oraisons funèbres » d'enfants-soldats tués, sont grandement significatives. Même si l'on ne tient pas compte des autres enfants que Birahima ne célèbre pas parce que n'étant pas ses amis, ses différentes « oraisons funèbres » permettent de se faire une idée de la multitude d'enfants-soldats fauchés par la mort dans des conditions effroyables. Elles révèlent encore le sort funeste que subissent ces pauvres créatures sous la férule des infâmes chefs de guerre. Étant généralement « [d]rogués lors des combats et servant souvent de chair à canon, ils sont tués dans des conditions atroces » (Kobenan, 2014 : 92). Pire, leur sort préoccupe peu leurs commandants. Par exemple, après la mort de nombreux enfants-soldats au cours d'une bataille, Onika Barclay, leur générale « ne pleurait pas sur [leurs] cadavres, mais sur ce que ça risquait de lui faire perdre » sur le plan financier (118).

De plus, loin de se réduire à un simple martyrologe rappelant les circonstances de leur mort, ces « oraisons funèbres » restituent, de manière poignante, les multiples tragédies qui ont caractérisé la brève existence de ces pauvres hères. Effectivement, elles révèlent encore que de nombreux problèmes tels que le délitement des cellules familiales, l'alcoolisme, les difficultés économiques, les troubles politiques sont les facteurs qui poussent de nombreux enfants dans la délinquance ou à rejoindre des groupes paramilitaires. C'est cette réalité que Birahima souligne dans ces propos : « Quand on n'a pas de père, de mère, de frère, de sœur, de tante, d'oncle, quand on n'a pas rien du tout, le mieux est de devenir un enfant-soldat. Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah » (125).



Dans la retranscription de la série de dédits et des revirements de Foday Sankoh, une expression, -« la Sierra Leone utile »-, revient comme une antienne. Elle ne saurait être considérée comme une dilatation superfétatoire du récit. Sa réitération est hautement significative, car ainsi que l'affirment encore Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château (1991 : 109, 110), la répétition d'un mot est le « signal de [sa] valeur [...] dans l'univers du créateur ». Partant de ce principe, il est logique de soutenir que Birahima veut montrer qu'il y a un lien étroit entre la prise de cette région fertile et les pirouettes de Foday Sankoh.

Cette itération caractéristique retraduit d'abord et naturellement, les démentis continuels de Foday Sankoh tels qu'ils se sont répétés en temps réel, ainsi que le temps considérable consacré aux nombreuses (re)négociations consécutives à ses incessantes rétractations. En outre, de par l'effet de réel et la vivacité que lui confère l'usage constant du style indirect libre qui l'entoure dans ses différentes récurrences, l'expression « la Sierra Leone utile » apparaît, aussi, comme une obsédante et lénifiante ritournelle qu'indubitablement, Foday Sankoh aime lui-même (se) seriner ; cela dans le but de s'encenser et/ou pour se conforter de sa puissance politico-militaire sur l'échiquier politique sierra-léonais.

Ce ressassement permet encore de comprendre que les dédits de Foday Sankoh constituent un artifice dilatoire servant à lui faire gagner toujours plus de temps pour exploiter continûment et impunément cette région riche du pays. Par la même occasion, cette interminable palinodie dévoile également un portrait foncièrement négatif de ce personnage. Dans la mesure où cette Sierra Leone mutilée par la guerre et le chaos ne demandait qu'une rapide cessation des hostilités et l'urgente mise en place d'un processus de réconciliation viable, ce comportement versatile et retors qui entraîne un pourrissement de la situation, révèle que pour Birahima, Foday Sankoh est un personnage cynique, cupide et égoïste.

Dans l'œuvre, la répétition apparaît ainsi comme un procédé de dénonciation, autant du climat délétère installé dans les deux pays que des agissements du rebelle Foday Sankoh. Cela dit, par-delà cette dimension satirique, le ressassement multiforme qui investit tout le récit peut, également, être perçu comme le reflet symptomal d'un état de stress post-traumatique.

### **C. Le ressassement, symptôme d'un état de stress post-traumatique**

Pire, le phénomène répétitif que nous analysons ne restitue pas seulement le passé. Il semble également être le signe syndromique d'un état de stress post-traumatique (ESPT). Selon les psychiatres, le stress post-traumatique survient après qu'un sujet ait, entre autres, été « directement exposé à un ou plusieurs événements traumatisants [...] [ou été] exposé de manière répétée ou extrême à des détails horribles d'un événement traumatisant » (Crocq et al,

2015 : 1). Ce trouble mental peut se manifester, entre autres, par la « présence d'un ou plusieurs symptômes d'intrusion [...] associés à un ou plusieurs événements traumatisants, qui sont apparus après que le ou les événements traumatisants se sont produits » (Crocq et al, 2015 : 1). Sous l'emprise du choc traumatique, le sujet peut être amené à re-évoquer incessamment et morbide la réalité qui est à l'origine du trauma. Dans les propos suivants, Liliane Daligan (2009 : 24) donne un aperçu de ces événements traumatisants chez les enfants : « Pour qu'un psychotrauma advienne chez l'enfant, il faut, comme pour l'adulte, qu'il ait vécu ou ait été témoin d'un événement impliquant un risque de mort ou de blessure grave avec menace à l'intégrité physique. L'enfant est alors envahi par l'effroi, la terreur, un sentiment d'impuissance ».

L'analyse de ce récit montre qu'en ce qui concerne Birahima, l'hypothèse d'un trouble post-traumatique comme explication de cette écriture de ressassement est plus que plausible. Effectivement, en plus des événements macabres et périlleux qui parsèment son odyssée, ce garçon a encore vécu les événements douloureux qu'il évoque, non pas une seule fois, mais à plusieurs reprises et, qui plus est, dans des lieux différents. Ces malheurs l'ont si négativement marqué qu'ils refluent sans cesse dans son esprit.

À l'aune de ce qui précède, on peut assurément affirmer que la répétition singulière dans *Allah n'est pas obligé* n'est ni rébarbative ni superfétatoire. En plus de rendre le récit captivant, elle permet de mieux saisir les significations qu'il véhicule. C'est donc, à juste titre que nous appliquons les propos de Roland Barthes au ressassement analysé dans cette œuvre : « [Je] ne sais si, comme le dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins, [qu'] elles signifient » (Barthes, 1957 : 10).

## CONCLUSION

L'étude a, d'abord, permis de caractériser les différents phénomènes réitérés que sont l'évocation continuelle des pieux surmontés de crânes servant de signaux délimitatifs, les nombreuses « oraisons funèbres » célébrant la mémoire d'enfants-soldats morts dans des circonstances effroyables, ainsi que la réitération circonstanciée des interminables dédits du rebelle Foday Sankoh. Par la suite, l'analyse a montré qu'en plus de refléter possiblement certaines carences narrationnelles dues au faible niveau d'instruction de Birahima et à sa jeunesse, le ressassement caractéristique dans l'œuvre met aussi en relief l'atmosphère anémique et mortifère caractérisant les différents pays ravagés par des guerres civiles, ainsi que le lourd tribut qu'y paient de leurs vies la plupart des enfants-soldats. De plus, comme l'a

montré l'étude, ce ressassement singulier peut être perçu, sur le plan psychique, comme la rémanence d'un choc post-traumatique.

Ce ressassement qui se rapporte globalement à des réalités funestes et révoltantes, restituée d'une manière émouvante, la violence extrême qui a prévalu pendant les guerres civiles libérienne et sierra-léonaise ainsi que la cruauté des chefs des différentes factions belligérantes. Cependant, loin de refléter une quelconque tendance martyromaniaque de la part de l'auteur fictif comme chez Ahmadou Kourouma, cette écriture du ressassement dans *Allah n'est pas obligé* constitue un vif et pressant appel à la proscription des guerres civiles et à l'enrôlement des enfants comme combattants dans tous les conflits.

### BIBLIOGRAPHIE

**BARTHES** Roland : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

**CROCQ** Marc-Antoine et *al.* : « Le trouble de stress post-traumatique », in *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Paris, Elsevier Masson, 2015, pp. 1-8.

**DALIGAND** Liliane : « Le psychotrauma de l'enfant », in *Revue francophone du stress et du trauma*, n° 9 (4), 2009, pp. 224-227.

**FROMILHAGUE** Catherine, **SANCIER** Anne : *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, 1991.

**KOBENAN** Kouakou Léon : « La resémantisation contradictionnaire et ses implications dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 2, n°38, 2014, [En ligne]. <https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/285>.

**KOBENAN** Kouakou Léon : « La parenthèse, fonctions et enjeux dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. », in *Corela*, n°1, vol. 3, 2015. [En ligne]. <https://journals.openedition.org/corela/3855?lang=en>

**KOUROUMA** Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

**PRAK-DERRINGTON** Emmanuelle : « Récit, répétition, variation », in *Cahiers d'études germaniques*, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005, pp.1-14.

**Théories et Analyses littéraires**

**ON THE ROAD...DANS *MES TRANSES À TRENTE ANS*  
DE SAVERIO NAYIGIZIKI. LE RÉCIT DE LA FUITE DE JUSTIN  
OU LA LONGUE DÉAMBULATION D'UN PICARO ERRANT**

**Diakaridia KONÉ**

konedjakson@gmail.com

**Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)**

**Résumé**

Cet article part de l'hypothèse que la fresque romanesque de l'écrivain rwandais, Saverio Nayigiziki, reste entièrement redevable de l'esthétique du *road novel* ou du *road movie* dans le sens où il met en scène un personnage constamment « sur la route ». Son contenu présente de fait trois moments. Le premier, essentiellement théorique, part à la découverte de ces notions apparentées afin d'établir les principaux points de congruences qui les unissent. Le deuxième, lui, orienté vers le cheminement narratif de Justin, confirme bien les impressions de départ et fait de ce texte un excellent récit de la route. Enfin, dans la troisième et dernière articulation de l'analyse, l'on montrera que ce parti pris de mobilité, voire d'instabilité auquel est réduit Justin, n'est rien de moins que la manifestation d'un certain épanchement picaresque du roman.

**Mots-clés** : Road novel, road movie, la route, mobilité, roman picaresque

**Abstract**

This article starts from the assumption that the romantic fresco of the Rwandan writer, Saverio Nayigiziki, remains entirely indebted for the aesthetics of the road novel or the road movie in the sense that it stages a character constantly "on the road". Its content actually presents three moments. The first, essentially theoretical, sets out to discover these related notions in order to establish the main points of congruence that unite them. The second, oriented towards Justin's narrative path, confirms the initial impressions and makes this text an excellent account of the road. Finally, in the third and final articulation of the analysis, we will show that this bias of mobility, even instability to which Justin is reduced is nothing less than the manifestation of a certain picaresque outpouring of the novel.

**Keywords** : Road novel, road movie, the road, mobility, picaresque novel

## INTRODUCTION

À partir vraisemblablement de *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma<sup>1</sup>, il semble désormais bien établi que le « roman de la route<sup>2</sup> » en vogue dans la littérature américaine et le roman africain se sont rencontrés au point de faire désormais... route ensemble. Mais en réalité, et surtout à cause des multiples passerelles qui ont toujours existé entre les cultures et les époques, l'intérêt des romanciers africains pour ce genre d'écriture n'est véritablement pas nouveau. Pour preuve, il suffit d'être très attentif à la surabondance des motifs de la découverte, de la mobilité, de la rupture avec des espaces-temps fixes, de l'évasion, de l'errance, du nomadisme et de la re-nomadisation qui ont parfois servi de matériaux de fabrique du genre en Afrique depuis ses origines.

Avec des indices de référentialité assez pertinents, *Mes transes à trente ans*<sup>3</sup> de Saverio Nayigiziki peut se lire sous le prisme de ces « genres du roman de la route<sup>4</sup> », pour reprendre la désignation de Jean Morency. Tellement il est vrai que la fresque romanesque de cet auteur met en scène un personnage constamment « sur la route » et dont la longue errance permet de restituer « la vie de tout un peuple, de tout un monde, uni en quelque sorte dans la brisure moderne des individualités qui réinventent de nouvelles solidarités<sup>5</sup> ».

Dans un article intitulé « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? », Anne Hurault-Paupe établit l'existence de trois schémas narratifs caractéristiques permettant de rendre compte, dans sa totalité, du genre cinématographique dont est tributaire le *road novel*. En premier lieu, elle identifie ce qu'elle appelle le « road movie de cavale », essentiellement marqué par « un élément plus ou moins criminel, qui pousse les personnages à fuir<sup>6</sup> » et dont *Thelma and Louise* et *Vanishing Point* semblent être les exemples les plus représentatifs. Ces films sont essentiellement déterminés par le motif de la course-poursuite opposant les protagonistes aux forces de l'ordre. L'auteur définit ensuite un deuxième groupe de *road movies* pour lesquels « le parcours [a] l'apparence d'une quête<sup>7</sup> ». L'un des traits pertinents d'identification de ce type de personnage est qu'il est tout entier tendu vers un but qui semble

<sup>1</sup> À ce propos justement, il faut lire l'excellent article de Pierre Kadi Sossou, (« Kourouma et les liens de la route », in *Lianes*, n°0, 11 août 2005)

<sup>2</sup> Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », in *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, Coll. « Terre américaine », 2006, p. 17.

<sup>3</sup> Saverio Nayigiziki, *Mes transes à trente ans*, *Histoire vécue mêlée de roman*, Astrida, Groupe scolaire, 1955, 2 volumes, 487 p.

<sup>4</sup> Jean Morency, *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> Saverio Nayigiziki, *Mes transes à trente ans*, Texte intégral dirigé par Pierre Halen dans la Collection *Littératures des mondes contemporains*, Université Paul Verlaine, Metz, 2009, p. 13.

<sup>6</sup> Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », dans René Gardiès (dir.), *Cinéma et voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 115.

<sup>7</sup> Anne Hurault-Paupe, *Op. Cit.*, p. 15.

régir son itinéraire. Enfin, le dernier type de schéma serait celui dont *Five Easy Pieces* constituerait le modèle. Dans cette œuvre, le personnage incarné par Jack Nicholson « bouge sans cesse dès qu'il semble s'enraciner quelque part, sans vraie raison<sup>1</sup> ». « La dérive, précise Anne Hurault-Paupe, est ainsi caractérisée par un déplacement au hasard, sans but logique<sup>2</sup> ». La cavale, la quête et la dérive représenteraient donc, en définitive, pour l'auteure, les trois structures narratives susceptibles de définir tout road movie.

Une telle catégorisation permet d'attester qu'en vérité, il n'existe pas de modèle unique du road movie, mais plutôt des road movies qui coexistent. Car, au fond, ce genre d'origine cinématographique se caractérise par une grande malléabilité lui permettant de se combiner à d'autres formes reconnues, telles que le film de gangsters, d'horreur ou le « buddy-movie », dont il adopte certains éléments thématiques ou formels. Dans le prolongement de ces œuvres citées plus haut, le texte romanesque de Saverio Nyagiziki ne peut-il pas être lu comme un road novel qui, on l'a dit, reste intimement redevable au road movie ? En conséquence, l'analyse part de l'hypothèse que la fuite, l'errance, la mobilité de Justin sur les routes rwandaises sont bien des motifs du road novel. Son contenu présente deux moments. Le premier tente de cerner les causes profondes de cette errance de Justin, son itinéraire et ses implications. Le deuxième, lui, lit cette errance de Justin comme étant le long cheminement d'un picaro dont la vie est marquée par des angoisses multiformes. Mais avant, partons à la découverte de ces deux notions apparentées que sont *road novel* /*road movie* afin de dégager les principaux traits de congruences qui les lient.

### 1. Road Novel et road movie : archéologie de deux notions apparentées

De très nombreux éléments permettent de saisir le *road novel* et le *road movie* comme les versants littéraires et cinématographiques d'une même catégorie de récit. Parmi ces éléments de lisibilité et d'appareillage de ces deux notions, se trouve la question de la dénomination. En fait, si l'on passe en revue les différentes critiques formulées à l'époque de la parution de ce phénomène cinématographique, le *road movie*, le constat est qu'il réfère à une « histoire de la ballade populaire<sup>3</sup> ». Sans être toutefois exhaustif, il faut signaler simplement l'existence de *road movie* en italiques, *road-movie* avec un trait d'union, ou encore « *road-movie* » avec trait d'union et guillemets. De fait, la transcription *road movie*, sans majuscules ou effets de

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>3</sup> « Le film emprunte la forme de la ballade populaire comme Bonnie », Critique d'Alice d'Alice Restaurant d'Arthur Penn, *Cahier du cinéma*, n°219, avril 1970, p. 64.

soulignement que l'on retrouve communément aujourd'hui, traduit l'acceptation du vocable anglais dans le langage courant, au même titre que le mot *western* par exemple.

Le même phénomène a longtemps été observé en littérature jusqu'à une époque récente où le terme *road novel* a fini par s'imposer, en lieu et place de *road book*, que l'on retrouve encore dans l'ouvrage de Jean Morency<sup>1</sup>.

Globalement, l'adoption généralisée des expressions symétriques *road novel* et *road movie* devient ainsi révélatrice de la parenté unissant ces deux formes et viendrait justifier en quelque sorte leur appartenance à des contextes ou à des périodes identiques.

### **1.1.Road movie, road novel : appartenance à des contextes identiques**

Sans rentrer dans des considérations d'ordre synchronique ou même diachronique (des auteurs tels que Laderman se sont déjà livrés à l'exercice) du récit de la route, il est à remarquer cependant que cette forme de récit se développe aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de postmodernité marqué par une espèce de désenchantement et par une perte de repères due à l'errance infinie des vagabonds d'un genre nouveau.

*Road novel* et *road movie* se présentent également comme les fruits de la civilisation automobile telle qu'elle transparaît aux États-Unis à partir des années 1950. Si le chemin de fer reste fortement associé au *western* dans l'imaginaire collectif, on peut alors considérer avec Laderman que la route asphaltée est intimement reliée à l'histoire du récit de la route, et bien plus, qu'elle en constitue la condition d'émergence. Ainsi, d'une certaine façon, la route asphaltée serait un instrument de conquête qui aurait perdu, dans le *road movie*, ses fonctions premières (dans la mesure où les personnages mènent presque tous une quête individuelle), mais qui continue cependant d'inscrire la marque du pouvoir sur le territoire, car la présence du bitume affecte indéniablement la paysage et conditionne le regard du voyageur. En ce sens, la rébellion des héros de la route, dont la plupart des critiques considèrent qu'elle constitue un élément fondateur du *road novel* et du *road movie*, s'en trouve fort édulcorée.

L'autre constat est aussi que *road novel* et *road movie* s'inscrivent chacun dans un mouvement de contre-culture. *On the Road* se rattache à la *Beat Generation* dont il constitue l'un des manifestes. Le mouvement *Beat* se développe au tournant des années 1950 autour des figures emblématiques de Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou encore William Burroughs, et

---

<sup>1</sup> [Le roman québécois a emprunté à un genre américain particulier, celui de *road book* ». Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », in *Romans de la route et voyages identitaires*, *Op. Cit.*, p. 6.



rassemble, à sa suite, une jeunesse hédoniste éprise de liberté. Alain Dister, qui consacre un ouvrage à la question, décrit à grands traits l'attitude adoptée par ses adeptes :

Un mouvement est en marche, en rupture avec la société traditionnelle. On fait l'éloge de la paresse et de la désobéissance civile. [...] La *Beat Generation* veut se dresser face à la bêtise, à la brutalité, à la cupidité du monde. Elle manifeste, dans ses poèmes, mais aussi dans son attitude, son refus de la consommation obligatoire et forcée, de la course au pouvoir et à l'argent [...]¹

Le mouvement se politise au milieu des années 1960, en réaction à la guerre du Vietnam, mais devant l'épuisement puis la disparition de quelques-uns de ses membres fondateurs (Neal Cassady meurt en 1968 et Kerouac en 1969), il laisse progressivement la place au phénomène *hippie* apparu quelques années auparavant et qui en reprend la plupart des principes. *Easy Rider* s'inscrit doublement dans cette contre-culture, à la fois en raison des propos qui y sont développés (les personnages sont de jeunes marginaux qui s'adonnent aux paradis artificiels et à une sexualité sans tabous), mais aussi par son mode de production indépendant – le film est en effet réalisé pour un budget très modeste, et certaines séquences (celle du carnaval de la Nouvelle-Orléans par exemple) sont tournées en équipe réduite, presque en amateur. On perçoit dans ce geste la volonté des jeunes cinéastes, Hopper et Fonda, d'affirmer leur originalité et leur autonomie dans un paysage cinématographique largement dominé par le système hollywoodien. Ainsi, à quelque 20 ans d'écart, le *road novel* et le *road movie* semblent émerger d'un même effort d'opposition à une société jugée trop conformiste. De fait, le récit le *road novel* peut être appréhendé comme étant le *road movie* et réciproquement.

### 1.2. Des éléments de définition similaires

Si l'on passe en revue les divers éléments de définition mis en évidence par les chercheurs qui se consacrent au récit de la route, le constat immédiat est que certaines constances permettent d'affirmer qu'il existe bien un lien de parenté entre les deux formes. En effet, que ce soit dans un cas ou dans l'autre, la question de la rébellion survient au premier plan et finit par constituer l'élément fondamental du récit de la route aux yeux du plus grand nombre. Ainsi, Morris Dickstein relie le *road novel* à une fonction de subversion, comme en témoigne le titre du chapitre qu'il consacre à cette littérature : « *On and Off the Road : the Outsider as Young Rebel* ».

Pour Laderman, le *road movie* s'articule plus précisément autour d'une tension entre rébellion et conformisme, et c'est d'ailleurs cette approche qui guide l'auteur tout au long de sa démarche, comme il s'en explique en ces termes : « However, the argument driving this book is that the road movie's generic core is constituted more precisely by a tension between rebellion

---

¹ Alain Dister, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 45.

and conformity<sup>1</sup>. » Cette relation ambivalente est susceptible de se manifester au sein d'une œuvre unique (dans *Five Easy Pieces*, le personnage incarné par Jack Nicholson hésite entre le milieu bourgeois d'où il est issu et le monde ouvrier où il ne trouve pas réellement sa place), mais affecte également l'histoire du genre dans son ensemble, puisque après des débuts marqués par un radicalisme appuyé, le *road movie* semble prendre un virage conservateur à partir des années 1980, notamment par l'intermédiaire d'un retour vers des valeurs familiales.

En dehors de (ou concomitamment à) cet aspect subversif, le récit de la route en littérature comme au cinéma se caractérise par la présence d'une quête identitaire qui devient la marque d'une inscription de la forme dans la postmodernité. Les personnages représentés semblent aux prises avec des questionnements existentiels qui les empêchent de trouver leur place au sein d'une société normative (comme en témoigne par exemple l'accueil réservé par les rednecks aux protagonistes d'*Easy Rider*). Cette dimension identitaire se renforce avec l'apparition aux quatre coins du monde de *road movies* que Walter Moser<sup>2</sup> qualifierait d'interculturels et qui embrassent différents questionnements : les minorités ethniques ou sexuelles sont alors mises au premier plan ; ce qui donne matière à de nouvelles réflexions. Ainsi, un film comme *Thelma and Louise* (1991) repositionne le genre cinématographique dans une optique féministe ; *Priscilla Queen of the Desert* (1994) met en scène un trio de drag queens, quand *Get on the Bus* de Spike Lee (1996) aborde la condition des Noirs au sein de la société américaine. En littérature, les *road novels* québécois, auxquels Morency et ses collaborateurs consacrent un ouvrage complet, se font les vecteurs d'une affirmation nationale, en même temps qu'ils traduisent une forme d'américanisation du paysage culturel franco-canadien :

En apparence, le phénomène du roman de la route pourrait sembler illustrer le processus d'américanisation de la société québécoise et non pas à des formes d'expression véhiculées par l'appareil culturel états-unien. Sa forme semble ainsi avoir été privilégiée afin d'exprimer les préoccupations identitaires qui affectent le Québec, notamment dans son rapport à la culture anglophone. Ce sont donc les mêmes thèmes et questionnements qui habitent les différentes variantes du *road novel* et du *road movie* et qui tendent là encore à confirmer la parenté entre ces deux formes. En observant de plus près le cheminement narratif de Justin, le personnage principal du roman de Saverio Nayigiziki, on peut donc valablement affirmer que ce roman est bien un excellent récit de la route.

---

<sup>1</sup> David Laderman, *Driving Visions*, Austin, University of Texas Press, 2002, pp. 19-20.

<sup>2</sup> Walter Moser, *Cinémas*, vol. 18, n°s 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008.

## 2. Le récit de la route de Justin...chemin faisant

S'il relève manifestement du récit de la fuite, avec son lot d'incertitudes, de péripéties et de stress, le texte de Saverio Nyigiziki se fait surtout le dénonciateur de la situation tragique que vit Justin au Rwanda avant et après les violences qui ont émaillé le pays durant la décennie 1950-1960. En effet, ce n'est pas seulement pour son goût pour l'aventure ou pour satisfaire une certaine curiosité que ce personnage met un terme à son activité commerciale pour ensuite entreprendre un périple, une fuite aussi dangereuse qu'incertaine. Ce nomadisme s'apparente de fait à un exil forcé dont il importe de rechercher les causes.

### 2.1. Causes et itinéraire de l'errance de Justin : quand la déroute intérieure mène à la route

Lorsqu'on commence à lire *Mes trances à trente ans* de Saverio Nyigiziki, notamment les chapitres 1 et 2, l'on est tout de suite frappé par la centralité et le cru du malheur qui illumine le récit. En effet, Justin, le personnage principal, commerçant grossiste de son état pour le compte de la Nuco, a des difficultés de trésorerie après avoir engagé la somme de dix mille francs dans un commerce. Incapable de rembourser cet argent, il est à un doigt de la prison : « Peut-être d'ici huit jours irai-je grossir le tas de forçats [...]. C'est probable, plus que possible, à moins d'un miracle (p. 23) ».

Afin d'éviter ce déshonneur, il fait tout simplement le choix de ce qui lui semble l'ultime solution : la fuite. Dès lors, tout un dispositif narratif en rapport avec le motif de la fuite et de l'errance se déploie dans le roman : « L'Afrique est vaste. J'y courrai à jambes déliées et mourrai de fatigue. Ainsi, je pourrai aussi me séparer d'avec Suzanne et vivre, exilé mais libre (p. 24) ».

Un ''lundi'', Justin quitte donc Nyanza, accompagné par un jeune homme qu'il a fraîchement racheté de prison et avec pour seuls bagages « une couverture, deux culottes, deux chemises, un veston et une ceinture (p. 66) » et quelques maigres provisions de routes, sans toutefois savoir où partir. Néanmoins, il reste animé par le seul désir de quitter Nyanza. Loin de la ville et probablement du pays afin de sauver le peu de dignité et d'honneur qui lui reste. Tel un animal errant, Justin s'engage désormais dans des brousses dangereuses, traverse Mugogwe, Kibirizi, Gisagara, Nyesonga, Kigina, Gashora, Kiboga jusqu'en « Uganda, en territoire anglais où les mandats d'arrêts ne peuvent [le] suivre (p. 64) ». Le cheminement narratif se concentre de fait sur un parcours purement individuel qui n'est rien de moins que le couronnement d'une situation. En effet, dans sa tentative de rechercher les critères de lisibilité

du *road movie*, Walter Moser identifie un ensemble de noyaux génériques prioritairement bâtis autour d'un certain nombre d'éléments qui sont :

- Des images d'un véhicule en mouvement qui transporte des êtres humains et se déplace sur une route, de préférence une automobile servant au déplacement privé et individuel ;
- Une iconographie relevant de ce véhicule et de l'infrastructure dont il a besoin pour fonctionner ;
- Des paysages ouverts, portant peu de marques de civilisation, à dominante horizontale ;
- Un protagoniste en rupture de ban (la déprise) qui est accompagné d'une deuxième personne avec qui il s'accouple pendant au moins une bonne partie du chemin ;
- Une séquence narrative de trois moments d'intensité : *to hit the road*, *to be on the road*, *to hit the road again* et que Walter Moser appelle les unités minimales<sup>1</sup> du *road movie*.
- Une modalité narrative de l'événement (« il arriva que »), non pas de l'action (« j'ai fait ceci »), qui exprime la condition contingente du protagoniste ;
- Une intermédialité minimale qui met en scène, dans le film et en plus du film, un second média, le plus souvent la radio installée dans le véhicule<sup>2</sup>.

En observant le récit de la route de Justin, en le contemplant dans son univers purement fictif, on observe qu'il contient au moins à lui tout seul cinq des sept critères énumérés par le critique.

Le premier critère, celui de l'image d'un véhicule mouvant, est clairement repérable dans le récit de Saverio à partir du moment où pendant sa fuite, Justin empreinte des véhicules et même parfois qu'il le fait à pieds, avec toutefois l'espoir d'y revenir un jour, une fois qu'il aura prouvé son innocence. Le deuxième critère, lui, envoie à la spécificité du paysage. En effet, l'autre particularité de *Mes trances à trente ans* sous-titré, c'est bien l'extrême diversité du paysage et des hommes que Justin rencontre sur son chemin. Le récit de son errance sur les routes rwandaises tisse ainsi l'une de ses toiles de fond diégétiques sur un fort enjeu pluriculturel. La route sert ainsi de creuset car elle permet au personnage de voir l'extrême diversité de la faune et de la flore du pays. C'est par exemple le cas de : « La vieille forêt [qui] s'étire, grandit, s'épaissit à mesure que nous avançons, abondante dans les bas-fonds, magnifique sur les hauteurs, et partout grave et mystérieuse (p. 88) ».

---

<sup>1</sup> Prendre la route (*to hit the road*), être sur la route (*to be on the road*) et prendre la route à nouveau (*to hit the road again*).

<sup>2</sup> Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *Cinémas*, vol. 18, n° 2-3, « Le road movie interculturel », Printemps 2008, p. 22.

Ou encore :

Les gazelles au pied impatient [qui] s'assemblent au sommet de quelques monts et broutent peureusement, épouvantées d'habitudes par le lion qui les guette. (p. 89)

Le troisième critère qui fait de ce texte un *road movie* réside dans la spécificité même de Justin, un personnage en rupture de ban avec la société, et qui se fait accompagner durant sa fuite par son boy ; tous deux menant une vie erratique dont le but recherché est de fuir le déshonneur. Les différents moments d'intensité de l'événement (*to hit the road, to be on the road, to hit the road again*), de même que la question de sa modalité narrative nous semblent, aussi caractéristiques du motif de la fuite dans ce récit de Nayigiziki. Car dans le texte, il y a bien un geste de libération (*to hit the road*) qui implique rupture avec un ordre établi (la mise en péril de l'honneur de Justin) mais aussi qui induit un dégagement de la voie vers l'espace ouvert ; ensuite *to be on the road*, geste de jouissance de la liberté dans l'espace ouvert qu'est la route.

D'où la déduction que le récit de la route reste extrêmement protéiforme, car la route elle-même est susceptible d'acquérir la fonction métaphorique des « chemins de la vie ».

## 2.2. La métaphore de la route comme un « chemin de la vie »

Ainsi qu'on le perçoit à travers la désignation attribuée à cette forme de récit, la route constitue, pour les différents spécialistes de la question, l'élément central du *road movie* et du *road novel*. Dans un article consacré à l'influence d'Edward Hopper sur l'imagerie du genre cinématographique, Anne Hurault-Paupe considère que « tout road movie est un film dont l'esthétique et la diégèse sont dominées et déterminées par le fait que les personnages entreprennent ou ont entrepris un périple sur la route<sup>1</sup> ». L'entrée du « Road movie » dans le *Dictionnaire cinématographique* de Vincent Pinel adopte un axe de lecture identique, tout en apportant quelques précisions : « Le road movie, écrit-il, exploite le thème traditionnel de la route : il exprime une quête, un désir d'espace, de découvertes, de rencontres nouvelles. Le récit se cale sur les sinuosités d'un parcours initiatique, ce qui lui confère une grande liberté de composition et de ton<sup>2</sup> ». Au fond, cette définition permet d'ancrer le récit de la route dans une dynamique narrative globale que Ronald Primeau nomme « road narrative » et qui n'est pas sans lien avec le thème de la rencontre, qui a d'ailleurs été largement développé par Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*. Le critique s'en explique en insistant sur le potentiel narratif – d'une infinie richesse – des voies de circulation :

<sup>1</sup> Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road movie », Op. Cit., p. 64.

<sup>2</sup> Vincent Pinel, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 191.

Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. [...] En ce point se nouent et s'accomplissent les événements<sup>1</sup> ».

Cette métaphore de la route matérialise le déroulement de l'existence à travers l'espace et le temps. De là, sans doute, la métaphore du « chemin de la vie », avec ses variantes et ses multiples subtilités, qui joue ainsi un rôle éminemment important dans tous les aspects du folklore.

Le roman de Saverio Nyagiziki porte les traces de cette conception de la vie. En décidant de partir de Nyanza pour une destination imprécise, Justin se fraye de nouveaux chemins en totale adéquation avec sa nouvelle situation de fugitif. Sa trajectoire, son itinéraire et son errance sont des prétextes d'action et des occasions de rencontres. Avec, comme provisions de routes, des « feuilles de tabac et [sa] pipe (p. 80) », il emprunte, accompagné par son boy, la grand-route qui mène de Sasa à Kanyinya. En chemin, ils croisent un jeune homme et sa maman (p. 82) qui les hébergent pour une nuit. Le lendemain, un vendredi, ils poursuivent leur randonnée jusqu'à Bukoba, chez un vieil oncle qui y vit depuis dix ans (p. 82). Leur chemin ne s'arrête pas là. Souvent, et lorsqu'ils en ont la possibilité, ils empruntent des moyens de locomotion tels que les camions ou même des pirogues. C'est par exemple le cas entre Nyamwara et Kyaka (p. 80). Tous ces moments sont des occasions de rencontres. Des liens affectifs se nouent et se dénouent au gré de leur cheminement. À Ruvumu, par exemple, sur la route de Rwamagama : « Les adieux sont déchirants. Les Barundi aiment et s'attachent fortement. Trois d'entre eux hésitent même à me suivre [...] Enfin, notre groupe, uni fortement sur le sort, se sépare encore de même. (p. 100) ».

À l'analyse, dans le roman, tout se passe comme si Justin prenait la route pour partir à la rencontre de nouvelles personnes qui n'ont rien à avoir avec ses tourments du moment. Son itinéraire fictionnel reste dominé par une certaine fluctuation entre désocialisation et socialisation. Cette caractérisation n'est pas loin de la théorie proposée par Walter Moser sur les noyaux génériques permettant d'identifier le *road movie*. La présence de la déprise et du retour, par exemple, sont autant de technique qui permettent de saisir le roman de Saverio comme caractéristique du récit de la route.

La notion de déprise qui signifie sortir d'un espace clos, rompre avec un dispositif contraignant, franchir, voire fracasser des barrières fermées, reste le premier moment d'intensité

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » n° 120, 1978, pp. 384-385.

caractéristique du *road movie*. Dans un premier temps du moins, le genre vit de ce geste de libération qui dégage la voie vers l'espace ouvert. Il est pure inchoativité, élan de démarrage : *to hit the road*. Il partage ce premier geste avec le genre du roman de formation. Le *road movie* partage cette première caractéristique avec le roman de Saverio Nanyigiziki qui commence par le départ de Justin de Nyanza.

La deuxième caractéristique constitutive du genre est de nature durative : *to be on the road*. Elle transmet l'expérience d'un protagoniste qui a posé le premier geste décisif que constitue le départ. Il se trouve maintenant dans l'espace ouvert, en mouvement dans son véhicule, avec le paysage qui défile.

Ce deuxième moment du *road movie* connaît toutefois sa propre iconographie et développe ses propres codes. D'abord, c'est le moment de la conversation entre le protagoniste et son accompagnateur, puisque, dans sa forme originale et simple, ce sont deux personnages - deux copains - qui voyagent ensemble dans le même véhicule. Et c'est dans cette conversation que sont sémantisés leur geste et leur comportement, en s'insérant dans des schémas de production de sens : fuite, révolte, quête... La conversation que Justin a avec son boy à la 106 du roman nous semble valablement emblématique de cette situation. Écoutons-en quelques extraits :

- Quelle heure peut-il être, lui demandai-je sottement ?
- Quelle heure voulez-vous que ce soit ? C'est l'heure des fauves. Où sommes-nous, fait-il agressif ?
- Buhimba.
- Et l'école n'est plus loin ?
- Là, quelque part, à droite.
- Bon ! dit-il décidé. J'y vais.
- Pas pour y rester, par exemple. Nous devons être à Nyanza avant le jour.
- Non et non ! L'orage menace. La nuit me pèse. Nous sommes dans la région des terribles hyènes qui montent du Mayaga.
- Et s'il me plaît de mourir plutôt là-bas que sur la route ? Pour moi, hum ! J'ai les pieds en feu et les yeux lourds. Partez sans moi, [...] !

En général, ce deuxième moment constitutif du *road movie* représente dans le vécu subjectif du protagoniste un moment de bonheur, voire de grâce, où il jouit de la liberté retrouvée, si ce n'est du pur déplacement.

Dans la plupart des cas, il transmet alors un affect euphorique qui peut, certes, être perturbé ou menacé par des angoisses liées au risque, à l'incertitude, aux dangers associés à cet état précaire et aux aléas des événements. Ces deux moments peuvent alterner dans le *road movie* et leur séquence peut se répéter : on s'arrête au bord de la route pour prendre de l'essence, pour manger, pour dormir - et l'on reprend la route. Les exemples en la matière surabondent dans le récit.

Il faut toutefois noter que dans la version « pure » du *road movie*, il y a un troisième élément qui s'ajoute : *to hit the road again*. C'est cette reprise du mouvement, qui est une réaffirmation

du geste initial, qui marque la « véritable » fin du *road movie*. Du moins de sa version qu'on pourrait qualifier de radicale. La fin s'articule comme une reprise du mouvement, par une nouvelle déprise. Le *road movie* aurait donc en principe une fin ouverte qui, en répétant la déprise, réaffirme le mouvement libérateur. Il redonne à la mobilité un sens positif en soi, même si l'expérience subjective qu'en fait le protagoniste peut apparaître ambivalente parce qu'étant à la fois libération euphorisante, ivresse pure du mouvement mais aussi risque, contingence et précarité. Le retour de Justin à Nyanza dans le but d'y prouver son innocence et de se déculpabiliser vis-à-vis de la loi nous semble obéir à cette logique. De là à dire que Justin n'est, en réalité, rien de moins qu'un *picaro* qui s'élève contre la rationalité sociale en prenant la route, il n'y a qu'un pas...

### **3. Le récit de la route de Justin ou la longue marche d'un *picaro* errant**

Parmi les nombreux traits d'identification du genre *picaresque*, l'accent a été mis sur la projection de l'errance du personnage, qui est généralement issu d'un milieu défavorisé, engagé sur les routes et dont la vie est essentiellement marquée par l'instabilité.

Dans le *road movie*, on retrouve presque les mêmes motivations. Le sujet errant qui s'y déploie le plus souvent reste confronté à au moins deux types d'angoisse auxquels il tente de s'échapper : celle liée à un état de précarité sociale mais aussi et surtout en raison d'une instabilité ontologique. Sa bohème intervient alors comme l'unique alternative à son état de déprise.

Le roman de Saverio Nayigiziki peut être intimement connecté à ce genre. Car en dehors des problèmes qu'il a avec les responsables de la Nuco, ses fournisseurs, Justin mène également une vie familiale très instable marquée par une double vie sentimentale. Il vit un amour intense avec Suzanne, alors qu'il est en réalité légalement marié avec Zabella, la mère de ses enfants. Et lorsqu'il est en compagnie de Suzanne, il lui arrive parfois de penser intensément à Zabella. À partir de là, ce personnage perd aux yeux du lecteur le capital de sympathie que ce dernier éprouvait dès les premières pages du roman pour lui. Son errance est donc aussi le couronnement d'un long cheminement émotionnel. D'ailleurs, dans son propos introductif à ce roman, Jean-Paul Kwizera ne croyait pas si bien dire lorsqu'il écrivait que Justin est un « héros pour le moins problématique [dont] l'errance est le symbole de la difficulté qu'éprouve la société entière pour se stabiliser, trouver sa place et ne plus être en porte-à-faux (p. 13) ». On est bien là en face d'un « d'un homme déchiré, en quête d'équilibre social (p. 13) ». Son errance est donc la manifestation de cette instabilité temporelle. Justin est à la recherche d'un honneur



perdu afin de réintégrer la société. De fait, son état de décrépitude l'avilit au point où lui-même affirme ne plus se « reconnaître et encore moins ne plus avoir le droit d'avoir un boy » (p. 109).

L'une des voies naturelles de recours pourrait alors être la route qui acquiert là une fonction thérapeutique, voire même médicale, et qui peut être valablement rapprochée de la « niche écologique » dont parle le philosophe canadien Ian Hacking dans *Mad Travelers*<sup>1</sup> où l'auteur fait un compte rendu historique des effets d'une maladie connue, à la fin des années 1890, sous le nom de "fugue". Dans ce texte, l'auteur situe en effet la fugue dans une « niche écologique » à l'intérieur d'un univers culturel où des individus errent pendant des centaines de kilomètres, jusqu'à en oublier parfois leur identité. De fait, le critique place la fugue entre deux variantes à valeur culturelle plus élevée et plus basse : d'un côté le tourisme de masse, de l'autre le vagabondage, c'est-à-dire entre la culture bourgeoise normative et la déviation culturelle. Le concept de « niche écologique » emprunté par Hacking au vocabulaire de la biologie et de l'écologie pour son analyse de la culture médicale désigne en réalité l'étonnante richesse de la métaphore de l'espace, de l'étendue qui n'est « ni uniquement social, ni uniquement médical, ni seulement issu du patient, ni seulement des médecins, mais plutôt de la concaténation d'un nombre extraordinairement vaste de divers types d'éléments qui, pour un moment fournissent, un foyer stable à certains types de manifestations de la maladie<sup>2</sup> ». Le renforcement du concept de « niche écologique » par la mention d'un « foyer stable » dans la discussion d'une maladie définie précisément par la fuite répétée et compulsive est révélatrice de la nature paradoxale de cette maladie. Cependant, pour Hacking, malgré tous ses départs soudains et ses errances aléatoires, le fugueur n'est ni un vagabond ni un « sans domicile fixe ». On pourrait ainsi concevoir le parcours individuel du fugueur comme un trajet symbolique du pôle de la stabilité bourgeoise à celui de la marginalité vagabonde.

En définitive, avec ce picaro errant, seules la route et la providence deviennent des adjvants crédibles, tout le reste n'étant que pures coïncidences.

## CONCLUSION

L'impensé de cette contribution était de montrer que le récit de la route, après avoir pris ses points de repères dans l'espace artistique et littéraire latino-américain et fait un détour ailleurs en Europe, a, par la suite, entamé un long voyage Outre-Atlantique pour servir, au bout du compte, de matériaux de fabrique du roman africain. Après la validation de cette hypothèse, l'on a tenté par la suite de rechercher, de repérer des éléments caractéristiques du road movie

---

<sup>1</sup> Ian Hacking, *Mad Travelers : Reflexions on the Reality of Transient Mental Illnesses*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, pp. 1-2.

<sup>2</sup> Idem, p. 13.

disséminés çà et là dans la fresque romanesque de Saverio Nanyigiziki. La fuite de Justin sur les routes rwandaises participerait ainsi, en réalité, d'une volonté de ce personnage de se maintenir en liberté en attendant de trouver les moyens de se déculpabiliser. Ainsi, que ce soit dans le road movie ou même dans le road novel, la route n'est pas l'instrument d'une révolte, comme on aimerait trop souvent la représenter, mais constitue au contraire le lien de l'espoir, de la sécurité, celui qui permet de se mettre à l'abri en attendant des... jours meilleurs.

## BIBLIOGRAPHIE

### I-Corpus

**NAYIGIZIKI** Saverio : *Mes trances à trente ans*, Texte intégral dirigé par Pierre Halen dans la Collection *Littératures des mondes contemporains*, Université Paul Verlaine, Metz, 2009.

### II-Articles et ouvrages consultés

**ASTRUC** Rémi : *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 2010.

**BODO** Bidy Cyprien : *La question du picaresque dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 2016.

**BRASEBIN** Jenny : *Road novel, road movie, approche chronotopique du récit de la route*, thèse de doctorat, Paris, 2013.

**COULIBALY** Adama : « Road movie et construction d'un discours interculturel dans *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* », in *Cinémas*, Revue d'Études cinématographiques, Vol. 18, n° 2-3, 2008, pp. 89-110.

**DICKSTEIN** Morris : *Leopards in the temple. The transformation of American Fiction – 1945-1970*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

**DISTER** Alain : *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997.

**DUVIGNAUD** Jean : *Rire, et après ? Essai sur le comique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1999.

**HURAUPT-PAUPE** Anne : « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », dans René Gardiès (dir.), in *Cinéma et voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

**LADERMAN** David : *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002.

**MORENCY** Jean : « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », in *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, Coll. « Terre américaine », 2006, p. 17.

**MONTE** Hellman : *Sight and Sound*, vol. 40, n° 1, hiver 1970-1971.

**PINEL** Vincent : *Écoles genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 191.

**ROCHEFORT-GUILLOUET** S. ; « Du roman picaresque au roman d'apprentissage », *Analyses et réflexions sur le roman d'apprentissage en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Collectif, Paris, 1995, pp. 18-36.

**SOSSOU** Pierre Kadi : « Kourouma et les liens de la route », in *Lianes*, n°0, 11 août 2005.

**WALTER** Moser : « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », in *Cinémas*, vol. 18, n° 2-3, « Le road movie interculturel », Printemps 2008.

**LA DETTE DE SENS CACHÉE : APPROPRIATION  
ET/OU INFLUENCE DE LA PENSÉE LITTÉRAIRE  
DE BALZAC DANS LA PHILOSOPHIE DE NIETZSCHE**

**Max-Médard EYI**

medardeyi2004@yahoo.fr

**Université de Libreville (Gabon)**

**Résumé**

Mettre en relief l'homologie structurale entre le nihilisme nietzschéen et la crise des valeurs du monde balzacien constitue l'horizon attendu de cet article. La pensée nietzschéenne constitue un moment de rupture prononcée dans la philosophie occidentale. Qu'il s'agisse de son renversement des arrières mondes, de son rejet du dualisme métaphysique et du moralisme ou même de sa contestation du finalisme, son affirmation de la vie, de la hiérarchie, Nietzsche a profondément marqué la pensée moderne. Plus encore, au lieu où il commet le parricide suprême, rend à l'homme une liberté infinie et recommande la transvaluation des valeurs moribondes.

**Mots-clés :** Meurtre ; affirmation ; dépassement ; éternité ; surhomme.

**Abstract**

Highlighting the structural homology between Nietzschean nihilism and the crisis of values in the Balzac world is the expected horizon of this article. Nietzschean thought constitutes a moment of pronounced rupture in Western philosophy. Whether it is his overthrow of the back worlds, his rejection of metaphysical dualism and moralism or even his challenge to finalism, his assertion of life, of hierarchy, Nietzsche has deeply marked modern thought. moreover, in the place where he commits the supreme parricide, gives man infinite freedom and recommends the trans-evaluation of moribund values.

**Keywords :** Murder; affirmation; overshoot; eternity; superman.

## INTRODUCTION

L'article participe du souci de clarification des objets et des directions d'un champ de recherche, en identifiant les controverses : la philosophie littéraire<sup>1</sup>. Signalons que c'est Pierre Macherey<sup>2</sup> qui est le premier à définir les contours du philosophème « philosophie littéraire ». Il est question ici d'évaluer et de réévaluer l'influence de Balzac à la lumière de la philosophie nietzschéenne. Situer cette influence à l'intérieur d'un discours philosophique qui prononce la nécessité et l'urgence de se libérer de l'illusion de la transparence absolue du sens. Dès lors, qu'est-ce donc que le tragique balzacien ? Si l'on devait établir une filiation, cette notion du tragique déjà grecque, ne reçoit-elle pas avec le nihilisme nietzschéen une formulation radicale ? En fait, la réflexion établit que cette conception du tragique qui encore débouche sur le nihilisme, le procès de l'Etat moderne et la transvaluation des valeurs, constitue la rupture inaugurale insoupçonnée chez le père de la *Comédie humaine*<sup>3</sup>. L'intérêt consisterait alors à affilier, en terme généalogique, tragique balzacien et nihilisme nietzschéen, en montrant que Balzac commet un parricide dans les lettres au moins égal à celui de Nietzsche dans l'histoire de la philosophie.

### I. La clarification de l'énoncé et le sens de l'influence à la réception comme enjeu et question de l'analyse

L'objet de notre réflexion déborde toute lecture idéologisante autour de la fiction balzacienne et du philosophe nietzschéen. En effet, l'avantage de la littérature comparée est de fournir à l'interprète une liberté d'analyse, qui travaille à partir du postulat de la pluralité des (ou du) sens : « *La Littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire : elle est l'étude des relations spirituelles internationales, des rapports de fait qui ont existé (entre des écrivains*

---

<sup>1</sup> La philosophie littéraire fournit des réponses permettant de poser la fiction (littérature) et la philosophie comme des lieux d'un échange circulaire et d'une invention permanente de la réflexivité épistémologique. Il s'agit d'entrevoir la philosophie comme région de la littérature et la littérature comme région de la philosophie. Acte à la fois prométhéen mais aussi faustien qui invite à dépasser tour à tour les limites du poème et de la philosophie elle-même. Dans son ouvrage, *Littérature et philosophie à l'épreuve de la nouvelle théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherche et pédagogie », 2008, à la page 11, Grégoire Biyogo précise que « ce qui leur est commun, c'est l'effort pour réinterpréter le sens, la lecture, l'écriture, la traduction, l'interprétation et la vérité, à travers la référence à Nietzsche (la conception perspectiviste de la vérité), à Heidegger (avec son thème inaugural du dépassement de la métaphysique et de la recherche d'une pensée qui échapperait aux ruses de la raison et de l'Histoire), à Derrida (qui va orchestrer la déconstruction de la tradition littéraire et philosophique, taxée à la fois de phonocentrisme et de phallogocentrisme). Puis à Rorty, avec sa relégation des mythes de la transparence et de l'exactitude du sens au registre de l'illusion. »

<sup>2</sup> P. Macherey, *A quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », 1990.

<sup>3</sup>Parmi les 90 romans de la mosaïque balzacienne (classés en Études de mœurs, Études philosophiques, Études analytiques), notre étude s'appuiera principalement sur *Le Père Goriot*.

et des œuvres) appartenant à plusieurs littératures »<sup>1</sup>. Notre intention première est de saisir la parole qui sourd derrière les œuvres littéraires balzaciennes. Quelle est cette parole, et comment Nietzsche peut mieux nous conduire vers elle ? Les mots-moteurs de cette étude seront donc influence/réception :

L'historiographie comparatiste a longtemps placé au premier rang les études d'influence : il semblait normal de suivre, à travers différents écrivains, l'empreinte qu'avait pu laisser un auteur, « grand » ou « petit » : E.T.A. Hoffmann en France, P. de Kock en Russie, etc. l'accent était mis sur l'auteur, dont on étudiait les métamorphoses, le dynamisme, pour ainsi dire, hors de ses frontières nationales [...] L'entreprise de H.R. Jauss (*Pour une esthétique de la réception* – Gallimard, (1978) – visait à dépasser l'antagonisme marxisme/structuralisme qu'il observait dans les débats relatifs à l'histoire de la littérature. Faisant appel à des conceptions philosophiques venant de Husserl, Gadamer, W. Benjamin, etc. il a contribué à les implanter dans le domaine de l'histoire littéraire. A commencer par celui de réception : ce terme (en allemand : *Rezeption*) doit être compris au sens d'une activité, d'une démarche de récepteur qui, loin d'être passif, est le principal acteur. C'est le récepteur qui donne un sens à un texte, et qui, à la limite, le fait exister.<sup>2</sup>

## II. De Balzac à Nietzsche : confrontation entre deux systèmes de pensée

« J'ai plus appris dans Balzac, dit Engels, que dans tous les livres des historiens, économistes et statisticiens réunis ensemble. »<sup>3</sup> La pertinence de cette parole majeure – prescription de nos prolégomènes<sup>4</sup> – montre l'influence et la réception de Balzac chez les penseurs allemands. Il paraît judicieux de prime abord de se demander si Balzac avait une métaphysique pouvant faire objet de réception chez Nietzsche. L'essayiste allemand Stephan Zweig<sup>5</sup> avait esquissé un début de réponse à cette interrogation, tout comme il démontra sans l'approfondir un Balzac se retrouvant dans la philosophie de Nietzsche<sup>6</sup>. Balzac, nous le savons, est venu à la littérature par le biais de la philosophie. Dans la préface de 1831 à *La Peau de chagrin* :

Balzac reviendra sur cette capacité d'aller en esprit, à travers les espèces qui selon lui caractérise l'homme de génie, et que le jeune inconnu de *La Peau* partage manifestement avec son créateur ; c'est seulement chez les poètes et les écrivains réellement philosophiques que s'opère ce phénomène moral, inexplicable, inouï, [...] cette sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être.<sup>7</sup>

Pierre Barbéris<sup>8</sup> avait écrit de lui que l'Histoire et la réflexion sur les sociétés rejoignaient le mystère des êtres. À la veille d'écrire *Eugénie Grandet* (1833) et *Le Père Goriot* (1834-1835),

<sup>1</sup> M.-F. Guyard, *La Littérature comparée*, 1<sup>e</sup> édition, Paris, Stock, 1951, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Y. Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1995, pp. 49-50.

<sup>3</sup> A. Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac. Olympio ou la vie de Victor Hugo. Les trois Dumas*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 336.

<sup>4</sup> Comme dans l'acception kantienne, ce sont des présupposés permettant de redéfinir les hypothèses d'une science nouvelle. Cette science nouvelle, la philosophie littéraire, entend aussi négocier sa place dans les sciences de l'homme.

<sup>5</sup> S. Zweig, *Balzac. Le roman de sa vie*, Paris, Albin Michel, 1950.

<sup>6</sup> S. Zweig, *Le Combat avec le démon*, Paris, Stock, 1948.

<sup>7</sup> F. Marceau, préface du *Père Goriot*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1971, pp. 21-22.

<sup>8</sup> P. Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.

qui devaient pour longtemps le classer, il faut bien voir que Balzac est venu au roman par le roman philosophique et par le roman d'idée :

A-t-il une métaphysique ? Évidemment, puisqu'il ne pense pas que le déterminisme physique suffise à rendre compte de toutes choses. [...] Le monde est un. Une substance unique engendre à la fois le monde physique et le monde moral. Balzac se plaît à rappeler cette unité en montrant l'action de la physiologie sur les mouvements de l'âme. Les désirs érotiques, frustrés, se transforment en paternité, en énergie morale, en charité, comme la chaleur en lumière, en électricité. Nous possédons tous une force vitale ; les uns en feront une œuvre, d'autres un crime. Les plaisirs refusés renforceront la volonté, ce puissant fluide qui permet à l'homme d'agir sur le monde [...] Balzac, penseur aussi profond qu'Auguste Comte, mais poète de surcroît, exprime sa métaphysique par des mythes. Platon n'est pas loin, ni Dante, ni Shakespeare. (*Maurois 1993 : 341*).

Les travaux de Nietzsche ont établi que la tragédie naît entre Apollon et Dionysos, et que la philosophie elle-même naît de cette structure agonale et des affrontements irradiant toute la Cité grecque. En quoi il soutient que son origine serait nécessairement athénienne :

Dans le constat de maladie ainsi dressé, le philosophe apporte une preuve décisive de la négation qui inverse le mouvement essentiel de la vie. Cette preuve réside, une fois de plus, dans un signe – un signe qui ne peut pas tromper : la société moderne est malade du besoin de posséder. Elle a fait de l'argent un dieu : car l'argent, c'est la puissance, la gloire, la prééminence, la dignité, l'influence [...] A genoux devant le dieu argent, l'homme dénaturé ne sert qu'un masque, qu'un travesti odieux de la volonté de puissance.<sup>1</sup>

Si chez Nietzsche la tragédie vient du dépérissement des valeurs qui fondaient le sens, chez Heidegger par exemple, le nihilisme consiste dans la pensée-vie sans l'être... Le premier surmonte l'impasse par le règne d'une humanité transvaluée dansant sur un monde sans illusions ni déterminisme. Le second recommandera de rompre avec l'état de déréliction et d'inauthenticité dans lequel se trouve l'homme oublieux de son essence. Balzac, pour sa part, fait raisonner dans ses romans une détresse toute aussi forte. Héritier de Blaise Pascal de qui nous savons que l'homme sans lumière (Dieu) se meurt nécessairement. Balzac se fend d'une pensée qui oscille entre l'urgence d'un absolu fondateur (ici en ruines) et l'importance d'un univers « autre ». Et ce n'est guère tricherie car l'une et l'autre de ces fables géniales, l'un et l'autre de ces sommets se complètent, s'éclairent. Nietzsche dit Balzac et nomme son vouloir : sur-humaniser l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, c'est contre l'inconsolation du monde qui fait, défait et pousse le XIX<sup>e</sup> siècle à l'agonie qu'écrit Balzac, assailli par les morsures et par la lente agonie de la vie

### **A. La Mort de Dieu**

Pour saisir cette formule chez Nietzsche, il faut recourir au concept ductile de nihilisme. Le nihilisme sanctionne la généralisation d'un phénomène morbide, la décadence. Quand cette décadence envahit comme c'est le cas aujourd'hui selon Nietzsche l'ensemble des classes, des

---

<sup>1</sup> S. Goyard-Fabre, *Nietzsche et la question politique*, Paris, Sirey, 1977, pp. 61-62.

institutions et des peuples, pour se confondre finalement avec l'idée même d'humanité, elle devient un fléau redoutable. René-Jean Dupuy, situant la critique de Nietzsche, affirme que « *la vision nietzschéenne du monde politique est centrée sur la critique de tous les ersatz du christianisme, nouvelles idoles qui tiennent lieu d'alibi aux temps modernes.* »<sup>1</sup> Ceci donne plus d'éclairages sur le rapport qui s'établit entre la religion, en l'occurrence le christianisme, et les considérations politiques de Nietzsche. En effet, dès le deuxième aphorisme de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche décrète la mort de Dieu : « *Serait-ce donc possible ! ce vieux saint dans la forêt n'a pas encore entendu dire que Dieu est mort !* »<sup>2</sup> Dès cet instant, avec Nietzsche, le nihilisme ne désigne plus un courant philosophique, un mouvement littéraire ou une attitude politique déterminés. Il caractérise la civilisation occidentale elle-même à un moment de son histoire, celui de la mort de Dieu et de la dévalorisation des valeurs. Balzac a-t-il témoigné de cette désorientation nihiliste dans ses œuvres avant Nietzsche ?

Gardons-nous ici de prêter à un romancier les opinions de ses personnages mais, lorsque, dans un même roman et sur la même société, trois personnages aussi différents que Mme de Beauséant, que Goriot, que Vautrin portent le même verdict (Vautrin « m'a dit crument que ce que Mme de Beauséant me disait en y mettant des formes »), on peut bien commencer à penser que l'auteur est du même avis. Ce verdict est clair : cette société est scélérate. Et dès lors, il n'y a plus qu'une solution : la vaincre. (Marceau 1971 : 11).

Le malaise existentiel fermentait toute la société française, au point qu'elle instaurait une attitude apostasique. *Le Père Goriot*<sup>3</sup> est l'un des romans de Balzac qui témoigne le mieux de « la mort de la sainteté. » En somme, dirons-nous, après lecture de ce roman, qu'il y a incompatibilité, inadéquation entre le « Saint » Goriot et une société postulant « l'athéologisme »<sup>4</sup> à la Voltaire. Dans sa lettre à Mme Hanska, Balzac écrit : « *Le Père Goriot, une maîtresse œuvre ! La peinture d'un sentiment si grand que rien ne l'épuise, ni les froissements, ni les blessures, ni l'injustice ; un homme qui est père comme un saint, un martyr est chrétien.* »<sup>5</sup> La paternité de Goriot, en fait, doit se poser comme précepte de l'identification du père à Dieu, et c'est « Dieu qui meurt en Goriot. » Ce qui sourd dans cet ancrage religieux, c'est que l'amour envers nous a conduit le Christ à la mort. De même, l'amour de Goriot pour ses filles le conduit à la mort : « *J'ai bien expié le péché de les trop aimer.* » (Balzac 1983 : 315). Il meurt comme Christ prenant désormais place parmi les victimes de la passion. Symétrie, parallélismes... Balzac utilise maints procédés pour établir une analogie entre Goriot et Christ.

<sup>1</sup> R. J. Dupuy, *Politique de Nietzsche*, Paris, Armand Colin, coll. « U. », 1969, p. 69.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1958, p. 11.

<sup>3</sup> H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1971.

<sup>4</sup> L'athéologie est cette conception de la vie évacuée de toute question de Dieu.

<sup>5</sup> H. de Balzac, *Correspondances (1809-1850)*, in *Œuvres complètes* tome 1, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier Frères, 1960, p.257.

Maurois aurait encore souligné que, s'il ne croyait pas à la Providence, à un Dieu penché sur les hommes et s'inquiétant de ces misérables cirons perdus sur une goutte de l'univers, il se plaisait à penser que certains êtres peuvent, en concentrant leur volonté, acquérir un pouvoir magique sur la nature. Il irrita beaucoup de ses contemporains avec ses idées antireligieuses ; « *c'est le style, obscur et céleste, de Saint-Martin. Chateaubriand, après une rencontre avec celui-ci, avait raillé ce philosophe du ciel qui parlait en façon d'archange. L'homme des visions irrita le catholique Chateaubriand* ». (Maurois 1993 : 83). Les propos de Bernard Guyon le confirment : « *Telle lui apparaît donc, à l'automne de 1830, la religion catholique : un rien, un Zéro !* »<sup>1</sup>

### **B. Du surhomme à la volonté de puissance**

Il est extrêmement important de lire de façon moins équivoque à quoi réfère chez Nietzsche la notion de « volonté de puissance ». Mais avant de dire ce qu'est la volonté de puissance, examinons d'abord ce qu'est le surhomme, notion étroitement liée à la volonté de puissance dans un rapport générateur. Nietzsche réagit dans *Ecce Homo* pour dissiper le malentendu qui enveloppe le mot « surhomme » et en décline le sens :

Le mot surhomme dont j'usais pour désigner un type d'une perfection absolue, par opposition aux hommes modernes, aux braves gens, aux chrétiens et aux autres nihilistes... Ce mot a presque toujours été employé avec une candeur parfaite au profit des valeurs dont le personnage de Zarathoustra illustre l'opposé, pour désigner le type idéaliste d'une race supérieure d'hommes, moitié saints, moitié génies<sup>2</sup>.

La volonté de puissance peut être saisie chez Nietzsche à deux niveaux. On peut d'abord la percevoir comme une réaction contre les idéaux démocratiques et modernes. On peut la saisir ensuite comme une tendance inhérente à un être, à la vie, mais surtout à l'homme de caste supérieure vers l'expression des individualités qui font de lui un homme libre. La volonté de puissance est alors saisie au niveau du surhomme comme création des valeurs au-delà de ce qui jusque-là a primé, dans l'indifférence de ce qui jusque-là a servi à justifier la vie, à savoir le Bien et le Mal.

Essayons de repérer le trajet de l'impensé littéraire de Balzac, d'en faire résonner un des aspects méconnus de sa dicibilité littéraire car en vérité, le romanesque balzacien où culminent inquiétude et promesse, scepticisme et optimisme, refus du monde et « *désirs quérulents* »<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> B. Guyon, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 477.

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1988, p. 65-66.

<sup>3</sup> « La quérulence est une propriété particulière qu'auraient les fous à réparer les injustices de la société. La quérulence est la maladie supérieure du philosophe et de l'épistémologue de la rectification. ». Cf. M.-M. Eyi, *Tragique et néo-réalisme dans l'économie balzacienne. Essai d'herméneutique nietzschéenne autour du Père Goriot*, Lille, Presses de l'A.N.R.T., 2007, p. 268.



n'est-il pas représentatif de la volonté de puissance et/ou du surhomme ? *Le Père Goriot*, un des centres nerveux de la *Comédie humaine* va nous servir à exemplifier le thème de la volonté de puissance et du surhomme, dans la mesure où à l'intérieur :

Se profile ici la volonté de puissance qui anime toute la *Comédie humaine*. Se dessine ici le mouvement ascensionnel qui la gouverne et qui est celui même, à ce moment de l'Histoire, de la classe à laquelle appartient Balzac : la bourgeoisie (...) Volonté de puissance à ce point impérieuse qu'elle déborde l'individu et qu'elle peut se déléguer à un autre (Marceau 1971 : 11-12).

En effet, dans *Le Père Goriot*, Balzac magnifie l'appétit de puissance, le magnétisme de la volonté. Vers 1820, il déclare à un châtelain du Blémois : « *Avant un peu, je posséderai les secrets de cette puissance mystérieuse. Je contraindrai tous les hommes à m'obéir, toutes les femmes à m'aimer.* » (Maurois 1993 : 93). A la formulation de la question formelle d'une littéarité romanesque tout de question, Balzac rajoute : « *Empereur ; j'ai été Byron, puis rien. Après avoir joué sur le faite des choses humaines, je m'apercevais que toutes les montagnes restaient à grandir.* » (Idem : 70). André Maurois nous apprend que Balzac lisait de nombreux livres sur ces questions. Trois écoles se partageaient alors les médecins : le vitalisme qui enseignait que l'homme possédait une « puissance vitale » ; l'école mécanico-chimique qui répudiait toute métaphysique et ne voyait que des organes, des actions et des réactions ; l'école éclectique qui pratiquait l'empirisme. Docteur Virey, vitaliste, professait une doctrine assez proche des idées du jeune Balzac instituant que la longévité s'obtient par l'économie des forces vitales :

Dès lors, le vouloir-vivre surgit comme une catégorie centrale dans le romanesque balzacien. Il s'agit de la dépense de soi, sans limite dans la création, l'exploration des choses de la vie, par opposition à toute censure [...] Vautrin est bien le type d'homme qui refuse la sécrétion d'une humanité paresseuse, d'un Etat providence ayant pour corollaire un bonheur pitoyable pour l'homme. Aussi propose-t-il une humanité exceptionnelle à l'étudiant Rastignac. Une humanité capable du pathos de la distance. Le moment balzacien est l'ère de l'effectivité de l'homme supérieur, c'est-à-dire cet homme formé sous une éducation sans préjugés, l'homme de promesses.<sup>1</sup>

Cette notion de volonté de puissance étroitement liée à la pensée des hauteurs amènera d'une part Léon Chestov à dire : « *Evidemment, les hommes ne croiront pas, n'oseront pas croire ce que Nietzsche a raconté* »<sup>2</sup>. D'autre part, cela conduira Michel Serres à affirmer ce qui suit : « *Ceci, que je fais dire, et que Balzac a raconté, n'a pu se passer, n'a jamais eu lieu [...] Qui a jamais vu dans l'histoire une rencontre du réel et du symbole ?* »<sup>3</sup> Du point de vue épistémologique, qu'y a-t-il de si étrange et de si inquiétant chez Nietzsche et chez Balzac au point d'entrouvrir la porte de ce que Françoise Gaillard aurait entraperçu comme « *la*

<sup>1</sup> M.-M. Eyi, « L'humanité supérieure au risque de Balzac. Lecture paradoxale du Père Goriot », *Annales de l'Université Omar Bongo*, Libreville, n° 14, 2009, pp. 40-57.

<sup>2</sup> L. Chestov, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche, philosophie et prédication*, Paris, Vrin, 1949, p. 244.

<sup>3</sup> M. Serres, « Sur le déterminisme », *Le Débat*, Paris, n° 15, 1981, p. 42.

*discutabilité des valeurs et des évidences* »<sup>1</sup> ? Par le fait qu'il invite à une société qualitativement différente et en appelant le « pathos de la distance », c'est-à-dire l'aptitude à opérer des choix un peu plus individuels et personnels, annonçait déjà Nietzsche.

### C. L'Éternel Retour

L'Éternel Retour, pris dans son sens strict, signifie que chaque chose n'existe qu'en revenant, copie d'une infinité de copies qui ne laissent subsister l'original ni même d'origine. C'est pourquoi L'Éternel Retour est dit parodique : il qualifie ce qu'il fait être (et revenir), comme étant simulacre [...] Le simulacre est le vrai caractère ou force de ce qui est – l'étant [...] Le chaos et l'Éternel Retour ne sont pas deux choses différentes.<sup>2</sup>

Chez Nietzsche, l'Éternel Retour est une pensée du chaos originaire et du vouloir démiurgique. En clair, le vouloir dionysiaque qui définit le mode ontologique de l'Éternel Retour s'exprime selon le mode théâtral et demeure solidaire au nihilisme. Nous sommes donc engagés dans la vision esthétique du monde de Nietzsche, laquelle fait du Devenir la faculté de répéter et d'imiter au sens où répéter accrédite le retournement et la conversion des choses. Pour ainsi dire, la répétition devient la règle du jeu cosmos, le principe du changement au sens où l'entend Zarathoustra :

Tout va ; tout vient ; la roue de l'être tourne éternellement – tout refléurit, l'année de l'être tourne éternellement, tout se brise, tout est nouvellement assemblé, éternellement se construit la maison de l'être. Tout se déclare, tout se salue à nouveau ; l'anneau de l'être demeure éternellement fidèle à lui-même. »<sup>3</sup>

En repensant le destin de la littérarité balzacienne en termes de « tension textuelle », on pourrait affirmer que chez le père de la *Comédie humaine*, l'Éternel Retour se confond à la volonté qui re-nouvelle et re-possibilise l'acte originaire, comme une scansion de force, une pointe de transformisme. Et ce jeu se réciproque au « Retour des personnages ». « *Saluez-moi nous dit Balzac joyeusement, car je suis tout simplement en train de devenir un génie* » (Zweig 1950 : 390). Proust dans *Contre Sainte-Beuve* l'affirme : « *C'est l'idée de génie de Balzac que Sainte-Beuve méconnaît là* ». Son génie est à chercher dans la pensée de « l'Éternel Retour ». Et Albert Thibaudet n'a pas tort d'avouer que « *la Comédie humaine, c'est l'imitation de Dieu le Père.* » Il est probable que ce système et l'idée de la réapparition des personnages lui furent suggérés par Fenimore Cooper, le romancier américain qu'il admirait tant. En Walter Scott, le second de ses inspirateurs anglo-saxons, il avait toujours regretté l'absence de lien entre les romans successifs. Ainsi, « *Le Père Goriot, qui est de 1834, fut le premier roman écrit par Balzac après cette décision capitale. Plus tard, il a fait entrer dans le système ses livres*

<sup>1</sup> F. Gaillard, « Aux limites du genre : Melmoth réconcilié », in (sous la direction de Raymon Mahieu et al), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 1998, p.132.

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968, pp. 92-93.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Par-delà le Bien et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971, p. 269.

*antérieurs, en changeant les noms de quelques personnages secondaires.* » (Maurois 1964 : 191). *Le Père Goriot* ouvre le plus grand cycle romanesque de toutes les littératures car dans ce livre sont introduits en masse les personnages de la *Comédie humaine* ; un rond-point, comme l'a écrit François Mauriac, d'où « partent les grandes avenues que Balzac a tracées dans sa forêt d'hommes ».

### III. La commune défiance à l'égard d'une anthropologie de culpabilité

Dans le constat de la maladie ainsi dressé, Balzac apportera une preuve décisive de la positivité qui traduit le mouvement essentiel de la vie. La *Comédie humaine*, loin d'édulcorer le tragique, l'aggrave en dévoilant l'absurdité fondamentale de la condition humaine. Balzac énoncera très tôt l'heure du « grand Midi » avec son « *écriture machine-à-vapeur* »<sup>1</sup>. C'est un autre canon de lecture et de réception de l'œuvre dont la généalogie « moderne » :

Remonte à la Mort de Dieu et au perspectivisme de Nietzsche, s'accomplit avec le Neutre blanchotien, dont la version radicale est lisible dans la Différence derridienne, dans la répétition sélective deleuzienne, connaît sa complexification sérielle avec l'Innommable de Becket, se ramasse dans la question inquestionnable de Jabes ... et dans l'archive désoriginée foucauldienne.<sup>2</sup>

Il y a bien eu du Balzac chez Nietzsche. L'univers romanesque balzacien institue une écriture de la crise en érigeant une poétique capable de configurer tout un esprit, tout un mode de civilisation :

On a cherché à expliquer l'énorme influence de Nietzsche sur la culture française par un nietzschéisme préexistant. Je propose de renverser cette fausse perspective. C'est Nietzsche lui-même qui, par sa connaissance intime de la littérature française, s'était assimilé à la culture française<sup>3</sup>.

Nietzsche ne se privait pas de nommer et d'indexer ses « impossibilités » (Goyard-Fabre 1977 : 101) dans la littérature française. Il admirait Voltaire pour l'esprit aristocratique qu'il incarnait. Il haïssait Rousseau qui symbolisait le dogme égalitaire :

Le sang de Rousseau est, comme celui de Socrate, dégénéré ; sa pensée est celle de la décadence [...] La révolution que prépara Rousseau ne pouvait donc être un remède à la décadence. Comme la réforme luthérienne, elle n'est qu'une jacquerie de l'esprit », débordant d'une insondable haine des hommes supérieurs et des hautes valeurs. Ce vaudeville plébéien révèle la parenté de Rousseau et de Luther. L'un et l'autre prétendent, en prêchant l'égalité, revenir à un état primitif, naturel et pur. (*Ibid* 102).

Ainsi, à travers toute commotion sociale, Rousseau est mis en accusation. Il fait partie, comme Kant et comme Victor Hugo, des « impossibilités » de Nietzsche. Il est un des cinq

<sup>1</sup> J. Larose, « Travail et mélancolie », in *Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle de Montréal à Paris*, Montréal, Publication du département d'Études françaises, 1991, pp. 22-23.

<sup>2</sup> G. Biyogo, « Appropriation et délocalisation du paradigme de l'évidement dans la pensée littéraire contemporaine. Pour une économie générale de l'inapprochable », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, Libreville, 1996, n° 10, pp. 1-14.

<sup>3</sup> J. Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au temps présent*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives germaniques », 1999, p. 5.

« non » de Nietzsche dénoncés dans *La Volonté de puissance*. Dès 1883-1884 Nietzsche se plonge dans la littérature française contemporaine en vue d'en dégager une théorie de la décadence. Robert Kopp nous apprend qu'il songe à faire « *une histoire du nihilisme européen, chapitre : Le pessimisme, sous-chapitre : Le pessimisme littéraire* »<sup>1</sup>. Mazzino Montani a établi avec exactitude la liste des auteurs pessimistes que découvre Nietzsche à cette époque : Théophile Gauthier, Gustave Flaubert, les Goncourt, Maupassant, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître, Eugène Fromentin, Mérimée, Sainte-Beuve, Taine et Renan, Ximènes Doudan. Le cas Zola occupe aussi la critique nietzschéenne qui s'inquiétait de son influence néfaste en Allemagne : « *Quand Nietzsche attaque violemment Zola, il n'est guère original par rapport à nombre de ses compatriotes.* » (Chevrel 1995 : 53). Dans la section des *Fragments posthumes* datés de novembre 1887 à mars 1888 par G. Colli et M. Montinari, Nietzsche indexe « la littérature nerveuse-catholique-érotique ; le pessimisme littéraire en France. Flaubert, Zola. Goncourt. Baudelaire » (*Ibid* 13). En réponse à l'envoi de *Crépuscule des idoles* (Le Rider 1999 : 44), Jean Bourdeau, rédacteur du *Journal des débats* et de la *Revue des Deux Mondes*, estime d'abord que ce manuscrit ne semble pas de nature à être publié. Ensuite, il écrit des phrases sévères sur Nietzsche, qualifiant sa philosophie de perverse et cruelle, marquée par la force brutale et la méchanceté cynique et la comparant au « *discours de Vautrin et de Rastignac sur l'art du pouvoir* »<sup>2</sup>.

## CONCLUSION

En définitive, nous avons fait une lecture de l'influence du tragique balzacien dans les philosophèmes de Nietzsche. Balzac, inaugure un paysage nouveau dans le romanesque européen où le roman contemporain travaille et excède « l'apérité »<sup>3</sup> extensive et illimitée des possibles littéraires. Dans le temps même où cette vérité nous devenait enfin connaissable, l'approche comparatiste, appuyée sur la philosophie littéraire, projetait une prédication : au-delà du comique, de la tragédie du monde, nous devons saisir le texte littéraire comme forme première d'écoute et de réponse. Ici, la maladie de l'État moderne correspond chez nos deux « philosophes littéraires » à l'héritage artistique et aux a priori idéologiques issus du socratisme, du cartésianisme, du rousseauisme, et de la vision du monde selon l'ordre chrétien. Car ce dont

<sup>1</sup> R. Kopp, « Nietzsche, Baudelaire, Wagner. À propos d'une définition de la décadence », in *Travaux de littérature*, publiés par l'Adirel, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1988, p. 8.

<sup>2</sup> G. Bianquis, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Félix Alcan, 1929, p. 69.

<sup>3</sup> Concept décrivant ici le principe d'une ouverture illimitée, à la manière de l'Apeiron du présocratique Anaximandre, ou du Noun égyptien, origine sans origine, contenant des possibles et les ouvrant progressivement à leur actualisation.

retourne la Comédie humaine, c'est l'intensité de la création, une création dissidente, débordante, massive, puissante, narrant aussi bien la dérégulation que sa forme alternative : l'invention du nouveau. Si la spécificité du discours littéraire est de permettre l'articulation d'un monde qui doit se lire comme une série de déviations par rapport à la norme, une sorte de violence linguistique, il s'inscrit aussi comme un effet d'« étrangeté » qui instaure sa littérarité. C'est cet horizon d'« étrangeté » qui ouvre de nouvelles frontières chez Balzac. Son écriture témoigne et explore la dégradation sous toutes ses formes. Dégradation symbolisée par la mort, l'ébranlement du monde et la crise des valeurs. Dans son dépassement esthétique, Nietzsche, ce philosophe-écrivain, ouvrira une confrontation paradigmatique perceptible dans les travaux actuels où littérature et philosophie se réapproprient le difficile partage des héritages de sens : le poétiser, considéré comme expression authentique de l'œuvre et plus généralement de la pensée servira de méthode pour établir la spécificité des recherches sur l'objet littéraire et la singularité de son savoir.

### **BIBLIOGRAPHIE**

- BALZAC** Honoré de, *Correspondances (1809-1850)*, in *Œuvres complètes* tome 1, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier Frères, 1960.
- BALZAC** Honoré de, *La Peau de Chagrin*, Paris, édition établie par Nathalie Satiat, GF-Flammarion, 1996.
- BARBERIS** Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- BIANQUIS** Georges, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Paris, Félix Alcan, 1929.
- BIYOGO** Grégoire, « Appropriation et délocalisation du paradigme de l'évident dans la pensée littéraire contemporaine. Pour une économie générale de l'inapprochable », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, Libreville, 1996, n° 10, pp. 1-14.
- BIYOGO** Grégoire, *Littérature et philosophie à l'épreuve de la nouvelle théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherche et pédagogie », 2008.
- CHATELET** François, *Histoire de la philosophie, les Lumières, le XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1977.
- CHESTOV** Léon, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche. Philosophie et prédication*, Paris, Vrin, 1949.
- CHEVREL** Yves, *La Littérature comparée*, Paris, P.U.F, 1995.
- DELEUZE** Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.
- DUPUY** René-Jean, *Politique de Nietzsche*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1969.

**EYI** Max-Médard, « L'humanité supérieure au risque de Balzac. Lecture paradoxale du Père Goriot », *Annales de l'Université Omar Bongo*, Libreville, n° 14, 2009, pp. 40-57.

**EYI** Max-Médard, *Tragique et néo-réalisme dans l'économie balzacienne. Essai d'herméneutique nietzschéenne autour du Père Goriot*, Lille, Presses de l'A.N.R.T., 2007.

**GOYARD-FABRE** Simone, *Nietzsche et la question politique*, Paris, Sirey, 1977.

**GRANIER** Jean, *Nietzsche*, Paris, P.U.F., 1982.

**GUYARD** Marc-François, *La Littérature comparée* 1<sup>e</sup> édition, Paris, Flammarion, 1951.

**GUYON** Bernard, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1969.

**KOPP** Robert, « Nietzsche, Baudelaire, Wagner. À propos d'une définition de la décadence », in *Travaux de littérature*, publiés par l'Adirel, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1988, p. 8.

**LAROSE** Jean, « Travail et mélancolie », in *Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle de Montréal à Paris*, Montréal, Publication du département d'Études françaises, 1991, pp. 22-23.

**LE RIDER** Jacques, *Nietzsche en France. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au temps présent*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives Germaniques », 1999.

**MACHEREY** Pierre, *A quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », 1990.

*Magazine littéraire* n°383, janvier 2000, « Nietzsche contre le nihilisme ».

**MAHIEU** Raymon et al, *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, coll. « Bicentenaire », 1998.

**MAUROIS** André, *Prométhée ou la vie de Balzac. Olympio ou la vie de Victor Hugo. Les trois Dumas*, Paris, Robert Laffont, 1993.

**NIETZSCHE** Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1958.

**NIETZSCHE** Friedrich, *Ecce Homo*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1988.

**NIETZSCHE** Friedrich, *La Volonté de puissance*, Paris, Le livre de poche, 1991.

**NIETZSCHE** Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, Gallimard, 1950.

**NIETZSCHE** Friedrich, *Par-delà le Bien et le Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1971.

**ORMESSON** Jean d', *Une Autre histoire de la littérature française tome I*, Mesnil-Sur-L'Estrée, Nil Editions, 1997.

**SERRES** Michel, « Sur le déterminisme », *Le Débat*, Paris, n° 15, 1981, p. 42.

# CONFIGURATIONS LITTÉRAIRES DES FRONTIÈRES DE L'ESPACE ATLANTIQUE DANS L'ŒUVRE DE TIerno MONÉNEMBO

Mia Élise ADJOUMANI

a.elise1@yahoo.fr

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

## Résumé

Théâtre du commerce triangulaire, en référence à l'histoire de la traite négrière et de l'esclavage transatlantique, l'espace atlantique est, ici, mis en perspective à travers l'analyse de deux récits de quête mémorielle de T. Monénembo. Sa relecture est fondée notamment par des interrogations relatives à sa configuration actuelle, les enjeux qui le traversent ainsi que les approches épistémologiques qu'il suscite. L'hypothèse développée dans cette étude, au regard des théories élaborées au sujet de l'espace atlantique, est celle d'un espace décloisonné, creuset de richesses humaines et culturelles, imbriquant irrémédiablement l'Afrique, l'Europe et l'Amérique.

**Mots-clés** : Atlantique, esclavage, frontière, transculturation, configuration.

## Abstract

Through the analysis of two memorial quest narratives by T. Monénembo, this study gives an overview of the Atlantic space which is considered as the scene of the triangular trade, with reference to the History of slave trade and the transatlantic slavery. Its reinterpretation, in this context, is based on questions pertaining to its current configuration, the issues that emerge from it and the epistemological approaches it arouses. The hypothesis of this reflection, inspired by the theories developed about the Atlantic space, is that of a decompartmentalized space, melting-pot of human and cultural wealth, intertwining irremediably Africa, Europe and America.

**Keywords** : Atlantic, slavery, border, transculturation, configuration.

## INTRODUCTION

Objet d'étude, de prime abord, propre aux géographes et aux historiens, l'Atlantique, mis en perspective du point de vue géographique et historique, est aussi devenu un objet d'intérêt dans

d'autres domaines de recherche. En ce sens, sa perception va au-delà de son image d'espace océanique séparant l'Afrique et l'Europe de l'Amérique, espace qui a été le théâtre de trafics humains et commerciaux. Cette perception est ainsi celle d'un lieu à portée symbolique dont la configuration comprend les différents mondes qu'il a rapprochés dans sa longue histoire. Cet espace atlantique est le monde défini par Bill Marshall comme « *a space of movement in which the destinies of Europeans, native Americans and West Africans crossed and intertwined* »<sup>1</sup>. À cet égard, il apparaît comme un paradigme digne d'intérêt pour penser certains enjeux du nouvel ordre mondial se déclinant en termes de passages, de frontières, de traversées, de carrefours, etc. Aussi, son analyse, dans un cadre littéraire, à travers deux productions de l'écrivain Tierno Monénembo – à savoir *Pelourinho*<sup>2</sup> et *Les coqs cubains chantent à minuit*<sup>3</sup> – vise-t-elle à donner un aperçu de la signification possible des objets, des valeurs, des Hommes en circulation dans cet espace. Les textes de Monénembo questionnent la configuration actuelle de ce territoire atlantique ainsi que ses enjeux, à travers le parcours de protagonistes aux histoires marquées par le « passage du milieu »<sup>4</sup>. En l'occurrence, cet épisode historique qui a ouvert le chemin de non-retour pour des milliers d'Africains, semble avoir finalement eu pour conséquence l'établissement d'un « pont » entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe. S'inspirant de la théorie de Paul Gilroy sur l'Atlantique noir<sup>5</sup> et de celle de Jean-Marc Moura sur l'Atlantique littéraire<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> - «Un espace de mouvement où les destins des Européens, des Amérindiens et des Africains de l'Ouest se croisent et s'entremêlent». MARSHALL Bill: *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, p.1.

<sup>2</sup> - MONÉNEMBO Tierno : *Pelourinho*, Paris, seuil, 1995.

<sup>3</sup> - MONÉNEMBO Tierno : *Les coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.

<sup>4</sup> - Le « Passage du Milieu » ou « Middle passage » est présenté dans *The Oxford Companion to African American Literature* comme « *the common term for the transatlantic crossing of African captives to the Americas in the holds of slave ships* » (le terme commun pour désigner la traversée transatlantique des captifs africains en route vers les Amériques dans les cales des navires négriers).

- Selon Christopher Miller, L'expression qui définit l'expérience afro-américaine et le traumatisme qui y est associé, est en soi révélatrice du schéma global et globalisant du triangle, dès lors que l'on se place dans la perspective du voyage tout entier, voyage tripartite, c'est-à-dire dans celle des négociants européens, non des captifs. MILLER Christopher : *Le triangle atlantique français. Littérature et culture de la traite négrière*, traduit de l'anglais (USA) par Thomas Van Ruymbeke, (The French Atlantic Triangle) Bécherel, éditions Les Persides, 2011, P.73.

<sup>5</sup> - GILROY Paul : « Je souhaite montrer que les historiens de la culture, dans leurs débats sur le monde moderne, devraient considérer l'Atlantique comme un objet d'analyse un et complexe, et développer sur cette base une perspective explicitement interculturelle et transnationale », *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris : Éditions Amsterdam. (Titre original : *The Black Atlantic : Modernity and double consciousness*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann), 2010, p.34.

<sup>6</sup> - MOURA Jean-Marc : « Il s'agit d'envisager l'Atlantique comme une perspective qui ... permet d'organiser des objets, de nommer un environnement, de construire des savoirs et de produire des formes littéraires. (p 211) [...] d'envisager des modèles inédits de mouvements transculturels, translinguistiques et traversant les aires régionales, au-delà de la distinction entre la littérature nationale et la littérature mondiale. » (p218), *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2015.



la réflexion sur cette configuration, fondée sur l'idée de « traversée », de franchissement de frontières réelles ou symboliques, porte sur l'espace, les facteurs culturels et humains.

### 1-Typologie, sens et expériences d'un espace décloisonné

La configuration de l'espace atlantique dans les textes de Monénembo, reflet des conséquences de l'histoire atlantique, est ici analysée dans une perspective géocritique<sup>1</sup> qui fait du référent un élément focal de cette analyse. En raison de la problématique historique de la traite négrière et de l'esclavage qui fonde la trame des récits de Monénembo, ce référent renvoie notamment à l'espace dessiné par les continents qui bordent l'océan Atlantique et qui ont été impliqués dans le commerce triangulaire. Il est ainsi constitué par l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Bien que la représentation de cet espace chez Monénembo, du point de vue du *geos* (terre), ne déroge pas à son image réelle, elle a une signification et une portée actuelles différentes de celles que l'Histoire retient de ce référent. Dans l'Histoire, comme l'écrit Christopher Miller, « le triangle, que tracèrent sur la carte du monde, des hommes et des navires négriers – et qui a aussi marqué de son empreinte la culture mondiale –, acheminait des marchandises vers l'Afrique, déplaçait des captifs africains vers le Nouveau Monde, puis rapportait en Europe les produits de l'économie coloniale<sup>2</sup> ». Ce triangle représente une configuration qui évoque, d'emblée, « l'économie atlantique » (Christopher Miller) et qui n'a eu de sens qu'en raison, principalement, de cette économie dont il était la scène.

Monénembo s'écarte cependant de cette perspective historique pour proposer une interprétation fondée sur les conséquences de cette histoire atlantique qui sont autres qu'économiques. Celles relevant de la culture, de l'humain sur lesquelles il s'appesantit notamment, permettent de dresser une typologie révisée des lieux de cet espace.

L'Europe – incarnée par la ville de Paris où vit le personnage d'El Palenque (dans *Les coqs cubains chantent à minuit*) avant son voyage à la Havane – apparaît dans les récits comme un espace carrefour, un lieu de passage, de cohabitation, de rencontre de personnes issues de différentes zones géographiques extra et intra-européennes, de différentes cultures. Cet espace carrefour est semblable à ces espaces qualifiés de *contact zones* par Marie-Louise Pratt, espaces

---

<sup>1</sup> – « Elle [La géocritique] incline en faveur d'une démarche géocentrée, qui place le lieu au centre des débats. [...] Dès lors, c'est au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre [...] la géocritique affronte un référent dont la représentation littéraire n'est pas considérée comme déformante, mais comme fondatrice. Sur la base des prémisses formulées dans les chapitres précédents, on postulera que le référent et sa représentation sont interdépendants, voire interactifs », WESTPHAL Bertrand : *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007, p.185.

<sup>2</sup> - MILLER Christopher : *op. cit.*, p.17.

« où des cultures, autrefois géographiquement et historiquement séparées, entrent désormais en relation ou en confrontation, empruntant l'une à l'autre »<sup>1</sup>.

L'Afrique est, certes, toujours l'espace liminaire dans le triangle spatial revisité, mais sa spécificité n'est plus appréciée en référence à une expérience réelle de migration forcée ou de retour de ses habitants et de leurs descendants, citoyens africains ou pas. Il n'est pas représenté comme le lieu de départ des bateaux négriers et celui de « pèlerinage » des descendants d'Africains autrefois déportés. Monénémbou, dans ses récits, fait l'option de dépeindre ce continent comme le symbole d'une histoire pré-esclavage dénuée des tourments de l'esclavage. À travers le regard de protagonistes afro-descendants brésiliens et cubains dans *Pelourinho* et *Les coqs cubains chantent à minuit*, c'est une Afrique mythifiée qui est évoquée. Elle apparaît comme l'espace encore inexploré, non dénaturé qu'il était avant la traite négrière et l'esclavage, un espace de félicité où les âmes des défunts morts outre Atlantique retournent et retrouvent enfin la paix et le repos<sup>2</sup>. L'Afrique est également la terre-mère, le lieu d'origine des ancêtres des descendants d'esclaves, mais aussi le cadre de vie d'une partie de la parentèle de ces esclaves, demeurée sur le continent.

Le troisième lieu de cet espace atlantique qui est du côté américain de l'Atlantique et qui fait partie des contrées du monde autrefois qualifiées de « Nouveau monde », est représenté par le Brésil et Cuba. Ce troisième lieu que l'on peut qualifier de lieu creuset de cultures, peut être considéré comme le territoire emblématique de l'espace atlantique car on y trouve des traces aussi bien de l'Europe, de l'Afrique que de l'Amérique. En effet, le Brésil est marqué par la présence portugaise et française, Cuba par celle de l'Espagne. Ces deux pays ont, en outre, accueilli des esclaves africains qui sont venus s'ajouter aux populations autochtones (indiennes, entre autres).

Au sein de l'espace atlantique ainsi délimité, les frontières géographiques semblent inexistantes. À travers le parcours spatial du personnage d'El Palenque qui part de la Guinée à Paris et à Cuba, de celui d'Escritore qui a fréquenté plusieurs villes africaines<sup>3</sup>, Paris<sup>4</sup> et le Brésil<sup>5</sup>, il y a, d'une part, comme une déconstruction de l'image d'un espace atlantique compartimenté. Par-delà ce fait, c'est l'idée même de l'existence d'histoires atlantiques (au

<sup>1</sup> -CLAVARON Yves : « Hybridité et diaspora dans deux récits atlantiques », in *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique*, op. cit., p.73.

<sup>2</sup> - Le narrateur, dans *Pelourinho*, déclare à la suite du décès du personnage de Maria : « Doux Seigneur de Bonfim. Faites que ce soit comme il est dit dans la chanson, qu'elle soit déjà là-bas, près de la grande termitière et qu'on fête son retour avec des gourdes de vin de palme et le tambour de cérémonie », *Pelourinho*, p.52

<sup>3</sup> - « Tu parles de Cotonou, de Lomé, de Saint-Georges de Mina, de Dakar où tu avais fait tes études », *Pelourinho*, p.29.

<sup>4</sup> -Le narrateur : « Paris ! Tu connais Paris ? / Escritore : « Oui, j'ai eu à flâner entre Nation et Belleville », *Idem*.

<sup>5</sup> - « Je connais Rio et Belem et un peu Manaus aussi », *Idem*.

pluriel) que Monénembo remet en question. Si Cuba et le Brésil, scènes de ses récits, se rapportent au monde ibérique, l'auteur adjoint également au tableau spatial, Paris, ville évoquant ce que Christopher Miller qualifie « d'Atlantique français »<sup>1</sup>, ainsi que des villes africaines. Ce sont autant de territoires qui concourent, symboliquement et concrètement, au tissage de la trame des histoires et des identités des protagonistes, lieux sans l'empreinte desquels celles-ci n'auraient pas toutes leurs significations. Monénembo étaye ainsi sa conception d'une seule histoire atlantique qui a abouti à des conséquences presque identiques.

On note, d'autre part, un chamboulement de la logique des appartenances géographiques dans l'espace atlantique selon Monénembo. Les protagonistes ne sont plus ancrés dans un seul espace. Il y a comme une entreprise de brouillage de leurs origines géographiques car ils ne semblent pas avoir de point de chute définitif, en raison de la permanence de leur mobilité. Escritore dans *Pelourinho* est un personnage itinérant qui a voyagé à travers l'Afrique (notamment « Cotonou, Lomé, Saint Georges de Mina au Ghana, Dakar »), la France (« Paris : nation, Belleville ») et le Brésil. El Palenque dans *Les coqs cubains chantent à minuit*, vient, aux dires du narrateur « tantôt de Guinée, tantôt de Paris, tantôt d'on ne sait trop où ! »<sup>2</sup>.

Par ailleurs, le sens et la signification de ce parcours transfrontalier de l'espace atlantique est aussi l'objet d'une nouvelle appréciation. Dans *Pelourinho* comme dans *Les coqs cubains chantent à minuit*, cette traversée n'a plus le sens (direction) de la traversée de l'époque du commerce triangulaire et dénote un vécu différent de l'expérience douloureuse de ce « passage du milieu ». Dans le premier roman, le voyage d'Escritore de l'Afrique vers le Brésil rappelle *a priori* l'orientation du trajet du passage du milieu, mais il est, ici, question d'un voyage-aller d'un type nouveau. La charge symbolique et expérimentale de ce voyage-aller est loin d'être celle traumatisante du déracinement des Africains déportés vers le nouveau monde ; elle est plutôt celle d'un voyage visant la réconciliation, la reconstitution allégorique d'une « famille » divisée par les aléas de l'Histoire.

Quant à l'itinéraire du protagoniste El Palenque dans *Les coqs cubains chantent à minuit*, son orientation, sa configuration et sa portée sont autres que celles du personnage de *Pelourinho* : ici le protagoniste part, dans un premier temps, de l'Afrique vers l'Europe et, dans un deuxième temps, de l'Europe vers Cuba, à la recherche de ses origines (*Les coqs cubains chantent à minuit*, p26). Cette quête généalogique pourrait être identifiée à celle des afro-

---

<sup>1</sup> - « J'ai voulu dans ce livre réfléchir et inviter à réfléchir à ce que j'appellerai l'Atlantique français : le (la) France, certaines parties de l'Afrique, et les îles françaises de la Caraïbe, auxquelles viendront s'ajouter, parfois la Louisiane et certaines îles de l'Océan Indien », MILLER Christopher, *op. cit.*, p.18.

<sup>2</sup> -*Les coqs cubains chantent à minuit*, p.20.

descendants qui retournent en Afrique sur la trace de leurs ancêtres. Cependant, elle est différente de la démarche de ces derniers, de par sa motivation. L'entreprise du personnage de Monénembo n'est pas directement déterminée par l'histoire de l'esclavage, mais elle présente l'intérêt de démontrer le lien créé par l'histoire atlantique entre ces trois continents.

Il faut noter, d'ailleurs, que le voyage du « nouveau monde » vers l'Afrique reste à l'état de projet, dans les récits de Monénembo. Si certains des personnages cubains et brésiliens que rencontrent les protagonistes des deux romans n'excluent pas d'aller découvrir la terre des ancêtres, ils ne réalisent pas ce vœu car ils semblent englués dans des existences peu reluisantes. Néanmoins, ce voyage-retour peut s'apparenter au voyage allégorique, aux allures mythologiques qu'envisagent certains personnages brésiliens dans *Pelourinho* : ce voyage-retour figuratif se fait par le biais de la mort ou se confond avec celle-ci<sup>1</sup> :

La typologie des lieux de l'espace atlantique – comprenant un lieu liminaire, des lieux creuset culturel et lieux carrefours – est annonciatrice de la configuration culturelle de celui-ci.

## **II- Une culture atlantique à configuration trans et inter-culturelle**

Les réalités culturelles de cet espace atlantique, chez Monénembo, prennent, en effet, essentiellement deux formes qui reflètent, en un certain sens, la typologie des lieux précédemment exposée. Elles relèvent aussi bien du processus de la transculturation que de celui de l'interculturel, deux phénomènes qui connotent la logique de traversée des frontières – notamment culturelles – mise en texte par Monénembo dans sa représentation de l'espace atlantique.

Les territoires considérés comme des creusets culturels, en l'occurrence Cuba et le Brésil, sont les espaces générateurs et des lieux d'expérimentation du concept de transculturation qui est, selon son créateur, Fernando Ortiz, « capital et absolument indispensable si l'on veut comprendre l'histoire de Cuba et, pour des raisons analogues, celle de toute l'Amérique en général<sup>2</sup> ». Le processus de ce phénomène culturel décrit par Ortiz en deux phases – celle de « la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et [celle de] la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels

---

<sup>1</sup> -En témoigne les propos de ce personnage : « Faites qu'elle ne soit pas morte, doux Seigneur de Bonfin. Faites que ce soit comme il est dit dans la chanson, qu'elle soit déjà là-bas, près de la grande termitière et qu'on fête son retour avec des gourdes de vin de palme et le tambour de cérémonie » *Pelourinho*, p.52.

<sup>2</sup> - ORTIZ Fernando : *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre. Leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi, Montréal, Editions Mémoire d'encrier, 2011, p.171.

qu'on pourrait appeler une néoculturation »<sup>1</sup> – est celui que suit la dynamique culturelle des populations brésilienne et cubaine dans les récits de Monénembo.

La première phase de ce processus ne suppose pas une déculturation, une perte totale des attributs culturels de ses origines. Les Africains sont arrachés à leur milieu mais conservent une part de leur âme africaine, comme le souligne Fernando Ortiz : « En même temps que leurs corps, les Noirs apportèrent leurs esprits, mais non leurs institutions ni leurs instruments »<sup>2</sup>. La principale marque de la déculturation partielle chez Monénembo est donc une pratique déterritorialisée de la religion animiste<sup>3</sup>. Celle qui est la principale référence dans les récits de Monénembo présente des ressemblances avec la religion Yoruba du Nigeria au sujet de laquelle Roger Bastide, dans *Les Amériques noires*, propose une analyse des modifications subies sur le territoire américain, notamment au Brésil et à Cuba :

Deux grandes différences entre la religion Yoruba en Afrique et en Amérique. Au Nigéria, le culte des dieux (*Orisha*) est lié à la fois aux lignages et aux confréries. L'*Orisha* est considéré comme l'ancêtre du lignage et son culte reste pratiqué par le plus vieux chef du lignage, de génération en génération. [...] la seule réalité qui ait pu subsister est forcément, celle des confréries ; le culte du lignage a disparu<sup>4</sup>.

Cette religion a également d'autres dénominations dans le Nouveau Monde : « *Au Brésil [...], elle est connue sous le nom de candomblés nagôs à Bahia, de Changô dans les Etats de Pernambouco et d'Alagôas, et de batuque (onomatopée imitant le bruit du tambour) dans l'Etat de Porto Alegre, à Cuba où elle est désignée du terme de Santeria* »<sup>5</sup>.

L'atmosphère animiste assez prégnante dans laquelle baigne le récit de *Pelourinho*, situé au Brésil, tient donc de cette reterritorialisation religieuse. La croyance en des divinités d'origine africaine, assez vivante, rythme la vie des descendants d'esclaves africains et semble un moteur du récit. Son importance dans le roman est traduite par la diversité de ses manifestations. Celles-ci peuvent être un attachement à des symboles, des objets considérés sacrés, au pouvoir protecteur, tels qu'« une amulette en fils blancs » (p.17), une statuette de « femme en or avec une tête de python » (p.44) – rappelant le culte du Vaudou<sup>6</sup> -qui a un pouvoir protecteur, un

<sup>1</sup> -ORTIZ Fernando, *op. cit.*, p.170.

<sup>2</sup> - *Ibidem*, p.169.

<sup>3</sup> - Lilyan Kesteloot cite une définition de ce concept, redevable à Edward B. Taylor : « Selon cette conception, le monde serait peuplé d'esprit bienveillant et malveillants. Les hommes attribuent à ces esprits la cause de tout ce qui se produit dans la nature, et considèrent que ces êtres animent non seulement les animaux et les plantes mais même les objets en apparence inanimés », KESTELOOT Lilyan : *Introduction aux religions d'Afrique*, Paris, Alfabarre, 2009, p.11.

<sup>4</sup> -BASTIDE Roger : *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996 (troisième édition), p.124.

<sup>5</sup> -*Ibidem*, p.123.

<sup>6</sup> -En référence aux travaux de Bastide, la cohabitation des dieux du candomblé et du Vaudou dans le texte s'explique comme suit : « La nation dahoméenne se fond dans le moule du culte yoruba dominant au Brésil », *Ibidem*, p.138.

rituel individuel protecteur (« je m'enduisis le front de dendé, je croquai une demi-noix de cola », p.36). On relève également la pratique de cultes animistes collectifs : « Les jeunes filles [se montrent] avec des calebasses de cauris, des ligatures de perles sur leurs seins nus. Elles dansent pour le dieu qui leur plaît en agitant des clochettes agogos » (p.137).

Il faut noter également la référence récurrente à des divinités africaines appartenant, majoritairement, à la religion d'inspiration yoruba, le *candomblé*, dominante, selon Bastide, au Brésil. L'orthographe des noms de ces divinités dans *Pelourinho* diffère quelque peu de celle employée par Bastide, mais la correspondance s'établit aisément : « Iemanja » (p.17) = « *yemanjà* »<sup>1</sup> ; « Xango » (p.36) = « *Shangô* » « dieu de la foudre »<sup>2</sup> ; « Exu », (pp.38, 54) = « *Eshù* »<sup>3</sup>. Ces divinités, dont la liste n'est pas exhaustive, sont, toutes, souvent invoquées pour leurs supposés pouvoirs protecteurs.

La déculturation partielle est aussi signifiée par des marques ethniques africaines qui se retrouvent au Brésil. Ainsi en est-il du tatouage distinctif des gens de la tribu dont est originaire le personnage d'Escritore qui est aussi porté par ses cousins brésiliens, les frères Baeta.

Enfin, la survivance de l'Afrique dans le Nouveau monde est signée par l'intégration de chants d'origine africaine, plus précisément « zoulous, xhosa, yoruba » (p.149) dans le répertoire musical brésilien. Les mots du narrateur résument l'inéluctable persistance de ce lien avec l'Afrique : « Des deux bords de l'Océan, les négriers n'avaient rien pu contre la mémoire des choses »<sup>4</sup>.

En dépit de ces repères communs, de ces ressemblances, les populations du Nouveau monde se distinguent des Africains par des traits qui leurs sont propres. Ceux-ci illustrent l'étape de la néoculturation qui est la marque de la re-contextualisation, de la nécessité d'adaptation à un contexte nouveau conséquence de l'histoire atlantique.

Cette néoculturation est perceptible, sur le plan religieux, par un syncrétisme alliant le christianisme – importé par les populations d'origines européennes – à l'animisme, sous sa forme « déterritorialisée » précédemment exposée, et aux diverses religions que suppose la diversité de la population du Nouveau monde. Selon Roger Bastide, ce type de syncrétisme religieux est spécifique à l'Amérique latine, par comparaison au cas des colonies protestantes où le « métissage » religieux a pris la forme d'une « réinterprétation » (le mot est de Melville Herskovits). Bastide en donne une explication :

<sup>1</sup> -« Yemanjà [...] de divinité d'eau douce au Nigéria est devenue au Brésil déesse des eaux salées et de l'amour chaste »

<sup>2</sup> -BASTIDE Roger, *op. cit.*, p.125.

<sup>3</sup> -« *Eshù* ou *Bara* qui est l'intermédiaire obligatoire entre les *Orishas* et les mortels », *Idem*.

<sup>4</sup> -*Pelourinho*, p.145.

Dans l'Amérique catholique au contraire, peut-être parce que le catholicisme luse ou hispanophone était plus social que mystique, tout au moins sur le nouveau continent, on se contentait d'apprendre quelques prières ou quelques gestes pour baptiser le nouveau venu s'il n'avait pas été baptisé<sup>1</sup> dans le port où le navire négrier l'avait chargé ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y eut pas assimilation des valeurs occidentales... Néanmoins, dans l'ensemble, la pression évangélistrice a été moins forte, les traits culturels africains ont pu se maintenir plus facilement, et le métissage s'est fait, dans les milieux d'Amérique latine, sous la forme surtout de syncrétisme<sup>2</sup>.

Le témoignage de ce syncrétisme est donné par le narrateur dans *Les coqs cubains chantent à minuit* : « Des effluves de paganisme flotteraient toujours dans les salles de congrès, dans les églises et dans les mosquées » (p.125-126). Dans *Pelourinho*, c'est l'invocation conjointe d'une divinité animiste – « Ogun, dieu des forges et de la guerre » – et d'une sainte chrétienne – « Sainte Barbe » – qui en atteste : « J'avais longuement penché mon visage vers la flamme des cierges pour implorer Ogun et sainte Barbe » (p.36).

Hormis la vie religieuse, les habitudes de vie des populations de cette partie de l'espace atlantique ont aussi été infléchies par les contraintes et réalités du nouveau contexte dans lequel doit se dérouler leur existence. On a, en effet, l'impression que l'esclavage a laissé dans leur existence l'empreinte de l'endurance à laquelle ils ont été confrontés ainsi que celle des moyens de survie développés face à la rudesse de la vie d'alors. Ainsi peut-on interpréter ces propos du narrateur de *Pelourinho* adressés au personnage d'Escritore :

Maints d'autres détails montraient que tu venais d'ailleurs. Pour te faire comprendre, tu parlais, alors qu'ici on chante [référence au negro spirituals]. Tu ne t'approchais des églises que pour en admirer les dômes [église, monument d'intérêt touristique, alors qu'il est pour eux un lieu où prier Dieu pour qu'il allège leurs souffrances]. En marchant, tu traînais les pieds comme on le fait dans la brousse. Ici, il faut se trémousser si l'on veut ressembler aux autres (p.37).

Quant au processus interculturel qui a aussi cours dans cet espace atlantique, il n'est pas amplement développé dans le corpus. Néanmoins, en partant du principe que les mouvements de populations qui se sont effectués dans l'espace atlantique ont été de multiples occasions de rencontres culturels, on peut supposer qu'elles ont sans doute donné lieu à ce processus d'influence réciproque qui ne remet toutefois pas en question les spécificités culturelles des mondes en contact. L'affirmation du narrateur dans *Les coqs cubains chantent à minuit* relative aux influences réciproques de Cuba et de l'Afrique en matière musicale est éloquente à ce propos : « À l'origine, dit-il, la musique cubaine doit beaucoup aux rythmes africains ; aujourd'hui, la musique africaine doit beaucoup aux rythmes cubains » (p.126).

---

<sup>1</sup>-« En Amérique latine, les esclaves devaient être baptisés soit à leur départ d'Afrique, soit à leur entrée dans le pays et recevoir une instruction religieuse (qui justifiait, aux yeux des Blancs, le régime servile : si on esclavagisait les corps, c'était pour mieux libérer les âmes) », BASTIDE Roger, *op. cit.*, p.157.

<sup>2</sup> - BASTIDE Roger, *op. cit.*, p.158.

Outre les particularités de l'espace et de la culture, une autre caractéristique emblématique de cet espace atlantique est perceptible au niveau du facteur humain.

### III-Configuration humaine

Au vu des développements précédents, il n'est pas étonnant de souligner que l'espace Atlantique est un lieu où le paysage humain est non seulement le reflet de la diversité des populations qui y vivent, mais aussi le lieu où se réalise l'inéluctable métissage humain conséquence du contact de ces hommes et femmes d'origines variées. Si le personnage d'El Palenque dans *Les coqs cubains chantent à minuit* est à lui seul le paradigme du franchissement des frontières « raciales », les populations de l'île de Cuba théâtre de ce récit, comme celles du Brésil dans *Pelourinho*, représentent également cette réalité et se donnent à voir comme le microcosme humain incarnant l'espace atlantique.

Le personnage d'El Palenque est, en effet, originaire des trois continents : son père est Africain, Guinéen plus précisément, sa mère cubaine est une métisse née d'une esclave noire « la Négresse Técla » et d'un père blanc d'origine française et citoyen espagnol. La description du narrateur à propos de Cuba est amplement expressive : « Cuba a tous les sangs du monde » (p.79). « Nous sommes le produit de tous les frottements qu'a connus cette putain de terre ces cinq derniers siècles... Nous ne sommes pas les bâtards des Noirs et des Blancs... Nous sommes Catalans et Basques, Français, Yoruba, Congolais, Akans, Peuls, Madingues, Ouolofs... » (pp.99-100). « Nous sommes à Cuba... c'est-à-dire au noyau du monde » (p.105). Fernando Ortiz dresse un tableau similaire de Cuba, en parlant aussi bien des hommes que de leurs cultures :

[En plus des Indiens, des Espagnols et des Noirs, Cuba regroupe aussi des] immigrants ... aux origines les plus diverses : Indiens du continent, juifs, Lusitaniens, Anglo-Saxons, Français, Américains du Nord, et même Chinois de Macao, de Canton e d'autres régions de ce que fut le Céleste Empire. [...] À Cuba, les cultures qui ont influé sur la formation de son peuple ont été si nombreuses et si diverses dans des positions d'espace et de catégories structurelles, que cet immense brassage de races et de cultures dépasse en importance tout autre phénomène historique<sup>1</sup>.

### CONCLUSION

Le rapport dynamique de l'Homme à l'espace, les réalités culturelles constamment re-contextualisées, les distinctions et indistinctions biologiques, qui dessinent la configuration symbolique de l'espace atlantique dans les textes de Monénembo sapent, en fin de compte, l'idée de frontière, au sens réel et figuré du terme. Si le visage que présente cet espace doit ses inflexions au déterminisme historique, il semble aussi répondre aux contingences liées à la

---

<sup>1</sup> -ORTIZ Fernando, *op. cit.*, p166.



marche du temps et à l'évolution subséquente des mentalités. Sa représentation apparaît alors comme une sorte de mise en abyme du monde actuel soumis à la dynamique de la mondialisation. C'est donc un espace constamment en « devenir ». Son histoire peu glorieuse – quand on se réfère à la traite négrière et à l'esclavage – a, au demeurant, été la source d'une fécondité et d'une créativité aussi bien humaine que culturelle.

## BIBLIOGRAPHIE

### I-Corpus

**MONÉNEMBO** Tierno : *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

**MONÉNEMBO** Tierno : *Les coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.

### II-Essais et articles

**ANDREWS** William L., **FOSTER** Frances Smith, **HARRIS** Trudier (Eds) : *The Oxford Companion to African American Literature*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.

**BASTIDE** Roger : *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L' Harmattan, 1996 (troisième édition).

**BUTEL** Paul : *Histoire de l'Atlantique. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, éditions Perrin, 1997.

**GILROY** Paul : *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris : Éditions Amsterdam. (Titre original : *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann), 2010.

**KESTELOOT** Lilyan : *Introduction aux religions d'Afrique*, Paris, AlfAbarre, 2009.

**MARSHALL** Bill : *The French Atlantic. Travels in Culture and History*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.

**MILLER** Christopher : *Le triangle atlantique français. Littérature et culture de la traite négrière*, Bécherel, éditions Les Perséides, 2011.

**MOURA** Jean-Marc/ **PORRA** Véronique (eds) : *L'Atlantique littéraire. Perspectives théoriques sur la constitution d'un espace translinguistique*, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms Verlag, 2015.

**ORTIZ** Fernando : *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre. Leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2011.

**VION-DURY** Juliette et al. (sous la direction de) : *Littérature et espaces. Actes du XX<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée-SFLGC*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

**WESTPHAL** Bertrand : *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

**LE COMBAT DES « SANS VOIX » DANS ZAMORE ET MIRZA  
OU L'ESCLAVAGE DES NOIRS D'OLYMPE DE GOUGES**

**Mylène DANGLADES**

mylene.danglades@univ-guyane.fr

**Université de Guyane, Laboratoire MINEA**

**Résumé**

L'esclavage, dans sa représentation la plus élémentaire, n'est point un sujet anodin. On peut se demander si en tant que tragédie sociale, historique et politique, il peut se dire de manière retentissante par le biais de la scène. Les dominés, restés longtemps des « sans voix » parviennent-ils à être entendus ? Les corps, ces champs de batailles plurielles, peuvent se transmuier en chants, en voix et aboutir à un espace de dépassement ou de reconquête identitaire. Entre le dire et le rire, l'Histoire et les histoires, un système de connivence peut-il s'établir et transmuier l'esclave en homme libre ?

**Mots-clés :** Esclavage, théâtre, corps, espace, identité

**Abstract**

Slavery, in its most basic representation, is not an innocuous subject. One wonders if, as a social, historical and political tragedy, he can say himself resoundingly through the stage ? Do the dominated, who have long remained the "voiceless" manage to be heard ? Bodies, these plural battlefields, can be transmuted into songs, voices and lead to a space of overcoming or reconquering identity. Between saying and laughing, history and stories, can a system of connivance be established and transmute the slave into a free man ?

**Keywords :** Slavery, theatre, body, space, identity

**INTRODUCTION**

L'esclavage, en tant que fait historique, nous amène à nous replonger dans la période de la Révolution française, un évènement majeur de la fin du XVIIIe siècle. Les difficultés résultant de la monarchie et les contestations de l'absolutisme vont engendrer de multiples ruptures avec les systèmes politiques, économiques, sociaux et culturels de cette époque. L'Europe subit quelques assauts, notamment la guerre de la ligue d'Augsbourg qui s'est déroulée de 1688 à

1697. Et à l'issue de cette bataille acharnée, le pays s'octroie Haïti, la partie occidentale de Saint-Domingue et la première production sucrière du monde. De 1701 à 1717, s'ensuivra la guerre de Successions d'Espagne où la France vit ses frontières se restreindre. La royauté est contestée dans le pays et une monarchie parlementaire émerge basée sur le modèle anglais et accréditée par la Déclaration des droits datant de 1689. Les esprits éclairés réclament la paix et un autre mode de gouvernance. Fénelon, homme d'Église et d'influence, préoccupé par les problèmes politiques de son époque, tente d'exercer une certaine pression sur les personnes influentes de son entourage. Il occupe officieusement la fonction de conseiller auprès de Louis XIV et manœuvre pour faire émerger sa voix au niveau du gouvernement royal. Dans un contexte de guerre et, pour lui, il est essentiel que la voix de la nation toute entière résonne. Il affirme en ces termes : « Notre mal vient de ce que cette nation n'a été jusqu'ici que l'affaire du roi qui est ruiné et discrédité. Il faudrait en faire l'affaire véritable de tout le corps de la nation » (*Correspondance* 210-12). Les opérations militaires et navales s'enchaînent pour la France et ses alliés dans la Caraïbe et au Québec. Des territoires sont perdus, tel que le Canada en 1763 (Lacoursière, Provencher, Vaugeois 159) et d'autres sont conservés, comme Saint-Domingue, une colonie florissante, basée sur la traite des esclaves noirs. Le pouvoir royal avait fourni une assise juridique à l'esclavage avec le Code Noir rédigé par Colbert et promulgué par Louis XIV en 1685. Bossuet énonce que « Condamner l'esclavage reviendrait à condamner le Saint-Esprit qui ordonne aux esclaves, par la bouche de Saint-Paul, de demeurer en leur état et n'oblige pas le maître à les affranchir » (*Avertissements aux Protestants* 610). De leur côté, les philosophes du XVIIIe siècle dénoncent avec plus ou moins de clarté ou de véhémence les principes du « droit divin », ainsi que l'esclavage. Le Chevalier de Jaucourt, souligne dans l'article « Esclavage » de *l'Encyclopédie* que cette pratique est contraire au droit de la nature et à l'esprit du christianisme : « C'est donc aller directement contre le droit des gens et contre la nature, que de croire que la religion chrétienne donne à ceux qui la professent, un droit de réduire en servitude ceux qui ne la professent pas, pour travailler plus aisément à sa propagation ». Les idéaux, les prises de position divergent et la voix des esclaves, elle, peut s'apparenter à un bruissement de feuillages ou à une onde qui se perd dans le néant.

Leurs vies, l'évocation ou la révocation de leur sort importent-t-elles véritablement aux nations ? La régence de Philippe d'Orléans favorise un foisonnement culturel et une résurgence du théâtre qui propose alors un théâtre de société et de foire. Les mœurs, les idées les plus fugitives inspirent des auteurs et les questions coloniales parviennent sur les devants de la scène. La suppression de la censure par la loi du 13 janvier 1791 autorise un théâtre « par et pour le peuple ». Le théâtre devient la tribune de certains drames, de faits historiques. Jean-Baptiste

Radet, auteur du *Noble roturier* définit le théâtre de cette époque comme le moyen de « peindre comme ils sont les tyrans oppresseurs, chanter les exploits de nos fiers défenseurs, de faire du théâtre une école de mœurs ». Ce théâtre en empruntant une œuvre et une voix retentissantes cherchera à révolutionner le genre et à faire écho aux problèmes de société. Ce faisant, nous ne sommes guère à l'abri de vérités ou de contre-vérités essaimées.

### 1. Une œuvre et une voix retentissantes ?

Le XVIII<sup>e</sup> siècle se focalisera sur l'esclavage par le biais de créations philosophiques et romanesques. La dimension théâtrale sera un peu plus en marge sur cette question, puisque si l'on s'en tient aux propos de Sylvie Chalaye, la scène « au siècle des Lumières, devient une réelle tribune susceptible d'alerter l'opinion publique et de nuire aux intérêts des colons » (*L'Esclavage des nègres*). La censure prime au Théâtre français et met en exergue le paradoxe de la création et de l'institution. Le théâtre constitue un enjeu et, de ce fait, le pouvoir politique entend « concentrer, codifier, protéger » (*Le Théâtre en France* 269). Il s'agit de développer l'idée du monopole, de travailler à fixer les formes pour canaliser l'inventivité des forains, rétablir un rapport fermé et formel entre troupes et répertoires, tout cela sous l'égide du souverain. L'esclavage à cette époque n'obtient pas le suffrage massif du public et n'est évoqué que dans des cénacles restreints. Jean-Jacques Rousseau a dénoncé le fait de réduire un peuple à la servitude et a souligné qu'il s'agissait là d'une pratique « illégitime » et « absurde » (*Du Contrat social ou Principes du droit politique*, Livre I, Chapitre 4). *L'Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, composée notamment par Raynal, fustige le colonialisme et le négoce international. Publié pour la première fois en 1770, l'ouvrage est condamné en 1772 par l'arrêt du Conseil et mis à l'Index en 1775. L'édition révisée et augmentée publiée en 1780, qui mettait en lumière sur la première page, le nom de l'auteur suscita des réactions très hostiles de la part des autorités civiles et religieuses. Le Parlement de Paris prononça contre l'auteur un décret et la Sorbonne exigea que le livre soit brûlé. L'auteur est contraint à l'exil. Cet ouvrage polémique et politique secoua les soubassements du système colonial européen. La voix de l'abbé Reynal se fit entendre distinctement :

Si l'intérêt a seul des droits sur votre âme, nations de l'Europe, écoutez-moi encore. Vos esclaves n'ont besoin ni de votre générosité, ni de vos conseils, pour briser le joug sacrilège qui les opprime. La nature parle plus haut que la philosophie et que l'intérêt. (Livre XI).

Les destinataires de ce message sont clairement désignés par l'emploi de l'apostrophe « nations de l'Europe », des pronoms possessifs « vôtre », « vos ». La formule impérative

souligne la position de l'écrivain qui s'apparente à celle d'un homme avisé, connaissant le sujet, les esclaves et que ces derniers peuvent être envisagés comme des hommes égaux à leurs maîtres. Cette « âme » dont semblait être dépourvus les noirs est mise en avant et c'est précisément à elle que Raynal se réfère pour infléchir la position des esclavagistes et des croyants. Dans la description finale, l'auteur appelle de ses vœux l'avènement d'un héros révolutionnaire noir, la figure d'un « Spartacus noir » qui s'opposera aux oppresseurs :

Ces éclairs annoncent la foudre, et il ne manque aux nègres qu'un chef assez courageux, pour les conduire à la vengeance et au carnage. Où est-il, ce grand homme, que la nature doit à ses enfants vexés, opprimés, tourmentés ? Où est-il ? Il paraîtra, n'en doutons point, il se montrera, il lèvera l'étendard sacré de la liberté. Ce signal vénérable rassemblera autour de lui les compagnons de son infortune. Plus impétueux que les torrents, ils laisseront partout les traces ineffaçables de leur juste ressentiment. Espagnols, Portugais, Anglais, Français, Hollandais, tous leurs tyrans deviendront la proie du fer et de la flamme. Les champs américains s'enivreront avec transport d'un sang qu'ils attendaient depuis si longtemps, et les ossements de tant d'infortunés entassés depuis trois siècles tressailliront de joie. L'ancien monde joindra ses applaudissements au nouveau. Partout on bénira le nom du héros qui aura rétabli les droits de l'espèce humaine, on érigeria des trophées à sa gloire. Alors disparaîtra le Code Noir (*Ibidem*).

L'image des ancêtres honorés et du rapprochement des humains autour de la figure miraculeuse du libérateur souligne que l'auteur a foi en l'humanité. Il veut amener l'homme à s'interroger sur son passé, à considérer son présent et son avenir en mêlant les mots et l'Histoire. Au-delà de ce discours qui conjugue les considérations littéraires, philosophiques, politiques et historiques, que se passe-t-il sur le plan artistique, théâtral ? Si des philosophes et des romanciers ont pu exprimer leurs points de vue sur des hommes considérés en Europe comme des animaux, au théâtre la question des Noirs semble plus délicate. La scène, au siècle des Lumières, ne manque pas de retenir l'attention du public sur les sujets en vogue et la question esclavagiste plus particulièrement peut paraître des plus sensibles et alerter par là-même la société esclavagiste. La Comédie-Française veille elle-même sur l'objet des représentations. Les personnages noirs, lorsqu'ils sont évoqués dans une pièce à cette époque, leur rôle est endossé par des Blancs qui s'affublent de perruques et de maquillage à outrance. Ils évoquent en outre un certain exotisme et convoquent sur scène et dans l'imaginaire les contrées lointaines du Nouveau Monde. Au XVIIIe siècle, Olympe de Gouges se lance dans une carrière littéraire et s'engage dans des combats politiques. Claude Manceron précise qu'« elle n'hésite pas à participer aux grands courants d'idées » et à « s'essayer aux pièces de théâtre » (*L'Etat de la France pendant la Révolution* 274). Son activité intellectuelle se révèle foisonnante entre le début des années 1780 et 1793, la date de son exécution. Elle comptabilise près d'une centaine d'écrits littéraires, philosophiques, politiques et les rattache globalement à l'évocation et à la défense de l'humanité :

Dans les siècles de l'ignorance les hommes se sont fait la guerre ; dans le siècle le plus éclairé, ils veulent se détruire. Quelle est enfin la science, le régime, l'époque, l'âge ou les hommes vivront en Paix ? Les

Savants peuvent s'appesantir et se perdre sur ces observations métaphysiques. Pour moi, qui n'ai étudié que les bons principes de la Nature, je ne définis plus l'homme, et mes connaissances sauvages ne m'ont pas appris à juger des choses que d'après mon âme. Aussi mes productions n'ont-elles que la couleur de l'humanité (Gouges 29).

L'auteur se positionne par rapport à son époque, « le siècle le plus éclairé » aux « Savants » et à leurs incessantes activités de recherche et d'intellectuels, leurs égarements et leurs remarques empiriques. La matière de ses études s'inscrit à l'opposé, à savoir la « Nature », ses « connaissances sauvages ». Elle souligne la modestie de sa condition, les droits naturels dont elle peut jouir au même titre que l'homme en ce qui concerne sa participation à la vie politique. Tout comme l'abbé de Reynal et Diderot, elle met en avant son « âme », cet élément fondamental dont serait privé les noirs et qui la rattache aux humains, à ses semblables. La couleur lui importe peu et constitue le socle de l'ignorance des hommes. Elle propose *L'esclavage des noirs ou L'heureux naufrage*, drame en trois actes, rédigé en prose en 1792. Elle poursuit son argumentation et rappelle à tout écrivain les principes qui devraient être les leurs, la vérité, la Nature, les lois, la morale :

L'auteur, ami de la vérité, l'Auteur qui n'a d'autre intérêt que de rappeler les hommes aux principes bienfaisants de la Nature, qui n'en respecte pas moins les lois, les convenances sociales, est toujours un moteur estimable, et si ses écrits ne produisent pas tout le bien qu'il s'en était promis, il est à plaindre plus qu'à blâmer. Il m'est donc important de convaincre le Public et les détracteurs de mon Ouvrage, de la pureté de mes maximes. Cette production peut manquer par le talent, mais non par la morale. C'est à la faveur de cette morale que l'opinion doit revenir sur mon compte (31).

Si on a pu critiquer sa « culture négligée », son « orthographe épouvantable » (Manceron 274), elle rappelle l'élément primordial pour élaborer des idées et se construire une culture humaniste : le rationalisme des Lumières, une vision rousseauiste du bonheur puisqu'elle évoque à plusieurs reprises la « Nature » et la justice sociale. Sa pièce, intitulée d'abord *Zamore et Mirza* ne développe pas des considérations philosophiques. Mirza, une esclave appartenant au gouverneur ayant repoussé les avances de l'intendant se voit condamnée au supplice. La sentence doit être exécutée par son amant Zamor qui s'insurge et tue l'intendant. En fuite avec sa bien-aimée, ils se réfugient sur un versant sauvage de l'île où ils seront amenés à sauver la vie d'un jeune couple français. Arrêtés et menacés de mort, c'est la jeune femme sauvée, fille naturelle du gouverneur qui sollicite de son père qu'ils soient à leur tour épargnés et libérés de toute servitude. Cette pièce suscite de vives réactions lorsqu'elle est représentée après de nombreuses batailles à la Comédie française. Rayée du répertoire en 1785, l'auteur lui attribuera finalement le titre *Zamore et Mirza ou L'esclavage des noirs* en 1789. Elle est jouée de nouveau à la Comédie française, mais l'idée « qu'on va jouer les Nègres dans le théâtre de la Nation » suscite de vives réactions entre les esclavagistes et les opposants. L'antre du théâtre relaie les conflits des « esprits incendiaires qui prêchent l'égalité, la liberté, avec toute l'autorité et la

férocité des Despotés » (35) pour reprendre la formule d'Olympe de Gouges, elle qui présentait tout autrement sa création : « Je l'offre au Public comme une pièce authentique et nécessaire à ma justification. Cette production est-elle nécessaire ? Non. Présente-t-elle un caractère d'insurrection ? Non. A-t-elle un but moral ? Oui sans doute » (32). *Zamore et Mirza ou L'esclavage des Noirs* a été suspecté de « provoquer une insurrection dans les colonies » (76-77). Au moment où elle fait jouer son drame, elle mentionne une de ses exigences en matière scénique : « Je n'ai qu'un conseil à donner aux Comédiens Français, et c'est la seule grâce que je leur demanderai de ma vie : c'est adopter la couleur et le costume nègres », mais sa requête n'aboutira guère. Pour cerner les intentions de l'auteur, on ne peut se référer à quelques indications de la préface qui nous présente un : « Drame que l'avarice et l'ambition ont proscrit, et que les hommes justes approuvent », mais il y a lieu de s'interroger sur la justice humaine. Le choix du titre et du sous-titre tend à inscrire la pièce dans un contexte politique bien déterminé et débouchant sur un heureux dénouement. L'auteur évoque le bienfondé de sa pièce et en souligne la portée, la dimension testimoniale. Elle met en exergue son dévouement héroïque : Sur ces diverses opinions quelle doit être la mienne ? Comme Auteur, il m'est permis d'approuver cette production philanthropique ; mais comme témoin auriculaire des récits désastreux des maux de l'Amérique [...] (30). Et Olympe de Gouges de poursuivre sur sa lancée en soulignant ses prérogatives. Elle propose un « drame », « un tableau fidèle » de la réalité, « une pièce authentique ». Elle l'offre aux « esclaves » aux « hommes de couleur » :

Quand le Public aura lu ce Drame, conçu dans un temps où il devait paraître un Roman tiré de l'antique féerie, il reconnaîtra qu'il est le tableau fidèle de la situation actuelle de l'Amérique. Tel que ce Drame fut approuvé sous le despotisme de la presse, je le donne aujourd'hui sous l'an quatrième de la liberté. [...] Que me veulent donc ces Colons pour parler de moi avec des termes si peu ménagés ? Mais ils sont malheureux, je les plains, et je respecterai leur déplorable sort ; je ne me permettrai pas même de leur rappeler leur inhumanité : je me permettrai seulement de leur citer tout ce que j'ai écrit pour leur conserver leurs propriétés, leurs plus chers intérêts : ce Drame en est une preuve. C'est à vous, actuellement, esclaves, hommes de couleur, à qui je vais parler (32).

« Le véritable homme ne considère que l'homme. Voilà mes principes » (35). L'auteur, par cet argument d'autorité, lève tout voile sur ses intentions et nous plonge dans le contexte social de l'époque en mettant en scène deux esclaves Zamor et Mirza, qui dès le début, évoquent leur statut et l'injustice de leur condition sociale. Mirza élargira le cercle des acteurs aux Européens, aux habitants : « Le peu que je fais, je te le dois, Zamor ; mais dis-moi pourquoi les Européens et les Habitants ont-ils tant d'avantage sur nous, pauvres esclaves ? Ils sont cependant faits comme nous : nous sommes des hommes comme eux : pourquoi donc une si grande différence de leur espèce à la nôtre ? (*Ibidem*). » Elle se positionne par rapport à Zamor, en se référant aux pronoms personnels « je », « tu », « nous », mais mentionne en parallèle un « ils », un « eux ». Une distanciation s'opère vis-à-vis de l'Européen. Ces derniers bénéficient de

prérogatives, de droits qui les placent au-dessus de leurs semblables, instaurant ainsi une grande différence entre les Noirs et les Blancs alors que l'essence humaine reste foncièrement identique. En essayant de secourir une femme sauvée d'un naufrage, Sophie, Zamor s'adresse à elle et lui indique à la scène V, qu'il est « un esclave indien » (50). Et à Valère, l'époux de la rescapée, Zamor affirme : « Si la société d'esclaves ne vous semble pas méprisable, c'est de bon cœur qu'ils partageront avec vous la possession de cette Isle, et si le destin le veut, nous finirons nos jours ensemble » (52-53). Mirza établit rapidement des comparaisons entre sa condition et celle des sinistrés du naufrage : « Mirza, à Sophie. Je vous aime bien, quoique vous ne soyez pas esclave » (55) ou il indiquera à l'intention de Valère : « vous n'êtes pas esclaves » (56). Azor, en parlant de lui-même, mentionnera à l'acte II, scène 2, une origine africaine : « C'est bien vrai, mon père et moi avons été achetés à la Côte de Guinée » (75-76) et, de ce fait, tout achat est à rattacher à des conditions de vente. Les siennes sont présentées par l'auteur comme une infamie : « on nous vend par-dessus au marché des bœufs » (75). Les « fers » et les mauvais sévices ne sont point occultés sous la plume d'Olympe de Gouges. Dès lors, les jalons de la société esclavagiste sont posés avec l'existence d'esclaves, de maîtres, d'un « Gouverneur » (55, 60, 61), « Monsieur de Saint-Frémont » (62), évoqué à plusieurs reprises. L'auteur fait également état d'une « Colonie » et de « Colons » (61). Valère en prenant en compte ces postulats énonce à son tour un point essentiel pour compléter le tableau. Lorsque Mirza affirme que les Français sont bons, Valère lui indique que si le Gouverneur « est Français, il doit être humain et généreux » (60) ou « Non, les François voient avec horreur l'esclavage. Plus libres un jour ils s'occuperont d'adoucir votre sort » (56).

Quelle est donc cette vérité énoncée ? Est-elle fondée, teintée de demi-vérités ou émaillée de mensonges ?

## **2. Des vérités ou des contre-vérités**

Valère en soutenant que l'esclavage constitue un sujet éhonté pour les Français et que ces derniers ne sont eux-mêmes pas des plus libres, renverse des présupposés et amène à considérer d'autres réalités socio-politiques en France. Mirza, répond d'ailleurs avec surprise : « Plus libres un jour, comment, est-ce que vous ne l'êtes pas ? » (57). La surprise est de taille. Valère lui fournit quelques précisions et retrace dès lors un pan de l'Histoire, mettant en exergue deux protagonistes fondamentaux, le « Tyran » et le « Peuple ». L'emploi des majuscules tend à souligner les forces en présence et le rapport qui s'établit entre elles. Les faits énoncés nous renvoient aux éléments qui relèvent de l'illusion, de la fantasmagorie :



Nous sommes libres en apparence, mais nos fers n'en sont que plus pesants. Depuis plusieurs siècles les Français gémissent sous le despotisme des Ministres et des Courtisans. Le pouvoir d'un seul Maître est dans les mains de mille Tyrans qui foulent son Peuple. Ce Peuple un jour brisera ses fers, et reprenant tous ses droits écrits dans les lois de la Nature, apprendra à ces Tyrans ce que peut l'union d'un peuple trop longtemps opprimé et éclairé par une vaine philosophie (*Ibidem*).

Certains discours se révèlent trompeurs, puisque le « Peuple » est « éclairé par une vaine philosophie ». L'adjectif « vaine » pour qualifier la philosophie, cette faculté de mener une réflexion approfondie sur la vie montre toute l'incohérence de ce système sociétal. Le mot « apparence » renforce l'idée d'une farce monumentale et des pratiques inaliénables. Mirza s'insurge : « Oh ! bon Dieu ! Il y a donc partout des hommes méchants ! » (*Ibidem*), mais Valère, lui, espère un changement radical dans la condition des opprimés et cette île mentionnée peut être rapprochée de bon nombre d'autres Etats aux problématiques similaires. La pièce de théâtre nègre d'Aimé Césaire, *Une tempête*, exploite des éléments de ce tableau scénique pour signifier que les tempêtes liées au contexte esclavagiste et post-colonial peuvent déferler sur toutes les nations. Césaire ne s'interroge pas sur une éventuelle révolte des Noirs pour accéder à la liberté, mais sur la manière de se battre. Il aborde la question de la libération des Noirs comme Brecht qui soulignait que les moteurs sociaux perdaient leur caractère naturel et devenaient « actionnables » (*Petit organon pour le théâtre* 61). La rencontre et le débat entre Caliban et Ariel constituent le moteur essentiel de la résistance au pouvoir colonial. Dans son entretien avec Beloux, Césaire indique ainsi le bien-fondé de son adaptation de l'œuvre de Shakespeare : « non pas LA tempête, mais UNE tempête. Parce qu'il y a beaucoup de tempêtes, n'est-ce pas - et la mienne n'est qu'une parmi d'autres... » (*Le Magazine Littéraire* 34, novembre 1969). L'ampleur du débat entre Ariel et Caliban devient manifeste dans le contexte de ces tempêtes au pluriel et cela renvoie l'homme à lui-même, à ses confrontations violentes ou pas avec les autres. Dans ce débat sur les points « actionnables », le caractère violent ou pacifique d'une démarche, nous retrouvons précisément un Mirza en fuite, après avoir tué l'Intendant de son Maître pour défendre Mirza. Il a été contraint d'agir, de « tuer » et de ce fait il est recherché, mais sa cavale sera de courte durée. Outre le naufrage subi par le couple Valère et Sophie, une nouvelle tempête s'abat sur les esclaves. Des indiens surgissent et veulent s'emparer de Zamor et de Mirza. Le discours sans complaisance de l'un des Indiens dément les croyances des deux esclaves et du couple de rescapés. Ils pensaient que le Gouverneur pouvait se laisser attendrir et Sophie, elle-même, s'exprimait en ces termes : « il est généreux, clément : il peut vous pardonner » (61-62). « Heureux si nos prières et nos larmes touchent votre généreux Maître ! » (*Ibidem*), ajoute Valère. Mais l'indien tient un tout autre discours :

Ne vous en flattez pas. Monsieur le Gouverneur doit un exemple à la Colonie. Vous ne connaissez point cette maudite race ; ils nous égorgeraient sans pitié si la voix de l'humanité nous parlait en leur faveur. Voilà ce qu'on doit toujours attendre même des Esclaves qu'on instruit. Ils sont nés pour être sauvages, et domptés comme les animaux (64).

L'indien se démarque de son maître et se reconnaît comme un indigent, quand bien même sa fonction le placerait au-dessus des autres « infortunés ». Ce dernier ajoute : « Ces deux misérables ne seront pas plutôt punis, que le Calme renaîtra dans les habitations » (67). Au « salon de compagnie », à l'acte II, scène 1, Azor en évoquant le Gouverneur confirme ces points : « Il faut que cela soit impossible ; car il aime Zamor, et il dit qu'il n'a jamais eu à se plaindre de lui. Toute la Colonie demande leur mort, et il ne peut la refuser sans se compromettre » (70). Le paradoxe est de mise et comme dans les tragédies grecques ou classiques, le dirigeant doit se soumettre aux impérieuses nécessités étatiques en faisant abstraction de ses sentiments. Le Gouverneur révèle les coulisses sordides du drame, les exigences du pouvoir au détriment de toute logique, de toute sentimentalité. Le maintien de l'ordre implique le calcul, le mensonge et le cynisme. Betzi ajoute de son côté que « Notre Gouverneur n'était point fait pour être un tyran » (Gouges, 70). Quelle échappatoire pour Zamor et Mirza ? Ils sont rattrapés par la réalité sociale et politique et cela donne lieu à une explosion de sentiments et d'exclamations :

Coraline : Pauvre Mirza ! malheureux Zamor ! nos tyrans ne leur feront pas grâce.

Azor : Oh ! je t'en réponds bien ; ils seront bientôt morts.

Betzi : Sans être entendus ? sans être jugés ?

Coraline : Jugés ! il nous est défendu d'être innocents et de nous justifier.

Azor : Quelle générosité ! on nous vend pardessus au marché comme des bœufs.

Betzi : Un commerce d'hommes ! O Ciel ! l'humanité répugne.

Azor : C'est bien vrai, mon père et moi avons été achetés à la Côte de Guinée.

Coraline : Bon, bon , mon pauvre Azor, va, quel que soit notre déplorable sort, j'ai un pressentiment que nous ne serons pas toujours dans les fers, et peut-être avant peu...

Azor : Eh bien ! qu'est-ce que nous verrons ? Serons-nous maîtres à notre tour ? (75-76).

Outre le renversement des rôles entre le Maître et l'esclave et vice-versa, un changement souhaité ou réalisé dans certaines pièces, Olympe de Gouges nous montre ici que les injustices peuvent transfigurer l'humain et l'amener à vouloir briser ses chaînes à tous points de vue. Le juge discourant avec le Gouverneur à l'acte II, scène 7, mentionne « deux Européens [qui] ont excité une révolte générale parmi les Esclaves. Ils ont dépeint votre Commandeur comme un monstre. Les Esclaves ont écouté avec avidité ces discours séditieux et ont promis de ne point exécuter les ordres qui leur ont été donnés » (88). Les antagonistes sont identifiés par l'emploi récurrent des majuscules et mis sur la sellette. L'opposition entre le Blanc et le Noir, l'Européen et l'insulaire structure l'intrigue de la pièce. A l'acte III, on peut apercevoir un décor particulier. Le lieu de « l'affreux sacrifice » (109) selon la formule de Valère employée à l'Acte III, scène V est planté :

Le théâtre représente un lieu sauvage où l'on voit deux collines en pointes et bordées de touffes d'arbrisseaux qui s'étendent à perte de vue. Sur un des côtés est un rocher escarpé, dont le sommet est un plateau et dont la base est perpendiculaire sur le bord de l'avant-scène. On y monte du côté d'une des collines de manière que les Spectateurs y peuvent voir arriver tous les Personnages. On voit de-ci et de-là quelques cabanes de Nègres éparses (101).

A la septième scène du même acte, une troupe de soldats armés arrive, avec à leurs têtes un Major, un Juge pour faire appliquer « l'arrêt de mort prononcé contre ces malheureux » (109) en le menant d'après l'ordre du Juge « sur le haut du rocher » (110). Le Commandeur indien ordonne : « Tendez vos arcs ! » (*Ibidem*). Mirza, Valère et Sophie s'interposent. « (*Les Esclaves se rangent autour d'eux et forment un rempart, les Soldats et Grenadiers s'en approchent avec la baïonnette* » (114). Leur résistance est passive et souligne deux postures opposées : la violence et le choix de la non-violence. A la dernière scène, à l'acte III, Monsieur de Saint-Frémont est présent, sa femme arrive à son tour et s'interpose jusqu'à la révélation ultime : la filiation de Sophie au Gouverneur. Il s'agit de sa fille perdue, ce qui suspend toute condamnation d'esclaves. Le Gouverneur accorde sa grâce. En se référant aux propos de Monsieur de Saint-Frémont : « Dans ce pays d'esclavage il faut être barbare malgré soi » (90), nous sommes nous-mêmes tentés de citer Rousseau qui affirmait que la civilisation corrompt l'homme. La pièce d'Olympe de Gouges que nous pourrions qualifier de « drame indien » fut représenté au théâtre de la Nation le 26 décembre 1789. D'après les journaux « cette pièce fit naufrage le soir même ».

On citera peu de représentations aussi orageuses que celle de ce drame. Vingt fois les clameurs opposées des deux partis ont pensé l'interrompre. On a crié, on a harangué, on a ri, on a murmuré, on a sifflé... Grande négligence de style, action boiteuse, situation forcée, ressorts usés et rebattus... Quelqu'un s'était levé pour dire que l'auteur était une femme, le public n'en a pas été plus indulgent.

L'auteur a pu mentionner que sa pièce a été reçue à la Comédie en 1783, qu'elle fut imprimée en 1786 et représentée à la fin de 1789, elle a accusé les colons d'avoir soudoyé les comédiens, mais sa voix a-t-elle tonné plus que celle des esclaves qu'elle a voulu mettre en scène ? La voix des peuples Indiens et Noirs est-elle à dissocier ? Son drame et ses esclaves indiens mettent-ils en lumière les vestiges d'une banale histoire si l'on se réfère à la nomenclature des personnages, aux tableaux présentés ou peut-on y entrevoir des points de l'histoire coloniale, post-coloniale, d'un théâtre engagé ? Il fallait certainement définir le but possible du théâtre, un objectif ultime et idéal, bien plus que sa réalité observable entre les liens ou sur scène. Le jeu éphémère des espaces, du temps et des corps sur la scène a-t-il marqué les esprits ? Selon la formule de Richard Schechner (*An Introduction* 2003), qui s'est penché sur la performance, quelle fut la résultante des corps offerts comme objets de regard devant d'autres corps convoqués et assemblés ?

## CONCLUSION

Olympe de Gouges s'est évertuée à évoquer sur scène des idées controversées à l'époque, attribuant à son « nègre fugitif la dignité du sujet pensant » (18), selon la formule employée dans la préface de Eléni Varikas. Cet esclave en parlant à la première personne du pluriel, montre qu'il est en mesure de penser non en termes d'individualité, mais au nom de tout un peuple opprimé. Ce « nous » s'oppose alors à un groupe de lettrés, d'érudits, de dirigeants qui n'entendent rien aux considérations humanistes. Ils sont incapables de reconnaître « les lois de l'humanité et de la justice » (77), telle que Coraline, une femme d'esprit le souligne dans la pièce. Les différents acteurs agissent sous nos yeux, énoncent ou réfutent des arguments colonialistes. Qu'est-ce qui ressort de ces échanges politiques et socio-économiques sur la scène théâtrale ? La voix de l'auteur et des acteurs porte-t-elle ? Peut-on évoquer le texte comme une pure instantanéité « naturelle » de l'auteur ou un discours s'inscrivant dans un processus de *diffraction*. D'après Christian Biet, Professeur d'études théâtrales à l'Institut universitaire de France à l'Université Paris X - Nanterre, le jeu politique qui englobe la comparution de tous devant tous nous renvoie à la définition du théâtre et à sa fonction testimoniale. Et en tant que jeu ou performance, il ne limite au témoignage, il ajoute pratiquement, il fait quelque chose au (dans le) monde par la coprésence de ses instances, à l'intérieur même des propositions et des productions esthético-politiques présentes, quelque chose qui est de l'ordre du processus du jugement. Ainsi, il complexifie, dans ce processus même, des données qu'il introduit dans du présent éphémère pour les faire comparaître devant et avec des individus coprésents. C'est donc dans l'optique d'une observation historicisée des phénomènes liés à la séance théâtrale que tout se joue. Le lecteur et le spectateur, au travers de cette histoire de Zamor et Mirza, sont renvoyés à une histoire, à l'Histoire, aux « maux de toutes espèces » (38) et nous pourrions, somme toute, citer en ce qui concerne ce texte théâtral les propos d'Olympe de Gouges indiquant qu'« Il est aisé, même au plus ignorant, de faire des révolutions sur quelques cahiers de papier » (*Ibidem*). Ces mots sur le « papier » sont-ils suffisants pour changer le sort des Noirs ? En guise de réponse, référons-nous à l'entretien accordé par Aimé Césaire au *Monde* en 1967. Se penchant sur le rapport entre la poésie et la politique, Césaire énonce cette affirmation : « Le vrai révolutionnaire ne peut être qu'un voyant. Je suis de ceux qui intègrent l'utopie dans la révolution, et je ne veux pas tomber dans le schéma qui consiste à dire : il y a les révolutionnaires / et il y a les utopistes... [J]e refuse ... l'antinomie révolution et utopie, praxis / et imagination. Je considère que l'action se fait précisément par l'imagination et par le verbe (*Le Monde*, numéro 7071, 7 octobre 1967). » Le verbe amalgamé à l'imaginaire, au pouvoir de la représentation théâtrale génère des actions et Olympe de

Gouges pour expliquer sa création, ajoute à la fin de sa préface : « J'ai osé, après l'auguste auteur du *Contrat Social*, donner le je Bonheur Primitif de l'Homme, publié en 1789. C'est un Roman que j'ai fait, et jamais les hommes ne seront assez purs, assez grands pour remonter à ce bonheur primitif, que je n'ai trouvé que dans une heureuse fiction. Ah ! s'il était possible qu'ils pussent y arriver, les lois sages et humaines que j'établis dans ce contrat social, rendraient tous les hommes frères (36-37). »

## BIBLIOGRAPHIE

*Annales Historiques de la Révolution française*, n°278, 1989, pp. 417-32.

**BELOUX** François, « Un poète politique: Aimé Césaire », in *Le Magazine Littéraire* 34, novembre 1969.

**BOSSUET** Jacques-Bénigne, *Avertissements aux Protestants*, 5<sup>e</sup> avertissement, Œuvres complètes, t. 3, 1879, p.610.

**BRECHT** Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, suivi de *Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche. 1963, p.61.

**CESAIRE** Aimé, Entretien avec Nicole Zand, in *Le Monde*, numéro 7071, 7 octobre 1967.

**CHALAYE** Sylvie, L'esclavage et la scène française : d'une Révolution à l'autre ou le Nègre démasqué, in *L'Esclavage des nègres*, présentation et étude de Sylvie Chalaye et Jacqueline Razgonnikoff, coll. « Autrement même », Paris, L'Harmattan, 2006.

**FENELON** François de Salignac de La Mothe, *Correspondance*, éd. J. ORCIBAL, J. LEBRUN et I. NOYE, Paris, Klincksieck, puis Librairie Droz, Paris-Genève, 1972-1992, 15 vol. (jusqu'à la fin de l'année 1711), t. XIV, *Guerre, négociations, théologie, 1708-1711*, 1992, 503 p., notamment pièce 1360, Lettre de Fénelon au duc de Chevreuse, Cambrai, 23 février 1710, p. 210-12.

**GOUGES** Olympe de, *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*, Préface, Paris, Editions Côté-femmes, 1989.

**GOUGES** Olympe de, Lettres aux Littérateurs, 1790, cité par Olivier Blanc, in *Olympe de Gouges*, Paris, Editions Syros, 1981, p.76-77.

**JAUCOURT**, « Esclavage », *Encyclopédie*, 1755.

**LACOURSIERE** Jacques, Provencher Jean, Vaugois Denis, « Traité de Paris, 1763 », *Canada-Québec : synthèse historique, 1534-2010*, 2011, p.159.

**MANCERON** Claude, « Olympe de Gouges 1748-1793 », in *L'Etat de la France pendant la Révolution*, sous la direction de M. Vovelle, Paris, La Découverte, 1989, p.274.

**MONTESQUIEU**, *De l'Esprit des Lois*, Livre XV, chapitre 5, 1748.

**RADET** Jean-Baptiste, *Le Noble roturier, comédie en 1 acte, mêlée de vaudevilles*, Paris, Vaudeville, 24 ventôse an II, 1793.

**RAYNAL** Abbé, et **DIDEROT**, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Amsterdam, 1780, Livre XI.

**ROUSSEAU** Jean-Jacques, *Du Contrat social ou Principes du droit politique*, Livre I, Chapitre 4, Amsterdam, 1762.

**SCHECHNER** Richard, *Performance Studies, An Introduction*, New York, Routledge, 2003.  
*Le Théâtre en France* (dir. Jacqueline de Jomaron), Paris, Armand Colin, 1988, p.269.

## HOMOSEXUAL FUTURITY BEYOND ITS PRIVATE SPHERE IN BARAKA'S *THE BAPTISM AND THE TOILET*

**Yao Katamatou KOUMA**

gilbertoyao@gmail.com

**Université de Lomé (Togo)**

### **Abstract**

*After the Stonewall riot, homosexuality gained momentum. And the recurring themes in African American Drama have been its marginalization and unrelenting homophobia. However, Baraka, in **The Baptism and The Toilet**, contrarily brings it in public spheres, (school, church), the symbols of patriarchy and heterosexual tradition, to highlight same-sexual extension. Basing on Mimi Marinucci's definition of queer feminist theory, this article examines how homosexuality gains ground, focusing on its future domination over heterosexuality.*

**Keys words :** Homosexuality, heterosexuality, extension, domination, queer feminism

### **Résumé**

*Après l'émeute de Stonewall, l'homosexualité a pris de l'ampleur. Dans le théâtre noir américain, les sujets les plus récurrents ont été sa marginalisation et l'homophobie. Cependant, Baraka, dans **The Baptism and The Toilet**, aborde le thème dans un espace public (école, église), symboles du patriarcat et la tradition de l'hétérosexualité, pour montrer son extension. En se basant sur le féminisme homosexuel de Mimi Marinucci, cet article examine comment l'homosexualité gagne du terrain, en soulignant sa domination future sur l'hétérosexualité.*

**Mots-clés :** Homosexualité, hétérosexualité, extension, domination, féminisme homosexuel

### **INTRODUCTION**

When Baraka published *The Baptism and The Toilet*<sup>1</sup> homosexuality was still confined within a restrictive private sphere. It was marginalized and oppressed in a traditionally dominating heterosexual society, which religion and science molded. Michel Foucault, for instance, explains that the birth of psychiatry has greatly contributed to quash homosexuality<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup>Amiri Baraka, *The Baptism and The Toilet*, New York: Grove Press, Inc., 1967

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome I la volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, 134

which psychologists have characterized as a disease<sup>1</sup> and religion, as devilish<sup>2</sup>. However, until a few decades ago, non-heterosexuality publicity like gay pride parades became a manifestation of sexual rights. In this perspective, Cathy Cohen and Tamara Jones argue that [...] we need a politics that affirms black lesbian, gay, bisexual, and transgender sexualities<sup>3</sup>. Meaning that for homosexuality to emerge and achieve nobility it is urgent to construct an adequate politics for its promotion. Therefore in African American drama, especially in Baraka's drama, queerness has become a recurring topic used as an artistic device to address black revolution. This revolution consists of bringing, through literary and performing arts, homosexuality out of its fenced private arena in order to conquer the public space owned by heterosexuality for ages. The objective of this article is to examine, from two angles, the emergence and the future domination of homosexuality. It explores how, in Baraka's drama, literary and performing arts have been employed as a political tool to promote homosexuality and to conquer public spaces. Besides, it pinpoints the weaknesses which impede its entrenchment and domination over heterosexuality. Queer feminist theory, viewed by Mimi Marinucci, is the main literary tool. She thinks that just as there has been a history of bias against LGBT (Lesbians, Gays, Bisexuals, and Transsexuals) people, there also has been a history of bias against women within sexuality studies<sup>4</sup>. In this context, like women fighting against patriarchy, this theory allows to explore how homosexuals fight against patriarchal heterosexuality in two shelves: the first, homosexual politics of extension, deals with how academic discourses favor this expansion, whereas the second part, the future domination of homosexuality, focuses on the inner frailties which endanger its domination.

### **I. Homosexual Politics of Extension**

Paradoxically, the extension of homosexual culture, in Baraka's plays, is carried out by schools and churches. Two principal pillars for cultural construction in African American community. Though traditionally inimical to sexual deviations, these public spheres are considered a strategic space to shrewdly promote non-heterosexual culture through academic and religious discourses.

---

<sup>1</sup> Gershun. Avilez, "Queering the Black Arts Movement." *African American Studies Center*, edited by Ed. Oxford African American Studies Center, <http://www.oxfordaasc.com/article/opr/t356/e0483> (accessed Fri May 17 16:01:27 EDT 2019), p. 7

<sup>2</sup> Klinken S. Van Adrian, Gay rights, the devil and the end times: public religion and the enchantment of the homosexuality debate in Zambia, *Religion*, 43:4, p.520 [http:// dx.doi.org/10.1080](http://dx.doi.org/10.1080), 2013

<sup>3</sup>Patricial Hill Collins, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender and the New Racism*, New York: Routledge, 2004, 88-89

<sup>4</sup> Mimi Marinucci, *Feminism is Queer*, New York: Zed Books, 2010, p. 106



### 1.1. The Love Letter

The love letter, in *The Toilet*, embodies a literary document which plays a key role in geographical extension of homosexuality in the play. Writing is an effective technique used to mainly decriminalize homosexuality and pave its admission in public spheres. It is a showcase to brainwash and to persuade heterosexual audience by introducing a new sexual perception. It is through this tool that same-sexuality is widely disclosed to negotiate its legalization. Karolis, the author of the letter, in his endeavor to break with the oppressive patriarchal vision of sex, introduces a dissonant discourse about sex. It reads:

KAROLIS (*as if he didn't hear*) No, You have to fight me. I sent you a note, remember. That note saying I loved you. (*The others howl at this*) The note saying you were beautiful. (*Tries to smile.*) You remember that note, Ray? ...Did I call you Ray in that letter...or Foots? (58-59)

In the above extract, the playwright draws attention to other characters' receptive attitude that "*The others howl at this*". The howling expresses astonishment. It denotes a reaction to an oddity, because they were unfamiliar with such a culture. But by uncovering the content of his writing to the audience, Karolis launches a conversation about gay values. He discharges homosexuality of the everlasting social prejudices and brings in a new perception of love which he arguably monetizes. Though, his daring tentative has created an upheaval, the denouement of the play shows that some characters, mainly Ray, have espoused the new thought. The following extract depicts:

KAROLIS [...] Right here in this same place where you said your name was Ray....Ray, you said your name was...You said Ray. Right here in this filthy toilet. You said Ray... You put your hand on me and said Ray! [...] No, no, his name is Ray, not Foots. You stupid bastard. I love somebody you don't even know. (59-60)

Ray, who probably was a naïve heterosexual, accepts Karolis's offer. They both love each other and they publically manifest it. Meaning that Karolis, by courageously displaying his inclination to homosexuality, succeeds in gaining Ray's favor. Besides, Ray's agreement constitutes a noteworthy achievement for Karolis's politics of extension. It earns him a conquered territory at the expense of heterosexuality. It is through propaganda that the marginalized and oppressed group emerges and challenges the imposing norms shifting the boundaries. As paraphrased by Hubbard, Geltmaker (1992) and Knopp (1995) believe that it has been in writing on the lives of gay men and women that this idea [homosexuality] has been subject to closest scrutiny<sup>1</sup>. As a result many commentators highlight how city spaces have been used as a basis for the promotion of homosexual values and a more widespread acceptance of

---

<sup>1</sup> Op.cit., 61

gay lifestyles<sup>1</sup>. Foucault contends that discourse creates reality, and homosexuality is created by political discourse<sup>2</sup>. Thus, writing on the lifestyles of none-heterosexuals is political, because it allows the audience to discover the riches of sexuality.

One remarkable fortune is sexual fluidity. Ray accepts Karolis's offer, because Karolis's discourse is grounded on the assumption that sex is fluent, elusive, socially constructed. It is a new understanding of sexual complexity opposed to the backward restrictive patriarchal heterosexualization. At this juncture, the queer feminist Marinucci explains that:

There are some people in whom the genitals, gonads, chromosomes, or hormones are in disagreement or are themselves so ambiguous that not even the medical experts agree about the best way to categorize them. Some people appear female despite having the XY chromosome pattern associated with males. People with androgen insensitivity syndrome, for example, have both X and Y chromosomes, but their bodies do not respond to male hormones, or androgens. As a result, they usually have physical features, including genitals that are more readily recognizable as female than male.<sup>3</sup>

This biological complexity illustrates the end of heterosexual domination, because eroticism biologically can exist between two ostensibly same sexes (Ray and Karolis). In her dissertation, Jaurieke Ton states that:

When we consider the sex of a person, we think about the biological features that we associate with male/female/intersex, such as the genitals, hormones, chromosomes or gonads. From realizing that people exist who have XY chromosomes and a vagina, or both XX and XY chromosomes or XX chromosomes but no womb, we have to conclude "that sex is not a single, unitary, easily-determined feature."<sup>4</sup>

The above extract sheds light on Ray's and Karolis's complex biological structure. And Karolis's text alludes to that intricacy they have kept secret so long. By revealing it to the public, they decide to break the irrelevant paradigms and claim their recognition as emphasized in the following quotation that :

[...] it appears that sexual dissidents should be able to use public space as a space of presence, forcing their existence to be recognized and demanding a reconceptualization of non-procreative or monogamous sex as a legitimate and healthy expression of sexual desire. Indeed, it has been widely argue that if sexual minorities like gays, lesbians, prostitutes and so on manage to successfully reterritorialize public space as sites of sexual diversity and respect between strangers, they would succeed in changing their rights as citizens.<sup>5</sup>

The author supports Karolis's position that any sexual forms like homosexuality must be exposed to the public. In other words, homosexual cultural extension matters a lot in its legalization. Hubbard says that if it [homosexuality] does not exist in public spheres, it is

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Marks Banens 'Foucault sur l'histoire de l'homosexualité : Une théorie en trois temps', Lyon : Université de Lyon, <https://halshs.archives-ouvertes.fr>, 2009, p. 15

<sup>3</sup>Mimi Marinucci, Op. cit., p. 43

<sup>4</sup> Jaurieke Ton, *Judith Butler's Notion of Gender Performativity to What Extent Does Gender Performativity Exclude a Stable Gender Identity?* [dspace.library.uu.nl › bitstream › handle ›](https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1765/42444), 2018, pp.6-7. retrieved on 23/03/2020

<sup>5</sup> Phil Hubbard, Op. cit., p.62

effectively invisible in the eyes of the state and visibly has no rights and no needs<sup>1</sup>. Thus, writing about homosexuality is an effective politics in its territorial conquest in African American community.

## 1.2 The Theatrical Performance

The interpretation of Karolis's love letter is a pure spectacle. The arena made by the crowd for the two characters forms a bare stage :

KAROLIS: Yeh. That's what I'm going to do Ray. I'm going to fight you. We're here to fight. About that note, right? The one that said I wanted to take you into the mouth. [...] Did I call you Ray in that letter...or Foots? (*Trying to laugh*) Foots! (*Shouts*) I'm going to break your fucking neck. That's right. That's who I want to kill. Foots. [...] *The crowd begins to move forward to cut down the area of the match so that the two fighters will have to make contact.* (59)

The wrestle of the two lovers is a romantic performance. Each action consists of a coded gestural interpretation of the letter. It is a comic representation of the complex inner life of the two homosexuals who seek to indulge their sexual appetite.<sup>2</sup> Jose Esteban Munoz considers this fight a choreography: what happens at this moment in the play can be seen as a choreography, a dance macabre...<sup>3</sup> He adds that Foots (Ray) wants to put an end to that exhibition, because he does not want to perform for an audience.<sup>4</sup> Of course, Foots, the novice, hesitates to reveal himself to the group. Contrarily, Karolis's maturity enables him to determinedly struggle to negotiate its legitimation. Karolis is even eager to expose his erotic inclination to the crowd. The dramatic performance comes as the most effective strategic medium to articulate homosexual culture. While commenting on the emergence of queer feminist practices, Marinucci points out that the ongoing development of queerness stems from the share of academic productions and the lived experience<sup>5</sup>. For homosexual culture to develop, it is urgent to display on a stage its lifestyle, grounded in sexual fluidity.

Another vantage point is gender elusiveness. In *The Baptism*, the sexual orgy allows to elucidate the bridge between sexual and gender complexity. The undermentioned conversation illustrates :

*The OLD WOMAN on the floor stops her singing for a moment in order to hear what the WOMEN are singing. Then she takes up their song, but rises from the floor and begins to do a slow off-time seduction dance, starting to take off more skirts.*

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Kouma Yao Katamatou, *The Aesthetics of Sexuality in African American Drama : A Study in Imamu Amiri Baraka/LeRoi Jones's The Baptism and The Toilet and Dutchman and The Slave*, Lomé: Université de Lomé, 2013, 179

<sup>3</sup> Jose Esteban Munoz, "Cruising The Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka Traditions, and Queer Futurity" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, New York: Duke University Press, 2007, 358

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Mimi Marinucci, op.cit., 109

OLD WOMAN: Get it, ladies. Get it. (*Puts her hands behind her head and shakes her hips, and does little skips*) Dance with me, boy

BOY: Dance? You are a holy woman. A devout person...

OLD WOMAN: Dance with me, boy...

HOMOSEXUAL: Dance with me, boy. (20)

Apparently Boy and Homosexual are males, whereas Old Woman and Women are females. But when considering the dance a form of sexual attraction, then there exists a various non-heterosexual intercourses among them. The different sexual practices among these characters exemplify the complexity of their sexes as well as genders. Judith Butler explains that: Gender is not exactly what one “is” nor is it precisely what one “has.”<sup>1</sup> She believes, “gender is the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with forms of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes.”<sup>2</sup> Hence, Boy’s and Homosexual’s sex and gender which visibly appear male’s may differ from their masculine body. Likewise, Old Woman’s and Women’s sex and gender may also disagree with their feminine body. Butler adds :

If gender is the cultural meanings that the sexed body assumes, then a gender cannot be said to follow from a sex in any one way...the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders. Assuming for moment the stability of binary sex, it does not follow that the construction of “men” will accrue exclusively to the bodies of males or that “women” will interpret only female bodies [...] “*man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one”<sup>3</sup>.

Sex is socially constructed as is gender related to its social context. The body simply becomes a flexible container for them. Nina Lykke stresses that heterosexual life is no more a compulsory norm<sup>4</sup>. It rather becomes a historically coercive social institution to demolish. In order to put an end to it, homosexual characters ought to engage in writing to conquer public spheres and monetize its legitimation. In this vein, Woods recommends that homosexual writers must increasingly emerge into the dominant culture to begin transforming the mainstream by exploring ways of reintegrating the homosexual character into the social fictions<sup>5</sup>. To achieve this goal, church and school constitute the incubators of homosexuality in black American community. In educational field, through writing, dramatic performance, and other means like music, and teaching, homosexual culture flourishes. Annabel Kanabus and James Lawrence state that the policies and teaching programs which acknowledge homosexuality contribute to

---

<sup>1</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, New York : Routledge, 2004, p.42

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Nina Lykke, *Feminist Studies : A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*, New York : Routledge, 2010, 50

<sup>5</sup> Ibid., 116

the inclusion and engagement of all pupils in school life.<sup>1</sup> Whereas religious institutions favor queer extension and domination basing on dogmatic ideologies of love and gender. As mentioned by Minister that love is not ‘selective’ (11). When considering that ‘love’ as sexual intercourses, then the pastor, by relying on religious teachings, paves the way for homosexual activities in his church.

## II. The Future Domination of Homosexuality

The evidence is that homosexuality keeps on growing. Its noteworthy territorial expansion is a power which challenges patriarchal heterosexualization. However, Baraka in his drama, questions the future of this novel dominating culture, highlighting its inherent weaknesses such as intra-hatred, self-destruction, self-discrimination, and counter-production.

### 2.1 The Domestic Violence

The internal violent fights among homosexuals constitute a destructive germ which undermines the community. It handicaps its territorial progression and jeopardizes its future domination. The extract underneath reads :

KAROLIS: No, no, his name is Ray, not Fools. You stupid bastards. I love somebody you don't even know. *He is dragged to the floor. The crowd is kicking and cursing him. ORA in the center punching the fallen KAROLIS in the face. KNOWLES is screaming with laughter. FOOTS is now on his hands and knees but his head hangs limply and he is unaware of what is happening. He slumps again. They have beaten KAROLIS enough. KAROLIS is spread in the center of the floor and is unmoving. ORA drapes some of the wet paper across his body and face.*

ORA: Let's stick the sonofabitch's head in the dam toilet.

PERRY: Oh, man fuck you. The cat's completely out. What more can you do to him? (60-61)

This conflicting scene occurs right away after the love letter is discovered. That note is the manifestation of the ongoing same-sexual relationship in the group. It certifies the birth of a homosexual community which needs a reverential governing force. However, the fateful fight is completely destructive. Perry, in the extract above, outlines that Karolis, one of the prominent founding fathers, has been severely scourged. Whereas Fools, the leader, has been nearly killed. Thus, the future of queer culture is clouded, because of intra-hatred. The playwright outlines: *“They all leave, as FOOTS begins to come to. All making noise, laughing, cursing. KAROLIS lies as before in the center of the room, motionless.”* (61) Domestic violence constitutes a fatal factor for the group and its culture. It weakens it and threatens its territorial extension. Thus Lawrence Mayer's and Paul McHugh's survey reveals that in addition to physical, sexual, and

---

<sup>1</sup>Annabel Kanabus and James Lawrence, *Talking about Homosexuality in the Secondary School*, Horsham: Avert, 1997, p.4

psychological violence, the rate of intimate partner violence is significantly higher among same-sex couples.<sup>1</sup> Even though the rate of same-sexual practitioners keeps on growing, the grip of its culture remains parochial and ineffective. The chaotic scene in *The Baptism* maps this failure as follow :

*The MINISTER, OLD WOMAN and the six girls move toward the BOY wailing.*

ALL: Evil. Evil Sinner. Son of Satan. Blasphemer.

HOMOSEXUAL: Quiet, you obnoxious mediocrities! I say, be quiet.

BOY: Father, have you no charity? Forgive me. It was the mistake of youth. Forgive me, blessed vestals. Forgive me, devout mother. I have made no sacrilege except to yield to the boomings of my flesh. I am not, not evil (*weeps*) Father. (*Looks toward heaven.*) Why have you forsake me? Again?

MINSTER: blasphemy, still?

OLD WOMAN: Old Nick. Evil spirit. We will kill you

*They all move toward the BOY menacingly. (27)*

The project of homosexuality to challenge the patriarchal heterosexual norms urges a solid internal reorganization. As depicted through this excerpt, Baraka highlights the fullness of violence that jeopardizes the institution. The scene appears as a jungle where the feeble (Boy) becomes a hapless prey to others (Minister, Homosexual and Old Woman). Intra-hatred constitutes the main destructive seed which hinders the advancement of queerness. To paraphrase Kate Millett that homosexual government cannot pretend to be a substitute for patriarchal government, to run through all other political, social, or economic forms<sup>2</sup>, if it does not depend on nature and abilities of homosexuality itself<sup>3</sup>. That is to say, domestic violence visibly harms homosexual culture which remains insular and unpopular.

## 2.2 The Homosexual Counter-productivity

The counter-productive nature of homosexuality is another noteworthy weakness which greatly impedes its influence over the conquered public zones. Knowing that procreation in African American community is one of the fundamental cultural principles, any counter-regeneration policy is flatly disapproved. A close examination of the denouement reveals, through the tragic collapse of the homosexual tribes, the characters' opposition to this politics:

MESSENGER: I don't have time to argue, Percy, orders is orders. The man's destroying the whole works tonight. With a grenade.

BOY: What? Damn it. It's not fair. He didn't give me a chance.

MESSENGER: Chance? To do what? Murder some more people? Percy, baby, I got orders...

BOY: He's not going to destroy this place. I won't let him. And I'm not going anyplace with you. (30)

<sup>1</sup>Adam Keiper, ed., *The New Atlantis: Sexuality and Gender Findings from the Biological, Psychological, and Social Sciences*, Washington: TheNewAtlantis.com/Back Issues, No.5, 2016, p.70-71

<sup>2</sup> Kate Millett, *Sexual Politics*, Chicago: University of Illinois Press, 2000, p.25

<sup>3</sup> Ibid., p.92

Messenger, who is considered an angel, orders the destruction of the non-procreative clan. This scene recalls the city of Sodom's destruction<sup>1</sup> in the Bible which Robert Kuloba Wabyanga comments on that Sodom and Gomorrah cities have been divinely condemned for homosexual practices<sup>2</sup>. In this light, the grenade in the play may also stand for that godly fire<sup>3</sup> which razed Sodom and Gomorrah cities because of their perversity and non-productivity. Like the parable of the barren fig tree<sup>4</sup>, barrenness is a form of disability which Messenger in the play tries to eradicate. In *The Toilet*, that divine punishment is poetically portrayed through the toilet papers thrown at Ray and Karolis for their "toxic culture"<sup>5</sup>. LeRoi Jones refers to that "toxic culture" as an "individualistic, ego-oriented society where homosexuality flourishes"<sup>6</sup>, because the homosexual is "unconscious to reproduce himself"<sup>7</sup>. Thus if this sexual practice intends to extend its power beyond its private terrain and to impose its cultural norms, it urgently needs to resolve the problem of procreation, a key factor to enhance its domination.

Apart from its inability to provide human resources for its community, homosexual practice predisposes to poor economic production, because of its perversion. Sex is power. It is an energy of economic production, which a well-organized community uses through manual labor to develop. Repetitive sexual activities to orgasm can be materialized through birth (human resource) or industrial production. In this viewpoint, Boy's ejaculation in the Baptist church stands for that energy which unfortunately is a waste, because it is not canalized to produce anything tangible. The following quotation explains :

OLD WOMAN: BLASPHEMER. You spilled your seed while pretending to talk to God. I saw you. That quick short stroke. And it was so soft before, and you made it grow in your hand. I watched it stiffen, your lips move and those short hard moves with it straining in your fingers for flesh. Not God. You spilled the seed in God's name? And then that fluid, what all life needs, spilled there in your fingers, and your lips still moving begging God to forgive you (*she falls on her knees before the Boy.*) you blaspheme. [...] your wet sticky hand. I watched you smell it, with your eyes closed and mouth still moving for Lord. (16)

Boy has ejaculated while pretending to pray God. His orgasmic pleasure, basing on Reich Wilhelm's sex-economic<sup>8</sup> theory, is the sexual gratification which offers him a psychic balance. He becomes a "free man"<sup>9</sup> after his orgasmic pleasure. His lust is seen as a pleasurable

<sup>1</sup> *New World Translation of the Holy Scriptures*, New York: Watchtower Bible and Track Society, 2006, p.22

<sup>2</sup> Robert Kuloba Wabyanga, "The Destruction of Sodom and Gomorrah Revisited: Military and Political reflections" in *OITE*, Uganda: Kyambogo University, 28/3, 2015, p. 848

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 869

<sup>4</sup> *Op. Cit* p.1024

<sup>5</sup> "Sodom and Gomorrah: A Story about sin and Judgment" in [www.zondervanacademic.com](http://www.zondervanacademic.com), 2018 retrieved on 04/2020

<sup>6</sup> LeRoi Jones, *Home: Social Essays*, New York: William Marrow & CO., Inc., 1966, p. 230

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Wilhelm Reich, *The Sexual Revolution: Toward a Self-regulating character structure*, New York: First Paperback Edition, 1974,

<sup>9</sup> Wilhelm Reich, *op. cit.*, xxiii

experience, then work should be joyous vital activity and achievement<sup>1</sup>, if that pleasure was canalized. In other words, Boy's sexual indulgence does not equip him for effective participation to economic growth of his community, because it is perverted. From another angle, sexual perversity implies bodily depravity. It is another form of disability, for it is non-productive. In *The Baptism*, Old Woman addresses Boy as follow: "You lie. I saw you with the Lord's own eyes. I watched your depravity." (14) In fact, Boy's perversion does not only refer to his auto-eroticism. It goes beyond, to uncover his bodily corruption. In the character cast, the playwright outlines that Boy is "handsome, almost to girlishness" (9) character. He has feminized his manly body to satisfy his sexual craving. Boy epitomizes gender complexity in the play which Judith Halberstam in *Female Masculinity*<sup>2</sup>, has reassessed. She sees masculinity as not necessarily a property of men but something that can be apprehended in myriad female declensions.<sup>3</sup> In the same vein, Boy also sees femininity not as a woman property, but as an impersonal device that can be acquired, readapted to a given situation. But, the problem is that in economic field, where competitive productivity is the target, a corrupted body cannot endure the demands. An imitated muscle cannot challenge the naturally built one. Foucault opines that it is urgent not to limit sexual pleasure, nor pervert it, but, sexual energy must be channeled to a competitive production<sup>4</sup>. This can only be achieved by a healthy body<sup>5</sup>. Consequently, disabled sex like homosexuality, non-procreative, feminized or masculinized body cannot challenge "normate sex" which Erving Goffman refers to as a young married, heterosexual father, fully employed, and a recent record in sport<sup>6</sup>. The homosexual tribe, which suffers from increasing domestic violence, institutionalized barrenness, bodily and mental instability, cannot pretend to challenge heterosexuality. It is a community bound to perish.

## CONCLUSION

This article has examined the future domination of homosexuality beyond its privacy in Baraka's *The Baptism and The Toilet*. It has explored how literary arts (writing and theatrical performance) have been a political tool for territorial extension of homosexuality. Besides, the

---

<sup>1</sup> Marie Louise Berneri, "Wilhelm Reich and the Sexual Revolution" in *The Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*, edited by Ribert Graham, [theanarchistlibrary.org](http://theanarchistlibrary.org), p.4

<sup>2</sup> Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press, 1998

<sup>3</sup> Annamarie Jagose, "Debating Definitions: The Lesbian in Feminist Studies and Queer Studies" in *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, ed. Jodie Medd, Cambridge: The Cambridge University Press, 2015, <https://www.cambridge.org/core>. on 29 Mar 2020, p. 40

<sup>4</sup> Michel Foucault, op. Cit., p. 150

<sup>5</sup> Ibid., p. 162

<sup>6</sup> Robert McRuer, "Disabling Sex: Notes for a Crip Theory of Sexuality", in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Duke: University of Duke Press, Volume 17, No1, 2011, p.109



article has uncovered the inherent frailties which impede homosexual future domination over heterosexual culture. Through the lens of queer feminist theory, viewed by Mimi Marinucci, the findings show that (1) homosexuality is remarkably gaining ground. And much more rapidly because it is brought to public sphere through many art forms to challenge the patriarchal heterosexual norms. (2) However, this extension does not guarantee its future domination over heterosexuality, because of the increasing of intra-hatred and the intrinsic non-procreative aspect.

## REFERENCES

- BANENS** Marks: “Foucault sur l’histoire de l’homosexualité : Une théorie en trois temps”, Lyon : Université de Lyon, 2009 <https://halshs.archives-ouvertes.fr> (consulted in 03/2020)
- BARAKA** Amiri: *The Baptism and The Toilet*, New York: Grove Press, Inc., 1967.
- BERNERI** Marie Louise: “Wilhelm Reich and the Sexual Revolution” in *The Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*, edited by Robert Graham, 1945, pp. 475-482, <https://theanarchistliberary.org> in 03/2020
- BUTLER** Judith: *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004.
- *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.
- COLLINS** Patricia Hill: *Black Sexual Politics: African Americans, Gender and the New Racism*, New York: Routledge, 2004.
- FOUCAULT** Michel: *Histoire de la sexualité, tome1 la volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976.
- GERSHUN Avilez**: "Queering the Black Arts Movement." African American Studies Center, edited by Ed. Oxford African American Studies Center, 2019, <http://www.oxfordaasc.com/article/> (accessed on Fri May 17 16:01:27 EDT 2019),
- HALBERSTAM** Judith: *Female Masculinity*, Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- HUBBARD** Phil: “Sex Zones: Intimacy, Citizenship and Public Space” in *Sexuality*, London: SAGE Publications, Vol4.(1), 2017, pp. 51-71
- JAGOSE**, Annamarie: “Debating Definitions: The Lesbian in Feminist Studies and Queer Studies” in *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*, ed. Jodie Medd, New York: The Cambridge University Press, 2015, pp. 32-44 <https://www.cambridge.org/core>. on 29 Mar 2020. (consulted in 02/2020)
- JONES** LeRoi: *Home: Social Essays*, New York: William Marrow & CO., Inc., 1966.

**KLINKEN** Adrian Van: “Gay rights, the devil and the end times: public religion and the enchantment of the homosexuality debate in Zambia,” in *Religion*, 43:4, 2013, Pp. 519-540, [http:// dx.doi.org/10.1080](http://dx.doi.org/10.1080). (Consulted in 20/2020)

**KANABUS** Annabel and **LAWRENCE** James: *Talking about Homosexuality in the Secondary School*, Horsham: Avert, 1997.

**KEIPER** Adam: ed., *The New Atlantis: Sexuality and Gender Findings from the Biological, Psychological, and Social Sciences*, No.5. Washington: BackIssues, 2016. [TheNewAtlantis.com/](http://TheNewAtlantis.com/) (retrieved in March 2020)

**KOUMA** Yao Katamatou: *The Aesthetics of Sexuality in African American Drama: A Study in Imamu Amiri Baraka/LeRoi Jones’s The Baptism and The Toilet and Dutchman and The Slave*, (Thèse de doctorat unique), Lomé: Université de Lomé, 2013.

**LYKKE** Nina: *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*, New York: Routledge, 2010.

**MARINUCCI** Mimi: *Feminism is Queer*, New York: Zed Books, 2010.

**McRUER** Robert: “Disabling Sex: Notes for a Crip Theory of Sexuality”, in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Duke: University of Duke Press, Vol. 17, No.1, 2011, pp.107-117

**MILLETT** Kate: *Sexual Politics*, Chicago: University of Illinois Press, 2000.

**MUNOZ** Jose Esteban: “Cruising *The Toilet*: LeRoi Jones/Amiri Baraka Traditions, and Queer Futurity” in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, New York: Duke University Press, 2007, pp. 353-367.

**REICH** Wilhelm: *The Sexual Revolution: Toward a Self-regulating character structure*, New York: First Paperback Edition, 1974.

**TON** Jaurieke: “Judith Butler’s Notion of Gender Performativity to What Extent Does Gender Performativity Exclude a Stable Gender Identity?”, 2018, in [http://dspace.library.uu.nl/bitstream > handle](http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/), (Consulted in March 2020)

**WABYANGA** Robert Kuloba: “The Destruction of Sodom and Gomorrah Revisited: Military and Political reflections” in *OPE*, Uganda: Kyambogo University, 28/3, in [www.scielo.org.za](http://www.scielo.org.za) , 2015, pp. 847-873

**Anonymous**: *New World Translation of the Holy Scriptures*, New York: Watchtower Bible and Track Society. 2006.

**Anonymous**: “Sodom and Gomorrah: A Story about sin and Judgment” in [www.zondervanacademic.com](http://www.zondervanacademic.com), 2018. (Consulted in 03/2020)

**L'INTERMÉDIALITÉ LITTÉRAIRE DANS *LE PARADIS*  
FRANÇAIS DE MAURICE BANDAMAN**

**Gervais-Xavier KOUADIO**

godaty2@gmail.com

**Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)**

**Résumé**

Le patrimoine génétique du roman de Maurice Bandanman est investi par les médias électroniques (cinéma, télévision, téléphone...). Via les techniques de la « référencialisation », de la « scénarisation » et les stratégies du « scandaleux » et du « sensationnel », ces médias transforment cette œuvre littéraire en un lieu d'expression de la dynamique spectaculaire à l'œuvre dans bien des pans de l'existence humaine. Une esthétique de la « surface » émerge alors, qui s'emploie moins à délivrer des grands messages qu'à privilégier le travail sur la forme.

**Mots-clés** : Intermédialité, Roman africain, Médias, Esthétique de la surface, Spectaculaire

**Abstract**

The genetic heritage of Maurice Bandanman's novel is invested in the electronic media (cinema, television, telephone, etc). Via the techniques of « referencing » « scripting » and the strategies of « scandalous » and « sensational », these media transform this literary work in many sections of human existence. An aesthetic of the « surface » emerges, which is used less to deliver big messages than to focus on work on form.

**Keywords** : Intermediality, African novel, Media, Aesthetics of the surface, Spectacular

**INTRODUCTION**

La littérature est-elle en mal de discipline ? On pourrait trouver une piste de réponse à cette question de Nathalie Kremer<sup>1</sup> dans la configuration actuelle de la création littéraire africaine dont la structuration et l'esthétique sont profondément modelées par l'imaginaire et la syntaxe

---

<sup>1</sup> Nathalie Kremer, « La littérature en mal de discipline ? », *Fabula-LhT*, n°8, «Le partage des disciplines », Mai 2011, URL : <http://www.fabula.org> .Consulté le 04 avril 2016. Et l'attribution du prix Nobel de littérature 2016 au musicien-poète Bob Dylan peut être lue comme la consécration institutionnelle de cette impureté et partant de l'intermédialité.

des médias électroniques et du cinéma en particulier. En effet, sous le couvert de l'art littéraire, les techniques et logiques de ces médias sont réinventées et réadaptées afin d'entrer dans une nouvelle phase de production et de signification.

*Le paradis français*<sup>1</sup> peut servir de paradigme à la formalisation de ce constat. Ce roman de Maurice Bandaman, caractérisé par une fondamentale impureté<sup>2</sup>, fait de l'objet médiatique un matériau de création et de construction de l'écriture littéraire. Ainsi, musique, cinéma, télévision interagissent avec les mots « *pour permettre à une dynamique de prendre forme* »<sup>3</sup> au sein du roman.

Comment une telle rencontre entre deux univers fonctionnant l'un avec deux codes sémiotiques différents se réalise-t-elle ? Quelle transformation esthétique la saturation médiatique induit-elle au niveau du roman africain ? Le postulat de cette contribution est une inflexion du roman africain contemporain en direction de l'esthétique de la « surface » : le texte se déleste de ses prétentions idéologiques pour épouser le travail sur la forme, lui-même axée sur une rhétorique de l'excès, du sensationnel et du choc visuel « *n'ayant d'autre ambition que celle d'offrir au lecteur le plaisir de voir et de ressentir* »<sup>4</sup>. Pour comprendre les contours de la rencontre entre médias et littérature, rien n'a paru plus éclairant que l'intermédialité, concept mais aussi approche théorique, qui désigne « *autant les médias, du point de vue de leur relation, que, dans une veine mcluhanienne, ce qu'ils contribuent à former et à transformer, et dans une veine kittlerienne, ce qu'ils contribuent à organiser et à structurer* »<sup>5</sup>. Inscrite dans la perspective de Jurgen Muller<sup>6</sup> et de Marie Pascale Huglo<sup>7</sup>, l'analyse est d'abord orientée vers les modalités du déploiement des médias dans *Le Paradis français* avec un accent particulier sur les techniques de la « referencialisation » et de la « scénarisation ». Par la suite, elle s'achève sur l'esthétique du sensationnel dont le roman se fait l'écho.

<sup>1</sup> Maurice Bandaman, *Le paradis français*, NEI/CEDA, Abidjan, 2008, 173p. Désormais, les références à cette œuvre se feront par l'abréviation PF entre parenthèses suivie du numéro de la page.

<sup>2</sup> Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.

<sup>3</sup> Nathalie Kremer, « La littérature en mal de discipline ? », *Fabula-LHT*, n°8, « Le partage des disciplines », Mai 2011, URL : <http://www.fabula.org>, consultée le 04 avril 2016.

<sup>4</sup> Gilles Lipovetsky, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, Paris, Grasset, 2015, p.214.

<sup>5</sup> Lignes extraites de l'Appel à contribution de la Revue *Intermédialité* N°29 (printemps 2017) « Cartographier (l'intermédialité) / Mapping (intermediality) ». Consulté le 03 janvier 2017 sur [WWW fabula.org](http://www.fabula.org).

<sup>6</sup> Il s'agit de Jurgen Muller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses* N°16 2006, pp.99-110. ; « Introduction. Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Écritures camerounaises francophones et intermédialité* (Dir. Robert Fotsing Mangoua), Ifrikiya, Yaoundé, 2012, 7-18. et « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, Vol.10, N°2-3, 2000, pp.105-134.

<sup>7</sup> Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

## I. De l'intermédialité à l'intermédialité littéraire : détour théorique

Sous la férule de Jurgen Muller, le concept d'intermédialité émerge dans un contexte d'essoufflement théorique (incapacité de l'intertextualité à penser les interactions médiatiques) et de transition épistémique (passage de la literatie du *logos* à celle de la *technè*). Forgé à partir du préfixe « inter » (qui désigne le fait d'« être-entre » ou encore un espace intermédiaire situé au confluent de deux instances) et de « média », l'intermédialité.

visé à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des [médiat] isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les [médiat] sont avant tout des nœuds de relation, des mouvements de relation [...] <sup>1</sup>

Le media ne se constitue pas en vase clos et ne naît pas *ex nihilo*. Il est « reprise », « recyclage » d'autres médias. L'intermédialité consiste donc en l'analyse des liens pouvant exister entre des medias donnés. Une telle primauté de la relation revient sous la plume de Muller qui met en avant l'idée de « complicité conceptuelle » dans sa définition du concept. Il affirme qu' « *un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle [...]* »<sup>2</sup>.

On doit à Irina Rajewsky, la migration du concept vers la littérature. Avec le postulat « qu'une œuvre littéraire a la possibilité de créer des relations intermédiaires en exploitant ses propres caractéristiques médiatiques »<sup>3</sup>, son article pose les jalons de l'intermédialité littéraire et propose une perspective tripartite<sup>4</sup>. À sa suite, plusieurs travaux dont ceux de Marie-Pascale Huglo (2007)<sup>5</sup>, François Harvey(2009)<sup>6</sup>, Farah Gharbi (2010)<sup>7</sup> et d'Élisabeth Routhier (2012)<sup>8</sup> enrichiront la fortune de l'intermédialité en littérature. Désireuse de concevoir « *l'intermédialité autrement que comme la comparaison entre deux ou plusieurs médias, [...] le passage d'un média à l'autre,* »<sup>9</sup>, Marie-Pascale Huglo entreprend une approche du concept axée sur la « persistance des médias ». Elle explique :

La persistance des médias suppose que des modes d'apparaître et de perception liés, à un moment donné, à tel ou tel médium, circulent et se transforment en dehors de ce médium. La persistance tient dans l'insistance

<sup>1</sup> Eric Mechoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialité* N°1, 2003, p.11.

<sup>2</sup> Jurgen Muller, « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Loc.cit.*, p.106.

<sup>3</sup> Elisabeth Routhier, *L'intermédialité du texte littéraire Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*, Mémoire de Master, Université de Montréal, Décembre 2012, p.3.

<sup>4</sup> Rajewsky introduit trois sous catégories dans l'intermédialité littéraire : la référence intermédiaire, la transposition médiatique et la combinaison médiatique.

<sup>5</sup> Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

<sup>6</sup> François Harvey, *Écritures composites. Interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*, Thèse de Doctorat (Dir. Gilles Dupuis), Université de Montréal, 2008, 561 p

<sup>7</sup> Farah-Aicha Gharbi, *L'intermédialité dans les récits d'Assia Djebar*, Thèse de Doctorat (Dir. Marie-Pascale Huglo, Université Montréal, 2009, 421 p

<sup>8</sup> Elisabeth Routhier, *L'intermédialité du texte littéraire Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*, *Op.cit.*

<sup>9</sup> Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *Op.cit.*, p.26

et la résurgence de modes perceptifs marquants gardés en mémoire. La mémoire agissante actualise ainsi dans le texte non seulement tel ou tel tableau, tel ou tel film, mais aussi des modes d'apparaître pictural, filmique ou autre capables d'investir la scène narrative elle-même<sup>1</sup>

Combinant la « persistance intermédiaire » de Huglo avec une approche historique, l'intermédialité littéraire, dans la critique africaine est extensive. Plusieurs angles d'étude<sup>2</sup> y prospèrent qui voient en l'approche intermédiaire l'analyse de tout type de liens pouvant exister entre le texte littéraire et les genres, arts, textes et autres formes d'expression artistique. Ce que résume si éloquemment Fotsing Mangoua : « *L'intermédialité est une tentative d'expression totale incluant les images, les mots, les sons, le mouvement, en un mot, la vie* »<sup>3</sup>. Cette vision de l'art total sous la férule de l'intermédialité, François Guiyoba la matérialise à partir du concept de « *médialiture* » qu'il définit comme :

une pratique littéraire englobant, transcendant ou dominant les autres pratiques artistiques en les intégrant en son sein suivant une logique de mise en abyme systématique, foisonnante et généralisée de celles-ci, comme dans une sorte de gesamtkunstwerk wagnerienne mais polarisée par la littérature<sup>4</sup>.

On peut se réjouir de ces extensions sémantiques qui fournissent la preuve de la fécondité de l'intermédialité et de son heureuse fortune dans la critique africaine. Toutefois, on ne peut s'empêcher d'attirer l'attention sur la nécessité d'un balisage terminologique au risque de voir la pertinence du concept se diluer. C'est tout le sens de la précision faite par Jürgen Muller en introduction à un ouvrage consacré à l'intermédialité dans le corpus africain :

Chaque référence banale ou intertextuelle à d'autres médias, c'est-à-dire le fait de les nommer à un endroit précis d'un livre, ne mérite pas forcément pour cette raison un traitement digne d'un processus intermédiatique. Le champ de la recherche sur de pareilles citations d'autres médias dans les textes littéraires foisonne de concepts terminologiques qui conviendraient très bien à ces observations, comme ce serait le cas [...] de l'intertextualité ou encore de la multimédialité [...] <sup>5</sup>

Où s'achève l'intertextualité et où commence l'intermédialité ? Si l'intermédialité littéraire subsume les rapports entre tous types de médias, alors à quoi servent les notions d'intertextualité, d'interartialité ? Les observations de Muller ont le mérite de mettre en évidence cette situation d'imbroglio conceptuel et de poser avec acuité la nécessité d'asseoir une « *conception nucléique [de l'] intermédialité qui se placerait au-delà de tout soupçon théorique* ». Mais aussi, elles témoignent de la processualité créative dont l'intermédialité rend compte en littérature. De sa création à sa disparition, un concept est sans cesse en construction. Pas de sens établi une fois pour toutes mais des transformations en fonction des défis

<sup>1</sup> Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Op.cit, p.27.

<sup>2</sup> On peut citer à titre d'exemples : 1-Intermédialité entre socialité et idéologie, 2- Intermédialité, esthétique et réception, 3- Intermédialité et musicalité, 4- Intermédialité et champ littéraire

<sup>3</sup> Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde ... », *Loc.cit*, p.143

<sup>4</sup> François Guiyoba, Introduction à *Littérature médiagénique*, Paris, L'Harmattan, 2015, p.7

<sup>5</sup> Jürgen Muller, « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », Introduction à *Ecritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, 2012, p.12.

épistémiques propres aux contextes et lieux (culturels, nationaux, institutionnels) dans lesquels il sera mis à contribution.

L'objectif de cet article n'étant pas d'alimenter un débat théorique sur l'intermédialité littéraire, on aura compris que ce détour théorique vise à présenter les contours sémantiques du concept et les confusions que son usage peut susciter. Dans la suite du travail, Il est question d'examiner les modalités d'intégration des médias dans *Le paradis français*.

## II. Les médias à l'œuvre et leurs techniques d'insertion

Fondé sur le procédé du recyclage (et de ses dérivés), la présence du media dans le texte littéraire peut prendre plusieurs formes : les références et/ou citations, la scénarisation, l'*ekphrasis*, le montage, le direct ou encore l'oblique. Toutefois, compte tenu de leur pertinence, seules les techniques de la « referencialisation » et de la scénarisation sont invoquées comme pistes d'analyse.

### A. La référencialisation

La « referencialisation » renvoie aux évocations explicites d'un media donné dans le texte. Cette évocation peut prendre la forme d'une citation d'un titre de film ou d'une chanson, du nom d'un acteur ou d'un musicien. À partir des différents médias cités et de leurs occurrences dans le roman, on peut établir le tableau suivant :

Romans	Références textuelles	Occurrences
Musique	<p><u>Musique</u> : 23 ; 26 ; 27 ; 106<sup>3</sup> ; 121 ; 123 ; 125 ; 127 ; 130  <u>Balafon</u> : 114/ <u>accordéon</u> : 9<sup>2</sup> / <u>opéra</u> : 28/ <u>chanson</u> : 39<sup>2</sup> ; 168  <u>Morceau</u> : 126 ; 135<sup>2</sup> ; 136 / <u>chant</u> : 39 ;47/ <u>Verdi</u> : 106 ;  <u>cora</u> :63 ;114  <u>M.Makéba</u> : 68<sup>2</sup> ; <u>beethoven</u> : 106 ; <u>Mozart</u> : 106 ; <u>mbalax</u> :  111 ;114  <u>Johnny Halliday</u> : 111 <u>Alpha blondy</u> : 130 ; <u>Magic system</u> :  130  <u>Papa wemba</u> : 111 ;130 / <u>Youssou Ndour</u> : 111 ;130  /<u>Mapouka</u> :111  <u>Blues</u> : 113 ; <u>danse</u> : 113 ; 134 / <u>Saxophone</u> : 114<sup>3</sup>/ <u>Rumba</u> :  111  <u>Contralto</u> : 39 ; <u>Bashegue</u> : 111/ <u>Zook</u> : 111 ; 134/ <u>Orchestre</u> :  114<sup>3</sup>  <u>Franklin.B</u> : 68<sup>2</sup> / <u>Kofi Olomidé</u> : 130 / <u>Premier gaou</u> : 130  <u>Rock'nroll</u> : 111</p>	59
Téléphone	<p><u>Téléphone</u> : 30 ; 32 ; 79<sup>4</sup> ; 80<sup>2</sup>/ 82 ; 98<sup>3</sup> ; 99 ; 117 ; 119 ; 121<sup>2</sup> ;  164  <u>Cabine téléphonique</u> : 10 ; 78 ; 120 ; 124/ <u>Numéro</u> : 10 ; 32 ;  78 ;135  <u>Combiné</u> : 10 ; 32 ; 79<sup>2</sup> ; 98 ;99 ;121 ;122<sup>2</sup> ;123 / <u>Appel</u> :  82 ;98  <u>Coup de fil</u> : 53 ; <u>fixe</u> : 119 / <u>Appareil</u> : 79</p>	41

<b>Cinéma</b>	<u>Cinéaste</u> : 5 ;9 ; 28 ;83 ;120 ;171 / <u>film</u> : 5 <sup>2</sup> ; 6 <sup>3</sup> ;83 <sup>2</sup> ; 104 <sup>3</sup> ; 171 <sup>3</sup> <u>Scène</u> : 9/ <u>zoom</u> : 12 <sup>2</sup> / <u>panoramique</u> : 12 <sup>2</sup> / <u>travelling</u> : 12/ <u>Ohara</u> :146 <u>Téléfilm</u> :146 / <u>gros plan</u> :30 / <u>Plan moyen</u> :30 / <u>Acteur</u> :28 <sup>2</sup>	29
<b>Photo</b>	<u>Photo</u> : 5 ;6 ;14 ;39 ;40 ;53 <sup>2</sup> ; 96 <sup>2</sup> ;97 ;98 ;107 ;117 ;119 ;137 <u>Photographe</u> : 97 <sup>2</sup> ; 98 ; 110.	19
<b>Télévision</b>	<u>Chaîne</u> : 29 <sup>3</sup> ;30 ;103 / <u>Télévision</u> : 29 ;31 ;120 ;137 ;171 <u>Télé</u> : 29, 117/ <u>TV5</u> : 92	13
<b>Radio</b>	<u>Radio</u> : 56 ; 120 ;171 / <u>BBC</u> : 57	04
<b>Internet</b>	<u>Internet</u> :13 ; 25 / <u>Web</u> : 53 <sup>2</sup> ; 83	05

Le tableau présente une configuration médiatique plurielle et diversifiée. On note la présence de médias auditifs (musique (59), téléphone (41), radio (04) =104 occurrences) et des média (audio) visuels (télévision (13), cinéma (29), photo (19), internet (5) soit 66 occurrences). Une telle configuration est symptomatique de la veine transculturelle de l'écriture bandamienne. En effet, hormis la musique (dont les références renvoient aux aires culturelles africaine et européenne), tous les autres médias convoqués dans *Le paradis français* sont des médias provenant de la culture occidentale : radio, télévision, cinéma, photo, Un fait qui trouve sa justification dans le fait que la diégèse se déroule entre Rome, Paris et Lyon, ces villes occidentales modernes où l'usage des médias fait partie du quotidien. Dans un roman bâti sur la conversation et sur la mobilité de Mira, la forte présence du téléphone semble aller de soi. Le media permet à la communauté d'immigrés africains à Paris de s'échanger les nouvelles et à Mira de communiquer avec ses parents vivant en Côte d'Ivoire. La musique, quant à elle, est un exutoire dont les immigrés abusent durant les soirées dansantes auxquelles ils prennent part à Paris. Les occurrences de la télévision et du cinéma se situent dans le contexte de la prostitution organisée. Un système mafieux dont le succès et le rayonnement international reposent en partie sur la séduction médiatique. La matière iconographique est utilisée sur les chaînes de télévision pour vanter les prouesses des prostitués aux clients disséminés dans le monde. Quant à Internet, il sert de canal de diffusion de l'image d'une Europe paradisiaque aux « *correspondantes africaines ou antillaises* » (p.53). Des photos d'européens beaux et riches y sont aussi diffusées pour attirer certaines filles désespérées dans le cercle vicieux de la prostitution. Pour celles qui réussissent comme Mira à sortir de ce cercle, témoigner devient un devoir. Un témoignage dont la portée éducative est plus grande quand il transite par le medium filmique.

Au total, la technique de la « referencialisation » permet d'emblée de connaître les médias avec lesquels le roman entre en interaction. Elle est la face visible de l'iceberg intermédial. Pour autant, elle ne permet pas d'apprécier à sa juste valeur la teneur intermédiale d'une œuvre car



la simple évocation d'autres médias ou arts dans la littérature n'est pas suffisante pour parler d'intermédialité. Pour Jürgen Müller, la dimension intermédiaire d'une œuvre tient de la combinaison de trois principales sortes de jeux intermédiatiques : les évocations, les stratégies médiatiques et la remédiation. Müller conçoit l'intermédialité comme « *un continuum qui s'étend du simple renvoi à un autre média ou à un autre art d'une part, au jeu des stratégies médiatiques, comme par exemple la jazzification de la littérature, d'autre part, en passant par le re-médiation d'éléments médiatiques* »<sup>1</sup>. On pourrait établir l'opération mathématique suivante : Intermédialité = évocation de média + stratégie médiatique + remédiation. L'intermédialité opère bien au-delà de la citation de genres médiatiques dans la littérature. Elle se joue surtout au niveau des transformations internes opérées par l'imaginaire et les techniques des médias sur l'écriture. Dès lors, dans la veine de Müller, l'analyse intermédiaire se limite dans cette contribution à l'étude du média qui touche à l'architecture, au montage et à l'ordonnement du roman de Bandaman : le cinéma.

### **B. La scénarisation du cinéma par la porte du dialogue et du visuel**

« *Reprise des traits génériques, des topoi, la scénarisation est la réécriture (mimétique ou parodique) des techniques d'un média (que ce soit du média comme structure (architextualité) ou comme message (l'hypertextualité)* »<sup>2</sup>. Elle consiste en la reproduction de la technique d'un média donné dans l'espace du livre. La scénarisation repose sur le principe d'une « persistance intermédiaire » : chaque média a des qualités qui lui sont spécifiques, une espèce d'A.D.N qui lui est rattaché et le distingue même quand il est fondu, repris, recyclé dans un autre média. Dans le champ de la littérature, la reconnaissance de ces « qualités médiatiques »<sup>3</sup> qui persistent dans l'écrit constitue une piste féconde de l'approche intermédiaire. Sur cette base, la suite de l'analyse s'organise autour du médium filmique dont le « mode d'apparaître » imprègne fortement le roman.

Les premières lignes de *Le paradis français* trahissent explicitement son rapport avec le cinéma. Le narrateur présente son texte comme le film de la vie de Mira en Europe donné à voir sous une forme romanesque : « *grâce à une jeune cinéaste, j'ai pu reconstituer le film de notre aventure. C'est donc ce film que je vais raconter à vos filles [...]. Astou et Rachel, ouvrez bien*

<sup>1</sup> Jürgen E. Müller, « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Loc cit*, pp.11-12

<sup>2</sup> Adama Coulibaly, « Médias, Médiascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone », *Médias et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.134.

<sup>3</sup> Pour Johanne Villeneuve, les qualités médiatiques « *comme des pôles de résistances ou de rupture à l'intérieur du médium; elles ne sont pas ce qui distingue un médium d'un autre ou le délimite, mais ce qu'un médium partage nécessairement avec d'autres matérialités que la sienne* ». (Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialités* N°2, 2003, p.16)

*les yeux et regardez le film de ma vie [...] Regardez, regardez bien ce film* » (PF.5-6). Une telle rencontre entre cinéma et roman ne peut se faire sans transformation comme l'indique Pascale Huglo :

Le mélange intermédial de divers modes d'apparaître dans le texte ne va pas sans condensations, déplacements et transferts qui métamorphosent ces modes. Cela signifie que le mode d'apparaître cinématographique que nous reconnaissons dans un récit littéraire n'est pas une perception amoindrie du cinéma, mais une perception différente qui permet d'expérimenter autrement et le cinéma et le récit <sup>1</sup>

Les deux médias fonctionnent avec des codes sémiotiques différents (son et image pour le cinéma et écriture pour le roman). L'on ne doit donc pas s'attendre à une reproduction fidèle ou à une version pure du cinéma dans le littéraire durant la fusion intermédiale mais à un cinéma polarisé par le romanesque suivant ses règles de fonctionnement. Dans *Le paradis français*, cette polarisation se fait en ignorant l'aspect technique/technologique du cinéma. Le roman a très peu recours à l'appareillage et aux techniques du cinéma (mouvements de caméra, fondu enchaîné, montage.). Il reprend un trait essentiel au cinéma : l'art du dialogue. La composition de *Le paradis français* repose sur un « *mode conversant* »<sup>2</sup> qui fait de la circularité des échanges une modalité discursive. Bandaman place la parole au cœur de l'intrigue romanesque. Les dialogues se disséminent partout dans le roman et en assurent la progression narrative. Des fois, ils sont relayés par le téléphone. On peut le constater aux pages (79-80), (99-100) et (122-123):

- Allô
- Maaaaman !!! [...]
- Mira ! Mira ! Mira ! c'est toi ? C'est toi, ma fille ? Hein ! Ma fille ?
- Ouii, maman, c'est moi Mira, je t'appelle de Briançon, en France
- Quoi ? Mira ? C'est vraiment toi ? Tu es vivante ? Tu es vivante ? Oh ! (PF.122-123)

Dans cette séquence dialoguée, Mira et sa mère se répondent comme des acteurs sur un site de tournage. Les scènes dialoguées jouent le même rôle que les descriptions : elles ralentissent le récit et introduisent des effets scéniques dans le roman. À l'image des nombreux dialogues qui parsèment le roman, cet extrait contient une stratégie narrative qui permet une immersion spatio-temporelle : le lecteur se trouve dans le *hic nunc* de l'action. Comme un spectacle, le récit se donne à voir. Les conversations permettent au lecteur un accès direct au texte sans intervention du narrateur. Contre une tradition romanesque qui fait de la « racontabilité » l'âme du récit, le roman de Bandaman se constitue dans la présence de nombreux dialogues. Il ramène sa lecture à la surface du visible et installe sa compréhension au premier niveau, celui du dehors, de « *l'espace du sens immédiat* »<sup>3</sup>. Une telle écriture des sens trouve son prolongement

<sup>1</sup> Marie Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *Op.cit*, p.30.

<sup>2</sup> Marie Pascale Huglo, « Variations sur la conversation dans Vous les entendez ? de Nathalie Sarraute. », *Tangence* 79, 2005, p.11.

<sup>3</sup> Adama Coulibaly, « L'écriture des surfaces dans le roman nouveau africain postcolonial : Aspects théoriques », *Nouvelles Études Francophones*, vol.27, N°2, 2012, p.161.

dans la démesure de certaines scènes et la grossièreté des propos. L'impact des médias audiovisuels (télévision et cinéma) sur la construction de l'identité et de l'imaginaire<sup>1</sup> débouche en littérature sur une esthétique hyperréaliste qui contourne l'aporie d'une représentation iconique dans l'espace du roman par le choix d'un discours qui fait sens par la démesure, la grossièreté, la violence, l'obscène, l'horreur, la laideur, l'excès. La description de la mort d'Oumou est éloquente dans ce sens :

A peine a-t-elle fait un pas que Oumou vacille, tangué, se casse et s'écroule, sa tête heurte une grosse pierre. Elle crie. Le cri se répand sur les flancs de la montagne, remue toute l'Europe et nous voyons Oumou gigoter, ses mains se tendent [...], elle ouvre la bouche [...]. Ses lèvres se referment. Ses mains retombent, se tordent faiblement. La petite fille de Kayess est étendue dans le noir, sur la neige [...]. La neige prend possession de son corps, le recouvre, Oumou est morte. (PF.63-64)

En outre, le texte est le lieu de mots qui choquent la bienséance. On les retrouve sous forme d'injures ou de grossièretés dans les exemples suivants : « *Tu as des immeubles, du pognon, c'est pour ça que tu baises les Africaines* » (p.156) ou « *il a une belle queue* » (p.100), « *Merde alors ! [...] les chiens de Blancs-là sont en grève aujourd'hui* » (p.140) ou encore « *On va pas chier dans tes affaires* » (p.138) « *stupida* » « *idiota* » (p.36). Étalage du « bas corps », de l'injure, du grossier, hyperbolisation du vulgaire et de l'ordurier. Dans une véritable activité de séduction, le roman oriente à outrance la langue vers le bas « *pour tonner la colère, le rejet du juste milieu, de la tempérance, de l'indifférence* »<sup>2</sup>. Une « laideur » de la langue qui implique sans doute la hideur du « paradis français », un espace de promiscuité et de précarité pour la communauté africaine.

Raconter est une stratégie. Ce parti pris scriptural orienté vers le choix de mots vulgaires et de scènes horribles souligne tout le tribut du roman à la culture du spectacle typique de la société africaine contemporaine. Tout se passe littéralement comme si le recours aux nombreux dialogues et au discours de la démesure visait à transformer l'espace du roman de Bandaman en une espèce d'« icône publicitaire », d'« enseigne » où le message se perçoit sans geste d'introspection et où l'évidence de la chose fait perdre de vue toute quête du sens. En cela, le projet esthétique du roman *Le paradis français* est en phase avec l'écriture de la surface.

### III. Logiques médiatiques dans le roman africain : vers une écriture de la surface

Le constat de l'inflation formelle caractérisant un grand nombre de productions artistiques contemporaines conduit Gilles Lipovetsky à identifier la « surface » comme l'un des traits

<sup>1</sup> Pour un approfondissement, lire Zygmunt Bauman, *La société assiégée*, Paris, Le rouergue/Chambon, 2005, 343 p. ou Gilles Lipovetsky et al., *L'écran global*, Paris, Le Seuil, 2007, 361p.

<sup>2</sup> Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Op.cit, p.118.

dominants du cinéma contemporain. Il forge le concept de « *cinéma simplex* »<sup>1</sup> pour désigner ce cinéma marqué par la surenchère visuelle, « *expurgé de toute épaisseur, [un cinéma] de la surface et de la planéité* »<sup>2</sup>. Liée à l'émergence de la société de consommation, la dynamique *simplex* du cinéma se construit à partir d'une amplification des effets spéciaux, de la mise en avant de la simplicité structurelle ou encore d'« *une psychologie élémentaire et de traits comportementaux simples, immédiatement déchiffrables* »<sup>3</sup>.

Sous l'angle de la littérature africaine, Adama Coulibaly dans un travail d'investigation théorique distingue la « surface » comme l'un des traits majeurs du roman nouveau engagé dans une quête hyperbolique de l'apparence, de la sophistication de la forme. Désormais, l'écriture du réel fait place à un important travail sur la forme du texte. Véritable « nouvelle poétique », l'écriture de la surface émerge « *qui fait remonter le jeu de la signification textuelle à une surexploitation du signifiant* »<sup>4</sup>. Elle polarise l'attention moins sur le signifié ou le contenu narré que sur la forme du roman, sur ce qu'il peut donner à voir comme structure. Une hypertrophie formelle qui va de pair avec une rétraction du sens et semble inséparable du triomphe actuel des médias visuels. Ce n'est donc pas un hasard si, cette ère médiatique consacre la logique des « 3 S : sang, suspense et sexe » à laquelle serait soumise la littérature romanesque africaine.

Dans *le Paradis français*, l'esthétique de la surface prend forme à travers la centralité du sensationnel dont le déploiement s'opère dans le recyclage de la technique médiatique de « la provocation » encore appelée *shockvertising*. Elle consiste en « *l'implication émotionnelle du destinataire par la mise en scène de thématiques « sensibles* »<sup>5</sup>, qui touchent l'affect. Il s'agit, via les figures du « scandaleux » de frapper les esprits, de produire un effet choc immédiat et de « faire image ». Si on peut dire que le discours du sexe cru, du dégoût a été choisi par Calixthe Beyala pour produire un tel effet, on peut aussi soutenir que celui du sang, de l'horreur, de la pitié, de la douleur constitue la voie explorée par Maurice Bandaman pour faire vibrer le lecteur. On le voit dans cet exemple :

J'ai fait l'amour avec deux bergers allemands. J'étais enchaînée sur un lit et les chiens me léchaient le corps et le sexe. Puis leurs maîtres m'ont demandé de me courber et à tour de rôle, les deux chiens m'ont culbutée[...] J'ai crié, hurlé, je me suis débattue et les chiens m'ont mordue plusieurs fois aux cuisses, aux fesses, sur le dos (PF.38).

<sup>1</sup> Gilles Lipovetsky et al., *L'écran global*, Paris, Le Seuil, 2007, p.99.

<sup>2</sup> *Idem*, p.100.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Adama Coulibaly, « L'écriture des surfaces dans le roman nouveau africain postcolonial : Aspects théoriques », *Nouvelles Études Francophones*, vol.27, N°2, 2012, p.153.

<sup>5</sup> Gilles Lipovetsky et al., *L'esthétisation du monde*, Paris, Gallimard, 2013, p.284

La scène choque et fait scandale, elle désamorce par sa dimension grotesque et la charge de cruauté et de bestialité qu'elle charrie. La violence exercée sur le corps de la jeune fille déborde les limites du raisonnable. Enchaînée et inoffensive Oumou n'en est pas moins victime d'une torture des plus avilissantes et dégradantes pour l'humain. Un traitement qui en dit long sur la maltraitance et l'enfer vécus par les immigrés noirs en Europe. Ce que confirme cette scène mêlant viol, horreur et violence :

Il me titille les bouts des seins avec le bout du couteau, faisant promener sur mon corps, mon ventre et mon sexe tantôt la lame de l'instrument [...] tantôt le dos. Il me pointe le bout du couteau sur le nombril, tentant de l'y enfoncer, légèrement, je sens la sensation de la piqûre, ce qui m'oblige à faire à faire un pas en arrière, puis un deuxième, je suis contre la table ; ...il pointe le couteau sur mon sein gauche, le poussant légèrement, je m'étends donc, fermant jambes et cuisses, mais il fait glisser l'arme entre mes cuisses et l'y tournant légèrement ; à gauche et à droite, j'écarte mes cuisses, confuse de me rendre compte que je suis déjà arrosée. Il s'enfonce brutalement en moi pendant que d'un coup violent, il plante le couteau dans la table, tout près de mon cou. Je pousse un hurlement de fauve et je m'évanouis. (PF147-48)

Par le choix de cette esthétique « du choc » et de l'extrême, l'écriture de la surface consacre la mutation esthétique majeure qui a lieu dans la littérature africaine contemporaine sous le signe du pathos et de l'empathie : le roman se décharge de sa mission d'engagement pour inscrire la connaissance pathétique, l'affect ou l'émotion au premier plan de son fonctionnement.

## CONCLUSION

En définitive, la reconfiguration de *Le paradis français* par le « mode d'apparaître » médiatique en général et cinématographique en particulier, situe la signification de ce roman au niveau de sa composition formelle. La construction du sens, de l'effet de vérité ne prospère pas dans la voie de la complexité narrative mais dans celle d'une écriture d'une « extrême simplicité ». Une écriture qui use à l'excès des dialogues et de la démesure langagière pour rendre (la réception de) l'information narrative facilement accessible. Ce que livre une telle reconfiguration, c'est bien le dynamisme du roman africain contemporain dont l'évolution et le renouvellement sont inséparables du paysage culturel mondial dominée par la culture de l'image.

## BIBLIOGRAPHIE

**BANDAMAN** Maurice : *Le paradis français*, Abidjan, CEDA/NEI, 2008, 172p.

**COULIBALY** Adama : « L'écriture des surfaces dans le roman nouveau africain postcolonial : Aspects théoriques », *Nouvelles Études Francophones*, vol.27, N°2, 2012, pp.151-167.

**GUIYوبا** François : « De la littérature à la « médiascripture » : réflexion sur une tendance actuelle de l'art littéraire (Jacques Prévert, Arthur Flowers), *Littératures Médiagéniques*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp.237-248.

**HUGLO** Marie-Pascale : *Le sens du récit*, Les presses du Septentrion, 2007, 184 p.

**HUGLO** Marie-Pascale : « Variations sur la conversation dans Vous les entendez ? de Nathalie Sarraute. », *Tangence* 79, 2005, pp. 11-29.

**LIPOVETSKY** Gilles et al, *L'écran global*, Paris, Le Seuil, 2007, 361 p.

**LIPOVETSKY** Gilles : *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, Paris, Grasset, 2015, 364p.

**LIPOVETSKY** Gilles et al, *L'esthétisation du Monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris, Gallimard, 2013,493 p.

**MULLER** Jurgen : «Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses* N°16 2006, pp.99-110.

**MULLER** Jurgen : « Introduction. Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Écritures camerounaises francophones et intermédialité* (Dir. Robert Fotsing Mangoua), Ifrikiya, Yaoundé, 2012, pp. 7-18.

**KREMER** Nathalie : « La littérature en mal de discipline ? », *Fabula-LhT*, n°8, «Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org> . Consulté le 04 avril 2016.

**ROUTHIER** Elisabeth : *Remédiation et interaction dans le milieu textuel*, [En ligne] Site : <http://www.sens-public.org/spip.php?article1065>. Consulté le 20 février 2017.

## DUALITÉ DE L'ESPACE URBAIN DANS LES ROMANS AFRICAINS FRANCOPHONES DE LA TROISIÈME PÉRIODE

**Joseph Ahimann PREIRA**

jobarity@gmail.com

**Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)**

### **Résumé**

La question de l'espace occupe une place importante dans le roman négro africain. Consciemment ou inconsciemment, les romanciers installent leur récit dans des espaces dualistes. Ces derniers permettent de donner une orientation particulière au récit. Chaque espace dans le roman évolue en binôme. Après une représentation « ville blanche/quartier noir dans les romans de la deuxième génération, les romans de la troisième génération offrent d'autres espaces. La ville est opposée à la campagne ou au village, les quartiers résidentiels aux quartiers populaires, les espaces ouverts aux espaces clos.

**Mots-clés :** Espace, ville, campagne, personnage

### **Abstract**

The question of space have an important place in the African negro novel. Consciously or unconsciously, the novelists install their narrative in dualistic spaces. These allow you to give a particular orientation to the story. Each space in the novel evolves in pairs. After a “white city / black district” representation in second generation novels, third generation novels offer other spaces. The city is opposed to the countryside or the village, residential districts to working-class neighborhoods, open spaces to closed spaces.

**Keywords :** Space, town, countryside, character

## INTRODUCTION

L'espace n'est pas le monde, mais une vision du monde. L'écriture est une représentation imaginaire du monde ; autrement dit, elle textualise le monde, le met en figure, le schématise. Lorsque l'écriture se met alors à parler de l'espace, elle donne naissance à une autre dimension où la réalité côtoie la fiction. Comme le temps, l'espace est une dimension subjective. Tout roman évolue dans un ou plusieurs espaces spécifiques qui en forment le récit. Dans son étude sur le roman, Goldenstein déclare : « *L'action romanesque est très régulièrement située. Chaque roman comporte une topographie spécifique qui lui donne sa tonalité propre. Le romancier choisit de situer actions et personnages dans un espace réel, où à l'image de la réalité* »<sup>1</sup>. C'est dire donc, selon ce critique, que l'espace participe grandement à la spécificité, à l'originalité d'une œuvre et qu'il appartient à l'écrivain de trouver le cadre idéal pour un bon déroulement de l'intrigue. La narration navigue alors entre la réalité et la fiction.

Généralement l'espace est insécable de l'œuvre dans la littérature. Les romans africains peuvent, de ce fait, être considérés comme des romans de l'espace car ce dernier aide à la représentation des réalités africaines. L'espace tel qu'il est décrit est rarement un espace individuel : il est souvent binaire. Dans *La Structure du texte artistique* (Lotman 1973), Lotman soutient que notre nature humaine conditionne notre représentation de l'espace. Il estime que notre corporalité et notre conscience corporelle font en sorte que nous structurons l'espace selon des oppositions binaires : haut/bas, gauche/droite, devant/derrière<sup>2</sup>. (cité par Ziethen, 2013 : 5). A travers cette pensée nous pouvons comprendre la raison pour laquelle les romanciers représentent un espace en proie à une certaine dualité. Cela est d'autant plus vrai qu'on le retrouve dans la littérature africaine surtout dans le roman qu'il soit de la première, deuxième ou troisième période. C'est ce qui justifie le choix de cette étude intitulée : « Dualité de l'espace urbain dans les romans africains francophones de la troisième génération ». Cette étude autour de *La Grève des Bàttu*<sup>3</sup>, d'*Afrika Ba'a*<sup>4</sup> et de *Maïmouna*<sup>5</sup> se donne pour objectif d'analyser afin de voir comment se fait cette dualité de l'espace dans les romans francophones. A travers une démarche comparative nous verrons la manière dont l'espace est représenté dans les romans du corpus. Ainsi nous analyserons d'abord le duel ville-campagne, ensuite quartier nantis et quartiers pauvres de plus nous analyserons les rapports entre l'espace ouvert face à l'espace clos

---

1 J. P. Goldenstein : *Pour lire le roman*, Bruxelles, de Boeck/Duculot 1989, p. 89.

2 A. Ziethen (cité par) : « La littérature et l'espace », *Arborescences* n°3, 2013 [En ligne] URL: <https://doi.org/10.7202/1017363ar>. Consulté le 08 avril 2020.

3 A. Sow Fall : *La Grève des Bàttu*, Dakar, NEAS, 1979.

4 R. M. Mvomo : *Afrika Ba'a*, Yaoundé, CLE, 1969.

5 A. Sadjı : *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1972



et enfin notre analyse cherchera à déterminer la relation entre personnage et espace.

### I. La ville et la campagne

Dans nombre de romans africains, l'espace évolue autour d'espaces spécifiques. Pour la plupart des romans publiés avant les indépendances, l'espace "binaire" évolue souvent de la campagne à la ville. Cette répartition est le fruit d'un héritage colonial qui avait tendance à séparer les espaces selon les activités économiques. Cependant ce changement d'espace joue un rôle essentiel dans la dramatisation de l'espace. Les romanciers s'en servent pour accentuer le contraste entre la grandeur de la ville et la petitesse du village. Ainsi beaucoup de personnages romanesques viennent à expérimenter ces deux pôles. Parlant de ce choix narratif des auteurs, Florence Paravy soutient :

Le départ pour la ville est un motif fort ancien dans la littérature africaine. Aussi, soutient-elle que l'aventure du héros, largement conditionnée par les visées politiques du texte, devait le mener à découvrir les deux mondes existant en Afrique : le monde rural ancestral et le monde urbain plus marqué par la colonisation.<sup>1</sup>

Cette analyse se justifie à travers la lecture de nombreux romans. En effet, des auteurs comme Abdoulaye Sadju choisiront, dans *Maïmouna*, de déplacer le cadre de l'action du village à la ville. Le récit dans *Maïmouna* commence par une large description du milieu naturel de l'héroïne éponyme. Progressivement l'auteur fait la peinture du milieu de vie de cette terre Ouolof qui est Louga. Cet exotisme avec lequel Sadju peint le milieu lougatois où évolue Maïmouna traduit la quiétude et la joie de vivre qui sévissent à la campagne. Cela révèle aussi, l'innocence de cet espace où tout contribue à l'épanouissement de l'être. Le changement d'espace de la campagne vers la ville est un moment fort de la narratologie en ce sens qu'il permet au narrateur de mieux faire ressortir la différence entre la ville et la campagne. Cette transition qui s'est faite sous la forme d'un voyage et prend la forme d'un exode occupe une place de choix dans le récit. Le lecteur peut aisément découvrir les sentiments de Maïmouna dans le train en partance pour Dakar. Ce voyage dans une ville qui lui est pourtant inconnu est hautement symbolique pour l'héroïne et pour le récit. Les auteurs de *L'Univers du roman*<sup>2</sup> soutiennent à cet effet que le voyage qui ouvre l'espace aux hommes apparaît comme une promesse de bonheur.

Nombreux sont les espaces qui sont décrits dans *Maïmouna* et cela contribue à la représentation des merveilles de la ville. Cette vue panoramique que l'auteur nous offre à travers le regard premier et émerveillé de Maïmouna sur la ville de Dakar, reflète déjà la

---

<sup>1</sup> F. Paravy : *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris: L'Harmattan, 1999, p. 19.

<sup>2</sup> R. Bourneuf et al : *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 128.

grandeur ainsi que les dangers de ce lieu. L'héroïne positionne Dakar comme un autre univers : « *ça une ville ! Ce n'était pas possible. Un monde ! [...] elle lui paraissait énorme et monstrueuse* »<sup>1</sup>. L'exclamation traduit ici à la fois l'admiration et la crainte face à l'inconnu.

Lorsque chez Sadjji le moment où l'héroïne fait son entrée en ville est peint avec force gaité, chez Mvomo, la première image de la ville ne laisse nullement aux deux cousins aventuriers l'opportunité de rêver ; au lieu de voir des merveilles et autres éléments tant rêvés, ce sont des taudis et des monticules de poubelles qui leur donnent un aperçu très négatif du milieu. L'auteur d'*Afrika Ba'a* présente la ville comme le lieu où le jeune homme souffre sa misère. La description qui est faite de la ville révèle toujours le caractère tragique de cette dernière avec des résidents qui ne demandaient qu'à « *vivre sans soucis, boire, manger et faire l'amour* »<sup>2</sup>. L'essentiel de l'histoire se déroule dans la rue. C'est ainsi que la part de la description est très importante dans l'ouvrage. Dans un souci de réalisme, l'auteur peignait les lieux avec grande précision : de la rue au bar, en passant par les habitations, tout servait de cadre à la narration et justifiait la misère de cette ville qui a été l'objet de tous les rêves du personnage principal. C'est ainsi que le lecteur parvient à comprendre la décision de Kambara de retourner au village et de céder son travail à Fedh, malgré tous les efforts consentis pour y avoir accès. Dans le trajet devant le conduire au quartier de son ami Fedh, Kambara traverse la ville d'un bout à l'autre. A travers son regard, Mvomo fait une peinture des plus complètes de la ville. Parlant du marché, l'auteur écrit : « *Des femmes de tous âges étaient assises là à même le sol devant de petits tas de vivres de toutes sortes posés dans la poussière. [...] Les vendeurs sales et leurs produits l'étaient peut-être d'avantage [...] les ordures dégageaient une odeur difficile à supporter* »<sup>3</sup>. Cette peinture de la misère qui sévit à Nécroville traduit la grande souffrance des citoyens. Personne ne semble heureux mais tout le monde s'en résigne.

Par contre chez Aminata Sow Fall, l'histoire qui évolue essentiellement en zone urbaine montre une ville envahie par des mendiants qui portent atteinte à la stabilité et à la paix des citoyens. Le mal dans cette ville de Dakar porte un seul nom : les mendiants. Dès le début de sa narration, le narrateur présente ces derniers avec des termes très péjoratifs : « *loques ; ombres d'hommes ; déchets humains* »<sup>4</sup>. La ville de Dakar qui est le champ d'action de la narration est une ville touristique. L'espace évolue principalement autour du champ politique. En effet, les différentes actions menées dans l'espace urbain contre les mendiants ont tous un même but :

---

1 A. Sadjji : *Op. Cit.*, p. 77.

2 R. M. Mvomo : *Op. Cit.*, p.139.

3 *Ibid*, p. 146.

4 A. Sow Fall : *Op. Cit.*, p. 5.

faire grimper Mour Ndiaye dans les plus hautes sphères étatiques.

Chez certains romanciers, la description de la ville permet de présenter deux autres espaces : celui des quartiers riches et des quartiers pauvres ou bidonvilles. Cette description montre alors les inégalités de développement dans l'espace urbain. En effet cette représentation laisse apparaître un espace de la ville double : d'un côté figure le quartier résidentiel, lieu de résidence d'une tranche aisée de la population, principalement les élites ; et de l'autre la figure du bidonville ou quartier populaire lieu d'habitat des populations à faibles revenus. Entre ces deux espaces, le fossé est grand. Ainsi dans *La Grève des battus*, les Parcelles assainies, lieu de résidence et de confinement des mendiants, étaient opposées aussi bien en infrastructures qu'en assainissement aux quartiers résidentiels comme la corniche où résidait Mour Ndiaye. La distance entre ces deux espaces est tellement importante qu'il présente ouvertement l'injustice sociale des sociétés. Au moment où Mour se rend à la villa des mendiants, il prend lui-même conscience du fossé entre les deux espaces. Le narrateur en parle en ces termes : « *Mour a eu la sensation que la voiture s'égarait dans un désert qui semblait s'étendre à l'infini ; paysage tristement nu, sans vie, fouetté par un vent d'une rare violence dont le hurlement se mêlait à la plainte stridente des nuages échappés des dunes de sables...* »<sup>1</sup>.

De la même manière, que chez Sow Fall, le narrateur de *Maïmouna* présente un tableau pittoresque des quartiers pauvres à travers une comparaison directe avec les quartiers résidentiels. Le tableau suivant montre alors une sérieuse dichotomie entre ces deux espaces :

Aux confins de la ville de pierre, les agglomérations indigènes s'épandent, rousses et poussiéreuses. Comparées aux quartiers neufs, riants et pittoresques qui champignonnaient dans le centre, sur le plateau et sur le roc, ces agglomérations évoquaient par leur aspect sordide la misère et la décrépitude qui s'épandent partout à l'intérieur du pays. Elles formaient comme une ceinture d'ordures qui s'élargissait à mesure que le flot grondant de l'urbanisme déferlait sur elle.<sup>2</sup>

De plus, de la même manière que la ville offre une image double, le village aussi est doublement représenté. En effet, s'il est tantôt un espace tranquille voire protecteur, il peut devenir un espace oppressant. Il est un espace de repos car il est préservé des crises de la ville. Les premiers chapitres du récit de Sadjji font une présentation exotique du village, un univers presque innocent où le sens de la communauté est primordial. Le calme et la quiétude du milieu villageois contraste fortement avec celui de la ville. En effet, espace de réconfort, le village garde son originalité quel que soit l'état de développement de la ville. Ainsi, Keur Gallo, village du marabout « Serigne Birama » semble hors du temps et de l'espace. Le narrateur présente ce village perdu au fond de la brousse en ces termes : « *Keur Gallo ne compte guère plus de*

1 A. Sow Fall : *Op. Cit.*, p. 149.

2 A. Sadjji : *Op. Cit.*, p. 86

*cinquante âmes. Ce qui y rompt le silence et la monotonie y est toujours un grand évènement* »<sup>1</sup>. Le village est aussi un abri pour le personnage. Ainsi il est le lieu où tous les personnages retournent lorsqu'ils se sentent perdu en ville. Kambara reprend le chemin du village après une aventure très négative en ville. Cette dernière aventure lui a cependant permis de prendre conscience des opportunités qui se présentent au village pour lui ainsi que pour ses proches. C'est pourquoi il entreprend plusieurs projets de développement communautaires dès son retour au village. Par contre, derrière ce semblant de protection et de quiétude qu'offre le village, une autre image de cet espace la présente comme un espace de conflits internes. La monotonie du milieu poussait chacun à s'immiscer dans la vie de l'autre. Ainsi les commérages, les suspicions et les jalousies déguisées étaient toujours au rendez-vous et n'attendaient que le moment favorable pour se manifester. Dans la réflexion personnelle de Yaye Daro face à la grossesse de sa fille, laquelle allait dévoiler l'hypocrisie de la population de Louga, le lecteur découvre les problèmes de cohabitation entre Yaye Daro et le reste de la population :

Daro n'était pas aimée de ses congénères, commères au verbe fielleux, à la tête vide, toujours occupées à quelque médisance, à quelque grabuge malodorant. [...] Les gens de Louga ne s'étaient point réjouis du mariage de Rihanna avec un dakarais cosu. Cette union était pour eux la preuve que Daro et sa famille méprisaient les hommes du village<sup>2</sup>.

Contrairement à la quiétude qu'offre l'espace du village chez Sadj, Mvomo évoque le mal de vivre qui sévit à Afrika Ba'a. L'espace du village se caractérise par sa monotonie ; un lieu où la vie s'éloigne de jour en jour. Dans le roman, l'espace du village est constamment menacé par l'attrait de la ville principalement sur les jeunes. Mvomo décrit avec clarté la situation sociale du village : « *Les garçons ne pensaient plus qu'à s'en aller en ville pour y faire fortune, les filles, elles, ne faisaient, à présent, que guetter la voiture d'un fonctionnaire, d'accepter d'y monter et s'évader du village pour devenir une concubine* »<sup>3</sup>. Le village n'offre ainsi plus cette sécurité qu'on retrouve dans *Maimouna* et *La Grève des battus* mais étouffe des jeunes comme Kambara.

A côté de cette représentation ville/village, l'espace évolue aussi à travers le binôme ouvert/clos.

## II. L'espace ouvert et l'espace clos

La description spatiale nécessite une interprétation particulière. Dans son étude sur l'expression de l'espace, Mandou Keita stipulait : « *Il n'y a point dans les livres une*

---

1 A. Sow Fall : *Op. Cit.*, p. 10.

2 A. Sadj : *Op. Cit.*, p. 206.

3 R. M. Mvomo : *Op. Cit.*, p. 9

*description gratuite. Toutes servent le personnage et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action* »<sup>1</sup>. Cela revient à dire que chaque auteur veut faire ressortir un aspect bien particulier, ou veut lancer un message spécifique qui se ressent à travers la peinture quasi réaliste des lieux. Mieux, ces derniers ne décrivent pas les espaces : ils laissent à l'espace même l'opportunité de parler de lui et par lui-même avec une esthétique riche et variée qui donne à toute œuvre un caractère particulier. Cependant, Goldenstein expose, dans son ouvrage, la complexité de la description de l'espace dans le roman contrairement au cinéma. Dans son analyse, il soutient :

Au cinéma, espace et action sont donnés d'un même coup, pro-jetés au visage du spectateur sans que celui-ci ait besoin d'un discours spécial, parallèle au déroulement des événements. [...] Dans le roman, au contraire, l'auteur, s'il veut évoquer l'espace dans lequel évoluent ses personnages, doit nécessairement recourir à la description et, corrélativement, suspendre pour un temps déterminé le cours de son récit. Autrement-dit, l'espace dans un roman n'est jamais qu'un espace verbal<sup>2</sup>.

L'espace ouvert est un espace infini, trop grand même pour le personnage au point qu'il peut lui arriver, surtout lorsqu'il est seule, de perdre ses repères. Cet espace est constitué de plusieurs éléments qui, réunis, permettent une vision d'ensemble du milieu africain. Il est composé ainsi de la rue, du marché, les lieux de jouissance comme les bars et restaurants qui pullulent dans les rues. C'est donc un espace en perpétuel mouvement. Il sert le plus souvent à décrire les lieux car se rapportant souvent à la rue. Cet espace ouvert qui, selon Goldenstein, permet de laisser les héros libre d'aller et de venir [...], de vagabonder, joue un rôle essentiel dans la narration. Ce procédé permet aussi à l'auteur de porter un regard critique sur sa société et de mettre à nu les difficultés de gestion de l'espace dans les villes africaines.

L'histoire dans *La Grève des battus* se passe aussi dans l'espace sénégalais mais est axée sur la ville de Dakar. L'œuvre est le lieu de présenter certaines habitudes sénégalaises, qui perdurent d'ailleurs, à travers le problème de la mendicité en milieu urbain qu'elle pose. Le roman d'Aminata S. Fall se passe en grande majorité dans la rue, espace de prédilection des mendiants. Mais l'espace représenté est en crise. Le conflit qui y sied viendrait du désir des nouvelles autorités de mettre fin à une certaine pratique ancienne mais considérée comme gênante : la mendicité. A voir autant de crises dans l'espace interne, il est aisé de comprendre ou de déduire la crise qui sévit dans l'espace ouvert, symbolisé par la rue. C'est ainsi que dans cet espace du dehors le lecteur découvre la mentalité des habitants. Dans *Maïmouna*, c'est à travers une scène en milieu ouvert que l'on découvre les mesquineries entre membre de la communauté de Louga.

---

1 M. Keïta : *L'espace africain dans le roman négro-africain d'expression française : l'exemple du Baobab fou de Ken Bugul et Les honneurs perdus de Calixthe Beyala*, Mémoire de Maîtrise, Université Gaston Berger de Saint- Louis, 2001- 2002, p. 47.

2 J. P. Goldenstein : Op. Cit., p. 91.

Les mariages et autres manifestations sont l'occasion de règlements de compte, plus même, la rue devient un autre champ d'expressions des calomnies. Ainsi, c'est la rue qui relaie la nouvelle de la mésaventure de Maïmouna.

Ainsi, l'espace ouvert semble un espace pluriel. Il apparaît tantôt comme une merveille, tantôt comme un milieu problématique. Dans tous ces cas, sa représentation permet de contempler toutes les facettes de la ville. De même, parler de l'espace ouvert reviendrait à envisager aussi qu'il existe un autre type d'espace que l'on nomme : « espace clos ».

Pour mieux cerner la crise qui secoue la ville, Sow Fall se sert de l'espace fermé marqué par les bureaux, la maison des mendiants, la propriété de Mour Ndiaye, la chambre conjugale de Lolli... Le bureau dont Mour Ndiaye est le directeur et que l'auteur situe géographiquement d'une manière brève est celui où Kéba Dabo se tue à satisfaire aux ordres de son supérieur. C'est dans cet espace, isolé du reste des réalités de la ville, pourtant confortable, « *carrelé de marbre, et où on aurait du mal à voir une seule mouche voler* »<sup>1</sup>, que se discute les problèmes d'inconfort de la ville. Les décisions qui vont être prises dans ce cercle restreint seront à l'origine de toute la crise qui va marquer la trame narrative de l'ouvrage. Déjà, entre les bureaux d'un même service naît un premier conflit idéologique : Sagar Diouf, secrétaire de Kéba ne peut s'empêcher d'exprimer son incompréhension et son désaccord face à la décision prise contre les mendiants de la ville. Ses idées pour la cause des mendiants se heurtent toujours à l'idéalisme de son patron.

Comme autre espace de conflit figure la maison de Mour Ndiaye. Dans la chambre nuptiale, Lolli prendra connaissance de la trahison de son mari rompant alors ces liens fraternels qui existaient entre les membres de la famille : Raabi en voudra à son père et Lolli est partagée entre la haine d'avoir été trahie et l'espoir de reconquérir son mari, ce même mari qui comme tout nouveau marié tend à délaisser sa première épouse au profit de la seconde. Souvent le jeu de la description entraîne les romanciers à superposer simultanément deux descriptions. Ce système fait ressortir l'antagonisme des espaces. Ayant étudié cette méthode descriptive, Goldenstein soutient :

[...] Elle permet de situer le personnage dans son cadre, d'imaginer sa vie au milieu des objets familiers qui l'entourent. Plus généralement elle sera morcelée selon la progression du texte. Elle accompagnera le déplacement d'un personnage, s'intercalera entre deux temps forts ou ménagera une pause au cœur de la tension dramatique<sup>2</sup>.

C'est semble-t-il cette méthode qu'applique Sow Fall lorsqu'elle présente Mour Ndiaye qui, après avoir usé de sa dernière arme (l'argent) afin de gagner l'approbation des mendiants, se

---

1 A. Sow Fall : *Op. Cit.*, p. 29.

2 J.P. Goldenstein : *Op. Cit.*, p. 95.

rend dans la villa de Sine sa seconde épouse comme pour fêter sa victoire. Ce changement d'espace qu'opère ce personnage et qui va de la maison des mendiants située aux parcelles assainies et difficile d'accès, à la Corniche (maison de Sine), permet de remettre en question l'entêtement de Mour et plus tard, de concevoir l'échec imminent de ce dernier.

Lorsque les auteurs peignent l'espace intérieur, ils laissent transparaître les conditions de vie de ceux- là même qui occupent ces espaces. En effet à la page quinze de l'œuvre, Mvomo se lance dans une description partielle de la chambre de Kambara : [...] Sur une corde qui reliait deux murs consécutifs étaient jetés un pantalon [...], quelques chemisettes et des guenilles informes, si sales, si déchirées qu'il était fort difficile sans le secours d'une grande imagination, de dire lesquelles avaient été pantalons et lesquelles chemises<sup>1</sup>.

Cette peinture des objets de la chambre de Kambara au village, riche en éléments dépréciatifs, nous en dit beaucoup sur sa condition et permet de comprendre ce combat effréné pour la réussite dans lequel ce dernier se lance en ville. Aussi la description de la chambre de Fedh révèle-t-elle le combat auquel il se livre chaque jour de sa pauvre vie : « *Dans un coin, une lampe tempête à laquelle on avait ôté le chapeau. Elle servait ainsi de réchaud. La lampe était allumée. Sur elle, était posée une boîte de conserve contenant du riz presque cuit. Dans un autre coin, un grabat plus petit* »<sup>2</sup>. Cette description est très importante dans la mesure où elle permet au lecteur d'avoir un autre tableau récapitulatif des conditions sociales urbaines. Une étude générale des œuvres du corpus peut révéler que chaque auteur veut faire ressortir un aspect bien particulier de la ville, où veut lancer un message spécifique qui se ressent à travers la peinture quasi réaliste des lieux.

Entre autres espaces, nous distinguons essentiellement celui du cinéma Rialto dans *Maïmouna*, des boîtes de nuit dans *Afrika Ba'a*. Lorsque les auteurs font mention de ces lieux, ils caricaturent en même temps ceux qui s'y rendent. Quand il s'agit de décrire un personnage, sa caricature est complète ce qui diffère le plus souvent de la description des lieux. Rappelons aussi avec Florence Paravy que « *l'être et l'espace sont indissociables. Ils s'appellent et se conditionnent mutuellement* »<sup>3</sup>. S'il ne présente pas un semblant de réconfort, qui d'ailleurs n'est que passager, l'espace clos est aussi un espace en crise. Dans *Maïmouna*, l'espace de la chambre de la jeune fille, dans la maison de sa sœur, est le lieu idéal pour l'auteur de situer les problèmes d'ordre sentimental de l'héroïne. C'est le lieu où Maïmouna exprime librement ses sentiments à Yacine, la responsable des bonnes, en qui elle pense trouver une confidente.

---

1 R M. Mvomo, *Op. Cit*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 146.

3 F Paravy : *Op. Cit.*, p. 03.

L'innocence de la jeune fille sera le voile qui l'empêchera de voir que derrière ce semblant d'affection que lui témoigne Yacine, il bouillonne une grande jalousie qui œuvre à briser la joie de la jeune fille.

De même, la crise de l'espace est aussi visible dans les bureaux. Ces lieux regorgent de fonctionnaires bien vêtus et qui perdent leur temps en discussions oiseuses. Ils ne s'occupent du public que pour le rudoyer, et de nombreuses chaises vides témoignent de l'absentéisme des employés. Le lecteur est face à cette réalité lorsque Kambara se rend à l'office de la main d'oeuvre pour espérer avoir un travail rémunéré. Le récit présente la situation en ces termes : « *Les deux autres collègues [à l'Office de la main-d'œuvre] étaient sortis –leurs tables en ordre prouvaient qu'ils n'avaient fait qu'une apparition furtive à leur travail. Peut-être couraient-ils les quartiers au volant de la voiture de service à la recherche de filles...* »<sup>1</sup>. Là encore, Médou Mvomo évite la description de type balzacien pour ne retenir que les détails signifiants, caractéristiques de l'inefficacité, de la lenteur et de l'incompétence des fonctionnaires. L'attention portée au cadre se limite donc à ce qui est susceptible de mettre en relief les problèmes sociaux ou politiques, bref aux attributs d'une fonction.

Beaucoup plus restreint, l'espace intérieur apparaît dans la description des habitats et des locaux. Dans tous les cas, la description de cet espace met à nu les conditions de vie des personnes qui y vivent ou qui y travaillent. A observer de près le modeste habitat de Koli, ce garçon qui a hébergé Kambara et son cousin, nous devinons aisément qu'il possède un travail peu rémunéré qui lui permet juste de subvenir à ses besoins les plus vitaux : « *C'était une case de trois pièces étroites. Deux d'entre elles servaient de chambres. Deux fauteuils, une table, quatre chaises, un petit buffet sur lequel étaient posés un transistor et un pot de fleurs en papier. Les murs crépis non peints étaient tapissés de photos et de gravures* »<sup>2</sup>.

Aussi, la description de l'espace de la chambre de Fedh ne fait que confirmer la misère sociale de ce dernier. L'espace interne est donc un espace clos, réservé à un groupe d'individus. Il est ainsi un cercle fermé où tout semble se savoir. Un endroit où, après une pénible journée orchestrée par la dureté de la ville, les citadins cherchent à oublier leurs soucis, à trouver un réconfort. Le choix des romanciers dans l'adaptation de l'espace fait dire à Bourneuf et Ouellet que l'auteur réserve une importance particulière à l'espace car il est au centre de toute la trame narrative. Dans leur ouvrage *L'Univers du roman*, ils soutiennent : « *Une description de l'espace révèle donc le degré d'attention que le romancier accorde au monde et la qualité de cette attention prime la relation si fondamentale dans le roman de l'homme, auteur ou*

---

1 R. M. Mvomo : *Op. Cit.*, p. 105.

2 R. M. Mvom : *Op. Cit.*, p. 70.



*personnage avec le monde ambiant* »<sup>1</sup>.

Cet espace attise en général l'espoir et donne une certaine paix intérieure lui permettant de ne plus penser à ses soucis. On serait tenté alors de croire que cet espace est source de réconfort pour les personnages. Toutefois, ce semblant de réconfort qu'il offre n'est que la face cachée de plus grands problèmes. Quel que soit le cas, l'espace clos révèle les états d'âme du personnage. Cela nous pousse à étudier dans les lignes suivantes les relations profondes entre le personnage romanesque et l'espace.

## CONCLUSION

En somme, cette étude révèle que l'espace romanesque est un univers particulier qui fonctionne en double. De la ville à la campagne, du quartier résidentiel au bidonville, de l'espace ouvert à l'espace clos, la relation entre les personnages et l'espace apparaît comme un passage obligé. Cette relation ou ce fonctionnement dualiste semble à priori ne pas s'éloigner de la représentation de l'espace dans les romans de la seconde génération mais le dynamisme et la pluralité de l'espace des romans de la troisième génération apportent quelque chose de nouveau dans le traitement de l'espace romanesque africain. Cela traduit certainement la vision dialectique de l'espace qui est, selon les romanciers, une figuration de la condition humaine faite en grande part de deux pôles. De cette représentation dualiste de l'espace dans les romans, on en déduit que le cadre spatial dans le roman africain est en continuel mouvement car il est en proie à de nombreuses variations. Si le roman se veut réaliste, l'espace du récit évoluera selon la réalité du moment. Cela témoigne aussi du fait que l'espace n'est pas une lettre morte mais oriente et influence les lieux de vie.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

**FALL SOW** Aminata: *La Grève des Bàttu*, Dakar : NEAS, 1979.

**MVOMO** Rémy Médou: *Afrika Ba'a*, Yaoundé : CLE, 1969.

**SADJI** Abdoulaye: *Maïmouna*, Paris : *Présence Africaine*, 1972.

### II. Ouvrages critiques

**BA** Mamadou Kalidou: *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010)*, Paris, L'Harmattan, 2012.

**BACHELARD** Gaston : *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France,

---

1 R. Bourneur et al : *Op.Cit.*, p. 125.

1957.

**BAKHTINE** Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

**BLANCHOT** Maurice : *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

**BOURNEUF** Roland et **OUELLET** Réal : *L'univers du roman*, Paris : PUF, 1972.

**CHEMAIN** Roger : *La ville dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1981.

**DRAME** Mansour Dramé : *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*, Paris : L'Harmattan, 2001.

**GOLDENSTEIN** Jean Pierre: *Pour lire le roman*, Bruxelles, de Boeck/Duculot, 1989.

**PARAVY** Florence: *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris: L'Harmattan, 1999.

**PREIRA** Joseph Ahimann: *L'espace urbain dans le roman africain francophone*, Allemagne : Editions Universitaires Européennes, 2016.

**TAGNE** David Ndachi: *Roman et réalités camerounaises 1960- 1985*, Paris : L'Harmattan, 1986.

**TODOROV** Tzvetan (traduit par): *Théorie de la littérature*, Paris : Seuil, 1965.

### III. Articles

**DIENE** Babou : *Henri Lopes et Sony Labou Tansi, romanciers congolais : immersion culturelle et écriture romanesque*, Thèse pour le Doctorat de l'université, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2008-2009.

**KEITA** Mandou : *L'espace africain dans le roman négro-africain d'expression française : l'exemple du Baobab fou de Ken Bugul et Les honneurs perdus de Calixthe Beyala*, Mémoire de Maîtrise, Université Gaston Berger de Saint- Louis, 2001- 2002.

**NZESSE** Ladiolas : « L'espace stylistique des nombres deux et trois dans quelques textes des études philosophiques d'Honoré de Balzac », in *Revue Interculturel* n° 2, 2017, pp. 111- 138.

### IV. Wébographie

**BOURNEUF** Real: « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol.3, n°1, 1970, pp. 77–94. [En ligne] URL: <https://doi.org/10.7202/500113ar>. Consulté le 9 avril 2010.

**NDIAYE** Bara: « La problématique de la description : entre peinture et écriture », *Akoféna* n°001, 2020, pp. 345- 354, [En ligne] URL: <https://revue-akofena.org>. Consulté le 22 mars 2020.

**ZIETHEN** Antje: « La littérature et l'espace ». *Arborescences* n°3, 2013 [En ligne] URL: <https://doi.org/10.7202/1017363ar>. Consulté le 08 avril 2020.

**LE PARASITISME SOCIO-ÉCONOMIQUE DANS *LE MANDAT*  
DE SEMBENE OUSMANE, UN FREIN AU MIEUX-ÊTRE  
INDIVIDUEL : ÉTUDE COMPARATIVE DU TEXTE  
ET DE SON ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE**

**Hamidou BALDE**

hbalde@yahoo.fr

**Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)**

**Résumé**

Les relations humaines, qu'elles soient sociales ou professionnelles, sont régies par une logique de réciprocité. Si dans les interactions les uns ne font que recevoir sans en retour céder quelque chose aux autres, l'on se retrouve dans une situation de dépendance ou d'exploitation éhontée. Parasitisme ou oisiveté, la position d'un éternel assisté fait le décor du récit d'Ousmane Sembene, *Le Mandat* dont a découlé le film *Manda bi* réalisé par Robert Nesle. Les détails de la narration romanesque, conjugués à la puissance expressive des images filmiques à l'écran, traduit la profondeur d'un mal.

**Mots-clés :** Convoitise, hypocrisie, naïveté, pauvreté, prédation

**Summary**

Human relationships, whether social or professional, are governed by a logic of reciprocity. If in interactions some only receive without yielding something in return to others, they find themselves in a situation of dependence or shameless exploitation. Parasitism or idleness, the position of an eternal assisted makes the setting for the story of Ousmane Sembene, *The Mandate* of which one resulted in the film *Manda bi* directed by Robert Nesle. The details of the narrative combined with the expressive power of the images on screen are part of a desire to use different modes of expression to depict the depth of evil.

**Keywords :** Lust, hypocrisy, naivety, poverty, predation

## INTRODUCTION

La métaphore stendhalienne selon laquelle le roman est le reflet des réalités sociales<sup>1</sup> s'applique fort pertinemment au récit de Sembene Ousmane, *Le Mandat*<sup>2</sup>. Dans ses œuvres cinématographiques et écrites, l'auteur des *Bouts de bois de Dieu*<sup>3</sup> évoque sans détour tous les travers sociaux. Un regard réaliste et perçant met à nu les contre valeurs socioculturelles, religieuses et professionnelles qui plombent toutes les initiatives de développement intégral des sociétés africaines. *Le Mandat*, texte d'une tonalité tragi-comique déconcertante, est une fresque qui peint l'oisiveté et le parasitisme dans lesquels se complaisent beaucoup d'Africains. En se cachant derrière les valeurs de solidarité et de partage, des individus refusent tout effort personnel pour réclamer une partie des avoirs de leurs proches. Ce statut de prédateur redoutable est en toile de fond de *Le Mandat*.

Plonger sa plume dans l'encre des immondices ou braquer sa caméra dans les couloirs sombres et sordides de la société procèdent-ils d'une simple intention esthétique ou d'une activité militante de l'écrivain-cinéaste ? La fibre contestataire s'exprime-t-elle plus intensément par l'écriture ou par les images cinématographiques ? La conjugaison de ces deux modes d'expression dans la prise en charge d'une même réalité ne permet-elle pas de noter des spécificités qui ouvrent un large horizon aussi bien pour l'écrivain que pour le metteur en scène ? Dans cet article, nous voulons explorer le phénomène parasitaire en montrant qu'au plan social, plusieurs comportements sont non seulement anti progressistes, mais aussi freinent toute initiative de développement personnel. En effet, cette œuvre de Sembene, aussi bien dans le texte que dans sa version cinématographique réalisée par Robert Nesle, donne à voir des tiers qui vivent en parasites dans le sillage d'autres. Il en est ainsi de l'étau social constitué des rumeurs et de l'hypocrisie mais également des nombreuses attitudes perverses dont la corruption et l'imposture qui n'offrent aucune vue possible sur l'infini.

### I. L'étau social

Le spectacle d'une faible créature croupissant sous le poids des manœuvres de tous ordres est une image qui définit Ibrahima Dieng. Ce personnage-acteur évolue dans un cadre dont les voisins sont assimilés à des vers et des vautours qui s'excitent dès qu'ils s'aperçoivent que le concitoyen est sans soucis majeurs. Aussi bien au fil des pages qu'à travers les images, l'acteur

---

<sup>1</sup>Stendhal. *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, [1831] 2000.

<sup>2</sup>O. Sembene : *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1966. (Les références seront tirées de cette édition et l'acronyme LM p. pour *Le Mandat* page sera utilisé au cours du travail).

<sup>3</sup>*Idem. Les Bouts de bois de Dieu*. Paris, Le Livre contemporain, 1960.

principal de *Le Mandat* est un être au moral brisé par les colporteurs de fausses informations et le faux-semblant de ces derniers.

### A. Le poids des rumeurs

Les personnages de *Le Mandat* ont tendance à faire courir de fausses rumeurs. Il est clair que, dans la banlieue pauvre décrite dans cette œuvre et sa version filmique, tout est sujet à la spéculation et rien n'est au-delà de la fausseté. Il s'agit de dramatiser l'ignorance et la pauvreté matérielle qui affligent cette société. Donc, même avant de lire le contenu de la lettre destinée à leur époux, Mety (se prénommant Maty dans le film) et Aram se livrent à une conversation passionnée pour découvrir les renseignements contenus dans l'enveloppe. Mety commence : « *Une lettre et un mandat ! Qui peut les lui envoyer ?* » (LM p. 115) Aram n'hésite pas à deviner : « *Un toubab. À Paris, il n'y a que des toubabs ! Penses-tu, Mety, que notre homme nous dit tout ?* » (Ibid) L'ignorance est tellement normalisée qu'au lieu de demander des renseignements précis, les personnages se mettent à fabriquer leurs propres versions de chaque histoire qu'ils répandent rapidement. L'incident où Ibrahima Dieng arrive chez lui avec un visage ensanglanté après avoir été attaqué par l'apprenti d'Ambroise est un bon exemple. Mety et Aram se mettent à annoncer des faussetés. C'est Mety qui diffuse l'histoire la plus ridicule en soutenant qu'« *on a voulu le tuer ! Dès qu'il a reçu le mandat, trois hommes se sont jetés sur lui* » (LM p.168). Du fait de la méconnaissance, le mandat est mystifié et le foyer de Dieng acquiert dorénavant un nouveau caractère. À cet effet, le narrateur rapporte que « *depuis quelques jours, la famille Dienguène était observée : chacun, dans son fort intérieur, sans se l'avouer, souhaitait son malheur* » (Ibid.). Néanmoins, derrière tous les cancons et tous les mensonges, le propos du narrateur reste clair: critiquer les tracasseries administratives et l'avidité de la cohorte de nouveaux-riches qui s'enrichit aux dépens des pauvres. En mettant en récit de telles insuffisances, Sembene conforte l'idée selon laquelle « *l'écriture est une nécessité presque organique de clarifier en lui [sic] un indicible chaos, un mal-être* »<sup>1</sup>. Entre les folles rumeurs et l'hypocrisie, la ligne de démarcation est très fine.

### B. L'hypocrisie

Le masque d'un parasite redoutable est porté par plusieurs personnages du récit de Sembene. A la première loge de ces opportunistes et hypocrites se trouve Gorgui Maïssa qui, tout comme la sangsue qui se nourrit du sang des animaux, se colle à Ibrahima Dieng de tout temps. De la

---

<sup>1</sup> P. Chamoiseau : *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 75.

poste à la police, il suit Ibrahima sans répit. Là, il se mue en griot et obtient de l'argent avant de disparaître à l'insu de Dieng qui se désole de cette hypocrisie flagrante. Très méticuleusement décrite dans le texte, cette séquence n'intéresse pas le réalisateur Robert Nesle préférant se concentrer sur l'état d'esprit préoccupé de Dieng que sur les causes de son infortune. La dramatisation de l'indigence morale et matérielle fait entendre en sourdine les préoccupations de Sembene qui dresse un sévère réquisitoire contre l'inactivité des Africains chez qui l'on remarque ceci :

La mendicité était l'apanage des seules personnes victimes de handicaps graves qui les écartaient de toute activité professionnelle. [Mais] aujourd'hui on voit apparaître une nouvelle classe de mendiants et bien portants et sans aucune anomalie anatomique<sup>1</sup>.

En observateur averti des réalités sociales de son milieu, Sembene a su mettre à nu plusieurs maux qui freinent le développement du continent noir. Il conforte la position de Raphaël Confiand pour qui « *l'authentique romancier [est] celui qui ne triche pas avec son propre réel, qui ne le fuit pas* »<sup>2</sup>. C'est un concours de circonstances contraignantes, orchestrées par les nombreuses sollicitations qui font qu'Ibrahima Dieng et les siens se sentent mal à l'aise.

L'auteur donne à lire fort éloquemment le visage d'une Afrique mise à genoux par l'oisiveté de ses propres fils. Cette situation de pauvreté inégalée dévoile tous les travers d'une société attentiste. C'est un grand handicap lorsque dans une famille ou dans un quartier dès qu'une personne réussit à se faire une bonne situation matérielle et financière, tous les proches et connaissances se complaisent dans l'inactivité. Sous ce rapport, comme l'auteur et le réalisateur veulent montrer une image réaliste de la société, il faudrait lire le texte et voir le film pour obtenir une représentation plus précise du contraste entre les deux classes sociales. Vivre en éternel assisté, c'est douter de ses propres compétences mais surtout être une charge pour celui qui vous assiste.

## II. Les attitudes perverses

Il faut noter que le mal d'Ibrahima Dieng est lié en grande partie à la souillure morale des voisins et autres connaissances. Tous sont dans une perversité déconcertante. Sous ce rapport, le pervers est égoïste, se considère comme supérieur et trouve normal de profiter des autres. Il est manipulateur par utilité et par plaisir. Il n'a pas d'inhibition, car pas d'interdit. Pour les personnages tout comme pour les acteurs du film, les relations affectives sont instables. Il en est ainsi parce que le pervers ne s'attache pas. Il perçoit le vis-à-vis comme un moyen et donc

<sup>1</sup>R. Ludovic Alissoutin, « Le parasitisme social », [www.ralissoutin.com](http://www.ralissoutin.com). Consulté le 29 novembre 2019.

<sup>2</sup>R. Confiand : *L'Allée des soupirs*, Paris, Grasset, 1994, p. 355.

de manière variable selon les circonstances. Facilité, immédiateté dominant, avec une tendance à la manipulation et à l'utilisation. Les liens se rompent facilement. Les marchands comme Mbarka, les agents de l'administration mise en scène et la classe des indigents s'illustrent quotidiennement dans la corruption, l'usure et l'imposture.

### A. La corruption

Dans *Le Mandat*, le gouvernement n'est mentionné nulle part mais il est impliqué très subtilement. Dans cette œuvre, le peuple est exploité directement par les fonctionnaires dans les bureaux publics et par la petite bourgeoisie. Ils ne peuvent rendre un service sans être soudoyés. À cet égard, la structure interne de *Le Mandat* est très intéressante : au début, nous remarquons la misère de la population dont les maisons « *étaient identiques : bâties de vieux bois pourri, coiffées de tôles souvent rouillées ou de vieilles pailles jamais renouvelées, ou encore de toile cirée noire* » (LM p.113). De même, l'image de la pauvreté extrême défile dès le début du film où l'on voit Ibrahima Dieng en train de se faire raser la tête, la barbe et les poils des narines avec un instrument rudimentaire. En suivant les déplacements d'Ibrahima Dieng entre sa banlieue et le centre ville de Ndakaru (Dakar), le narrateur invite à constater l'ampleur du pourrissement de cette société. Puis, on observe que la petite bourgeoisie vole le peuple sans scrupule. Or, c'est Mbaye Sarr, le neveu de Mety, qui vole le mandat de Dieng (qui est donc son oncle par alliance). Le rédempteur devient l'hyène, un animal qui est accusé de manger ses aïeux dans beaucoup de contes africains. La corruption a déjà gagné la famille étendue et donc toute la société en souffre. On ne peut faire confiance à personne ; la corruption est contagieuse. Dieng note à cet effet : « *Moi aussi, je vais me vêtir de la peau de l'hyène parce qu'il n'y a que fourberie, menterie de vrai. L'honnêteté est un délit de nos jours* » (LM p.189).

En outre, il est évident que la bureaucratie dans *Le Mandat* ne sert qu'à frustrer les citoyens des services qu'ils sont en droit d'attendre. Par conséquent, le peuple est déçu. L'insensibilité de l'administration contribue directement à la misère qui afflige le peuple. Le narrateur se sert du monologue amer de Dieng pour informer que « *dans ce pays, si tu ne connais personne pour te soutenir, tu n'arriveras à rien* » (LM p.141). Un peu plus tard, un jeune homme qui vient de «graisser la patte » à un fonctionnaire échange avec son père dans un car. De la bouche de cet homme urbain et moderne, nous apprenons que la corruption est déjà intégrée dans toutes les transactions officielles, mais aussi qu'elle est nécessaire. Quand son père se révolte, le jeune homme insiste que « *chacun a son prix ; l'essentiel est d'obtenir ce qu'on veut* » (LM p. 144).

Il est étonnant de noter que dans *Le Mandat* personne ne fait rien pour résoudre le problème en dépit du fait que tout le monde s'en plaint. Le vieil homme, amer, dit à son fils : « *Où va le*

*pays, chaque fois qu'on veut quelque chose, il faut payer» (Ibid.).* Puisqu'Ibrahima Dieng a été la victime des maux de ce système, il s'intéresse à ce dialogue, mais le jeune homme, qui a peur qu'il soit un agent de la police secrète, lui met un billet de cent francs dans la main en criant qu'ils n'ont rien dit, lui et son père. Cette flagrance décrite dans le texte ne se retrouve pas dans les images où « *le film nous délivre du soin d'imaginer ce qu'il nous montre, mais il nous prie de bien vouloir imaginer avec ce qu'il nous montre* »<sup>1</sup>. Le goût de la corruption très élevé fait basculer dans des travers multiples. Au rang des pratiques malsaines qui fourmillent dans ces deux supports, figurent en bonne place l'imposture et l'usure.

### **B. L'imposture et l'usure**

L'hydre de l'imposture possède plusieurs têtes dans *Le Mandat* où nous constatons: l'ordre économique, l'ordre moral et l'ordre intellectuel. Sur le plan moral, l'imposture est bien représentée par Maïssa. Quand celui-ci se fait griot pour chanter les éloges de la noblesse d'un jeune homme qu'il ne connaît pas, Dieng est embarrassé. Maïssa est un menteur accompli qui ose affirmer que « *pour l'argent je ne chante pas. Je veux garder toute chaude la tradition* » (LM p. 132). Ce griot circonstanciel ne nie pas qu'il a entendu le nom de famille du jeune homme par hasard ; le reste, il l'a fabriqué pour lui soutirer de l'argent. Aussitôt que Dieng a tourné la tête, Maïssa s'est précipité dehors. Le comportement de Maïssa montre la décadence des valeurs traditionnelles comme la volonté d'aider des amis ou des parents. Car il évite Dieng pour ne pas partager avec lui la somme collectée.

Dans cette société en voie de transformation, toutes les bonnes mœurs risquent d'être compromises : l'adolescent derrière le guichet au poste de police ne montre aucun respect pour Dieng qui a l'âge de son père. Les bonnes normes traditionnelles ne sont plus pratiquées car chacun veut tirer profit de son vis-à-vis. Une jeune femme se fait passer pour une victime de vol pour obtenir de l'argent d'Ibrahima, et puis, le même jour dans une rue différente, elle se change en veuve. Cette fois, elle prétend qu'elle vient de perdre son mari et cherche un moyen de retourner à son village. Dieng la reconnaît, mais la femme insiste qu'il se trompe. Le vieil homme est déçu et se demande « *si les honnêtes gens se mettent à mendier, où irons nous?* » (LM p.149)

Quant aux marchands, aussi bien dans le texte que dans le film, ils portent le masque de l'usure dans tous les sens du mot. Leur avidité les réduit au niveau spirituel et moral le plus bas car ils sont presque irrationnels dans leur quête de la richesse. Sachant très bien l'état misérable

---

<sup>1</sup>A. Morency, « L'adaptation de la littérature au cinéma », <https://www.erudit.org>. Consulté le 26 novembre 2019).



de ses voisins, Mbarka les exploite sans scrupules. Il leur avance des aliments à un taux usuraire. Ce n'est pas assez : il ne cesse de surfacturer les articles puisqu'il sait que sa clientèle se trouve dans un cercle vicieux où, pour régler ses dettes elle doit par conséquent lui vendre ses biens les plus précieux. Toujours fidèle à raconter la réalité, Sembene met son personnage dans une autre situation difficile : la mère d'Abdou arrive pour demander ses trois mille francs. Puisque Dieng n'a pas été capable de toucher son mandat, il doit mettre en gage, chez Mbarka, des boucles d'oreilles en or de sa femme Aram. Celui-ci est complice avec un marchand ambulant qui ne donnera que deux mille francs en échange des boucles dont la valeur est de onze mille. De plus, l'emprunteur devra payer cinq cents de plus. Le regard croisé du texte de Sembene et du film qui en a découlé permet de noter que le rapport entre le cinéma et la littérature ne devrait pas être perçu comme étant problématique puisque cette comparaison entre la littérature et le cinéma ne dissimule pas la singularité propre à chaque forme d'art, mais l'accentue. Autrement dit, la relation entre le cinéma et la littérature permet à chaque forme artistique de s'établir comme art indépendant. Nous pouvons le découvrir dans l'analyse de quelques éléments différentiels du récit et du film.

### III. Éléments différentiels entre le récit et le film

Le texte *Le Mandat* est composé de quatre chapitres de longueur inégale. Ils comptent respectivement 12, 28, 14 et 24 pages. Cette histoire narrée en 78 pages est mise en scène par Robert Nesle dans un film d'une durée d'1 heure 26 minutes. Lorsque nous examinons les deux modes de représentation de la même réalité nous relevons un tissu de différences dès que nous passons du texte source à son adaptation filmique.

Récit	Film
<p><b>Chapitre 1</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Le facteur pousse un Solex. Il transpire à grosses gouttes et avance difficilement dans le sable. Il est ventru.</li> <li>✓ Ibrahima Dieng fait les ablutions et effectue la prière avec ses épouses qui « <i>obéissent à toutes les genuflexions, à quelques pas derrière lui</i> » (LM p. 118).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Dans le film le facteur se déplace à pieds. Mais, à l'aide d'un mouchoir, il essuie la chaleur sur son front. Il a une corpulence normale, le ventre n'est pas bedonnant.</li> <li>✓ Ibrahima Dieng sermonne ses épouses à cause du retard accusé pour la prière. Il se désole d'avoir manqué le rendez-vous hebdomadaire (la prière du vendredi). Les femmes prient à tour de rôle mais, pas ensemble avec lui.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Mety lui donne l'information du mandat avec les détails de la répartition de la somme : 2000 f pour lui, 3000 f pour la mère d'Abdou et 20 000 f à épargner pour le compte de l'expatrié. Elle a fait lire la lettre par Mbaye trouvé à la boutique de Mbarka.</li> <li>✓ Ibrahima Dieng, à peine sorti de la boutique du maure, « <i>se fit arraisonner par ce flibustier de Gorgui Maïssa Fall, un franc "tapeur" de voisin</i> » (LM p. 122).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Dans le téléfilm, c'est Ibrahima Dieng lui-même qui fait lire la lettre à la poste par un agent qui lui réclame cinquante francs pour le service.</li> <li>✓ Celui qui se fait appeler Gorgui Maïssa dans le récit répond au nom de Fall dans le film. Son prénom n'est pas dévoilé.</li> </ul>
<p><b>Chapitre 2</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ A la poste, une ambiance aux alentours et à l'intérieur. La misère se lit sur tous les visages « <i>des gens dépenaillés, loqueteux, éclopés, lépreux, de gosses en haillons</i> » (LM p. 125).</li> <li>✓ Ibrahima Dieng apprend qu'il doit, pour toucher son mandat, chercher une carte d'identification (permis de conduire, livret militaire...) Contre toute attente, son ami Gorgui Maïssa s'improvise griot et empoche cent francs avant de quitter sans avertir.</li> <li>✓ Ibrahima Dieng doit aller à la mairie distante de cinq kilomètres. Il pense à aller voir Gorgui Maïssa pour le billet de transport. Ce dernier jure ne rien disposer et s'excuse de ne pouvoir l'accompagner.</li> <li>✓ Dans les locaux de la mairie, Ibrahima Dieng doit donner les informations complètes relatives à sa date de naissance (jour, mois et année). Il en est incapable et est désemparé par le ton dur du commis qui lui lance des bouffées de cigarette sur la figure.</li> <li>✓ Dieng cherche une personne d'influence pour l'aider. Il se rend chez un arrière-petit-cousin. Dans le</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Des images d'une ambiance urbaine. On ne distingue pas les gens de situation précaire de ceux de conditions meilleures.</li> <li>✓ Cette scène où Gorgui Maïssa joue au griot n'est pas reproduite par le film. Plutôt, comme une sangsue il ne le quitte pas une seule seconde dans l'enceinte de la poste. Mais lorsqu'Ibrahima Dieng en sort désespéré, il est seul.</li> <li>✓ Cette séquence n'est pas mise en scène dans le film.</li> <li>✓ Dans le film on voit la même scène sauf que l'agent de l'état civil ne tient pas une cigarette qu'il fume.</li> <li>✓ L'on aperçoit Ibrahima Dieng assis dans un fauteuil à côté de son arrière-petit-cousin Amath. Ce dernier est</li> </ul>

<p>salon, il se sent intrus. Son arrière-petit-cousin apparaît et le met à l'aise. Il le présente sa femme et ses deux enfants. L'épouse s'offusque de la présence d'Ibrahima Dieng qu'elle estime venu mendier.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Au retour, il est dans un car où, à côté de lui, un homme et son fils discutent de la corruption endémique car « <i>chaque fois qu'on veut quelque chose, il faut payer</i> » (LM p. 144). A la descente, Ibrahima Dieng les abordent. Susplicieux, ils nient avoir discuté de quoi que ce soit. Ils lui donnent un billet de banque avant de disparaître.</li> <li>✓ La même femme à qui Ibrahima Dieng vient de faire un don se présente à nouveau. Il lui fait remarquer l'avoir reconnue. Elle nie et l'accuse de lui faire des avances : « <i>Vêtu comme tu es, tu devrais avoir honte de faire des propositions aux femmes que tu rencontres</i> » (LM p. 149).</li> </ul>	<p>avec son seul enfant. Il invite ce dernier à saluer son tonton. Sa femme n'apparaît pas et nous voyons qu'un seul enfant d'Amath. Il fait un chèque de mille francs à Ibrahima Dieng et l'invite à aller ensemble voir un de ses amis à la mairie au sujet du bulletin de naissance.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Cette séquence dans le car est omise dans le film.</li> <li>✓ Dans le film la rencontre a eu lieu une seconde fois. Là, lorsqu'Ibrahima Dieng lui fait la remarque, elle se contente simplement de dire qu'elle est une honnête femme et invite Dieng à continuer son chemin.</li> </ul>
<p><b>Chapitre 3</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Chez Mbarka, Ibrahima Dieng met en gage les bijoux de sa femme achetés à onze mille francs. Le boutiquier feint de ne pas s'y intéresser. Un de ses amis fera la proposition à Ibrahima Dieng qui consent. Mbarka se lève, entre dans la boutique et revient avec « <i>quatre billets de cinq cents francs</i> » (LM p. 159).</li> <li>✓ Lorsque Dieng est venu chercher ses photographies pour une troisième fois il a trouvé l'apprenti en train de lire. Après avoir longuement attendu, le maître ne vient pas. Il s'énerve et</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Ici, Dieng affirme que le bijou a été acquis moyennant quinze mille francs. Egalement, lorsqu'il a accepté la proposition faite par un des amis de Mbarka, c'est sur place que ce dernier sort l'argent de sa poche sans se lever pour entrer dans la boutique comme indiqué dans le récit.</li> <li>✓ Les échanges de propos avec l'apprenti commencent dès son entrée dans l'atelier. Il n'y a pas eu d'attente.</li> </ul>

<p>se dispute avec l'apprenti qui lui casse la figure.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Ibrahima Dieng est blessé. Une femme âgée, « <i>le visage empreint de pitié</i> » (LM p. 163) l'invite chez elle pour se débarbouiller. Il lui explique sa mésaventure. Quelque temps après Ambroise apparaît, se met en colère à la vue du « <i>vieux porte-malheur</i> » (Ibid.) et de son atelier désordonné sous l'effet de la bagarre. Il foudroie Ibrahima Dieng de grossièretés.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ On voit Dieng tenir un mouchoir collé au nez. Il n'échange avec personne et ne rentre dans aucune maison pour en ressortir. Il passe peu de temps sous le pied d'un arbre avant de rentrer difficilement chez lui. Il n'échange pas avec le photographe car ce dernier est apparu en pleines disputes entre Dieng et son apprenti. Beaucoup de personnes s'étaient interposées.</li> </ul>
<p><b>Chapitre 4</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Ibrahima Dieng arrive chez lui blessé et saignant. Allongé dans le lit de sa chambre, il gémit de douleur. Sa femme Aram l'interroge, il banalise. Elle crie de détresse. Dieng la supplie, en vain, de se taire pour ne pas amener les voisins.</li> <li>✓ La vieille Nogoï remonte le moral des épouses d'Ibrahima Dieng. Ces dernières se désolent de l'attitude prédatrice des gens du quartier car, « <i>depuis quelques jours, la famille Dienguène était observée : chacun, dans son for intérieur, sans se l'avouer, souhaitait son malheur</i> » (LM p. 168).</li> <li>✓ Dieng se rend chez Mbaye Sarr l'homme d'affaires. Il est accueilli par la seconde épouse, la chrétienne Thérèse, pendant que Mbaye faisait sa sieste. Dieng promène son regard sur l'ameublement et rêve du même luxe pour son neveu Abdou. Après son réveil Mbaye le retrouve au salon au moment où s'appêtait à quitter sa femme. Il fait signer une</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ L'entrevue entre Ibrahima Dieng et Aram n'apparaît pas dans le film. Après l'avoir retrouvé dans la chambre, elle en ressort les mains sur la tête et pleure à chaudes larmes dans la cour de la maison. La seconde se joint aux pleurs, la maison se remplit des voisins.</li> <li>✓ Lorsque les cris des femmes ont ameuté les gens, c'est l'imam qui arrive et s'informe. Il invite tout le monde à se disperser car il était l'heure d'aller à la prière. Il affichait une réjouissance intérieure : comme Ibrahima Dieng ne leur a rien donné, il était bon qu'il perdît son mandat à la suite d'une agression.</li> <li>✓ Dieng est bien installé dans le salon. Il égrène son chapelet pendant que la femme à côté s'occupait à émailler les ongles de ses orteils posés sur une table. Sa coquetterie rappelle celle de la secrétaire ayant reçu Bakar, héros du roman d'Aminata Sow Fall, <i>Le Revenant</i>.<sup>1</sup> Contrairement aux précisions du récit, dans le film <i>Manda Bi</i> on ne</li> </ul>

<sup>1</sup> A. Sow Fall : *Le Revenant*, Dakar, NEAS, [1976] 1982.

<p>procuration à Ibrahima Dieng pour retirer le mandat.</p> <p>✓ Mbaye se fait voler son porte-monnaie à Kaolack après avoir encaissé le mandat. Il en informe Ibrahima Dieng qui a du mal à le croire. Mbaye lui donne du riz et le ramène chez lui. Complètement dévasté, les femmes vident le riz dans leurs calebasses avant d'être arrêtées par Mety. Il se dit être roulé par Mbaye à qui il faisait entièrement confiance. Il confie, devant le facteur qui amenait une nouvelle lettre, que « <i>l'honnêteté est un délit de nos jours</i> » (LM p.189).</p>	<p>voit pas Thérèse échanger avec Ibrahima Dieng.</p> <p>✓ Devant la porte de sa maison, Dieng s'accroupit devant le sac de riz, la tête entre les mains. Il sera récupéré par ses épouses et conduit à l'intérieur où il leur racontera sa mésaventure avec Mbaye. Il décrète que désormais, lui aussi va se muer en un voleur et menteur comme tout le monde.</p>
--	---

L'analyse de ce tableau de quelques séquences différentielles permet de remarquer que le système romanesque et le mode opératoire du film sont différents et sont ouverts, c'est-à-dire perméables aux changements. Les écarts notés lorsqu'on passe du texte à la mise en scène « ne sont toutefois pas une entrave à la volonté de rester fidèle. Ils révèlent juste, au-delà de la liberté du scénariste ou du metteur en scène d'opérer des sélections»<sup>1</sup>. S'il en est ainsi c'est parce que, comme le signale Maria Cotroneo :

La littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent : de toute évidence, ce que l'on voit sur l'écran est en train de se passer, c'est le geste même que l'on nous donne, et non pas un rapport sur lui.<sup>2</sup>

En effet, si le roman est livré par le truchement d'une seule matière de l'expression, la langue, le film peut faire appel à des ressources comme les images, les paroles, les mentions écrites, les bruits et la musique. Il faut noter que « *tour à tour écrivain et cinéaste, Sembene expose, voire transpose, de l'écrit à l'écran, le regard posé sur soi à travers deux modes de narrativisation, textuel et visuel* »<sup>3</sup>. Mieux, par sa double vocation, Sembene et Robert Nesle offrent une lecture panoptique d'une même œuvre et d'une même société, sachant que « *chaque médium actualise la même histoire en usant de techniques qui lui sont propres* »<sup>4</sup>. Le pari est

<sup>1</sup> C. M S Diop, « Wallu wa alaaxira, une adaptation du *Revenant* », in *Interculturel*, n°27, 2015, p. 23.

<sup>2</sup>M. Cotroneo, « Pouvoir du langage: langage littéraire, langage filmique », [http://www.umanitoba.ca/outreach/lcmd/e\\_journal/v2009\\_2Cotroneo.pdf](http://www.umanitoba.ca/outreach/lcmd/e_journal/v2009_2Cotroneo.pdf), consulté le 20 novembre 2019.

<sup>3</sup>L. Mestaoui, « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », <http://journals.openedition.org>. Consulté le 20 novembre 2019.

<sup>4</sup> *Ibid.*

d'autant plus stimulant que les œuvres n'ont rien d'une hagiographie. La société qu'elles se donnent pour tâche d'explorer est en butte à ses propres dysfonctionnements, résultantes de pratiques sclérosées qui tiennent de la tare : corruption et clientélisme en tête, autant de modes de fonctionnement qui enferment ces sociétés dans l'anomie.

## CONCLUSION

Dans le texte *Le Mandat*, la description de la misère dans le quartier populaire est plus saisissante qu'à l'écran. Quant aux quartiers plus riches, ils sont dépeints de manière plus frappante à l'écran que dans le récit. L'interaction entre ces deux systèmes d'expression, c'est-à-dire, le langage des mots et celui des images, permet de mieux comprendre ce que chaque art a de spécifique. Pour parler du parasitisme et le rendre dicible, il semble que l'art littéraire et l'art du cinéma sont des médiations très efficaces. La littérature et le cinéma permettent de représenter des défauts par des jeux esthétiques qui ne minent pas la nature hideuse des tares, mais qui par contre les rend plus abordables. Enfin, cette étude comparative du film au texte littéraire a permis de rendre compte doublement du pouvoir du langage en littérature et au cinéma. Ainsi, même l'adaptation la plus respectueuse d'une œuvre littéraire entraîne des changements. D'ailleurs, une bonne adaptation n'est pas une traduction parfaite du texte littéraire mais celle qui rend l'essence et l'esprit de l'œuvre tout en restant fidèle à la vision de l'auteur.

## BIBLIOGRAPHIE

**ALISSOUTIN** Rosnert Ludovic : « Le parasitisme social », [www.ralissoutin.com](http://www.ralissoutin.com). Consulté le 29 novembre 2019.

**CHAMOISEAU** Patrick : *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005.

**CONFIANT** Raphaël : *L'Allée des soupirs*, Paris, Grasset, 1994.

**COTRONEO** Maria : « Pouvoir du langage: langage littéraire, langage filmique », [http://www.umanitoba.ca/outreach/lcmnd/e\\_journal/v2009\\_2Cotroneo.pdf](http://www.umanitoba.ca/outreach/lcmnd/e_journal/v2009_2Cotroneo.pdf). Consulté le 20 novembre 2019.

**DIOP** Cheikh M. S. : « Wallu wa alaaxira, une adaptation du *Revenant* », in *Interculturel*, n°27, 2015, pp. 23-40.

**MESTAOU** Lobna : « Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma », in *Babel*, n° 24, 2011[En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/babel/190> ; DOI : 10.4000/babel.190. Consulté le 20 novembre 2019.

**MORENCY** Alain : « L'adaptation de la littérature au cinéma », <https://www.erudit.org/revues/hphi/1991-v1-n2-hphi3173.pdf>. Consulté le 26 novembre 2019.

**NESLE** Robert. *Manda bi* (film), 1968.

**SEMBENE** Ousmane : *Le Mandat*, Paris, Présence Africaine, 1966.

----- : *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Le Livre contemporain, 1960.

**SOW FALL** Aminata : *Le Revenant*, Dakar, NEAS, [1976] 1982.

**STENDHAL** : *Le Rouge et le noir*, Paris, Gallimard, [1831] 2000.

## **LA MAIN SÈCHE DE TCHICAYA U'TAMSI : ENCODAGE DES RÉCITS ET HERMÉTISME D'UNE ÉCRITURE NOVATRICE**

**Antonin ZIGOLI**

zigolibokobli@gmail.com

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

### **Résumé**

L'objectif de cet article est d'analyser le style poétique de Tchicaya U'Tamsi à l'aune de ses textes. Plus précisément, il s'agit d'étudier les niveaux d'encodage des récits pour aboutir, par la suite, à leur décodage. Ce qui, bien évidemment, conduit à l'interprétation de certains éléments clés de son système d'encodage, à savoir les métaphores paraboliques et les mythes. L'on retient, alors, que le recueil de nouvelles de cet auteur est un ensemble de textes à forte densité poétique qui met en évidence l'hermétisme de son écriture. À cela s'ajoutent la redondance des séquences narratives et des retours cycliques d'histoires perçus comme la preuve du style novateur de Tchicaya. En contexte, Claver Kahiudi précise que chez cet auteur, l'évolution de la prose, sa portée mythique et ses implications pragmatiques ou idéologiques sont mises au grand jour<sup>1</sup>.

**Mots-clés :** Encodage, décodage, style poétique, œuvres narratives, hermétisme, écriture novatrice.

### **INTRODUCTION**

Sur le continent africain, Tchicaya U'Tamsi s'est démarqué de ses contemporains à partir d'un ensemble d'œuvres poétiques<sup>2</sup> que certains ont taxé d'écriture hermétique en raison des images, des symboles et d'insertion d'autres genres littéraires tels que le mythe. Kahiudi Claver Mabana, à ce propos, souligne que « *parmi les écrivains francophones d'Afrique, Tchicaya U'Tamsi est l'un de ceux chez qui la dimension mythique est des plus remarquables*<sup>3</sup> », tandis

---

<sup>1</sup> Kahiudi Claver Mabana, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, Bern-Paris, Peter Lang, p.373.

<sup>2</sup> *Le mauvais Sang, Feu de Brousse, A Triche-Cœur*, Paris, Réédition P.-J. Oswald, (L'arbre dissout les monstres), 1970 ; *Le Ventre, Le Pain ou la Cendre*, Paris, Présence Africaine, 1979 ; *Arc musical*, précédé de la réédition d'*Epitomé*, Paris, P.-J. Oswald, (P.-J.O. Poche), 1970 ; *La Veste d'Intérieur*, Paris, Nubia, 1978.

<sup>3</sup> Kahiudi Claver Mabana, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, Bern, Berlin, Frankfurt/ M., New-York, Paris, Wien, 1998.



que Roger Godard affirme que « *la poésie de Tchicaya surprend le lecteur par sa diversité et une juxtaposition souvent insolites d'images*<sup>1</sup> ».

Poète dans l'âme, l'écrivain congolais s'est, également, intéressé à la prose (roman/nouvelle), même si son écriture prosaïque a du mal à se départir du style poétique.

Par conséquent, ses productions romanesques<sup>2</sup> et nouvellistes<sup>3</sup> sont qualifiées d'inaccessibles sur le plan sémantique. À cet effet, *La main sèche* servira de support pour aborder la question de l'encodage et de l'hermétisme des nouvelles de Tchicaya U'Tamsi dans la perspective du renouveau scriptural du roman/nouvelle de façon générale. Sans aucun doute, ce recueil apparaît, pertinemment, comme un repère, à l'instar du roman *Les Cancrelats*,<sup>4</sup> d'où émerge l'incompréhension sémantique de l'écriture tchicayenne. C'est pourquoi, à propos de *La main sèche*, l'on convient avec Pius Ngandu Nkashama qu' « *il serait difficile de soutenir qu'il s'agit à proprement parler de « nouvelle » au sens scolaire du terme. Bien au contraire, le caractère hermétique et même opaque des textes exigent d'autres critères de lisibilité* »<sup>5</sup>.

De cette affirmation, découle notre hypothèse : s'il est admis que le recueil de Tchicaya est un véritable vecteur de discours métaphoriques et mythiques, l'on doit, nécessairement, y voir les mécanismes d'écriture d'un tel discours. Il est, tout à fait, clair que la formulation de l'hypothèse sous cet angle, conduit à la problématique suivante : analyser les niveaux d'encodage des récits et voir comment les décoder pour les rendre plus accessibles, plus pregnantes et significatives. En outre, il s'agit de montrer que l'hermétisme de Tchicaya est un facteur novateur.

Au regard de cette problématique, notre contribution a pour principal objectif d'analyser le style poétique de l'écrivain congolais à l'intérieur de ses nouvelles. Cette analyse repose, bien évidemment, sur la sémiotique narrative qui permet de convoquer un champ (relatif aux connotations) beaucoup plus approprié à l'étude des récits. La réflexion s'organise, donc, autour de deux grandes parties, notamment de l'encodage au décodage des textes suivi de l'hermétisme d'une écriture novatrice.

---

<sup>1</sup> Roger Godard, *Tchicaya U'Tamsi, Maxime N'Débéka, Jean Tati Loutard, trois poètes congolais*, Paris, L'Harmattan, 1985.

<sup>2</sup> *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980 ; *Les Méduses ou les orties de la mer*, Paris, Albin Michel, 1982 ; *Les Phalènes*, Paris, Albin Michel, 1984 ; *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, (Chemins d'identité), 1987, 1990.

<sup>3</sup> *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, (Chemins d'identité), 1980 ; « *L'enfant de Mopti* », *Le Monde* (Supplément du dimanche), n°11379, du 30 août, p. XV. ; « *La Thèse* », *Le Monde Dimanche*, n°11911, du 15 mai 1983, p. XV-XVI (sic). ; « *Je fis un rêve* », *Europe*, 750, octobre 1991, pp.131-134.

<sup>4</sup> Tchicaya U'Tamsi, *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.

<sup>5</sup> Pius Ngandu Nkashama, « Notes de lecture », in *Notre Librairie (La Nouvelle)*, n°111, oct-déc 1992, p.125.

## I- De l'encodage au décodage des récits

Dans certaines considérations théoriques en rapport avec la linguistique ou le discours littéraire, parler d'encodage et de décodage revient à élucider la question de connotation et de dénotation, car selon Jean Michel Adam et Jean Pierre Goldenstein, il existe bel et bien des points de rencontre entre la linguistique et le discours littéraire<sup>1</sup>. Ce chapitre invite à clarifier les couples de termes antithétiques « encodage-connotation/décodage-dénotation » avant d'analyser leurs réelles implications dans l'écriture de Tchicaya U'Tamsi.

Issu du verbe "encoder", le terme "encodage" signifie coder, c'est-à-dire émettre un message à partir d'un code linguistique. À ce niveau-ci, il y a deux possibilités d'usage du code linguistique : soit il est conventionnel et conforme à son contexte habituel d'emploi et, donc, accessible ou compréhensible<sup>2</sup>, soit il est conventionnel, mais utilisé hors de son contexte habituel d'emploi pour s'aventurer dans un contexte inadéquat où il est étranger.<sup>3</sup> Selon l'approche de Roland Barthes sur les deux termes « connoter » et « dénoter »,

*structurellement, l'existence de deux systèmes réputés différents, la dénotation et connotation permet au le texte de fonctionner comme un jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins d'une certaine illusion. Pour percevoir la réalité ludique de la pratique de l'écriture, il faut considérer la façon dont les connotations se constituent et assurent la dissémination des sens<sup>4</sup>.*

De la clarification de ces notions référentielles de l'étude se justifie cette première partie qui se consacre au discours connoté/encodé dans *La main sèche*. Elle permet d'analyser les mécanismes littéraires d'encodage des textes, notamment les métaphores paraboliques dans le fond narratif, la métamorphose, la débiologisation<sup>5</sup> des personnages et la prolixité débordante des mythes.

### I-1) Les occurrences de métaphores paraboliques dans le fond narratif

La métaphore est une figure de rhétorique qui opère la fusion de deux termes de la comparaison. Elle est une mise en analogie plus ou moins implicite des termes et fait partie du mécanisme d'encodage d'un message. Il existe un certain nombre de types de métaphores : la métaphore filée ou continuée, la métaphore elliptique et autres figures assimilées, à savoir l'allégorie, l'apologie, la parabole, le symbole, etc.

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam, Jean-Pierre Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Paris, Librairie Larousse, 1976, pp.6 et7.

<sup>2</sup> On parle alors de décodage ou de dénotation

<sup>3</sup> On parle alors d'encodage et de décodage

<sup>4</sup> Roland Barthes cité par Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire*, op.cit., p.121.

<sup>5</sup> La putréfaction, la décomposition biologique du corps humain, mot employé par Ngandu Nkashama dans sa note de lecture sur *La main sèche*, *Notre Librairie* n°111 « La nouvelle », oct-déc 1992, p.125.

Dans le cadre de cette analyse, l'on associe deux figures similaires (métaphore parabolique) pour mettre en évidence le niveau d'encodage des nouvelles de *La main sèche*. Bien évidemment, il ne s'agit pas de superposer, fortuitement, des termes de même valeur stylistique, mais plutôt de faire ressortir, à travers les métaphores paraboliques, la portée profonde, la forte intensité du système de codage des récits du poète-prosateur congolais. Dans la métaphore parabolique, il faut alors rechercher deux systèmes de codage : la métaphore et la parabole, c'est-à-dire une technique d'écriture qui conduit, non seulement, à sortir l'idée de son contexte de compréhension (métaphore), mais aussi qui permet de lui donner une intention plus forte, un caractère plus dynamique que la métaphore, afin qu'elle ait un but moralisateur (parabole). Ngandu Nkashama résume tout ceci en ces termes : « *les images et les allégories qui se multiplient dans l'ouvrage obéissent toutes à cette logique de la parabole permanente* »<sup>1</sup>.

Les métaphores paraboliques sont assez récurrentes dans le recueil. Elles se fondent, majoritairement, sur la parole biblique : « *Laetabundus ou l'enfant miraculé* », Le cycle de Lazare (*Lazare I, II, III*), sauf « *Noces* » construit par l'imagination de l'écrivain pour créer une parfaite symbiose entre des phénomènes aquatiques et terrestres. La première nouvelle du recueil « *Laetabundus* », comme l'indique l'extrait de texte ci-dessous, s'ouvre sur un fragment de récit parodique ou même blasphématoire au sens religieux du terme :

*Moi j'étais à Bethléem dans la crèche  
C'était le premier miracle de Christ  
Il a bien voulu que je meure pour lui* (p.11)

Cette voix est celle du narrateur intradiégétique, un enfant dans une crèche simulant la naissance de Jésus-Christ. Mais, cet enfant se métamorphose dans la crèche pour devenir adulte, un poète-prosateur. Il raconte, par le truchement d'un rêve, comment il a pu remplacer le Christ dans la crèche afin de le préserver de son destin tragique ou funeste, car il prétend être mort à sa place au bon désir de Jésus.

À travers cette métaphore parabolique par laquelle Tchicaya caricature une scène du récit biblique de la vie de Jésus-Christ, il faut comprendre la motivation de l'écrivain de déconstruire l'Évangile au profit de sa vision idéologique. La parabole est, plutôt, bouleversante par rapport à la vérité dogmatique biblique. Elle réduit le récit sacré à sa plus simple expression en le transformant dans un contexte qui ne le sied pas : le Kongo<sup>2</sup> comme espace fictif et par un Kongolais (le poète-narrateur) qui pourrait être l'écrivain lui-même. Le récit bouleverse "intentionnellement" certaines vérités pour faire dire à l'enfant Jésus ce qui suit : « *Voici, par*

<sup>1</sup> Pius Ngandu Nkashama, « Notes de lecture », op.cit, p.125.

<sup>2</sup> Orthographe selon le texte de Tchicaya U'Tamsi.

*Balthazar, mon père, Anne est ma tante. Anne est bien la mère de Marie...». (p. 18) La parodie est à son comble quand sa mère Marie lui demande : « Mais tu es noir ! ». Je répondis : « s'il doit sauver le monde, pourquoi devra-t-il laisser les Noirs pour compte ! ». C'est pourquoi je dis : je lui ai fait rendre témoignage de fraternité entre les races » (p.18).*

On le voit bien, ce récit est une métaphore parabolique à deux titres. D'abord, il assimile un enfant nègre (Kongolais) à Jésus-Christ en lui prêtant tous ses caractères. Il ressort, là, une comparaison, plus ou moins, implicite qui justifie la construction métaphorique de l'histoire de l'enfant miraculé. Ensuite, la parabole prend tout son sens dans la métaphore qui sert de prétexte pour insinuer un discours idéologiquement pensé comme l'indique Kahiudi Claver : « dans la poésie de Tchicaya, Jésus-Christ est évoqué de façon ambivalente : tantôt valorisé comme le prototype du colonisé ; tantôt dénigré comme le complice des oppresseurs du Noir. Comme mythe littéraire, le Christ sert de prétexte à des fins idéologiques ».<sup>1</sup>

Le sens profond ou idéologique de cette métaphore parabolique est compris dans la destinée de ce petit Jésus Kongolais qui incarne des valeurs : un Noir peut prendre la place de Jésus et mourir pour l'humanité. Il peut être également le défenseur de la fraternité entre les hommes victimes du racisme dans le monde ; le Noir est capable de dominer cette injustice raciale pour prôner la vraie fraternité, de montrer que la diversité des races est une valeur à défendre et à conserver. Mais au-delà de ces interprétations, il faut aussi comprendre le supposé idéologique de Tchicaya U'Tamsi. Pour cela, l'on observe avec Kahiudi que "*Laetabundus*" symboliserait ainsi l'homme noir libéré de la malédiction noachique. Alors, la fraternité des hommes deviendrait universelle comme un édifice idéal auquel les hommes de toutes les races apporteraient indistinctement leur peine »<sup>2</sup>.

Une autre métaphore parabolique d'inspiration biblique est digne d'intérêt : celle de « Lazare » ou le cycle de Lazare. Ici encore, Tchicaya se sert de la métaphore pour faire passer ses personnages d'une vie à une autre, d'un état à un autre ou d'une condition à une autre. Dès le début du premier cycle de Lazare (*Lazare I*), le personnage apparaît sous la forme d'un enfant hors du commun, voyeur et turbulent parce qu'à quatre ans déjà, il découvre le monde des adultes à travers l'intimité de ses parents. L'accouchement (un tabou) ne lui est pas caché. Issu d'une famille nombreuse et tumultueuse, il trouve quelquefois refuge dans les herbes et dans les champs, fuyant certaines contingences familiales. Il croit être maudit, car en plus des conditions précaires de ses parents, il contracte une étrange maladie : une plaie dans la paume gauche pue, verdit sous la plaque de cuivre qui la protège des mouches.

<sup>1</sup> Kahiudi Claver Mabana, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, op.cit., p.232.

<sup>2</sup> Idem, p.233.

Sa guérison miraculeuse suscite étonnement et amène le curé à le baptiser du nom de Lazare, symbole de la résurrection spectaculaire opérée par Jésus dans les Evangiles. La suite de la vie de ce miraculé est racontée dans « *Rebours Lazare II* » où il mène une autre vie, puisqu'il est désormais converti au christianisme. Cette re-naissance est aussi due au nom de Lazare qu'il porte dorénavant. La nouvelle voie qu'il emprunte le pousse vers le sacerdoce, mais il est vite désillusionné par Marie-José qui devient sa femme. Leur union se solde par la naissance d'une fille. Sa vocation de prélat ainsi détournée, Lazare revient avec sa famille au clos de Mpanzu et au milieu des herbes et des arbres. Revenant un jour du champ avec l'enfant très affaiblie, Marie-José étale la petite malade de sorte que l'ombre de Lazare la couvre. Avec l'aide de ce dernier, la fillette est guérie. Doté d'un pouvoir surnaturel, Lazare l'expérimente encore au cours d'un phénomène insolite qui se présente à lui : son clos familial est attaqué par un incendie. Initié au langage des oiseaux, il « *dit des paroles dans une langue que seuls les oiseaux parlaient à d'autres oiseaux. Et il se produit ce que Lazare avait voulu par cette ablution de la terre et de l'air. Il tomba un déluge qui éteignit les flammes à la lisière du clos de Mpanzu* »<sup>1</sup>.

De l'histoire de Lazare, l'on retient que l'univers narratif de Tchicaya est dominé par des images inspirées de la Bible où les thèmes de métamorphose et de putréfaction du corps humain donnent une signification à ses textes. La métamorphose/résurrection, dans l'imaginaire de Tchicaya, est facteur de transformation et de renouvellement de l'être. Mais il semble exclure le Noir de ce paradigme. Par rapport à l'Africain, insinue-t-il, la métamorphose est la cause de son mal-être profond dans la mesure où il est, constamment, confronté au problème de métissage culturel (Afrique/Occident). L'Africain est soumis à une métamorphose qui lui fait perdre sa nature primaire. Pour Kahiudi, « *dans sa tentative de métissage culturel, l'africanisation, la paganisation des récits bibliques donnent lieu à une métamorphose profonde de l'homme africain* »<sup>2</sup>.

Dans les nouvelles, Lazare est tantôt putréfié par une partie de son corps (sa main gauche), tantôt c'est tout son corps entier qui disparaît sous l'effet de la décomposition. C'est dire, finalement, que les métaphores paraboliques inspirées de la Bible rendent les récits de *La main sèche* difficiles à cerner au premier degré de lecture. Les faits prédominants, dans le recueil, sont ceux de la Bible. Tchicaya U'Tamsi s'en sert intentionnellement non seulement, pour désacraliser certaines histoires, mais, surtout, pour créer un univers dans lequel des personnages incarnent ses propres idéologies. À l'instar des métaphores paraboliques, les mythes sont aussi des constituants sémiotiques d'encodage chez Tchicaya.

<sup>1</sup> Tchicaya U'Tamsi, *La main sèche*, op.cit, p.77.

<sup>2</sup> Kahiudi Claver Mabana, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, op.cit., p.125.

## I-2) La prolixité débordante des mythes comme encodage du discours narratif

Dans les nouvelles de Tchicaya, la narration est, essentiellement, orientée vers des horizons métaphysiques où des figures de rhétoriques des plus hermétiques se font découvrir pour créer une texture narrative, sémantiquement, impénétrable. Le mythe est l'une de ces figures d'expression. Il participe considérablement à l'encodage du message de l'écrivain dans le recueil. Par définition, le mythe est, originellement, une figure de la métaphore. L'on le spécifie en le définissant comme un récit symbolique, spontanément, orchestré où s'offre un horizon symbolique, modèle à toute expérience analogue. C'est dire que le mythe est le réceptacle des métaphores, des symboles, des allégories et des images qui sont, entre eux, dans un rapport d'analogie. Par conséquent, le mythe a une forte charge connotative. Analysons quelques-uns desdits mythes à travers une réflexion fondée sur des mythes judéo-chrétien et traditionnel.

Le mythe judéo-chrétien se découvre, subtilement, dans « *Rémanence. Un dit* ». Il exploite le mythe biblique du jardin d'Eden avec ses principaux axes thématiques que sont l'origine de l'homme, sa chute ou son chaos originel et l'errance édénique. Le récit plante le décor, dans sa première ligne, d'une déchéance ayant pour conséquence négative l'entreprise personnelle, seule possibilité d'y survivre : « *il faut que je séduise le vent si je veux survivre à ma déchéance* »<sup>1</sup> déclare le narrateur dans cet *incipit*. Dans une ambiance à la fois mystique, mythique et métaphysique, le « je » narrateur homodiégétique transporte le lecteur dans une sorte de récit autobiographique, où par la réminiscence, il évoque sa propre histoire dominée par les phénomènes de l'incarnation et de la métamorphose.

Ces deux notions sont, chez Tchicaya, des mécanismes de valeurs par leur pouvoir régénérateur. Il n'y a pas un récit de *La main sèche* où la métamorphose ou l'incarnation ne s'opère pas dans le parcours existentiel de ses principaux personnages. C'est la raison pour laquelle le narrateur de « *Rémanence* » se focalise sur sa vie antérieure en cherchant à comprendre tel ou tel phénomène (le sens du signe au dos de sa main, par exemple) et sa destinée. Tout le sens du mythe adamique du jardin d'Eden se trouve dans la compréhension de la destinée du narrateur tchicayen. « *Rémanence* » finit dans un questionnement qui fait introduire le mythe génésiaque : « *Aurais-je fait fausse route ?* »<sup>2</sup>. Et la réponse est sans équivoque : « *cette vie-là n'était pas encore celle qui m'était destinée* »<sup>3</sup>. Comme dans un rêve prémonitoire sous forme d'analepse, le narrateur homodiégétique se voit dans un « *jardin qui*

<sup>1</sup> Tchicaya U'Tamsi, *La main sèche*, op.cit, p.27.

<sup>2</sup> Tchicaya U'Tamsi, *La main sèche*, op.cit, p.33.

<sup>3</sup> Idem, p.33.

*refait sa verdure à l'air tiède d'un printemps mauve* ». <sup>1</sup> Puis dans cet espace, il tente de reconstituer le récit de la création de l'homme : « *je m'y retrouve. Toutes les parties du corps que j'étais se retrouvent ensemble, chacune à sa place, sans qu'aucune paraisse être une pièce rapportée. Je suis pour une fois entier.* » (p.33)

« *Rémanence* » caricature le mythe d'Adam pour donner une profondeur métaphysique au récit tout en privilégiant la thématique de la condition et de la destinée de l'homme, en général, et du Noir, en particulier.

Le dernier mythe que l'on propose est celui du destin incestueux dans « *Omoneh* ». Le récit, évidemment, est construit autour d'un acte incestueux aux conséquences inimaginables. Omoneh, une jeune fille précocement mariée à N'Kagni, devient, très tôt, orpheline de père et de mère alors qu'elle porte une grossesse de l'époux susmentionné. Quand l'enfant naît (un garçon du nom de M'Pouli), le père refuse de le reconnaître comme fils légitime et s'abstient aux rituels s'y afférant. Dans cette posture de père indigne, N'Kagni meurt laissant ainsi une veuve et un orphelin. Résolue à élever son fils dans la quiétude, Omoneh quitte le village de malheur pour une autre destination. Alors que le fils est devenu adolescent, le village d'accueil suspecte la mère et le fils d'inceste. Malgré la suspicion, Omoneh et M'Pouli continuent leur idylle (ils se lavent mutuellement dans la rivière du village). En Afrique, l'inceste est un tabou et un acte, divinement, répréhensible. Omoneh, par conséquent, est subitement bouleversée par un phénomène étrange : elle est victime d'un vertige au cours duquel elle découvre sur le visage de son fils-amant, celui de son défunt mari (phénomène de métamorphose comme signe d'avertissement ou de désapprobation). Prise de peur, la mère se révolte contre son attitude irresponsable, mais le fils ne veut point entendre raison. La sanction « divine » <sup>2</sup> est lourde de conséquence : une nuit, pendant qu'ils se lavent dans la rivière du village, un éclair les précipite dans le fond de l'eau et ils y disparaissent pour toujours. Le lecteur comprend, alors, le sens du nom de la mère indélicate : « *son nom, qui sonne comme un surnom l'interrogeait : O-moné ? (tu as vu ?)* » <sup>3</sup>

Ce mythe révèle le devenir de ceux qui s'aventurent dans un rapport sexuel controversé, interdit par la morale. Et ce devenir est gouverné par l'au-delà (les ancêtres ou les défunts). Voilà ce qui fait ressortir l'aspect mythique du récit. Sa compréhension réside, donc, dans la

---

<sup>1</sup> Idem, p.33.

<sup>2</sup> Au sens que lui donnent les animistes : les dieux, sous-entendu les ancêtres qui veillent au respect de la tradition et des interdits.

<sup>3</sup> Tchicaya U'Tamsi, *La main sèche*, op.cit, p.137.

connaissance des interdits et du respect des règles et des lois sociales, indique Tchicaya, très attaché à sa tradition, à la culture du bien être moral et à des valeurs.

De cette étude, il faut retenir que l'abondance des mythes comme facteur d'encodage du discours narratif est évidente chez Tchicaya U'Tamsi. *La main sèche* est un véritable réseau de mythes. Chaque page du recueil en développe un, soit explicitement soit implicitement. Certains analystes affirment que le recueil de nouvelles de Tchicaya aurait pu être un recueil de mythes au sens littéraire du terme, car il y développe, entre autres, le mythe de la dépersonnalisation, le mythe étiologique, le mythe du mauvais sang, du mauvais génie etc.

En définitive, l'encodage de l'écriture narrative de Tchicaya se justifie, essentiellement, sur sa capacité à recourir aux figures de rhétorique propres à la poésie. Bien évidemment, il ne peut qu'être taxé d'écrivain hermétique parce que sa plume n'est pas à la portée des non-initiés. Cette particularité d'écrire, même si elle requière un certain niveau intellectuel, ne peut-elle pas être considérée comme un phénomène novateur ?

## II - L'hermétisme d'une écriture novatrice

A propos de l'hermétisme de l'écriture narrative de Tchicaya U'Tamsi apparaissant comme un élément novateur, Kahiudi affirme :

*Écrit dans un style original qui rend compte, à la manière de Faulkner ou Kafka, des subtils mouvements de l'âme humaine jusque dans ses derniers repères, le roman/nouvelle de Tchicaya ne relate jamais littéralement la succession des événements : l'auteur distord la chronologie en recourant souvent aux procédés d'analepses ou de prolepses, en focalisant son récit simultanément sur des personnages différents.<sup>1</sup>*

Cette partie du travail se focalise sur deux aspects de la narration qui mettent en lumière l'innovation de l'écriture de Tchicaya. Ce sont la texture redondante de ses récits (répétition de séquences narratives et des récits cycliques...) et la construction hermétique de ses personnages.

### II-1) Des récits aux textures redondantes

Le style de Tchicaya est original par son caractère redondant dans l'évocation de certains événements qu'il fait revenir pour rythmer ses récits. Si ce ne sont pas des segments de phrase qui servent de refrains, ce sont des paragraphes-strophes<sup>2</sup> qu'il utilise pour donner un rythme poétique à ses textes. « *Laetabundus* » exploite, conséquemment, ce style d'écriture très proche de la poésie. Son *incipit* s'ouvre par une strophe de six vers. Elle semble être le point focal de

<sup>1</sup> Kahiudi Claver, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, op.cit, p.343.

<sup>2</sup> La narration a un caractère poétique donc à cheval sur le narratif et le poétique d'où « paragraphes-strophes ».



l'histoire de l'enfant noir-Christ retrouvé dans la crèche puisque chacun des vers de la strophe se distille dans le récit sous forme de refrain servant de transition ou de brève pause. Par exemple, le premier vers de la strophe incipitale « *moi j'étais à Bethléem dans la crèche* » revient plusieurs fois dans le récit. Cette redondance de vers permet au poète-prosateur de tisser sa toile narrative avec deux matières premières : la poésie et la narration, mieux la poésie dans la narration. La principale matrice (la narration) se charge de narrer l'histoire de l'enfant miraculé assimilée à celle du Congo tandis que la seconde matrice (la poésie), comme dans sa fonction esthétique, rapproche la vie de l'enfant noir à celle de Christ dans une parodie assez subtile et imagée : « *Les soldats d'Hérode m'ont brisé les jambes. Pas les mains que j'avais dans la nuque* » (2 occurrences à la page 12)

En outre, les redondances poétiques sont mises en retrait dans un caractère différent de celui de la narration pour bien marquer la différence entre les deux genres. À travers le recours à la poésie mise dans le rôle de rythmer la trame du récit, Tchicaya privilégie sa posture de poète. Ainsi, toute sa prose subit, fortement, les « caprices » scripturales de la poésie qui confère une certaine originalité à son écriture.

À côté de cette pratique scripturale, se distingue le récit cyclique ou à épisodes dont la récurrence est mise en évidence par le personnage de Lazare : *Lazare I, II (Rebous) et III (Le fou rire)*. Ces trois récits relatent la vie de Lazare de sorte à percevoir chacune d'elle comme un palier de son existence.

Le premier palier se consacre, d'abord, à sa vie de païen marquée par le voyeurisme et la transgression des tabous avec pour conséquence l'infection de sa main. Le second l'élève, ensuite, au rang d'illuminé grâce sa vie de chrétien qui sera corrompue par ses déviations et ses échecs. Le troisième, enfin, le présente comme martyr pour sauver des innocents. Ce cycle, comme le note Kahiudi, sous-tend un récit initiatique. Le parcours de Lazare est un parcours initiatique selon ce critique : « *Nous y distinguons une période initiatique (de formation) et une période adulte d'action (...). La vie de Lazare évolue du régime mystique au régime héroïque, selon le schéma initiatique préconisé par Ives Durand* ». <sup>1</sup>

L'on voit bien, par l'analyse, que les récits de Tchicaya expérimentent une rythmique à partir des scènes ou séquences répétitives et les retours cycliques de personnages pour rendre ses narrateurs plus ou moins complexes ; ce qui laisse entrevoir une écriture novatrice pour

---

<sup>1</sup> Kahiudi Claver, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, op.cit, pp.235-236.

certain et hermétique pour d'autres. Au niveau de l'identité de ses personnages, ce constat est le même.

## II-2) L'hermétisme des personnages : une technique originale

Dans *La main sèche*, certains personnages sont énigmatiques ou symboliques. Ils sont très difficiles à cerner parce qu'ils ont le pouvoir de se métamorphoser, de s'incarner, de mourir et de ressusciter. Certains sont symbolisés par des végétaux, des animaux, des esprits, des revenants ou des génies. Le personnage intradiégétique de « *Laetabundus* » est énigmatique, mystérieux. Il est insaisissable, dès le départ, parce qu'on le découvre dans une crèche avec des paroles bouleversantes et blasphématoires. Il affirme se substituer au Christ dans la crèche et ce, à sa demande parce que ce dernier veut bien qu'il meurt à sa place. L'énigme se perçoit au niveau de l'origine africaine de l'enfant qui prétend être le Christ. Il est décrit comme une curiosité. Pendant qu'il parle de sa mystérieuse nature, étendu dans la crèche, il se métamorphose sous l'effet de quelque chose de surprenant semblable à du courant électrique (selon le narrateur) puis « *une tête d'ange noir sur son cou remplaça l'hydrocéphalie* »<sup>1</sup>. Il devient, par la suite, un adolescent illuminé. Son discours confond, de plus en plus, quand il donne l'impression d'être dans le surnaturel et dans le délire : « *voici, par Balthazar, mon père, Anne est ma tante. Anne est bien la mère de Marie....* »<sup>2</sup>. En réalité, ces passages ne facilitent pas la compréhension de l'histoire suggérée. Ils ne sont ni conformes à la vérité biblique ni proches de la réalité humaine.

Dans « *Noces* », l'hermétisme des personnages se révèle encore plus significatif. Le récit se concentre sur la cérémonie nuptiale des hommes-sauriens dans un milieu aquatique. En dehors du narrateur qui est un être humain (l'invité spécial de la cérémonie), les autres personnages sont entre autres des animaux aquatiques. La difficulté d'interprétation du récit est liée, justement, au mystère qu'incarne chaque animal personnifié. Il faudra aller interroger les idéologies de Tchicaya pour tenter de donner des significations à une telle volonté d'innovation par l'art de la symbolisation, principal facteur de l'inaccessibilité de son écriture. Quant à « *La main sèche* », le personnage de Christophe est incompréhensible parce que ses métamorphoses sont extrêmement inimaginables : il est, à la fois, crabe et arbre, dans une vision où les deux images d'animal et de végétal se superposent pour accentuer le mystère qu'incarne ce personnage. En somme, par le fait de privilégier la prédominance des personnages

<sup>1</sup> Tchicaya U'Tamsi, *La main sèche*, op.cit, p.16.

<sup>2</sup> Idem, p.18.

énigmatiques, l'écrivain invite à une relecture pour décrypter le symbolisme de ses personnages.

## CONCLUSION

L'étude a permis de comprendre que le recueil de nouvelles de Tchicaya U'Tamsi est un ensemble de récits à forte densité poétique. La poétisation de son système narratif à toutes les strates de la diégèse témoigne de l'originalité de son écriture. Comme le note si bien Roger Godard, « *Tchicaya nous apparaît comme le poète (...) dont l'originalité s'affirme tout au long de l'œuvre par un puissant souffle poétique, entraînant le lecteur dans un tourbillon d'images (...)* »<sup>1</sup>. En fait, *La main sèche* est écrite comme s'écrit un poème.

C'est pourquoi, les mécanismes d'encodage ne facilitent pas la compréhension des récits au premier degré de lecture : les métaphores paraboliques, les mythes d'inspiration biblique ou personnelle tournent en dérision les croyances religieuses ou populaires, la redondance des séquences narratives ou les retours cycliques des histoires, etc., attestent, clairement, que le style tchicayen est, spécifiquement, original par son caractère hermétique. Avec lui, l'osmose entre la prose et la versification libre est possible et capable de produire des œuvres, fondamentalement, novatrices. Même si sa posture de poète le prédispose à ce style hybride, retenons qu'il s'est investi à enrichir d'une manière ou d'une autre la littérature africaine francophone à exprimer son engagement par un style neuf. Avec cet écrivain, l'évolution de la prose, sa portée mythique et ses implications pragmatiques ou idéologiques sont mises au grand jour<sup>2</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

**Adam** (Jean-Michel), **Goldenstein** (Jean-Pierre), *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes*, Paris, Librairie Larousse, 1976.

**Godard** (Roger), *Tchicaya U'Tamsi, N'Débéka Maxime, Jean Tati Loutard, trois poètes congolais*, Paris, L'Harmattan, 1985.

**Kahiudi** (Claver Mabana), *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, Bern, Berlin, Frankfurt, New-York, Paris, Wien, Peter Lang, 1998.

**Ngandu** Nkashama (Pius), « Notes de lecture », in *Notre Librairie n°111* oct-déc 1992 (La nouvelle), p.125.

**Tchicaya** (U'Tamsi), *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, 1980.

<sup>1</sup> Roger Godard, *Tchicaya U'Tamsi, Maxime N'Débéka, Jean Tati Loutard, trois poètes congolais*, op.cit., p.181.

<sup>2</sup> Kahiudi Claver, *L'univers mythique de Tchicaya U'Tamsi à travers son œuvre en prose*, op.cit., p.373.

**Yépri** (Léon), **Yéboué** (Kouamé) et alii, *Eléments de stylistique et de versification (pour lire un texte littéraire)*, Abidjan, Les classiques ivoiriens, 2009.

**Zigoli** (Antonin), *L'art de la nouvelle en Afrique subsaharienne francophone : formes, techniques et stratégies de renouvellement d'un genre*, Paris, L'Harmattan, 2019.

**Zigoli** (Antonin), *La nouvelle africaine francophone : regard sur le renouveau structurel et thématique*, Saint-Denis, Publibook, 2019.

**CORRUPTION OU CULTURE NATIONALE**  
**DANS LE ROMAN FRANCOPHONE *L'HOMME ROMPU***

**Salawu WABIY**

akimboyeby@yahoo.fr

**Osun State University (Nigeria)**

**Résumé**

Dans cet article, il s'agira de montrer comment la corruption économique passive est transformée en pratique la mieux partagée pour qu'elle devienne le principal fondement du fonctionnement de la société marocaine, à travers *L'Homme Rompu* où Mourad, un fonctionnaire, est poussé à la corruption. Cette étude critique, à l'aide de « L'Événement Interdiscursif » (Jürgen et Ursula 1985 : 31-52) de Jürgen Link et Ursula, avec le système de symbole collectif, permettra de dévoiler les contours multiformes et pernicioseux d'un phénomène social cancéreux qui est celui de la corruption annonciatrice du Printemps Arabe.

**Mots-clés** : Corruption – Culture – Symbole Collectif – Société - Critique

**Abstract**

This paper demonstrates, how passive economic corruption is transformed into popular practice so that it become undoubtedly the foundation of the social life. Mourad, civil servant, through *L'Homme rompu*, is pushed towards corruption. This critical study, through the lens of Jürgen Link and Ursula Link's 'Interdiscursive Events' (Jürgen et Ursula 1985 : 31-52) that singled out The System of Collective Symbols, will allow to disclose clearly the multifarious contours of this pernicious social phenomenon, the warning sign of Arab spring.

**Keywords** : Corruption – Culture – Collective Symbol – Society - Critical

**INTRODUCTION**

Il existe deux différents types de corruption. Ainsi, nous avons la corruption passive qui est une transaction à profit illégal, initiée par le corrompu, de façon directe ou indirecte, et celle dite corruption active initiée par le corrupteur. Etant donné que chaque type présente plusieurs formes, l'intérêt ici se charge d'étudier la corruption économique passive. Elle est vue comme toute transaction illégale profitant financièrement à un individu ou à un groupe de personnes qui crée les conditions de sa réalisation. Cette corruption peut s'observer dans tous les secteurs

de la vie, qu'elle soit publique ou privée. On constate d'ailleurs qu'elle est si enracinée dans les habitudes de tous les jours que les populations ne se rendent plus compte qu'elles transforment une infraction en un élément culturel au même titre qu'une salutation journalière. Nous choisissons, pour notre analyse, de nous appuyer sur la théorie de « L'Événement Interdiscursif » de Jürgen Link et Ursula Link-Heer lié aux symboles collectifs, pour mettre en relief les critiques dénonciatrices d'un phénomène cancéreux destructeur de la société marocaine.

Ainsi, à travers cet article, il s'agira de montrer comment se présentent les différentes stratégies de la corruption économique passive après avoir présenté brièvement la théorie adoptée.

### **I/ L'Événement Interdiscursif**

Avant d'aborder cette analyse, il serait utile de faire un éclairage sur la théorie de « L'Événement Interdiscursif » du Système de Symboles Collectifs qui, selon Jürgen, est une sorte de métaphore forgée dont le caractère collectif résulte de sa manifestation socio-historique. Donc, sa fonction est d'intégrer les différents points de vue idéologiques. Par exemple, il y a une analogie entre la politique, le sport et le judiciaire à travers le Symbole Collectif de la Corruption qui est un dénominateur commun. Il s'agit pour Jürgen de créer une société imaginaire unifiée. Son intention est très louable, dans la mesure où elle permet de façon imaginaire d'intégrer les différentes composantes de la société. Mais le Symbole Collectif dont il est question ici, en l'occurrence la corruption, permet d'aller au-delà d'une société imaginaire au profit d'une société réelle. Car, que ce soit dans cette société romanesque ou en dehors, elle se manifeste de façon concrète et persistante dans tous les secteurs de la vie sociale, avec un sérieux impact sur les humaines de façon générale. Alors, on se retrouve désormais dans une société où la corruption prend une dimension culturelle très dominante. Les scandales majeurs à travers le globe ne sont-ils pas souvent liés à la corruption ? Il sera donc important de noter que l'espace et les personnages du roman dont il est question ici ne sont que symboliques.

### **II/ Stratégies ou méthodes de la corruption économique passive**

Selon l'écrivain stratège de guerre chinois Sun Tzu (480 avant Jésus Christ), dans son livre, *L'Art de la guerre*, il est important de préétablir la manière d'attaquer l'ennemi. Il s'agit de prendre toutes les dispositions convenables avant de s'engager dans une bataille. Pour lui, une bonne stratégie, c'est-à-dire un bon plan de guerre permet d'assurer une victoire face à l'ennemi. Il s'agit donc d'élaborer sa propre stratégie en faisant une étude sur le plan de

l'adversaire avant le combat sans se focaliser sur ses forces physiques. Ainsi, en reliant le concept de « stratégie » d'origine militaire à la notion de corruption, il s'agira ici, de montrer comment se présentent les différentes manières, c'est-à-dire les méthodes ou les plans adoptés par les corrompus dans la pratique de la corruption économique passive. Ceci à l'image d'un écrivain planificateur de la réalisation d'une intrigue fictive.

*L'Homme Rompu* (1994) est un roman qui présente, à l'aide de témoignages, les différentes méthodes de corruption dans la société marocaine. Mourad, un ingénieur fonctionnaire d'État, ennemi de la corruption qui a la charge de ce témoignage, vit dans un environnement corrompu. Tous ses proches exercent une pression sur lui pour qu'il s'inscrive dans leur logique qui est d'emprunter la voie de la corruption. Il résiste à toutes les tentatives jusqu'à ce qu'il cède un jour. Alors comment Mourad vit et subit-il les pressions qui le transporteront dans la sphère de la corruption ?

### **A. La Corruption répressive**

Le Maroc, comme la majorité des pays africains, ne récompense pas les travailleurs à leur juste valeur. Ce sont des fonctionnaires mal payés qui n'arrivent pas à subvenir convenablement aux besoins de leur famille. Ainsi, Mourad qui n'échappe pas à cette situation fait face à la révolte de son épouse Hlima qui lui demande de s'adonner à la corruption :

Ton adjoint, lui, est un homme ! Il touche moins que toi et il vit dans une superbe villa, avec deux voitures, et ses enfants sont à l'école de la mission française, et en plus il offre à sa femme des vacances à Rome ! Toi tu m'offres un stérilet et on ne mange de la viande que deux fois par semaine. Ce n'est pas une vie. [...] Quand vas-tu te rendre compte que notre situation est misérable (*L'Homme* : 11-12) ?

L'épouse de Mourad l'interpelle à travers une comparaison offensante : « Ton adjoint, lui est un homme » ! Cette phrase exclamative valorisante qui, une fois émise, rappelle de façon indirecte celle dévalorisante est utilisée sciemment de façon violente pour toucher Mourad au plus profond de son être. Hlima n'hésite pas à bousculer les fondamentaux de la culture patriarcale de ses ancêtres. Car, les dociles épouses servantes qui subissent sans réagir, « sont façonnées par la tradition pour obéir et servir les hommes » (Virginia 2013 : 176). Pour exprimer cette attaque, d'abord elle compare son mari à un subalterne sans l'utilisation de morphème de comparaison, « Ton adjoint, lui, est un homme ! », pour lui montrer qu'il n'a aucune valeur. Elle utilise le pronom « lui » qui marque non seulement une forme d'insistance mais également exprime une opposition sous-entendue entre le subalterne et son époux. Ce qui est culturellement inacceptable pour son mari. Cette attaque qui dénie la valeur de chef de famille responsable à Mourad est d'autant plus répressive qu'elle touche un facteur important. Elle demande à celui-ci de compromettre son intégrité, C'est-à-dire, il faut que son époux

accepte d'être corrompu comme le subalterne. Donc « être homme » renvoie à « être corrompu ». A ce stade la corruption est devenue un facteur social attrayant au point où elle participe à la transgression des valeurs culturelles et à la déconstruction des fondamentaux culturels. Ensuite, Hlima lui montre qu'il est incapable d'assurer une bonne éducation à ses enfants en faisant allusion à « l'école de la mission française » qui accueille les enfants du subalterne. En fait, cette école privée de grande qualité met en relief la richesse corrompue du subalterne malgré son maigre salaire. Cette allusion est une invite à l'adoption de la corruption lancée à Mourad afin que leurs enfants puissent bénéficier d'une bonne éducation comme les enfants du subalterne corrompu. Ce roman dévoile la souffrance profonde d'une femme qui est aussi victime que son époux sur qui elle exerce la pression. En fait, cette femme vit dans le même environnement que des familles de corrompus qui exhibent leur richesse corrompue. La visible opulence des voisins et voisines corrompt des personnages telle qu'Hlima qui se transforme en bourreau de son époux. Enfin, Hlima qui croit fortement à la corruption comme l'ultime solution à leurs problèmes demande à son époux de prendre conscience de la situation de misère dans laquelle il plonge toute la famille : « Quand vas-tu te rendre compte que notre situation est misérable » (*L'Homme* : 12) ? Cette interrogation qui est à la fois un cri de cœur et une invite à l'éveil de conscience s'adresse à Mourad. Cette femme qui ne supporte plus les souffrances et les humiliations de son entourage, demande à son mari de se réveiller de son sommeil profond afin de prendre le train de la corruption en marche. Donc, la résistance de Mourad à la corruption représente cet état d'inconscience dans laquelle celui-ci demeure et le cri d'éveil lancé par Hlima demande à son époux de mettre fin à sa résistance pour l'adoption de la corruption. D'un autre point de vue, La plainte d'Hlima est aussi une sorte de révolte contre l'ordre établi en invitant ses consœurs à rompre la chaîne du silence assassin pour libérer l'expression. C'est alors le début d'un processus de corruption de la culture qui donne à la femme une nouvelle place d'où elle jouera le rôle d'un être complémentaire au sein d'un couple. C'est la manifestation de la rencontre de deux cultures au sein de cette famille où nous avons des personnages éduqués à l'école occidentale mais qui évoluent dans la culture arabo-musulmane. Ce roman pose donc le problème de culture qui fait apparaître un problème d'identité à travers la naissance d'une culture hybride.

La femme de Mourad dans cette posture de lutte pour la conquête du bien-être ne se limitera plus aux idées vagues dans ses revendications, mais ira jusqu'à être précise devant son époux en lui demandant de s'enrichir illégalement comme son subalterne Hadj Hamid qui reçoit de son visiteur habituel M. Hakim, riche propriétaire terrien, « des sacs de blé, des caisses de fruits, le mouton de l'Aïd el Kébir, la fête du sacrifice » (*L'Homme* : 14). Tous ces cadeaux que la



femme de Mourad souhaite avoir sont le résultat de transactions ou d'acquisitions illégales de terrains réalisées en dehors du bureau. Pour Hamid, sa performance dans la corruption prévaut sur tout puisqu'il reçoit des cadeaux en nature qui sont « mis sur le compte de la générosité des paysans » (*L'Homme* : 14). Cette stratégie de corruption obscure, difficilement perceptible est condamnée par le narrateur qui affirme que « Le propre de la corruption c'est qu'elle n'est pas visible directement » (*L'Homme* : 14). Ainsi, la « générosité » est la forêt touffue qui cache le village, c'est-à-dire qui cache la pratique de la corruption. Mourad dont les propos sont transmis par le narrateur ne passe pas par des détours métaphoriques pour qualifier les réceptions de cadeaux de « corruption ». Donc le terme « générosité » transmute du champ lexical de « don » au champ lexical de « corruption ». Ce n'est pas le caractère invisible qui est important mais la dénonciation de l'acte de corruption que reprouve Mourad. Il souhaiterait que cette opacité soit visible, c'est-à-dire, que tout ce qui est transaction illégale cachée au public se dévoile sans aucune difficulté. Cette opacité de la corruption « conduit à travailler sur les conditions formelles de la corruption et non sur les pratiques réelles » (Béatrice et Mohamed 2009 : 339-357). Il ne faut tout de même pas négliger le fait que la complexité de ce phénomène mérite une étude combinatoire sur ses conditions formelles et ses pratiques pour pouvoir éviter de naviguer dans l'abstraction.

### **B. La Corruption scolarisée**

Dans le témoignage de Mourad, l'un de ses exemples parle d'un ancien enseignant devenu inspecteur. Celui-ci choisit d'adhérer aux pratiques de la corruption « en monnayant ses rapports d'inspection » (*L'Homme* : 16). Ce qui fera de lui un prisonnier. Cet exemple souligne l'importance d'un enseignant dans une société en développement, car il est chargé de l'instruction des jeunes qui représentent l'avenir de la société. Donc, la société attend de lui le choix de la rigueur et de l'intégrité productive. Dans cette situation, le roman montre que la corruption fait partie désormais du curriculum du système éducatif marocain. On peut affirmer que tout enseignant marocain de cette société romanesque qui pense à une promotion se préparera en termes de stratégie de corruption, mais non en termes de méthode pédagogique. Le syntagme « monnayer ses rapports d'inspection » nous présente deux entités dont le verbe « monnayer » qui est l'acte d'échanger de l'argent contre un autre élément, et « rapport d'inspection » qui est le résultat de la prestation de l'enseignant. Donc, la promotion qui devrait être le résultat d'une bonne prestation est transformée en élément de spéculation comme tous les objets en compétition à la bourse. Puisque l'inspecteur se fait payer par les enseignants, l'argent remplace l'effort ou le travail bien fait. Il ressort alors que « monnayer » renvoie à la

corruption économique passive. Il faut donc s'attendre à un avenir incertain pour ce système éducatif qui fait la promotion de la corruption économique passive. Cet exemple est la condamnation de la corruption dans un milieu aussi sensible que celui de l'enseignement où l'éducateur parle de « l'économie parallèle qui bouche les trous de l'État » (*L'Homme* : 16). Il ne s'agit pas de trou creusé dans lequel on peut s'engouffrer, mais il s'agit du manque à gagner à rattraper et à combler pour les corrompus. C'est choisir de profiter de son poste pour s'enrichir illégalement. Le narrateur, à travers ce langage corrompu, c'est-à-dire, langage particulier au monde de la corruption, montre comment certains fonctionnaires justifient leur manque de sens de patriotisme dont chaque acte détruit une fois de plus l'avenir du pays. Ces actes de corruption qui ne créent que des frustrations, présentent un Mourad, dans ses réflexions, « hésitant entre intégrité et corruptibilité » (Magdalena 2010 : 47). N'est-ce pas là une recherche de l'identité qui trouble l'identité réelle et originelle d'un pays à travers Mourad ? Cette critique de Mourad rend également hommage à certaines personnes qui choisissent d'aller, sans peur, contre la corruption dans ce Maroc « moralement naufragé » (Magdalena 2010 : 50).

### C. La Corruption judiciaire

À la lecture de *L'Homme Rompu* (1994), le narrateur fait la description d'un avocat, Sidi Larbi, chargé d'aider les accidentés à rentrer en possession de leur droit d'assurance. Celui-ci dans ses agissements permet dans notre étude de présenter la stratégie de corruption judiciaire :

C'est un avocat véreux qui s'est enrichi avec les indemnités de décès après des accidents de route. Il s'arrange avec les compagnies d'assurance, donne une partie à la famille des victimes puis partage le reste avec un certain nombre d'agents (*L'Homme rompu* : 19).

Dans ce récit descriptif, le narrateur d'entrée, condamne l'Avocat en le qualifiant de « véreux ». Cette position de rejet du narrateur permet d'imaginer de quoi est capable l'avocat dont le rôle au départ, est de soulager les parents des défunts accidentés en les aidant à rentrer en possession de leur indemnité. Mais contre toute attente et toute bonne éthique de la morale, il profite de son rôle et de l'ignorance de ses clients pour escroquer des victimes afin de s'enrichir sur leurs cadavres. Cette stratégie d'enrichissement illégale de façon légale est une corruption économique passive judiciaire inacceptable.

En fait, cette corruption se construit et se pratique sur l'autel des morts où on profite des droits des familles des accidentés pour s'enrichir. D'ailleurs, cet avocat qui devrait défendre la bonne moralité pense que Mourad est « un pauvre type qui n'a pas pu s'adapter à la vie moderne » (*L'Homme* : 19). Sidi, fier de sa richesse issue des vols des indemnités d'assurance, regarde Mourad l'intègre avec pitié. C'est ce qu'il exprime en le traitant de « pauvre type ». Si

cette expression au sens premier exprime la misère dans laquelle baigne Mourad, elle a également une fonction émotive. « La vie moderne » ici ne représente pas le nouvel élément culturel qui provient d'ailleurs et qui donne un certain dynamisme à la culture locale. Il ne s'agit pas non plus d'élément culturel qui contribue à modifier, de façon positive, la vie des Marocains. Mais, c'est l'expression de l'adoption de la corruption économique passive. C'est également la nouvelle culture d'escroquerie et de vol. Pour Sidi, Mourad est incapable de prendre le train de la corruption en marche. Cependant pour Mourad, « C'est apprendre à voler et en faire profiter les autres » (*L'Homme* : 19). Donc, l'intégrité dont il fait preuve le rend incompréhensible et idiot aux yeux du commun des mortels. Étant un homme à part, il en est fier et est conscient qu'il est « unique, rare et nécessaire » (*L'Homme* : 19) pour cette société romanesque.

Mais quelle société ? Une société où l'anormal devient normal, où on ne rêve que de se faire une place au soleil, rien que par la corruption, même s'il faut profiter du malheur des autres. D'ailleurs, la belle-mère de Mourad prend du plaisir à vendre « ses filles aux plus offrants » (*L'Homme* : 20) pour donner une autre dimension à la corruption économique passive. Cette dame réussit à transformer ses filles en commodités de spéculation avec une valeur non fixe.

#### **D. La Corruption Économico Culturelle**

La culture de la corruption économique passive étant profondément ancrée dans les habitudes de cette société romanesque, sa pratique prend quelques fois l'allure d'une réalisation ingénieuse et difficilement perceptible. Ainsi, Mourad dans ce témoignage, permet de savoir que certains cadeaux considérés comme des gestes culturellement louables, sont souvent mis en jeu pour atteindre les objectifs de la corruption :

Il y eut celui qui déposa sur mon bureau un titre de propriété. C'était un terrain à la sortie de la ville. Puis celui, plus simple, qui livra à domicile deux superbes moutons la veille de l'Aïd. Il eut aussi les deux caisses de Johnny Walker, dont l'expéditeur est resté jusqu'à aujourd'hui inconnu. J'eus droit à l'invitation à dîner dans un grand restaurant [...] Je reçus aussi un billet d'avion pour le petit pèlerinage à la Mecque, l'Omra [...] Il y eut un certain nombre de cadeaux pour ma femme et mes enfants. Des bijoux, des vêtements, des jouets, un chien, un cheval et même un perroquet (pp. 28-29).

En fait, il n'y a rien d'anormal dans la réception d'un cadeau, si valeureux soit-il. Mais Mourad met en relief cette offre du « titre de propriété » pour montrer que l'acceptation d'un tel cadeau serait une façon d'accepter de s'inscrire sur le chemin de la corruption économique passive administrative. Car, en tant que responsable qui octroie les permis de construction, il serait obligé de devenir généreux en retour, au niveau de la concession des visas de construction. C'est un enrichissement illégal issu d'un abus de pouvoir public qui ne se perçoit pas, mais dont les fondements sont corruptifs. Selon les termes de Jean Cartier- Bresson, c'est « une mauvaise

utilisation de l'autorité publique pour des gains privés » (Jean 1997 : 4). Cette pratique est une des stratégies qui rendent difficiles les luttes contre la corruption.

Parlant des moutons « livrés à domicile », il faut noter que le plus important cadeau qu'on pourrait donner à un chef de famille musulmane à la veille de l'Aïd serait un mouton. Pendant cette fête, les Musulmans qui ont les moyens financiers doivent sacrifier un mouton. Ce que Mourad veut mettre en évidence à travers la stratégie choisie dans cette situation est non seulement le caractère du choix, mais également le moment et le lieu de la remise de ce cadeau. Ceci permet de prouver que la corruption se pratique dans la création d'un mariage ou d'une symbiose entre le choix du cadeau, la période de la livraison et le lieu de réception de ce cadeau. Ainsi, recevoir ce cadeau à domicile ferait croire que ces moutons ont été commandés par le bénéficiaire. C'est une transaction intelligible qui se fait à la suite d'une stratégie murement organisée et qui prend « en compte des signes culturels » (Mamadou 2002 : 6). Les éléments culturels ou religieux transforment la corruption en un nœud au cou du corrompu comme celui attaché au cou du mouton. Ainsi l'éthique de la morale sera sacrifiée au profit du corrompu comme le mouton au profit de son propriétaire.

De plus, Dans cette société Musulmane, aller à la Mecque fait partie des rêves les plus fondamentaux de chaque individu parce qu'il s'agit de l'un des cinq piliers de l'Islam. Le corrupteur tient alors compte de ce facteur religieux très important pour offrir à Mourad « un billet d'avion pour le petit pèlerinage à la Mecque, l'Omra ». Pour ne parler que de ces quelques stratégies liées soit à la culture soit à la religion, les dénonciations dans ce roman montrent alors qu'accepter ce genre de cadeaux, c'est adopter la corruption économique passive qui est d'ailleurs contraires à tout fondement culturel et religieux.

Si Mourad pense que tous ces donneurs corrupteurs « étaient des amateurs » (*L'Homme* : 29), ce n'est pas parce qu'il sous-estime leurs stratégies de corruption, mais il veut montrer que tous les fonctionnaires d'État ne sont pas, de facto, des corrompus, même s'ils vivent tous dans un environnement complètement noyé par la corruption.

### **E. La Corruption Médicalisée**

Mourad, le personnage principal de ce roman, vit dans une société où la conception de la vie falsifiée s'est profondément établie au détriment d'une vie saine. En réalité l'homme n'a aucune valeur aux yeux de son prochain puisque sa vie devient un objet de spéculation. Seul l'argent qui mène à un enrichissement illicite représente désormais le fondement de la vie sociale. De ce fait, la vie en société est une véritable fiction que les uns miroitent envers les autres. Une vie illusoire qui cache la véritable vie de corrompu.

En effet, Mourad est surpris par un infirmier profondément attaché à la corruption économique passive. Il ne souffre d'aucune compassion pour les malades. Il se fait, selon le roman, « graisser la patte » (*L'Homme* : 30). Cette expression, « se faire graisser la patte », employée par Mourad est une expression métaphorique qui permet de comparer un homme à une voiture. Ainsi, la mise en condition du fonctionnement d'une voiture se réalise par un graissage. À cet effet, la voiture fonctionne comme il se doit. C'est cette image qui est projetée sur l'infirmier qui ne s'occupe des malades que s'il reçoit de l'argent de ceux-ci. Le syntagme « graissage » transmute du champ lexical de la mécanique au champ lexical de corruption qui est le dénominateur commun entre « graissage » et « escroquerie ». Donc ceux qui n'ont rien à offrir à l'infirmier ne seront pas pris en compte par celui-ci et peuvent mourir sous son l'indifférence criminelle. Il montre qu'un milieu aussi sensible que l'hôpital, qui devrait être un lieu de soulagement pour les populations, est totalement mis dans la tourmente et pris en otage par des corrompus. Il s'agit de critiquer le prix à payer pour un service non payable. C'est un véritable crime d'enrichissement illégal puisque l'homme est devenu un loup pour l'homme.

Le plus surprenant se réalise par un médecin, dans ses actions complètement contraires à l'éthique du serment d'Hippocrate qui doit le guider, mais qui devient le serment d'escroquerie :

Un haut responsable de la santé, lui-même médecin, détournait le matériel que l'État achetait vers sa clinique privée. C'était aussi l'époque où cet homme bloquait certains médicaments à la frontière parce que la société suisse-allemande refusait de lui payer une commission (*L'Homme* : 31).

Dans la première phrase de cette partie du roman, il s'agit d'abord de la description d'un adepte de la corruption. Celui-ci est également médecin pratiquant qui fait main basse sur les médicaments achetés avec l'argent des contribuables marocains au profit de sa clinique privée. Cette stratégie de gain et d'enrichissement, au grand dam des milliers de malades, est un crime inacceptable que Mourad dénonce avec mépris par l'expression « lui-même ». Ce n'est pas pour dédouaner le corrompu qui ne serait pas médecin, mais pour marquer la gravité de son acte, en tant que médecin qui peut évaluer les conséquences directes et désastreuses d'une telle conduite au sein des légitimes bénéficiaires. Louis Hebert, dans son *Analyse* dit : « Appelons sémiotique dépendante, une sémiotique qui n'apparaît généralement qu'au sein d'une sémiotique englobante » (Louis 2013 : 52). Ainsi, Mourad qualifie le médecin de « voleur à répétition ». Ce syntagme est une sémiotique dépendante des sémiotiques englobantes « détourner » et « acheter » à l'imparfait, temps qui montre qu'il s'agit d'un acte de vol répété chaque fois que les commandes de l'Etat se font. Dans la deuxième phrase de cette partie du texte, il y a une économie silencieuse de certains aspects des transactions entre le corrompu médecin et la société suisse-allemande par le narrateur. Selon Louis Hebert, « Dans la pensée structuraliste,

un signe ne prend sa valeur que relativement à d'autres signes coprésents et à l'absence d'autres signes » (Ibid 54). Partant de là, on pourrait expliquer qu'il s'agit d'un médecin égoïste qui ne définit l'État que par rapport à sa propre personne puisqu'il est capable de prendre des mesures coercitives contre toute organisation chargée de commande qui « refusait de lui payer une commission » (*L'Homme* : 31). Il s'agit de passation de marchés qui ne respecte pas les lois d'octroi de commande dans un service public. C'est une transaction non transparente qui fait la part belle à des relations personnelles. Et si ce médecin prend la responsabilité de « bloquer certains médicaments à la frontière » (*Ibid* 30), c'est parce qu'il existe un accord secret entre les responsables de cette société et ce responsable de la santé. Cette corruption économique passive est une « corruption marchande » (Jean 1997 : 8). Elle permet, selon ce roman, au médecin de s'enrichir illicitement mais surtout cruellement. L'homme a-t-il désormais une valeur devant ce médecin qui n'hésite pas à envoyer plusieurs malades, sans soin, au cimetière, rien que par les déviations de livraisons et les blocages de médicaments à la frontière ? Quel est alors la différence entre ce médecin et des assassins qui mettent fin sommairement à la vie, sans compassion aucune, des hommes, femmes et enfants ? Ce sont en réalité des criminels qui n'ont aucun sens de l'humain. Leur seul objectif est de profiter des biens communs au mépris des populations, même si celles-ci doivent mourir.

## CONCLUSION

Au terme de cette de notre étude, il ressort que la corruption économique passive est un phénomène social qui est rendu pernicieux par les mécanismes qui l'accompagnent pendant son exécution. Ce phénomène est fondé sur différentes stratégies, c'est-à-dire, sur les différentes méthodes adoptées par les corrompus depuis la conception de l'idée jusqu'à la fin de sa réalisation. Ainsi, à travers ce roman réaliste qui témoigne de son époque, le Maroc du XX<sup>ème</sup> siècle représente un champ d'investigation pour Ben Jelloun. Cette société corrompue qui est la résultante de la rencontre de deux cultures met en relief la naissance de l'esprit de confrontation et de revendication observées chez la femme de Mourad. Ainsi, la norme culturelle est transgressée au profit d'une hybridité culturelle. La femme qui, selon cette société patriarcale, doit accepter sa soumission devient celle qui tente d'imposer une autre vision culturelle contraire à la culture patriarcale. Travaillant sur l'existant marocain, l'auteur, avec l'expression française, se transforme en archéologue pour retrouver, à travers les espaces et les personnages, l'identité corrompue qui caractérise ce Maroc du XX<sup>ème</sup> siècle. Ceci est justifié par un système d'éducation dans lequel les promotions des enseignants sont fondées sur la corruption. Cette instabilité de l'identité du Maroc marque également pour l'auteur la

caractérisation d'une écriture instable qui tente de retrouver une identité dans la littéraire référentielle proche de la littérature balzacienne qui donne une dimension supérieure à l'art. Quant à la justice qui doit être le dernier rempart des citoyens de cette société romanesque, elle est dans une situation de désagrégation profonde. Ce sont les gestionnaires de cette institution qui profitent de l'ignorance des populations pour les escroquer. La justice est transformée en un lieu d'injustice. La corruption se positionne avec un statut de choix dans cette société romanesque où l'éthique de la morale ne reçoit plus d'attention. D'ailleurs, Ce roman montre que les corrompus agissent comme des artistes créateurs qui partent de l'idée pour aboutir à leurs créations en passant par l'élaboration d'un plan. C'est pourquoi dans cette société un cadeau peut cacher une intention de corruption. Dans ce cas, les acteurs de la corruption créent une symbiose entre l'objet, la période et le lieu de la livraison de ce cadeau. Il faut noter que la culture de la corruption crée un capitalisme dur de telle sorte que la santé des patients est transformée en élément de spéculation par des infirmiers et docteurs. Ce roman participe à la lutte contre ce fléau destructeur, la corruption économique passive, qualifiée de « the more potentially dangerous “democratic” variety of corruption » (Kenneth 1995 : 365-366). C'est un phénomène caractérisé par l'injustice et des frustrations qui représentent les préceptes d'une révolte certaine.

### BIBLIOGRAPHIE

**ARAYA** Virginia B. : « La Société Arabe Connotée dans l'Œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Revisita de Lenguas Modernas*, n° 18, 2013, pp.175-185.

**BEN JELLOUN** Tahar : *L'Homme rompu*, Paris, Seuil, 1994.

**CARTIER-BRESSON** Jean : « Quelques Propositions pour une Analyse Comparative de la Corruption en Europe de l'Ouest », in *Revue Internationale de Politique Comparée*, n° 4, 1997, pp. 265-295.

**DIOUF** Mamadou : « Les Poissons ne Peuvent pas Voter un Budget pour l'Achat des Hameçons : Espace Public Corruption et Constitution de l'Afrique Comme Objet Scientifique », *Bulletin de l'APAD*, n° 23-24, 2002, pp. 23-41.

**HEBERT** Louis : « L'Analyse des Textes Littéraires : Vingt méthodes », *Louis Hébert*, n° 1, 2013, p.52 [En ligne] : <http://www.signosemio.documents/approaches-analyse-litteraire.pdf>. (consulté le 12 mars 2018).

**HIBOU** Béatrice, **MOHAMED** Tozy : « La Lutte Contre la Corruption au Maroc : Vers une Pluralisation des Modes de Gouvernement ? », *Droit et Société*, n° 2, 2009, pp. 339-357.

**KENNETH** Fleurant : « Reviewed Works : *L'Homme rompu* by Tahar Ben Jelloun; *La Soudure fraternelle* by Ben Jelloun », in *American Association of Teachers of French*, 2<sup>ème</sup> ser., n° 69, 1995, pp. 365-366 [En ligne] : <http://www.jstor.org/stable/397961> (consulté le 15 janvier 2016).

**LINK** Jurgen, **LINK-HEER** Ursula : « La Révolution et le Système de Symboles Collectifs. Éléments de Grammaire de l'Événement Interdiscursif », in *Sociocriticism*, 1985, pp. 31-52.

**TZU** Sun : *L'Art de la guerre*, Chine, 480 avant Jésus Christ.

**ZDRADA-COK** Magdalena : « Entre le Réel et l'Insolite, Image du Maroc Contemporain dans la Prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009 », in *Carnets*, n° 2, 2010, pp. 43-53.



## L'AMBIVALENCE DES RUES RÉTIVIENNES DANS LES NUITS RÉVOLUTIONNAIRES<sup>1</sup>

**Mamadou SIDIBÉ**

mamadousidibe8@yahoo.fr

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

### Résumé

À travers les regards d'un flâneur nocturne, Rétif de la Bretonne (1734-1806) fait voir à ses lecteurs les fonctions que les personnages, le peuple parisien, accolent à la rue pendant la Révolution de 1789. Les rues parisiennes sont des espaces d'action et de réaction des personnages. Ils s'y rencontrent ; ils se défient et s'entraident également. Dans cet interaction, Rétif montre le caractère ambivalent des rues de Paris durant les nuits de la Révolution française.

**Mots-clés :** Regards, flâneur nocturne, la rue, Révolution de 1789, ambivalent.

### Abstract

Through the opinion of a nocturne idler, Rétif de la Bretonne (1734-1806) shows his readers the role that the Parisian people attach to the characters in the street during the 1789 French Revolution. Parisian streets are a place of action and reaction for the characters. They meet each others, challenge each others and also help each others in it. During this interaction; Retif shows that the ambivalence of Parisian streets during French revolution nights.

**Keywords :** Nocturne idler, the street, the 1789 Revolution, Ambivalent.

### INTRODUCTION

L'œuvre littéraire se construit sur les espaces imaginaires ou réels. Ces espaces « *structurent des relations entre les êtres et les choses...* »<sup>2</sup> ; autrement dit, la spatialité littéraire est le lieu de la construction du récit. L'auteur place ses personnages dans les espaces variés (ouverts,

---

<sup>1</sup> Nous utiliserons la note (NR.) pour indiquer le titre *Les Nuits Révolutionnaires* dans les références des citations qui y sont issues.

<sup>2</sup> M. Méité : *Barbey d'Aurevilly, Éléments pour une analyse topologique aurevilienne*, Abidjan, Les Éditions Baobab, 2013, p. 38.

fermés, mobiles, immobiles, vécus, rêvés, etc.) pour donner du sens à son récit<sup>1</sup>. Rétif aborde diverses formes d'espaces dans *Les Nuits Révolutionnaires*. Ses personnages habitent dans les espaces variés de la capitale française, mais beaucoup plus dans les rues. Celles-ci sont les lieux de représentation du récit rétifien.

Construit à la première personne du singulier « *Je* », le narrateur fait le point des événements observés lors de ses promenades nocturnes dans les rues de Paris. Il évoque particulièrement les manifestations populaires qui ont abouties à l'échafaud de Louis XVI et les événements sociaux qui ont marqués la ville de Paris à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les rues sont pour Rétif, des espaces de mise en scène du vécu quotidien des parisiens. Le narrateur est un *flâneur*<sup>2</sup> qui se promène à pied, de rue en rue à ses heures perdues. Il étudie les événements, épie les passants, interagir quelquefois avec eux, puis rapporte ce qu'il en résulte. Ainsi, Rétif accole d'autres fonctions aux rues : de simple espaces de circulation, elles deviennent des espaces d'actions, d'interactions et de réactions redonnant vie à la ville une fois la nuit tombée. En effet, les représentations des rues parisiennes sous la Révolution de 1789-94, constituent l'objet de notre étude.

Notre démarche d'inspiration narratologique – associée à l'étude de la perception réalisée par Jean-Marie Kouakou en 2015<sup>3</sup> – se propose de répondre aux interrogations comme suites : Quels sont les types de rues parisiennes que Rétif évoque dans *les Nuits de Révolutionnaires* ? Quels ont été leurs apports, tant dans la crise politique que dans le quotidien du peuple parisien ? Quels usages les personnages en font pendant les nuits de la Révolution de 1789 en 1794 ? Dans le cadre de ce présent article, nous étudions les fonctions que Rétif de la Bretonne donne aux rues une fois la nuit tombée à Paris durant la période de la Révolution. Le travail se présente sur deux volets. Le premier volet analysera le caractère agressif des rues nocturnes pendant la Révolution ; Cependant, le second volet décryptera l'aspect social de ces mêmes rues.

---

<sup>1</sup> C'est à partir de ce postulat qu'Antje Ziethen commente Weisgerber dans son article en ces termes : « ...l'espace est, d'une part, le produit d'un processus dynamique indiquant plusieurs points de vue... et, de l'autre, la base d'un model qui s'étend à tous les niveaux du récit. » dans : « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », in *Arborescences, la littérature et l'espace*, N° 3, mise en ligne en Juillet 2013, [En ligne] URL : [www.id.erudit.org/iderudit/1017363ar](http://www.id.erudit.org/iderudit/1017363ar), consulté le 23 août 2017.

<sup>2</sup> D'une manière générale, le flâneur, est le type de personnage savant, qui se promène dans la ville et décrit ce qu'il voit sans parti pris. Cependant, Giampaolo Nuvolati (traduit en français par Clément Rivière) soutient dans son article *Le flâneur dans l'espace urbain*, que le flâneur tend bien davantage à entretenir une sorte d'interaction avec la foule, ou moins à réduire les distances [...] Il s'agit d'une proximité physique, d'une corps-à-corps, et, par certains aspects, d'une rencontre intellectuelle qui se fonde sur l'expérience commune de la vie quotidienne dans l'amalgame...

<sup>3</sup> J-M. Kouakou : *La chose Littéraire, Objet/Objets*, Abidjan, EDUCI, 2015, 118 p.

## I. La rue, espace d'agression

Dans *Les Nuits Révolutionnaires*, les rues sont des espaces dangereux pour certaines catégories de personnages qui les sillonnent pendant la nuit. Ce sont des espaces propices aux agressions sexuelles des jeunes filles, aux vols et aux massacres des prêtres, des aristocrates ; autrement dit, de répression. Cette première phase de l'étude étayera les différentes formes de violences qui marquent les rues nocturnes pendant la Révolution chez Rétif de la Bretonne.

### A. La rue, espace d'hostilité

Les rues rétiviennes constituent des espaces publics, ouverts et accessibles à tous. Elles favorisent les rencontres des personnages ; elles sont des « *foyers de focalisation* »<sup>1</sup>, selon les termes de Méité. Pendant la Révolution et notamment les nuits, les rues deviennent des espaces d'hostilité et d'intimidation : les personnages précités et le narrateur sont continuellement les victimes des libertins, des bandits et des révolutionnaires. C'est ainsi que les rues ressemblent à *l'enfer* tel que précisé dans le passage ci-dessous :

À l'entrée de la rue des Vieux-Augustins, je faillis être tué par un coup de pistolet... Je gagne les Halles. C'était l'image de l'Enfer [...] Je m'échappe à travers les périls multipliés, et j'arrive dans la rue des Prouvaires à minuit. Là, je suis saisi au collet [...] Le brutal qui me tenait me poussa dans la boue [...] J'arrive dans la rue du Roule [...] : on y enfonce la porte d'un armurier [...] J'étais au coin de la rue Betisi : un jeune s'y arrêta, tenant par la main sa jeune et charmante épouse. Il est saisi par les marcheurs, et forcé de la quitter. La jeune femme veut le retenir ; elle s'écrie ! Un rustre la repousse par un coup de poing, accompagné de l'expression la plus grossière...<sup>2</sup>

Le narrateur « je » se trouve ici dans une position du regard réciproque. Il est d'abord le *Sujet*<sup>3</sup> (S1) qui regard ; il est ensuite l'*Objet* (O2) regardé. L'*Objet* (O1) regardé est sous l'emprise du regard de S1, dans la condition normale. Cependant, O1 vise réciproquement S1. Celui-ci devient le regardé, donc O2 ; pendant que O1 devient à son tour S2. Il y a inversion de fonction de perçu et d'être perçu : O1 agit sur S1<sup>4</sup>. S2 –qui est à l'origine O1 –est devenu l'observateur qui agresse O2. Ainsi, S2 parvient à imposer l'*image de l'Enfer* au Narrateur, S1. Il faut noter que d'autres personnages sont aussi agressés comme le premier. Le jeune couple est une victime des dangers de la nuit dans les rues. Bref, les rues deviennent des espaces hostiles dangereux pour les usagers.

<sup>1</sup> M. Méité : « Focalisation chez Jean Giraudoux : le regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in *Jean Giraudoux : Écrire/Décrire ou le regard créateur*, Actes du Colloque international 9-12 mai 2013, Éditions accreditata CNCS, 2013, p. 78.

<sup>2</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, Paris, Librairie Générale Française, 1978, p. 30.

<sup>3</sup> Cf. J-M Kouakou : *La chose littéraire Objet/Objets*, Op. Cit.

<sup>4</sup> C'est ainsi que Méité souligne dans son article, « Focalisation chez Jean Giraudoux : le regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* » in *Jean Giraudoux : Écrire/Décrire ou le regard créateur*, que le Sujet (S1) « est le maître dont le regard fait autorité, dont le regard en impose... », Op. Cit., p75.

En effet, le narrateur surnommé, *le Hibou*, se promène dans les rues nocturnes pendant la Révolution ; il perçoit ses personnages, avec le même degré de perception, dans les rues éclairées comme les moins éclairées. Il précise sa fonction en ces termes : « *Reprends, hibou, ton vol ténébreux ! Jette encore quelques cris funèbres en parcourant les rues solitaires de cette vaste cité, pour effrayer le crime, et les pervers !* »<sup>1</sup> Ce comparant à l'oiseau nocturne, le *hibou*, le narrateur se donne le devoir d'*effrayer le crime et les pervers* qui abritent les *rues solitaires*. Les promenades nocturnes du narrateur font de lui, le témoin des agressions dans les rues parisiennes. Il tourne son regard promeneur sur les scènes. Il voit quelquefois des agressions réciproques : les personnages se font mutuellement violence : les duels.

### B. La rue, espace de duel

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la société parisienne était encore moins *policée* qu'aujourd'hui. Plusieurs sont les citoyens qui réglent leurs différends en duel dans les rues. Les duels étaient récurrents dans les rues de Paris. Rétif fait en le tableau dans son ouvrage. Le narrateur-flâneur perçoit dans une rue déserte deux individus en duel. Il s'approche et comprend que c'est le *père* et son *fils* qui règle leur différend dans la rue :

Ce fut au bout de la rue Notre-Dame-des-Victoires, près celle de Montmartre, dans l'endroit le plus solitaire, que je vis deux hommes sauter l'un sur l'autre, s'accoler, se terrasser, s'étouffer. Je m'approchai [...] lorsque j'entendis le plus âgé dire à l'autre : "Tu m'as échappé en traversant la rivière, l'autre jour, mais je te tiens ! –Tu es mon père ! répondit [...]"<sup>2</sup>

Les rues qui abritent les duels sont toujours désertes, ou moins fréquentées. Le narrateur utilise ses sens de perception : *la vue et l'ouïe*, exprimé par l'emploi de : « *Je vis* » et « *J'entendis* » pour voir et comprendre les antagonistes. Ainsi le sens de la perception peut varier selon le besoin du narrateur. Méité soutient, dans la même perspective, que « *la perception visuelle ou le regard d'un sujet joue à plusieurs niveaux...* »<sup>3</sup> Rétif fait ressortir le caractère libéral des rues parisiennes. Si elles sont des espaces où les affaires publiques sont traitées, elles peuvent être aussi des lieux où les différends familiaux sont exposés et réglés. Ici, le père et son fils, à défaut de faire leur duel à la maison –qui peut être un espace fermé à caractère sacré –le font dans les rues, espaces ouverts et populaires.

Les rues sont, d'une manière générale, des lieux de passage, de circulation, souvent entrelacées, reliant les localités. Cependant, si d'autres espaces répondent à cette définition, ils pourraient être perçus comme l'une des variantes des rues. Partant de ce constat, Rétif accorde

<sup>1</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, Op. Cit., pp. 190-191.

<sup>2</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, Op. Cit., pp. 324-325.

<sup>3</sup> M. Méité : « Focalisation chez Jean Giraudoux : le regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in Jean Giraudoux : *Écrire/Décrire ou le regard créateur*, Op. Cit., pp. 77-78.

la fonction de la rue à une *rivière*. Nous avons vu dans le passage ci-dessus le duel entre le père et son fils, au bout de la rue Notre-Dame-des-Victoires. Ils s'étaient pourchassés précédemment traversant la rivière à la nage : tous habillés et avec rapidité remarquable. L'ouïe et la vue du narrateur perçoivent et décrivent cette fonction ruelle de la rivière dans le passage ci-dessous :

Un homme tout habillé traversait le bras de la rivière à la nage. Un autre le poursuivait de même, ayant une arme à la main. Ces hommes étaient d'habiles nageurs. [...] Mais ils atteignirent un escalier. Le premier arrivé le monta rapidement, et se précipita dans les rues : le dernier arrivé au bout du quai, et ne voyant rien hésita...<sup>1</sup>

Le narrateur insiste, à deux niveaux, sur la valeur ruelle de la rivière : l'expression, *d'habiles nageurs*, renvoie à la rapidité des personnages dans l'eau qui s'identifie à la vitesse qu'ils auraient eu s'ils étaient sur la terre ferme et, comme si les protagonistes sont sur la terre ferme, tous habillés, ils traversent la *rivière* qui donne sur un *escalier*. Par ailleurs, les rues peuvent être des complices de la victime. Elles l'aident à s'échapper des mains de son agresseur. C'est ainsi qu'après la traversée de la rivière-rue à la nage, le pourchassé se fondit dans les rues. Les rues deviennent des abris sûrs pour la personne agressée, quoiqu'elles ne puissent toutefois offrir cette garantie à tous les victimes, en raison de deux facteurs. Primo, si la victime n'a pas la maîtrise parfaite des rues, celles-ci ne peuvent lui être favorables. Secundo, les rues ne peuvent pas mettre l'agressé à l'abri, lorsque le nombre des agresseurs est plus considérable. Bref, dans l'un ou l'autre cas, la distance qui sépare la victime de son agresseur n'a aucune influence. Nous évoquerons davantage ces aspects dans les deux derniers points de cette partie.

### C. La rue, espace de manifestation populaire

Pendant la Révolution française, précisément les nuits, les rues rétiviennes ont servi d'espaces de manifestations et de rassemblements. Chez Rétif, les manifestants s'y retrouvent pour organiser la marche commune contre le pouvoir royal. Cette marche constitue des actes de représailles contre non seulement la cour, mais aussi les aristocrates et l'Église. Dans le passage ci-contre, le narrateur témoigne le rassemblement des manifestants dans les rues : « *Je suivis les six hommes. Ils allèrent à la place Sorbonne ; ils y prirent du monde. Ils vinrent ensuite à la rue Hautefeuille : ils s'y recrutèrent encore. Puis ils allèrent rue du Jardinnet...* »<sup>2</sup> Ils s'organisent ainsi pour réprimer tous ceux qui sont contre la Révolution. Ils pendent plusieurs, après un bref jugement où les malheureux sortent toujours condamnés. D'autres essaient de s'enfuir : « *L'avocat était chez lui, mais effrayé [...] il voulut s'échapper par la*

<sup>1</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, Op. Cit., p. 315.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 78.

*fenêtre. Il tomba et se cassa la tête.* »<sup>1</sup>, mais, hélas ! Ceux qui ne parviennent pas, sont pendus sous les acclamations de la foule : « *Le long de la rue Saint-Martin, de jeunes et jolies femmes criaient des fenêtres... ‘Pendez ! pendez !... Au réverbère !’* [...]  *dans ce moment horrible, un malheureux en guenilles présente à Bertier la tête enfourchée de son beau-père.* »<sup>2</sup>

En effet, Rétif donne trois fonctions aux rues. D’abord, elles sont des espaces, de rencontre, de recrutement et de circulation des manifestants. Ensuite, elles sont des espaces de refuge pour l’individu qui ne se sent pas en sécurité dans sa demeure, celui-ci cherche à s’y introduire pour se mettre à l’abri des manifestants. Par exemple pour l’avocat, la rue devait symboliser un abri puisqu’elle devait lui permettre d’échapper à la répression. Par ailleurs, selon le point de vue du narrateur, à la vue des manifestants dans la *rue du Jardinnet*, le personnage de l’avocat s’est donné la mort avant d’atteindre l’espace qui pouvait lui laisser la vie sauve. Enfin, des rues sont des lieux de spectacle. Les *jeunes et jolies femmes* perçoivent le *long de la rue Saint-Martin* les manifestants, à partir de leurs *fenêtres*. Elles admirent et recommandent leur crime par l’emploi de l’impératif. Indigné, le narrateur souligne le visage horrible que les rues parisiennes prennent pendant la nuit, sous la Révolution précisément, en évoquant la joie que montrent les *jeunes et jolies femmes* face aux *têtes enfourchées*. Par contre, celles-ci incarnent, à cause de leur beauté et de leur jeune âge le pardon, l’avenir, la pitié, la douceur.<sup>3</sup>

Sous la plume de Rétif, les rues sont des espaces de manifestation de colère et d’information. Les révolutionnaires s’y retrouvent pour désavouer le roi, détruisant tout ce qui est lié à sa couronne. Cependant, les personnages s’y rassemblent en masse pour s’informer davantage sur l’arrestation du roi. Le narrateur-flâneur fait, dans le passage ci-dessous, une vue d’ensemble sur l’état des rues de la capitale :

La consternation était générale : [...] je revins par la rue Saint-Honoré... Je vis partout abattre les armoiries royales, [...] Cependant, le soir du 22, l’on apprit la nouvelle de l’arrestation à Varenne de Louis et de sa famille [...] ...à la réception de ces affreuses nouvelles, tout Paris était en groupe dans les rues...<sup>4</sup>

En effet, pourrait-on suggérer, que la Révolution de 1789 chez Rétif a marqué la fin de la monarchie en France. Selon le point de vue de son narrateur, tout ce qui représentait la stabilité royale était désacralisé : les *armoiries* abattues, le peuple dans les rues et le roi arrêté. L’analyse de la sous-section suivante fait mention du massacre qu’a suscité l’arrestation du roi.

<sup>1</sup> *Idem.*, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 91.

<sup>3</sup> Selon le point de vue de Gaudet, personnage philosophe et maître libertin dans *La paysanne pervertie* de Restif.

<sup>4</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, *Op. Cit.*, pp. 334-335.

### D. La rue, espace de répression

Dans *Les Nuits Révolutionnaires*, les répressions se passent dans les rues. Rétif fait dans son roman le tableau idyllique de ce premier soulèvement populaire dans les rues : il y présente les marches, les massacres, les pillages auxquels les personnages se livraient. Dans ce texte littéraire, Rétif souligne la présence du bas peuple affamé qui se livre notamment aux pillages. En marge de ces révolutionnaires affamés, d'autres personnages sous la couverture de la bourgeoisie s'organisent en Comité. Celui-ci est chargé de calmer les querelles internes et décourager, dans la terreur, les contres révolutionnaires. C'est la période de répression, le Comité éliminait ainsi physiquement les suspects et les contres révolutionnaires dans les rues. Le regard du narrateur sillonne dans les rues et décrit cette hécatombe :

Arrivé au bout du pont Royal, [...] je vis les Suisses égorgés [...] Je m'avance. Je vois des morts entassés... Je passe sur le quai du Louvre. Je vois tirer par les fenêtres des galeries. Je me colle aux murailles, et une femme qui prenait la précaution contraire, est tuée à vingt pas de moi. Je vois tombé un garçon boucher au passage Saint-Germain-l'Auxerrois, à deux cents pas de la colonnade du Louvre, d'où on l'avait tiré...<sup>1</sup>

L'œil du narrateur voyage à travers les différentes rues. Le *foyer* de perception *est*, selon Kouakou, *mouvant*<sup>2</sup>. Le narrateur est d'abord le *Sujet* qui voit, ensuite, il est l'*Objet* vu. Dans le premier cas, il voit les corps dans les rues, *les égorgés, les morts entassés*, il y a absence de réciprocité dans la perception. Dans le second cas, il y a réciprocité : le narrateur est visé, et serait tué, comme la *femme* et le *garçon bouché*, s'il ne se *colle pas aux murailles*. Dans les rues, l'œil du narrateur perçoit à distance variée la scène qui est tantôt proche, tantôt éloignée. Bref, dans le corpus, nous constatons qu'au plus fort de la crise, où règne la confusion la plus totale, on ne fait plus de différence entre femmes, enfants et les suspects dans les rues. Même le narrateur que les personnages reconnaissent par son *long manteau*, avoue avoir *frôlé la mort*. Tous les personnages deviennent des cibles à neutraliser, pourvu que le calme soit instauré dans les rues. Celles-ci deviennent alors des espaces violents où la répression fait entasser les morts. En outre, Rétif présente, à travers les perceptions de son narrateur, les caractères sociaux des parisiens qui se manifestent dans le roman. La seconde partie de cette étude tâche d'évoquer ce social français sous la Révolution.

### II. La rue, espace social

Les rues rétiviennes révèlent leurs caractères sociaux dans sa production romanesque. Elles sont des espaces de rencontre et de promenade entre les amis, les amoureux, les frères, sœurs

<sup>1</sup> *Idem.*, p. 250.

<sup>2</sup> J-M. Kouakou : *La chose Littéraire, Objet/Objets, Op. Cit.*, p. 175.

etc. Ce sont aussi des espaces d'entraide face au danger. Les rues constituent quelquefois des repères pour les personnages d'être géographiquement localisés.

### A. La rue, espace de rencontre

Les rues offrent l'occasion aux personnages rétiviens de se voir et de se revoir quelques soit la durée du temps qui les sépare. Reliées entre elles, les rues permettent l'accès aux espaces publics et privés, fermés et ouverts. Ainsi, les « *rue(s) constitue(nt) donc un système de lieux proches les uns des autres, mis en relation par des pratiques.* »<sup>1</sup> Les personnages qui pratiquent les mêmes activités, ou qui ont les intérêts communs, ou encore qui sont liés par des liens sociaux partagent les mêmes rues. Ainsi, le narrateur dans *Les NR.* est "l'homme de la rue" ; autrement dit, il vit dans la rue avec ses personnages. Les rues sont ses complices : elles lui donnent, non seulement l'occasion d'être témoin, mais aussi de rencontrer ses amis. Ainsi, affirme-t-il : « *Je vous perdis absolument de vue, pendant quelques années. Enfin, un soir, rue Saint-Honoré, près celle-ci, je vous aperçus.* »<sup>2</sup>, lorsqu'il rencontre une ancienne amie.

Par ailleurs, les rues deviennent parfois des lieux d'adieux et de séparation de chemins. Le narrateur hétérodiégétique assiste à la séparation des amis. Chacun d'eux suit un chemin, comme suite : « *...Monsieur de Courson quitta les deux jeunes gens à la rue Aubile-Bouche : Martinville, garçon marchand, s'en allait rue Saint-Denis, chez Monsieur Levêque, et Tayi devait prendre la rue de la Ferronnerie, pour aller chez son notaire, rue Saint-Honoré...* »<sup>3</sup> Chez Rétif, la crise n'empêche pas la société parisienne du siècle des Lumières de se rencontrer pour alimenter le tissu social que nous verrons dans le point suivant.

### B. La rue, espace de secours

Les rues permettent de consolider le lien social des personnages. Chez Rétif de la Bretonne elles ont un caractère social. L'image de la société vertueuse apparaît encore dans les rues au XVIII<sup>e</sup> siècle : la cohésion et l'entraide lient certains personnages du récit. Dans *Les Nuits Révolutionnaires*, l'on constate que le narrateur porte son secours aux personnages qui sont en dangers par plusieurs moyens qu'il emploie. Il prévient les jeunes filles contre la corruption des mœurs de leurs amants libertins. Il secourt les jeunes des agressions, notamment les jeunes filles violées dans les *coins moins éclairés des rues*. Il sollicite quelquefois l'aide des *patrouilles* de

<sup>1</sup> A. Fleury : *La rue, un objet géographique ?*, Éditions ENS de Lyon, 2004, [En ligne] URL : <https://traces.revues.org>. (Consulté le 18 septembre 2019).

<sup>2</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 84.



nuit. Ce dernier cas arrive, lorsqu'il ne peut tout seul sauver les victimes. Dans le passage ci-dessous, le narrateur homodiégétique fait le récit du secours qu'il a apporté à un couple :

J'étais au coin de la rue Betisi [...] La jeune dame veut le retenir ; elle s'écrie ! Un rustre la repousse par un coup de poing [...] Elle s'évanouit ! Je la soutins dans mes bras [...] S'il tarde trop, je vous ramènerai chez vous [...] Vis-à-vis la rue Tirechape, nous rencontrâmes quelqu'un qui fuyait avec la légèreté du cerf. Il était poursuivi par deux rustres, armés de broches. 'C'est mon mari !', s'écria la jeune dame. Sans lui répondre, je m'occupai que de la sauver...<sup>1</sup>

À la nouvelle de la destitution du banquier Necker, une troupe de gardes-françaises et les manifestants avaient envahi toutes les rues. Ceux-ci pillent les armuriers, et pour accroître leur nombre, s'emparent de tous les hommes qu'ils rencontrent sur leurs routes. Dans *la rue Betisi*, ils s'emparent du jeune qui tenait la main de son épouse. Le narrateur présent sur la scène, sauve et la dame et le monsieur. Il met l'accent sur le social qui se trouve dans la nature du parisien, en général du français. Les manifestants, bien que mécontents, sauvent leur concitoyenne –qui avait reçu d'un rustre, un coup de poing, pour la faire taire : –deux rustres, qui poursuivaient l'homme de la victime, répondent à l'appel au secours du narrateur : ils transportent la victime chez elle ; cependant, l'homme poursuivi s'éloigne pour se mettre à l'abri. En somme, les rues sont des espaces animés socialement sous la Révolution, notamment quand il fait nuit. Elles constituent les liens privilégiés « *entre la sphère publique et les multiples univers privés.* »<sup>2</sup> Le narrateur met à profit la solidarité du parisien pour se glisser dans les *cœurs humains*, d'une part et d'autre, pour *surprendre* les secrets publics. Il espionne tout ce qui se passe dans les rues pendant les nuits de la Révolution. Cette fonction de la rue est approfondie dans le point suivant.

### C. La rue, espace d'information

Espion des informations et des personnages, le narrateur rétinien flâne dans les rues pour percer les secrets des cœurs. Il soutient en ces termes : « *J'ai toujours cherché à connaître le cœur humain.* »<sup>3</sup> C'est ce qui définit son caractère dans *Les nuits Révolutionnaires*. Il suit les personnages à leur insu, et cherche à comprendre ce qu'ils font et ce qu'ils sont. Il veut savoir pour décrire ce que ces personnages cachent au grand public. Il emploie, à cet effet, deux méthodes de promenade dans sa quête : primo, il fréquente les rues les plus habitées et les plus animées, quand il désire avoir des informations publiques, notamment l'actualité politique. D'une manière générale, plus les rues rétinennes sont animées, plus le flâneur des informations sur l'état de la Révolution. Cependant, connu de certains personnages, il est humilié dans les

<sup>1</sup> *Ibidem.*, pp. 39-40.

<sup>2</sup> A. Fleury : *La rue, un objet géographique ?*, *Op. Cit.*

<sup>3</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, *Op. Cit.*, p. 77.

milieux publics pourvu qu'il s'éloigne. Dans ces situations pareilles, il ne reçoit que des bribes d'informations. Tel que souligné dans le passage suivant : « *Je sortis, et j'allai [...] par le pont Neuf. J'entrai au café Robert-Manouri, où j'appris les détails connus de la pétition armée du lendemain [...] Je fus traité de feuillant. Je sortis, et j'allai aux Tuileries.* »<sup>1</sup>

Le narrateur est en perpétuel déplacement dans les rues nocturnes. Cela s'explique par l'emploi régulier des verbes d'action : *sortir, aller, entrer*. La présence des verbes au passé simple de l'indicatif montre ici le mouvement continu du narrateur. Il est accentué par la répétition de certaines expressions : *Je sortis, et j'allai*. En outre, le flâneur emploie d'autres sens de perception : *l'oreille*. Il se déplace pour entendre et non pour voir : *J'y entrai, J'appris les détails...* L'oreille devient alors l'unique sujet de perception du narrateur dans les rues où il est mal reçu. Il informe à partir de ce qu'il entend ; ainsi, « *Dans cette opération de création* »<sup>2</sup>, le narrateur devient un *créateur-aveugle*.

Quant à la seconde méthode d'information, le narrateur fréquente les rues solitaires, moins éclairées quelquefois. Il s'intéresse, dans ce cas, aux secrets individuels. Les personnes qui dissimulent au public ce qu'ils font, fréquentent les rues moins habitées, moins animées ; autrement, les rues sombres et solitaires. Ces personnages sont, soit en groupe restreint qui partagent les intérêts communs : « *je vie six hommes armés, qui marchaient dans l'ombre* », soit deux individus qui se font la confiance, ou encore des amoureux qui désirent partager des moments intimes. Ce dernier cas semble être appuyé dans le passage suivant : « *...onze heures sonnaient. Je pris le long des jardins, comme la route la plus solitaire. Parvenu en deçà de la rue de Marigny, je modérai ma marche. Un homme et une femme étaient assis dans un jardin sur le parapet intérieur du fossé, qui les séparait de moi. J'allai sans bruit...* »<sup>3</sup> Le narrateur prend ses précautions pour ne pas être perçu des personnages dont il veut avoir leurs secrets. Il les suit discrètement afin de mieux voir et/ou entendre ce qu'ils se partagent. Enfin, on dirait qu'il se met à l'abri du regard de l'objet : « *...je modérai ma marche [...] J'allai sans bruit...* », ou encore : « *je me cachai dans le recoin.* »<sup>4</sup> Il est perpétuellement aux aguets. Dans les deux cas, le narrateur est à la promenade dans les rues toujours après le coucher du soleil ; il se laisse guider par les informations. La promenade éveille ses sens de perception : l'œil et l'oreille.

---

<sup>1</sup> *Idem.*, p. 212.

<sup>2</sup> M. Méité : « Focalisation chez Jean Giraudoux : le regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in *Jean Giraudoux : Écrire/Décrire ou le regard créateur*, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>3</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, *Op. Cit.*, p. 217

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 214.

L'espion des cœurs, le narrateur capte et diffuse les informations cachées : « *La promenade met en branle un œil qui agit comme une main dans l'espace.* »<sup>1</sup>

Dans sa flânerie, le narrateur nomme toutes les rues qu'il emprunte, mais avec moins de description. L'espace de la ville de Paris n'est pas topographié dans *Les Nuits Révolutionnaires*, cependant les noms de ces rues attirent l'attention du lecteur, qui connaît Paris, sur les quartiers où les scènes se produisent. Les rues deviennent chez les personnages rétiviens des repères.

#### D. La rue, espace de repère et amoureux

Les rues rétiviennes sont identitaires plus que tout autre type d'espace dans le roman. Chaque rue est à l'image de la couche sociale qui la fréquente ou qui l'habite. Le roi Louis XVI passe sur *les boulevards* pour atteindre les *Tuileries*, bien qu'il soit en état d'arrestation. Pendant que le peuple, y compris le narrateur, emprunte les rues, comme *la rue Saint-André*<sup>2</sup> pour attendre le même lieu. Quant aux artisans, ils occupent *la rue des Vieux-Augustins* : « *...Elle avait un solier noir, il est vrai, mais fait par Bourbon de la rue des vieux-Augustins, c'est-à-dire la plus provocante des chaussures...* »<sup>3</sup> indiquait le narrateur pour souligner la beauté d'un soulier, bien qu'elle soit noire.

Le Paris des amoureux chez Rétif renvoie à la rue *Saint-Antoine*, *la rue Saint-Honoré*, *la rue Saint-Denis*, *la rue Hautefeuille*, *la rue Saint-Nicolas-des-Champs*, *la rue Mazarine*, *la rue Dauphine*, *le pont Royal*, *le Quai des Quatre-Nations*. Elles constituent les grandes rues animées et emblématiques de la capitale française du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'auteur offre à chacune d'elles quelques particularités qui leurs incarnent pendant les nuits de la Révolution. Elles sont, généralement des lieux de promenade et de rendez-vous amoureux : « *... il se sentit pressé du désir de revoir Élise. Il se costuma communément, et se rendit à la rue Saint-Nicolas-des-Champs...* »<sup>4</sup> Et plus loin, le narrateur aperçoit la promenade des amoureux : « *En passant par la rue Mazarine, pour prendre le quai, je vis sortir un homme que je connais, tenant sous le bras une jeune et jolie personne que je connaissais aussi.* »<sup>5</sup> L'on remarque qu'en dépit de la crise, les rues parisiennes sont des lieux de retrouvailles, de loisirs, de la coquetterie des femmes, non seulement de la France mais aussi de toutes les capitales de l'Europe.

<sup>1</sup> A. Camus : « Le corps du roman : Roman-dit de Daniel Danis », in *Voix et Images*, Vol. 40, n° 1, 2014, [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1028022ar>. (Consulté le 23 septembre 2017).

<sup>2</sup> Tel que déjà souligné, le narrateur se promène pour être témoin et conteur des événements de la Révolution ainsi que les secrets personnels. De ce fait, il sillonne plusieurs rues pour arriver toujours aux Tuileries, à l'Hôtel-de-Ville, au Palais-Royal : « *En allant au Tuileries, j'avais pris la rue Saint-André, au lieu du quai de la Vallée, du Pont Neuf, et du café Manouri.* » (232) ou « *J'allai aux Tuileries par le pont Royal.* » (233)

<sup>3</sup> R. de la Bretonne : *Les Nuits Révolutionnaires*, Op. Cit., p. 85.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 222.

Bref, plusieurs rues dans *Les Nuits Révolutionnaires* sont localisables sur les cartes géographiques de Paris du XVIII<sup>e</sup> siècle. Poussés par le désir de savourer des moments de bonheur, les amoureux les occupent pendant les nuits, malgré les dangers qu'elles abritent. Ils s'y retrouvent pour des promenades nocturnes.

## CONCLUSION

En somme, cette étude a permis d'élucider l'ambivalence des rues parisiennes sous la Révolution ; bien entendu, à travers les curieuses perceptions du narrateur-flâneur. Les particularités de ces espaces publics varient d'une page à l'autre dans le roman de Rétif de la Bretonne. Elles passent du simple lieu de circulation des hommes et des biens, à un lieu propice aux rassemblements et aux manifestations, puis de violence, avant de prendre la forme d'un cadre de cohésion sociale. À travers les sens de perception d'un narrateur nocturne, Rétif insiste sur le rôle des rues dans les événements ayant conduit la destitution de Louis XVI. Il met en confrontation la fiction et les faits réels de l'histoire française.

En outre, faut-il noter que les noms des rues n'apparaissent pas de manière hasardeuse dans le texte. Le narrateur fait preuve d'une parfaite maîtrise des rues, de Paris. Il les a fait habiter par la terreur et aussi par la jouissance de loisir. Il serait d'ailleurs intéressant de savoir les fonctions d'autres types d'espaces littéraires présents dans ce roman, comme les places publiques (*le Palais-royal, l'Hôtel-de-Ville, les Tuileries*) ou les lieux périphériques de Paris du siècle des Lumières, tels que *le faubourg Saint-Germain, le faubourg Saint-Antoine, etc.*

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

**DE LA BRETONNE** Rétif : *Les Nuits Révolutionnaires*, Paris, Librairie Générale Française, 1978.

### II. Ouvrages critiques

**CAMUS** Audrey : « Le corps du roman : Roman-dit de Daniel Danis », in *Voix et Images*, Vol. 40, n° 1, 2014, [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1028022ar>. (Consulté le 23 septembre 2017).

**FLEURY** Antoine : *La rue, un objet géographique ?*, Éditions ENS de Lyon, 2004, [En ligne] URL : <https://traces.revues.org>. (Consulté le 18 septembre 2019).

**KOUAKOU** Jean-Marie : *La chose Littéraire, Objet/Objets*, Abidjan, EDUCI, 2015.

**MÉITÉ** Méké : *Barbey d'Aurevilly, Éléments pour une analyse topologique aurevillienne*, Abidjan, Les Éditions Baobab, 2013.

**MÉÏTÉ** Méké : « Focalisation chez Jean Giraudoux : le regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in *Jean Giraudoux : Écrire/Décrire ou le regard créateur*, Actes du Colloque international 9-12 mai 2013, Éditions acreditata CNCS, 2013.

**NUVOLATI** Giampaolo : « Le flâneur dans l'espace urbain », in *Géographie et cultures*, 2009, mise en ligne le 25 avril 2013, [En ligne] URL : <http://gc.revues.org/2167>. (Consulté le 30 septembre 2016).

**ZIETHEN** Antje : « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », in *Arborescences, la littérature et l'espace*, N° 3, [En ligne] URL : [www.id.erudit.org/iderudit/1017363ar](http://www.id.erudit.org/iderudit/1017363ar). (Consulté le 23 août 2017).

## POUR UNE ÉTUDE DE L'ESPACE ANARCHIQUE DANS LES ROMANS DE JULES VALLÈS

**Clément LOUA**

louaclement2016@yahoo.fr

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

### **Résumé**

Suite au vent de liberté qui souffle en Europe depuis la grande Révolution de 1789, l'anarchisme en tant que mouvement socio-politique et intellectuel s'y développe au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette contribution vise à montrer que le champ littéraire, à cette époque, s'est profondément inspiré de la sensibilité anarchiste. Elle permet de considérer la dimension anarchique des textes du romancier français Jules Vallès (1832-1885) grâce à des procédés de transgressions textuelles marqués par une hybridation du romanesque, à l'évocation de certaines figures spatiales servant de cadre diégétique et propices à la naissance d'idées réfractaires.

**Mots-clés** : Anarchisme, transgressions textuelles, liberté, spatialité, esthétique du roman.

### **Summary**

Anarchism as socio-politic and intellectual movement is rooted in the XIX<sup>e</sup> century, due to the wind of freedom blowing in Europe since the great Revolution of 1789. This contribution aims to show that the literary domain, at this time, was deeply inspired by the anarchic sensitivity. Anarchic aspect of the texts of the French novelist/writer Jules Vallès (1832-1885) is exhibited thanks to processes of textual transgressions hybridised with the romantic when some cited spatial figures used as framework to literary narration and favouring the rise of refractory ideas.

**Keywords** : Anarchism, textual transgressions, freedom, spatiality, aesthetic of novel.

### **INTRODUCTION**

Développé dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, l'anarchisme est un mouvement d'idée et une doctrine socio-politique dont l'objectif étant la négation de l'autorité sous toutes ses formes. La pensée anarchiste fait ressortir tous les mécanismes utilisés par l'homme subissant une quelconque oppression pour s'affranchir de la servitude et de la domination. C'est le refus d'un

ordre social établi sur la hiérarchisation, les lois contraignantes et l'absolutisme. Henri Arvon mentionne à propos de la conception de cette idéologie selon Bakounine que c'est « *le refus de toute autorité allant de pair avec l'instauration d'un pouvoir absolu exercé par des minorités agissantes sur une masse inorganisée et amorphe.* »<sup>1</sup>

Relevant exclusivement des sciences sociales dans les débuts, ce mouvement est, dans son évolution, devenu un concept pluridisciplinaire et transversal de sorte que la sensibilité de ce courant est nettement apparente et diffuse dans plusieurs autres domaines de connaissance dont la géographie avec des figures représentatives d'auteurs comme Élisée Reclus et Yves Lacoste. Dans le champ littéraire et le roman en particulier, cet imaginaire anarchique centré sur la négation de l'autorité dans une quête des libertés individuelles est transposé dans le roman si bien que les thèmes de révolution, de contestation sont monnaie courante dans les œuvres de fiction. À la pratique, cela se concrétise dans la création littéraire, d'une part, à travers une écriture de refus de l'esthétique romanesque par une mise en page assez particulière du texte ou d'une nature assez composite du tissu narratif. D'autre part, grâce à une fiction construite généralement à partir de figures spatiales à l'origine des pensées réfractaires. Au demeurant, l'espace, désormais véritable champ d'investigation, qu'il relève de la paratextualité ou servant de support diégétique, devient un maillon essentiel dans la mise en fiction de la sensibilité anarchiste.

Jules Vallès, dans ses trois romans *L'Enfant*<sup>2</sup>, *Le Bachelier*<sup>3</sup> et *L'Insurgé*<sup>4</sup> traitant à la fois de révolution, de révolte populaire et d'insoumission, utilise en abondance ces techniques littéraires. À travers une reconfiguration combinant à la fois transgression graphique du niveau de la présentation matérielle du texte, rendant parfois poreuses les frontières intergénériques, et les différents espaces fictionnels convoqués, la spatialité de l'anarchie apparaît sous plusieurs aspects dans les textes vallésiens. Quelles sont les différentes figures spatiales révélatrices de l'anarchie dans les romans de Jules Vallès ? Quelles significations ces espaces confèrent-ils à l'ensemble des textes ? Ce travail adoptant une démarche propre à la sémiotique narrative et privilégiant l'approche de Denis Bertrand théorisée dans *L'espace et le sens*<sup>5</sup>, se destine à faire ressortir simultanément les procédés mobilisés par l'auteur de la trilogie pour rendre compte de l'esthétique d'une littérature anarchisante et le rôle de la spatialité dans l'éclosion des valeurs

---

<sup>1</sup> H. Arvon : *L'anarchisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 3.

<sup>2</sup> J. Vallès : *L'Enfant*, Paris, Poche, 1992, 444 p.

<sup>3</sup> J. Vallès : *Le Bachelier*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, 318 p.

<sup>4</sup> J. Vallès : *L'Insurgé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, 316 p.

<sup>5</sup> D. Bertrand : *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola, Essai de sémiotique discursive*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985, 213 p.

anarchistes, en tentant au préalable de traiter du rapport entre les concepts de littérature, de spatialité et d'anarchisme.

## I. Le rapprochement littérature – spatialité et anarchisme

Les rapports de la littérature avec la spatialité sont aujourd'hui plus qu'avérés en ce sens que chez les spécialistes et critiques littéraires, on parle d'espace. Mieux, dans les fictions, tout se construit autour de l'espace. Cette séquence passe en revue cette irruption de l'espace dans le champ littéraire pour ensuite établir une connexion entre la spatialité et l'anarchisme.

### A. Littérature et spatialité

Pendant des siècles jusqu'au premier versant du XX<sup>e</sup> siècle, la notion de spatialité relevait du domaine de la géographie, discipline mère de l'étude de l'espace. Dans le second versant par contre, ce confinement du spatial dans une seule discipline s'estompe progressivement. L'espace est objet d'une véritable convoitise interdisciplinaire car de nombreux intellectuels, de façon azimut, lui accordent un intérêt particulier. En effet :

L'espace était trop important pour qu'on le réserve aux seuls disciplines spécialisées (géographie, l'architecture, l'urbanisme) [ainsi], la spatialité de la vie humaine, de même que son historicité et sa socialité, a filtré dans toutes les disciplines et dans tous les discours<sup>1</sup>.

À l'instar des autres disciplines, la littérature ne reste pas en marge de la récupération de cette notion. Elle traite de la spatialité. Pour preuve, de nombreuses théories et œuvres de fiction le mettent en évidence. Ce que mentionne Antje Ziethen dont les travaux<sup>2</sup> stipulent que les recherches de Bakhtine, Lotman, et autres Weisgerber et Henri Mitterrand consolident le rapprochement de la littérature à l'espace en générale et au roman en particulier. Ces derniers relèvent que la spatialité occupe une fonction très importante dans la fiction romanesque si l'on tient compte de cette multitude de forme qu'elle offre. En réalité, la littérature [...] parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte [...], en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter<sup>3</sup>.

L'on constate également que dans le récit, l'espace « *structure des relations entre les êtres et les choses. [Il] peut être pris comme territoire, domaine, étendue, liberté, texte.* »<sup>4</sup>

<sup>1</sup> E. Soja : *Thirdspace, journey to Los Angeles and others Real-and-Imaged places*, Malden, M.A, Oxford, Blackwell, 1996, p. 47.

<sup>2</sup> A. Ziethen, « La littérature et l'espace », in *Arborescences : revue d'études françaises*, Toronto, 2013, n° 3, 29 p. [En ligne] Url : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>. (Consulté le 21 mars 2020).

<sup>3</sup> G. Genette : *Figure II*, Paris, Seuil, 1969, p. 43.

<sup>4</sup> M. Méité, « Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly », in *En-quête. Revue scientifique de la faculté des lettres, arts et sciences humaines*, Abidjan, Presses Universitaires de Côte-d'Ivoire, n° 1, 1997, p. 42.



## B. Spatialité et anarchisme

Nous appréhendons la passerelle entre la spatialité et l'anarchisme dans deux domaines de connaissances : les points de vue géographique et littéraire. Dans le premier cas, avec la naissance de la géopolitique, les intellectuels commencent à réfléchir sur les possibles interactions entre l'homme et son environnement et sur les rapports étroits entre les États. Des travaux démontrent que le milieu a une influence considérable sur les comportements des individus et impacte les relations entre les pays. L'espace conditionne les différentes interactions humaines et déterminent leurs agissements de sorte que des rivalités sont ici et là visibles sur les territoires quelle que soit la superficie qu'ils présentent. Partout dans le monde, il est question de conquête et la plupart des conflits sur la terre naissent de litiges ou d'annexion d'espace. C'est pourquoi, en guise de définition de la géopolitique Yves Lacoste déclare :

Par géopolitique, [...] j'entends pour ma part des rivalités de pouvoirs sur un territoire, qu'il soit de grandes ou de petites dimensions, y compris au sein des agglomérations urbaines. Le territoire géographique est essentiel en géopolitique, mais il ne s'agit pas seulement du territoire en tant que tel, avec son étendue, ses formes de relief et ses ressources : il s'agit aussi des hommes et des femmes qui y vivent et des pouvoirs qu'ils acceptent ou qu'ils combattent...<sup>1</sup>

De ce qui précède, l'espace, avec la diversité de forme qu'il présente et en tant qu'objet de réflexions géopolitiques, est à l'origine des mouvements de conquête et d'opposition. Mieux, il contribue activement aux prises de position des hommes dans leur quête de liberté pour certains et constitue un instrument d'assujettissement des uns pour d'autres. Ainsi, appréhendé comme liberté si l'on s'en tient à la pensée de Méité Méké évoquée précédemment, l'espace peut en d'autres circonstances inverses inclure la notion de servitude. Il est donc évident que dans les relations humaines, la spatialité soit un facteur incontournable à l'origine de l'émergence de la pensée contestataire ; d'où le rapprochement à l'idéologie anarchiste.

Le second cas abordé concerne l'inscription de la spatialité dans la fiction romanesque. En effet, l'insertion de l'espace dans un texte littéraire en générale et dans le roman en particulier est fonction de l'imaginaire de l'auteur qui est une personnalité extratextuelle consciente ou inconsciente et relève très souvent de la société d'appartenance de l'écrivain car « *l'œuvre littéraire [...] révèle la conscience collective, les intérêts et les valeurs sociales d'un groupe ou d'une classe.* »<sup>2</sup> En d'autres termes, le texte littéraire se donne en une « *expression du social.* »<sup>3</sup> De ce fait, il est donc certain que « *la perception de l'espace [ait] par ailleurs beaucoup à voir avec l'imaginaire, tout comme l'écriture, et tout spécialement l'écriture romanesque.* »<sup>4</sup> Ainsi

<sup>1</sup> Y. Lacoste : *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* [2012], Paris, La Découverte, 2014, p. 231.

<sup>2</sup> P. Zima : *Manuel de sociocritique*, Paris, Nathan, 2000, p. 38.

<sup>3</sup> C. Duchet : *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 6.

<sup>4</sup> F. Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », in *Études littéraires*, Montréal, 1998, n° 2, p. 111 [En ligne] Url : <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar>. (Consulté le 30 mars 2016).

les écrivains en fonction de leur sensibilité ou de leur appartenance idéologique tentent-ils de véhiculer un message au lecteur. L'œuvre littéraire étant un outil par excellence, cela se fait par un choix minutieux des catégories spatiales mobilisées dans la narration pour construire un univers textuel copie presque conforme à leur imaginaire.

L'espace littéraire aussi participe de la naissance ou des ruptures de relations pouvant exister entre individus. Dans un texte narratif, une figure spatiale peut être à l'origine de l'éclosion ou de la dégradation des relations interpersonnelles. La spatialité peut, par conséquent, être appréhendée comme une zone de conflit ou de paix, une zone d'insécurité ou de sécurité, de confort ou de malaise. Que ce soit en littérature ou en géographie, en fonction du lieu auquel un individu s'identifie, ses comportements se modifient et ses réactions n'ont véritablement de sens que par rapport à ce lieu. À propos de l'espace inscrit dans l'œuvre littéraire, Gal Maria dans un article soutient :

Le discours littéraire établit entre la spatialité et la société, entre le lieu et son usage un rapport complexe et inédit, mêlant instinct, croyances, conventions et psychisme. Ce rapport est lui-même un espace, un agencement obéissant à des règles, et c'est à ce titre de construction intériorisée que la littérature peut dévoiler d'autres aspects de la spatialité dans la vie de l'homme, dans ses comportements et ses affects que celles théorisées par le savoir géographique<sup>1</sup>.

De tout ce qui précède, il est évident que la spatialité littéraire (romanesque) est d'un apport capital pour comprendre l'univers anarchiste.

## **II. Romans vallésiens et anarchisme**

L'anarchisme en tant qu'idéologie se caractérise par le refus de soumission à une autorité quelle qu'elle soit. Dans le domaine de la littérature en générale, ce mouvement d'idée tend à s'opposer à l'esthétique scripturale en redéfinissant parfois les critères liés à la notion de genre littéraire spécifique. Dans le roman, en particulier, ce refus prend en compte le rejet voire le dépassement de sa configuration prosaïque classique matérialisé par une esthétique de mélange de genres et d'insertion de certains procédés d'art visuels dans la mise en page du texte. Pour ce qui est de l'histoire racontée, les marques de cette insoumission sont le fait d'une spatialité représentée dans la diégèse donnant corps à des manifestations et des actions de contestation vis-à-vis des institutions et des systèmes en place dans le monde diégétique représenté. À la pratique, cela se perçoit sous divers angles.

---

<sup>1</sup> M. Gal, « La représentation de l'espace dans " Crime et Châtiment " », in *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau : PUPPA, 2014, p. 259 [En ligne] Url : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:92219>. (Consulté le 11 juin 2020).

### A. Les transgressions graphiques

À la lecture des trois romans de Jules Vallès, l'on est capté par un phénomène graphique assez particulier étant donné qu'a priori, il est question de roman : c'est l'utilisation excessive des pointillés. Dans les textes, l'auteur utilise de façon récurrente des lignes sous la forme semi-pointillée continue et des lignes totalement pointillées continues à certains endroits. Certainement, pour Jules Vallès, la manière d'affirmer sa révolte et sa liberté d'écriture en face des normes scripturales prosaïques. Dans *L'Enfant*, ces insertions de ponctuations irrégulières sont identifiables lorsque le narrateur-personnage principal relate la mort par maltraitance de la petite Louissette : « *On la tua tout de même. Elle mourut de douleur à dix ans. .... [...] Dès que son père approcha d'elle, son brin de raison tremblait dans sa tête d'ange. ....* »<sup>1</sup> Les trois textes sont un réceptacle de plusieurs lignes complètement remplies par une suite des pointillées laissées sur les pages comme le montre l'exemple suivant extrait de *L'Insurgé* :

Il pourrait ronger avec ces quenottes et passer – il préfère qu'un autre enfonce.

.....  
 .....

Il a flairé son temps<sup>2</sup>.

La prose vallésienne présente une autre particularité. Elle intègre les arts visuels marqués par une écriture en forme circulaire. Ce procédé scriptural mis en évidence se démarque nettement du reste du corps du texte à cause de leur disposition graphique atypique. Ces formes utilisées par l'auteur-créateur sont pour la plupart en rapport avec la narration compacte dont ils semblent se dissocier. Dans le récit, la proclamation rédigée et signée par Jacques Vingtras et ses compagnons dans laquelle les initiateurs de ce projet protestent contre la suspension des cours de l'enseignant Michelet au collège de France. Ces cours en question sont interrompus à cause des positions socialistes de ce dernier qui semblent intéresser les jeunes étudiants républicains. Ce qui rend ladite proclamation un peu plus originale réside dans la mise en page des différentes signatures apposées au bas du texte de la protestation. Sur le plan formel, en effet, ces signatures sont disposées dans *Le Bachelier* de sorte à obtenir une figure circulaire<sup>3</sup>. Ces images sont, dans bien des cas, la représentation visuelle du contenu du texte et se donnent en un complément sémantique. Cette technique nouvelle initie une fois de plus le rapprochement entre les genres et brise le dictat du conformisme au niveau de la création

<sup>1</sup> J. Vallès : *L'Enfant*, *Op.cit.*, p. 269.

<sup>2</sup> J. Vallès : *L'Insurgé*, *Op.cit.*, p. 108.

<sup>3</sup> J. Vallès : *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 92.

littéraire. Cela démontre aussi que Jules Vallès, bien avant Guillaume Apollinaire, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle explorait déjà ce procédé typographique.

Par ailleurs, le récit de *Le Bachelier* commence à l'heure du départ de Jacques Vingtras pour la capitale parisienne pour y continuer sa formation universitaire. Arrivé à Paris, voulant confier sa malle à un employé de la compagnie de voyage, l'on constate une mention en forme d'épithète sur son sac. Le message inscrit offre au lecteur des combinaisons et une présentation assez particulière : un calligramme laissant entrevoir nettement une croix avec une inscription pareille à une épithète de cimetière<sup>1</sup>. Cela peut s'interpréter doublement. Sur le plan littéraire, cette image met en évidence la liberté d'écriture de l'auteur se rangeant ainsi dans la catégorie des écrivains anticonformistes dans le domaine de la création littéraire. L'autre interprétation est que cette quête perpétuelle de liberté socio-politique si chère à Jules Vallès ne cesse pas d'être transposée dans son écriture.

À la suite des extraits de texte en forme de dessin, l'auteur réaffirme son idée de transgression et de dépassement des normes d'écriture par l'insertion dans son livre de précédés scripturaux non conventionnels. Il s'agit des bilans journaliers et mensuels des dépenses prévues par son personnage principal. Ils renferment les différents articles et provisions avec leurs prix mentionnés. Ces notes de calculs rigoureusement établies dénotent du rapport de Jacques Vingtras à l'argent. La situation financière instable dans laquelle se trouve le narrateur intradiégétique dans *Le Bachelier* et *L'Insurgé*, au point de faire des petits métiers pour gagner sa vie, le pousse à planifier ses dépenses. Lesdites estimations apparaissent dans le premier livre suscité dans une disposition graphique atypique. Le contenu et la disposition des éléments sur cette feuille ne sont pas du ressort de la prose. Tous ces éléments mettent en évidence une écriture anarchique dans l'œuvre de Jules Vallès.

## **B. Les transgressions génériques**

Une autre forme de transgression graphique dérivant de la volonté de Jules Vallès de rompre avec la configuration classique du texte narratif est marquée par la mutation de la prose. Le roman vallésien laisse une possibilité de rencontre des genres littéraires, créant une polyphonie à l'intérieur du texte.

À la pratique, cela est mis en relief, d'abord, par l'insertion de la lettre dans le texte narratif. La forme épistolaire a une présentation matérielle assez singulière de sorte à être nettement identifiée au sein de la configuration d'ensemble. Dans le récit, en effet, l'introduction de ce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 52.

genre s'explique par le fait que les personnages, à cause de la distance et l'absence de médias modernes, communiquent fréquemment par correspondance. En témoigne la réponse de la directrice du quotidien le *Journal des Demoiselles* au personnage principal après avoir reçu de lui, peu de temps avant, un article « LA TÊTE D'EDGARD » à paraître. Elle est libellée dans *Le Bachelier* de la manière suivante.

"Monsieur,

"Nous vous renvoyons la nouvelle : la Tête d'Edgard, que vous aviez confiée à M. Boulimier. À côté de détails charmants et se jouant dans un cadre des plus heureux, nous avons remarqué une tendance à l'attendrissement qui vous fait le plus grand honneur. Mais c'est cet attendrissement même que nous redoutons pour nos lecteurs frêles et sensibles. Tous les petits cœurs en deviendraient *gros*... Vous m'avez comprise, j'en suis sûre, vous qui vous cachez sous un nom d'homme la grâce d'une femme.

"Agréez...

La Directrice,  
Ernestina Garaud<sup>1</sup>

Les mentions « Monsieur », « Agréez », « La Directrice » et « Ernestina » désignant le récepteur, la formule finale, le titre de l'expéditeur et le nom de l'expéditeur sont les caractéristiques de l'épistolaire. De nombreux autres exemples sont dispersés dans les trois romans et marquent la rupture d'avec la structure habituelle de la prose d'une part et le désir de l'auteur de ne plus se conformer à une esthétique romanesque confinée dans une esthétique close limitant les possibilités de nouvelles créations.

Ensuite, Jules Vallès s'inspire également de sensibilité poétique dont la fuite du temps, un thème développé bien avant lui par Pierre de Ronsard. Dans une séquence à l'allure de poème dans *Le Bachelier* Matoussaint cite :

Notre avenir doit éclore  
Au soleil de nos vingt ans.  
Aimons et chantons encore,  
La jeunesse n'a qu'un temps !  
[...]  
Aimons et chantons encore,  
La jeunesse n'a qu'un temps !<sup>2</sup>

Ce texte d'inspiration ronsardienne, outre sa disposition particulière, respecte les règles de la versification classique, en l'occurrence les majuscules en début de chacun des cinq vers ; leurs mesures aussi étant identique lorsque l'on procède au découpage syllabique suivant : ( No / tre a / ve / nir / doi / t é / clore (vers 1), Au / so / leil / de / nos / ving / t ans (vers 2), Ai / mon / s et / chan / ton / s en / core (vers 3), La / Jeu / nes / se / n'a / qu'un / temps (vers 4)). Tous des heptamètres. De plus, le texte laisse transparaître des rimes croisées de type ABAB à la fin des vers. Cette imbrication de poème et de lettre dans le récit confirme la dimension anarchisante des textes vallésiens.

<sup>1</sup> J. Vallès : *Le Bachelier*, *Op.cit.*, p. 242.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

### C. L'espace diégétique et anarchisme

La dernière séquence, du ressort de la sémiotique topologique, s'appuie sur la sémiotique narrative appliquée à la notion de la spatialité telle que définie par des auteurs comme A. J Greimas et Bachelard et rappelée par Henri Mitterrand chez Denis Bertrand, permet d'identifier et d'analyser les structures narratives dans le discours en rapport avec l'espace pour en dégager les significations. Traiter de la notion de l'anarchisme en rapport avec l'espace diégétique consiste à montrer « *les relations entre les lieux et les diverses phases du développement narratif [et] à décrire la manière dont la spatialisation s'intègre aux parcours narratifs des sujets et dégage de cette intégration sa fonctionnalité propre.* »<sup>1</sup> C'est le lieu d'évoquer l'impact des différents lieux sur le personnel du roman vallésien dans la narration. Ces espaces de l'anarchie du point de vue diégétique sont pour la plupart à la base des idées contestataires dans l'œuvre.

Le premier, inspiré de l'analyse marxiste est l'espace social. Il est prolétarien et opposé à l'espace bourgeois. Il se concrétise par des contestations et des tentatives de conquête de territoire par les révolutionnaires en vue d'un accaparement du pouvoir d'État car qui contrôle l'espace social est détenteur de l'appareil gouvernemental. C'est ce à quoi se donnent les révolutionnaires dans *L'Insurgé*. L'Hôtel de Ville et la mairie de la Villette sont au nombre des édifices envahis par les insurgés. Ces lieux stratégiques, symbole de pouvoir, feront perdre de l'influence au gouvernement et donneront du crédit au Comité du Salut public :

Une détonation !

Les enfants piaillent et se sauvent.

Le comité de chez le mastroquet, qui est composé de braves, dit que c'est le moment de se montrer, et nous essayons de refouler les fuyards en nous dirigeant vers l'Hôtel de Ville, qu'il s'agit de prendre.

- Il est à nous, me dit Oudet qui en revient [...]

- Allons occuper la mairie de la Villette !<sup>2</sup>

La prise de ces espaces se heurte souvent à des actions de représailles en mettant sur scène ses appareils répressifs de l'État (la police, l'armée et la justice). La société se présente ainsi comme un espace de dualité.

Dans la réflexion de type marxiste, la famille se compte parmi les appareils idéologiques étatiques. Elle inculque à l'enfant dès son jeune âge des valeurs sociales telles que le respect, la soumission et certains autres comportements sociaux (la domination et l'injustice) qu'il découvre dans leur rapport quotidien à leurs parents. Autrement dit, l'institution familiale est un relais pour perpétuer la domination et d'aliénation de l'individu. Dans *L'Enfant*, le narrateur

<sup>1</sup> D. Bertrand : *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola, Essai de sémiotique discursive, Op.cit.*, p. 129.

<sup>2</sup> J. Vallès : *L'Insurgé, Op.cit.*, pp. 200-201.

évoque une relation maternelle sans aucune charge affective. Il passe sa petite enfance dans la douleur et la maltraitance. Le personnage principal de *L'Enfant* affirme : « *J'ai été beaucoup fouetté.* »<sup>1</sup>, « *Ma mère apparaît souvent pour me prendre par les oreilles et me calotter [...] Plus elle m'arrache de cheveux, plus elle me donne de taloches.* »<sup>2</sup> Ces maltraitances sont à l'origine de la naissance des valeurs libertaires au niveau de la sphère familiale. L'espace familial devient ainsi l'un des endroits marqués de l'anarchie même si sur ce lieu, le narrateur, du fait de son jeune âge, sa révolte est implicite. L'opposition du personnage à ses parents en représailles au sort qui lui est réservé se manifeste par son désir perpétuel de « fuir » le ménage. À cet effet, il déclare : « *Je n'y puis plus tenir ; il faut que je m'échappe de la maison [familiale] et du collège.* »<sup>3</sup> Le ménage des Bergougnard peut être rapproché de celui des Vingtras vu les corrections inhumaines sévères que M. Bergougnard inflige à ses enfants. Cela provoque la mort de sa fille Louissette. Le comportement des parents vis-à-vis de leurs progénitures est en réalité un canal pour Jules Vallès de dénoncer les violences sur les enfants ou les mineurs au XIX<sup>e</sup> siècle dont il fit son combat pendant son existence.

Le troisième espace anarchique est mis en évidence par des séquences narratives se réalisant sur des infrastructures liées au système éducatif. Dans les trois textes de Jules Vallès, ce sont des actes anticonformistes des étudiants et de certains autres personnages vis-à-vis de l'autorité éducative. Cela se perçoit nettement dans *Le Bachelier* lorsque le narrateur intradiégétique, en compagnie de ses camarades étudiants, pour la plupart, se dresse contre certaines décisions de l'administration scolaire. Jacques Vingtras et ses amis, à la suite de la suppression des cours de Michelet, font signer des pétitions en vue d'une manifestation devant le Collège de France :

"Les soussignés protestent, au nom de la liberté de pensée et de la liberté de parole, contre la suppression du cours du citoyen Michelet, et chargent les représentants du peuple, auxquels ils transmettront cette protestation, de la défendre à la tribune."<sup>4</sup>

Cette révolte contre l'autorité éducative sur l'espace scolaire s'intensifie dans *L'Insurgé* par la destruction de certains livres et des bibliothèques pendant les soulèvements populaires.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, il convient de retenir que l'espace de l'anarchie dans les romans de Jules Vallès est représenté par plusieurs figures. Elles vont du corps du texte au déploiement des lieux au sein de la diégèse. L'auteur de la trilogie semble bien inspiré des valeurs anarchistes

<sup>1</sup> J. Vallès : *L'Enfant*, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>4</sup> J. Vallès : *Le Bachelier*, *Op.cit.*, pp. 91-92.

lorsque ses romans, loin de respecter les techniques et règles de composition du récit en tant que texte en prose, accueillent d'autres genres littéraires et d'autres formes artistiques. Ces transgressions graphiques et génériques sont favorables à l'inscription de l'anarchisme dans le romanesque. Aussi, cette percée des comportements anarchistes dans l'imaginaire vallésien est-elle le fait des contraintes dont les personnages font face dans le récit. Ces deux aspects relèvent de la déconstruction de l'esthétique romanesque existante au XIX<sup>e</sup> siècle au profit d'une forme d'écriture hybride et flexible laissant libre cours à la création artistique et littéraire.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

**VALLÈS** Jules : *L'Enfant*, Paris, Poche, 1992.

**VALLÈS** Jules : *L'Insurgé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

**VALLÈS** Jules : *Le Bachelier*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

### II. Ouvrages

**ARVON** Henri : *L'anarchisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1951.

**BERTRAND** Denis : *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola, Essai de sémiotique discursive*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

**DUCHET** Claude : *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

**FERNANDO** Lambert : « Espace et narration : théorie et pratique », in *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, pp. 111-121 [En ligne] Url : <http://id.erudit.org/iderudit/501206ar>. (Consulté le 30 mars 2016).

**GAL** Maria : « La représentation de l'espace dans " Crime et Châtiment " », in *L'imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau, PUPPA, 2014, pp. 259-267 [En ligne] Url : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:92219> (Consulté le 11 juin 2020).

**GENETTE** Gérard : *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

**LACOSTE** Yves : *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* [2012], Paris, La Découverte, Poche, 2014.

**MÉÏTÉ** Méké, « Langue et représentation spatiale chez Barbey d'Aurevilly », in *Enquête. Revue scientifique de la faculté des lettres, arts et sciences humaines*, Abidjan, Presses Universitaires de Côte-d'Ivoire, n° 1, mai 1997, pp. 41-52.

**SOJA** Edward : *Thirdspace, journey to Los Angeles and others Real-and-Imaged places*, Malden, M.A, Oxford, Blackwell, 1996.

**ZIETHEN** Antje : « La littérature et l'espace », in *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 3, 2013, 29 p. [En ligne] Url : <http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar>. (Consulté le 21 mars 2020).

**ZIMA** Pierre : *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.



**Littérature orale, Cinéma, Arts du spectacle et autres Arts**

**LA THÉÂTRALISATION AU SERVICE DE LA CONSTRUCTION  
DU SENS DE L'EXISTENCE DANS LE RITUEL FUNÉRAIRE  
"GORU SIKUBU" CHEZ LES BAATOMBU DU BÉNIN**

**Bio Koudous BANDIRI**

bandiribio2009@yahoo.fr

**Université d'Abomey-Calavi (Bénin)**

**Résumé**

Avant l'avènement du théâtre de type occidental en Afrique noire francophone, il existait déjà des formes spectaculaires qui permettaient aux peuples d'exprimer leur vision du monde. C'est le cas du rituel funéraire '*Goru sikubu*' chez les *Baatombu* du Bénin. Ce rituel emprunte à la dramaturgie plusieurs ressources. C'est un théâtre qui fonctionne sur un parallélisme des formes et qui voudrait que le départ de l'individu, vers l'au-delà, respecte les étapes de sa venue au monde. Il sera question d'étudier les manifestations qui confèrent à ce rituel son caractère dramatique, notamment les aspects mimétiques, les modalités de la représentation, la question des acteurs et du public puis les fonctions de ce spectacle.

**Mots-clés** : Théâtralisation, rituel, funéraire, forme, sens.

**Summary**

Before the advent of Western-style theater in French-speaking black Africa, there were already spectacular forms of dramatization which enabled people to express their vision of the world. This is the case with the funerary ritual "*Goru Sikubu*" among the *Baatombu* of Benin. This ritual borrows from the dramaturgy several resources. It is a theater which works on a parallelism of forms and which would like the return of the individual, in the beyond, to respect the stages of his coming into the world. In this article, we will discuss the manifestations that give this ritual its dramatic character.

**Keywords** : Theatralization, ritual, funeral, form, meaning.

## INTRODUCTION

‘*Goru sikubu*’ est une terminologie englobante qui regroupe un certain nombre de manifestations liées à la mort et à l’enterrement d’un individu en milieu *baatonu*<sup>1</sup>. En effet, la cessation de la vie d’une personne est accompagnée d’un ensemble de rituels destinés à faciliter le voyage de l’âme du monde visible vers le monde invisible. Chez les *Baatombu*, ces rituels sont marqués par des formes de manifestations qui épousent les caractéristiques du théâtre. Dans ces formes, le costume et certains éléments du décor peuvent permettre à un acteur de mimer les gestes et paroles d’un défunt. Le problème qui se pose est la méconnaissance de ces formes de théâtralisation. L’objectif de cet article est d’étudier l’une des séquences de cet ensemble de manifestations. Il s’agit du rituel d’inhumation du corps du défunt. Cette étude nous permettra de dégager la conception du sens de la vie et de la mort chez les *Baatombu*. Les analyses et démonstrations qui seront faites se fonderont sur deux démarches méthodologiques à savoir l’analyse dramaturgique et l’ethnoscénologie.

L’analyse dramaturgique propose deux orientations. Elle s’applique tout d’abord à la construction du texte théâtral, à son écriture et à sa poétique. Elle étudie, ensuite, l’œuvre théâtrale en tant que représentation. Cet outil d’analyse appréhende ainsi le fait théâtral à la fois comme texte (oral ou écrit) et comme représentation. Considérée comme approche méthodologique, Patrice Pavis estime que l’analyse dramaturgique « *tend (...) à dépasser le cadre d’une étude du texte dramatique pour englober texte et réalisation scénique* ».<sup>2</sup> Elle apparaît ainsi comme une démarche qui se veut plus exhaustive dans l’analyse en incluant les deux composantes de la dramaturgie que sont le texte et la représentation.

La deuxième méthode sur laquelle se fondera notre étude est l’ethnoscénologie. Théorisée par Patrice Pavis<sup>3</sup>, l’ethnoscénologie « *s’intéresse aux pratiques (cultural performances) et aux pratiques spectaculaires sans projeter sur elles le modèle trop réducteur du théâtre occidental* ».<sup>4</sup> Il ne s’agit donc plus d’analyser les formes de représentations relevant des arts de la scène en ayant pour seules références les modèles occidentaux ou en suivant rigoureusement les normes esthétiques des théories occidentales sur ces arts. Il est plutôt question d’analyser les scènes dans une démarche interculturelle, en tenant compte des spécificités de chaque culture.

<sup>1</sup> L’adjectif « baatonu » est dérivé de l’ethnonyme « Baatonu » dont le pluriel est « Baatombu ».

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p.106.

<sup>3</sup> Face à la difficulté liée à l’application de certaines approches critiques sur des représentations non occidentales et compte tenu de la complexité de ces représentations qui paraissent étrangères au public européen, Patrice Pavis a inventé, en 1995, le terme d’« ethnoscénologie » qui, selon lui, permettrait d’étudier des spectacles appartenant à d’autres cultures sans les confiner dans les théories occidentales qui, dans ces cas, peuvent se révéler très réductrices en omettant certains traits importants des représentations auxquelles elle sont appliquées.

<sup>4</sup> Patrice Pavis, *L’analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011, p.265.

En somme, la méthode ethnoscéologique invite le critique du spectacle à modifier son regard et à ne pas le river exclusivement sur les outils d'analyse des spectacles occidentaux, surtout lorsque l'on est en face de pratiques théâtrales qui sont étrangères aux cultures occidentales.

## **I- Présentation du rituel funéraire ‘*Goru Sikubu*’**

### **A- Historique**

Le peuple *baatonu* étant un peuple à tradition essentiellement orale, aucune source, aussi bien écrite qu'orale, n'a permis de situer l'origine du *Goru Sikubu* dans le temps. Toutefois, les sources orales s'accordent sur le fait que cette pratique est aussi vieille que la société *baatonu* elle-même. Ce rite est une tradition qui se perpétue depuis plusieurs siècles et se transmet de génération en génération. C'est donc un legs ancestral que le peuple *baatonu* pérennise. Ce qui nous intéresse dans le cadre de cette analyse est l'ensemble des éléments de théâtralité que l'on retrouve entre la préparation du corps et l'inhumation proprement dite.

### **B- Contexte de représentation**

Lorsqu'une personne âgée décède en pays *baatonu* et qu'elle laisse derrière elle une progéniture, cette mort est une fête, selon une expression locale. L'on estime que le défunt a mené une vie pleine, chargée d'abondance. Il faut donc fêter cet événement. Le rituel, tel que nous le décrirons dans cet article s'organise pour des personnes d'un certain âge qui sont décédées d'une ‘bonne mort’. Il existe donc certaines circonstances de décès qui amènent la communauté à ne pas observer toutes les étapes parce que la mort serait liée à une circonstance malheureuse et « sale ». Dans ces cas, le rituel n'expose pas sa dimension artistique.

En effet, chez les *Baatombu*, quand un jeune homme ou un enfant meurt, les rituels sont réduits au strict minimum. Cela constitue une perte pour la société. Néanmoins, l'on organise une cérémonie spéciale pour conjurer le mauvais sort et préserver la société du mal qui a tué le jeune homme. La mort d'une femme enceinte est également considérée comme un grand malheur et une cérémonie spéciale est organisée pour enrayer le mal. Dans le cas de la mort par noyade, le défunt est enterré au bord de la rivière ou du puits où est survenue la noyade et on organise des cérémonies particulières pour cela. Il en est de même pour la mort par suicide, par brûlure, par la foudre, par enflure, par accident. Dans ces cas, le rituel du dernier bain et d'inhumation ne suivent plus l'ordre normal, de peur que le même sort ne se reproduise.

La description que nous ferons ici est donc celle d'un décès survenu dans les conditions d'âge et de circonstances normales.

### C- Le déroulement du rituel

La séquence que nous décrivons concerne l'étape qui suit immédiatement la mort, c'est-à-dire les rituels d'inhumation du corps. En effet, chez les *Baatombu*, l'inhumation du corps a lieu, pour les personnes âgées, un, deux ou parfois trois jours après la mort de l'individu. Aussitôt survenu le décès, la caste des thanatopracteurs<sup>1</sup> (nous préférons ce terme à celui, plus restrictif, de "fossoyeur") se rend dans la maison mortuaire et commence les rituels liés à l'inhumation, notamment le dernier bain. Après le dernier bain, même lorsque les articulations deviennent raides, les thanatopracteurs, grâce aux techniques qui leur sont propres, mettent le corps dans la position fœtale avant de le couvrir d'un pagne noir. Le corps n'est donc pas allongé, mais recroquevillé sur lui-même. Après cette étape, le corps est couché sur une natte traditionnelle faite à base de feuilles de raphia, quel que soit le statut social du défunt. Pendant ce temps, les négociations se mènent pour déterminer le jour et l'heure de l'inhumation qui peut intervenir le lendemain ou même le surlendemain. Ces paramètres peuvent dépendre de l'éloignement de certains parents du défunt par rapport au lieu du décès ou même de la saison. En fait, les outils en fer n'interviennent pas dans le creusement de la tombe. Les *Baatombu* se servent d'un pilon que l'on casse en deux et dont on aiguisé la partie cassée. Plus la terre est dure, plus cette activité prend du temps. Ensuite le lendemain, c'est-à-dire le jour de l'inhumation, le corps est exposé sur la même natte dans une case ou dans une chambre, juste à l'entrée. Les personnes de tous âges et de tous sexes entrent donc dans cette chambre pour rendre un dernier hommage au défunt, en massant le corps enroulé dans le tissu noir et cela, grâce à l'accompagnement musical d'un orchestre de femmes qui entourent le corps en jouant divers rythmes au moyen dealebasses renversées qui leur servent de tam-tam. À l'heure de l'inhumation, le corps, bien recroquevillé et bien emballé est enroulé dans la natte. Ce sont les petits enfants du défunt ou, du moins, tous les membres de la famille qui se réclament de ce lien

---

<sup>1</sup> Le terme « thanatopracteur » est dérivé de « thanatopraxie ». C'est un néologisme adopté vers les années 1960 par André Châtillon à partir du mot « thanatos » (divinité grecque de la mort) et « praxein » (le fait d'exécuter une opération manuelle au sens d'opérer). Dans la pratique occidentale donc, ce terme désigne l'art, la science ou les techniques permettant de préserver les corps de défunts humains de la décomposition naturelle, de les présenter avec l'apparence de la vie pour les funérailles et d'assurer la destruction d'un maximum d'infections et de micro-organismes pathologiques contenus dans le corps des défunts. Bien que comportant des différences sur le plan de la pratique en Occident et en Afrique, ce terme nous semble être le plus approprié pour désigner la caste *baatonu* qui a développé une science autour de la mort, des secrets de conservation des corps, des techniques d'enterrement selon les circonstances de la mort, selon la taille et selon les familles. Le terme, à notre avis, est plus adéquat que celui de « fossoyeur » qui est couramment utilisé pour désigner cette caste. En effet, le mot « fossoyeur » désigne toute personne qui creuse une fosse pour l'ensevelissement d'un cadavre. Il est certes vrai que le creusement de la fosse se fait sous la supervision des spécialistes de la mort mais il n'existe à priori aucune caste dont le rôle essentiel est de creuser les tombes. La plupart des jeunes, de quelque familles qu'ils soient peuvent le faire mais toutes les familles ne peuvent ni conserver le corps, ni pratiquer les rituels liés à l'enterrement du corps en dehors de cette caste qui se consacre à cette tâche. De là, nous estimons que le terme « fossoyeur » est trop restrictif et ne reflète pas l'ensemble de cette science que détient, développe et perpétue cette caste depuis des lustres.

de parenté qui prennent le corps. Ces petits-enfants soulèvent le corps et le transportent vers la tombe en chantant et en dansant dans un rythme vif et alerte. Ils déposent le corps au bord de la tombe et continuent de chanter et de battre les mains en harmonie et en menaçant de saisir le corps si l'on ne leur donne pas une rançon. C'est alors qu'on leur remet un cadeau symbolique avant qu'ils ne se dispersent et laissent le corps au soin des thanatopracteurs qui se chargeront de la suite des rituels d'inhumation. Après ces rituels, il faut donc faire descendre le corps à l'intérieur de la fosse. Contrairement à d'autres formes d'inhumation où tous ceux qui sont présents au cimetière voient le corps ou le cercueil descendre dans la fosse, chez les *Baatombu*, certains officiants se servent de pagnes ou de paille pour construire une sorte de haie et forment un cercle autour de la tombe pour empêcher toute personne se trouvant derrière eux de voir la descente du corps dans la fosse. Après que le corps a été mis dans la fosse, ils se retirent et laissent le public, qui ne voit plus le corps, suivre la suite des événements. Il faut aussi souligner, ici, que la fosse n'a pas une forme rectangulaire et allongée. Elle est creusée comme un puits de petit diamètre. Nous décrivons le sens de ces rituels dans la partie réservée à cet effet.

*Quelques images du Goru Sikubu*





**Prise de vue :** BANDIRI Bio Koudous, décembre 2018.

**Légende :** La figure 1 présente les petits-enfants du défunt qui transportent le corps (en chantant). La figure 2 présente les petites-filles qui ont posé le corps enroulé dans une natte près du tombeau et qui continuent de chanter et de battre les mains pour réclamer leur rançon symbolique. Dans la figure 3, il s'agit d'une femme de la caste des thanatopracteurs qui danse sur la tombe afin de la damer. La figure 4 présente la tombe déjà terminée et qui ressemble à un petit monticule de terre.

## II- Les éléments culturels constitutifs de l'art dramatique dans le '*Goru Sikubu*'

### A-La mimésis

Le terme 'mimésis' a été introduit par Platon dans les livres 3 et 10 de *La République*<sup>1</sup> puis repris et développé par Aristote dans *Poétique*<sup>2</sup>. Selon Platon, la mimésis est la copie d'une idée inaccessible à l'artiste. Pour Aristote, il existe deux sortes de mimésis. La première consiste en une simple imitation de la nature et la deuxième est la stylisation de celle-ci. Selon Patrice Pavis, « *La mimésis est l'imitation ou la représentation d'une chose* ». <sup>3</sup> Ainsi, mimer consiste donc à imiter un geste, une action, une parole.

La théâtralisation est donc imitation et représentation parce qu'elle fait revivre une action dont elle restitue le sens à travers le jeu des personnages. Même si l'imitation est aussi une caractéristique transversale qui peut par exemple se retrouver dans d'autres arts comme la peinture, il faut tout de même remarquer qu'elle constitue un élément indispensable dans l'accomplissement de l'action dramatique.

<sup>1</sup> Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, 799p.

<sup>2</sup> Aristote, *op.cit.*, 216p.

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015, p.207.

En effet, le *Goru sikubu*, à travers toutes ses phases, est une imitation des actions de l'homme mais aussi celle de faits divins. Le fait de remettre le corps dans une position fœtale est l'imitation de ce que l'enfant reste dans cette position dans le sein maternel. Le *Baatonu* estime donc que pour respecter le parallélisme des formes, il faut retourner l'individu à Dieu en respectant la position par laquelle il est venu. Il s'agit donc là d'une imitation d'un fait divin parce que, selon les *Baatombu*, la forme du fœtus est une "volonté" et une "prescription" de Dieu. Cette forme ne dépend pas d'une volonté humaine, même pas de celle de la mère qui porte l'enfant dans son sein. Ensuite, le fait que les visiteurs massent les épaules du corps, le jour de l'inhumation, a un sens évocateur. Lors de la naissance d'un enfant, tous les visiteurs le prennent dans les bras et l'entourent de soins et chacun de ses bains finit par une séance de massage. Etant donné qu'il s'agit ici du dernier bain, le massage est fait non plus par les seules personnes qui ont fait le bain rituel, mais par l'ensemble de la communauté. L'orchestre des vieilles femmes, qui veillent sur le corps en chantant rappelle aussi la naissance du bébé que les vieilles personnes entourent et couvrent de soins en lui chantant diverses comptines. Un autre fait non moins important est qu'au moment de la descente du corps dans la fosse, des personnes empêchent le public de voir ce mouvement grâce à leur haie constituée de pagnes. Selon le *Baatonu*, la sortie du bébé du sein maternel constitue un mystère. Pour respecter ce mystère, le *Baatonu* pose des actes qui rappellent ce fait. Même la forme de la tombe est une imitation. Comme nous l'avons dit plus haut, la tombe fait environ 1m 60 de profondeur avec, au fond, un autre trou creusé perpendiculairement au premier et qui est une sorte de chambre à coucher. Lorsque le corps descend dans la fosse, les thanatopracteurs le mettent au fait dans cette "chambre à coucher" afin que le sable ne touche pas le corps. Cela représente le placenta qui, dans le ventre de la mère, constitue une sorte de chambre à coucher dans laquelle l'enfant est protégé des nourritures que représente ici le sable. À la fin de l'inhumation, la forme de la tombe qui ressemble à un petit monticule de terre en forme conique rappelle également la forme de la grossesse d'une femme. De près ou de loin, l'extérieur du tombeau d'un *Baatonu* n'est ni allongé ni rectangulaire, il ressemble à unealebasse renversée ayant l'aspect d'une grossesse. La grossesse étant la voie par laquelle le *Baatonu* intègre physiquement le monde, il doit, de cette même manière, opérer son passage du monde physique au monde des ancêtres. Le *Baatonu* pense qu'il est normal que l'individu retourne dans sa position initiale afin de ne pas être méconnu par son Créateur et par les ancêtres.

Pour finir cette rubrique sur les aspects de la mimésis, nous tenons à rappeler que même si le décès a eu lieu en pleine saison sèche, la communauté est tenue d'attendre parfois sept à huit mois, pour permettre aux premières gouttes de pluie d'arroser la tombe avant que les



cérémonies qui permettront à l'âme du défunt de rejoindre le monde des ancêtres ne soit organisées. En effet, pour le *Baatonu*, tant que les gouttes de pluie n'ont pas fécondé le ventre de la terre, aucune manifestation festive entrant dans le cadre de ce décès n'est possible puisqu'il a d'abord fallu que le liquide vital de l'homme féconde le ventre de la mère avant que le baptême ne soit organisé.

Dans le *Goru sikubu*, l'imitation établit donc un parallélisme des formes entre les étapes de la naissance et celles de la mort. Pour le *Baatonu*, de la vie à la mort, il n'y a qu'un seul pas et les morts ont aussi leur monde tout comme les vivants.

### **B- La représentation**

Le théâtre est d'abord et avant tout un art de la scène. En tant que tel, aucune de ses expressions ne saurait être complète sans la représentation qui en est l'objectif final. La représentation consiste à faire revivre, par la performance des acteurs, une série d'actions qui se joue devant un public. « *En tant qu'art du spectacle* », écrit Pierre Médéhouégnon, « *il s'exécute sur le mode de la représentation d'une histoire, d'un évènement ou d'une suite d'évènements animés que des personnes vivantes, intervenant comme acteur, tentent de reproduire en les jouant sur une scène [...] devant un public* ». <sup>1</sup> Indépendamment du texte écrit, toute dramatisation permet de présenter une suite d'évènements devant un public. Son objectif est de mettre en contact des acteurs et un public. La notion de représentation implique donc un contact direct et vivant entre les acteurs sur scène et le public. Pour Robert Abirached,

La notion de représentation, prise littéralement, implique à la fois l'idée de donner présence par délégation à une entité préexistante et la possibilité de reproduire cette incarnation un nombre indéterminé de fois, à l'identique ou par un nouveau transfert d'images, devant une personne ou un public qui le reçoit. <sup>2</sup>

Henri Gouhier sera plus catégorique en affirmant : « *La représentation est inscrite dans l'essence de l'œuvre théâtrale (...) La représentation n'est donc pas un supplément dont à la rigueur on pourrait se passer, elle est une fin aux deux sens du mot* ». <sup>3</sup>

L'on ne saurait donc parler de théâtre sans représentation. Elle est une caractéristique fondamentale de cet art. L'art dramatique devient ainsi théâtral dès qu'il est représenté dans un lieu où il sera vu par un public.

Dans les manifestations du *Goru sikubu* chez les *Baatombu*, il ne s'agit pas de faits et d'actes cachés, il s'agit de séquences imitatives qui sont vues par un public qui apprécie les

<sup>1</sup> Pierre Médéhouégnon, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CARREC Editions, 2010, p.11.

<sup>2</sup> Robert Abirached, « Esthétique de la représentation », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009, p 987.

<sup>3</sup> Henri Gouhier, « Théâtre occidental », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 17, p.1056.

performances de ceux qui sont les principaux acteurs. C'est d'ailleurs cet aspect qui confère au rite son caractère spectaculaire puisque les rituels qui ne relèvent pas du ludique ne sont pas vus du public. Ainsi, l'on peut nettement identifier ici un espace scénique.

Selon Michel Pruner, l'espace scénique désigne

La partie du théâtre où se déroule le spectacle. Autrement dit, l'espace matériel dans lequel évoluent les acteurs, le lieu des corps en mouvement. Chaque époque organise celui-ci selon des paramètres différents, qui changent en fonction des innovations architecturales, des modes de jeu, des conditions sociologiques de la représentation et de la fonction morale ou esthétique accordée au théâtre.<sup>1</sup>

De cette définition, l'on retient que l'espace scénique représente le lieu qui permet aux acteurs de présenter leur performance afin de rendre l'action actuelle. Patrice Pavis préfère l'expression d'« *espace gestuel* » qui désigne l'« *espace créé par la présence, la position scénique et les déplacements des comédiens : espace émis et tracé par l'acteur, induit par sa corporalité, espace évolutif et susceptible de s'étendre ou de se rétracter* ». <sup>2</sup>

L'espace scénique est en somme cet espace dans lequel les acteurs se meuvent et qui permet à l'action dramatique de prendre corps à travers les gestes et les paroles des comédiens.

Dans ce cadre, il n'existe pas de lieu aménagé, destiné à la représentation. L'action se déroule à deux endroits : de la maison au tombeau. En ce qui concerne la disposition, il s'agit d'un « *théâtre en rond* »<sup>3</sup>, dans lequel les spectateurs, par leur nombre et leur disposition, délimitent l'espace scénique. C'est donc la densité de la foule qui définit la largesse ou l'étroitesse de la circonférence du cercle. Des rituels de naissance jusqu'aux rituels funéraires, tout se fait en cercle dans la communauté *baatonu*. Cette disposition est un signe de communion et de solidarité.

### C- Les acteurs et le public

Dans le *Goru sikubu*, on retrouve deux catégories de personnes : les acteurs<sup>4</sup> et le public. Les acteurs sont constitués des membres de la famille du défunt et les officiants qui ont une implication directe dans l'une des actions citées plus haut. Ils permettent ainsi à l'action d'avancer. Pour ce qui est du public, il regroupe toutes les personnes, ayant un lien de parenté ou non avec le défunt, et qui assistent aux manifestations sans avoir une intervention directe dans le déroulement des actions. Ils jouent ainsi le rôle de spectateurs. Entre les acteurs et le

<sup>1</sup> Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2010, p.47.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2011, p.141.

<sup>3</sup> Nous empruntons cette expression à Michel Pruner (*L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2010, p.47.)

<sup>4</sup> Nous avons choisi d'utiliser le terme « acteur » parce qu'il s'agit, pour les officiants, de jouer des rôles, d'incarner des personnages ou des divinités. Les jeux d'acteurs exécutés par ces officiants cessent aussitôt que prennent fin les manifestations.

public, l'on constate une nette démarcation grâce à la configuration spatiale qui sépare ces deux catégories d'officiants.

### **III- Fonctions sociales et portée du *Goru Sikubu* chez les *Baatombu***

#### **A- La fonction cathartique**

Selon Aristote, la catharsis est la purgation des passions. Le *Goru sikubu* remplit la fonction cathartique en ce sens que la représentation permet, même aux plus proches du défunt, d'oublier la douleur de la séparation afin de suivre les jeux d'acteurs qui se déroulent devant eux. Aussi, l'objectif de cet ensemble de rituels qui relèvent de la dramatisation est-il justement d'amoindrir la douleur de la séparation. Voyant la participation active de tous les membres de la communauté qui, à des moments donnés improvisent des gestes comiques, la douleur des proches du défunt est calmée. C'est justement pour cela que ceux qui ont des liens de parenté directs avec le défunt sont moins sollicités puisque la communauté travaille à leur place.

#### **B- La philosophie de la vie et de la mort chez les *Baatombu***

Selon les *Baatombu*, le rituel funéraire *Goru Sikubu* est une revue en miniature de la vie de l'individu sur terre. En effet, il est question de reconstituer, à travers les grandes étapes de ce rituel, les grands moments qui ponctuent la vie d'un être humain à savoir la naissance, les différentes étapes du développement et la mort. C'est pour cela que le rituel commence sur une natte qui symbolise la naissance et prend fin sur la tombe qui marque la fin de la vie de l'être. C'est un rite qui permet aux *Baatombu* de libérer l'âme du défunt car s'il n'est pas exécuté, l'âme ne se détache pas du corps et la famille pourrait subir les conséquences. C'est justement pour cela qu'avant l'inhumation, il est interdit à toute personne de s'asseoir au niveau des angles de chambre puisqu'on estime que l'esprit du défunt se blottit dans ces angles ou coins de la maison.

### **CONCLUSION**

Le *Goru Sikubu* est un rite qui présente quelques caractéristiques majeures du théâtre. En effet, tout comme le théâtre, la vocation première du *Goru Sikubu* est d'être un spectacle destiné à être vu par un public. Il vise à divertir, à amuser, à distraire le spectateur et à le détourner quelque peu de ses occupations et de ses soucis. Mais, contrairement au théâtre de type occidental, cette forme semble privilégier le geste au détriment de la parole. En renouant avec le corps et le geste, cette forme de dramatisation retrouve la vocation sacrée du théâtre des

origines qui présente un caractère plus religieux. Ce type de théâtre confirme l'idée d'Antonin Artaud qui estime que : « *Lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers.* »<sup>1</sup>

Le *Goru sikubu* est donc une forme d'expression artistique qui emprunte au théâtre plusieurs ressources. Les aspects de théâtralité qu'on y retrouve permettent à ce rituel de remplir quelques fonctions essentielles de l'art dramatique, dans le contexte culturel *baatonu*.

### BIBLIOGRAPHIE

**ARISTOTE**, *Poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

**ARTAUD** Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.

**CORVIN** Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009.

**GOUHIER** Henri, « Théâtre occidental », in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 17.

**MEDEHOUEGNON** Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, CARREC Editions, 2010.

**PAVIS** Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015.

**PAVIS** Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, année, 2011.

**PLATON**, *La République*, Paris, Flammarion, 2002.

**PRUNER** Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2e édition, 2010.

---

<sup>1</sup> Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969, p.106

## **CULTURE DOMINANTE VERSUS CULTURE DOMINÉE : LE STATUT DE L'ORALITÉ ET DU CRÉOLE CHEZ PATRICK CHAMOISEAU**

**Arsène MAGNIMA-KAKASSA**

arsene.magnima@yahoo.fr

**Université Omar Bongo (Gabon)**

### **Résumé**

Le présent article met en avant la difficulté qu'éprouvent les écrivains antillais à fixer le créole (qui est par excellence une langue de l'oralité) à l'écrit. Dans le cas particulier de Chamoiseau, transcrire le créole à l'écrit est une véritable trahison, puisqu'il est forcément dépouillé de sa dynamique orale. Toutefois, la langue créole investit la totalité de ses œuvres et livre une bataille sans merci à la langue française (langue des anciens maîtres esclavagistes et colonisateurs, par la suite). Dans le texte littéraire, le créole revêt une dimension idéologique et culturelle dans la mesure où les Antillais désirent construire une identité non-française mais spécifique aux populations de chaque île.

**Mots-clés :** Écrivains antillais, Créole, Oralité, Identité, Culturelle

### **INTRODUCTION**

La Martinique et la Guadeloupe se sont retrouvées, depuis leur colonisation par les Français en 1635, au carrefour de cultures radicalement différentes. Le processus de créolisation dans ces deux îles, décrit par Patrick Chamoiseau comme « la mise en conjonction accélérée, massive de plusieurs peuples, de plusieurs langues »<sup>1</sup>, a abouti à l'intégration des cultures amérindiennes, africaines et européennes. Au sortir de ce processus de colonisation, la langue française a investi les milieux sociaux, politiques et économiques des îles, reléguant ainsi les cultures autochtones à la marge. D'ailleurs, Ralph Ludwig établit la situation sociolinguistique de cet espace en ces termes : « L'archipel est le lieu de contact et de confrontation entre le monde européen de l'écrit, de l'alphabétisation et des traditions littéraires d'une part, et le monde de l'oralité, de la langue créole, du conteur, de la fête populaire de l'autre » (Ralph Ludwig 1994 : 15). Une conséquence persistante de ce statut culturel est l'émergence d'un peuple antillais sans Histoire

---

<sup>1</sup> Patrick Chamoiseau, Interview avec Bonnie Thomas, Martinique, le 26 juin 2001. Inédit

et sans racines. Ce qui explique le recours à la langue créole pour construire une identité typiquement antillaise.

Ainsi, tous les romans et essais de Patrick Chamoiseau partent de cette problématique de la langue qui se répercute sur un usage spécifique de celle-ci. La langue, objet d'interrogations multiples, obsédantes, devient elle-même, le récit ou l'aveu d'une recherche, fragmentée par une écriture hétérogène, qui ne trouve son unité que dans une opération où se combinent sans cesse une quête de l'authenticité de l'expression de l'auteur et les résistances de son matériau, le langage littéraire. Cette quête de soi, à la fois introspective et prospective, est aussi celle d'une mémoire collective dispersée. Elle se révèle dans les avancées d'une œuvre, dans une trame narrative où la transformation du statut de l'auteur, de « Marqueur de parole » en « Guerrier de l'imaginaire », retrouve son plein sens autant sur le plan socio-idéologique qu'existential et esthétique. On peut en effet observer chez Chamoiseau un changement du rapport à la langue d'écriture qui correspond, dans le contexte diglossique de création de l'écrivain antillais, à ce que Lise Gauvin appelle la surconscience linguistique, « *c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint* » (Gauvin 2004 : 256). Chez Chamoiseau, cette « surconscience » semble être éprouvée comme une tension (qui vise à son propre dépassement) entre la contrainte et l'ouverture, entre l'impératif idéologique et éthique d'une filiation directe au conteur créole, à sa Parole, et l'impératif de l'écriture, de la transformation alchimique de l'oralité en texte, en écriture romanesque. Cette contrainte, figurée chez Chamoiseau comme un clivage où contrastent la vision du monde et la vision de la langue elle-même, correspond grosso modo à deux périodes : celle des années 1980 où paraissent le conte *Maman Dlo contre la fée Carabosse* (1981) et les deux premiers romans, *Chronique de sept misères* (1986) et *Solibo Magnifique* (1988), et celle qui commence dans les années 1990, marquée par la publication d'*Éloge de la créolité* en 1989 comme point charnière, et qui comprend *Texaco* (1992), les deux volets d'*Une enfance créole* (1990 et 1993), *L'esclave vieil homme et le molosse*, *Écrire au pays dominé* (1997), *Biblique des derniers gestes* (2002) et *Antan d'enfance* (2005). À l'horizon de la première période, qui reste fortement marquée par une idéologie de la survivance et de la spécificité (de la différence) créole à préserver, la voie recherchée par Chamoiseau est de transmettre l'oralité par l'écriture en pratiquant une anamnèse personnelle, révélatrice d'une oralité créole qui a subi, dans le contexte colonial et néo-colonial des Antilles, ce qu'il appelle « *une déportation culturelle majeure* » (Chamoiseau 1994 : 152). En effet, la langue créole est figurée dans les premières œuvres de Chamoiseau comme une parole arrêtée dans son envol, bloquée dans sa créativité. Restituer cette langue par l'écriture sera répondre au défi lancé par

la diglossie par l'usage de l'hybridité linguistique, tactique de résistance contre la minorisation culturelle que Sherry Simon associe à « *l'esthétique de la faiblesse* »<sup>1</sup>. Pour Chamoiseau, pratiquer l'art du faible, c'est employer la ruse, le braconnage sur le terrain de la langue française et échapper ainsi à son emprise aliénante. Le « marronnage » ou « la folie » qui régissent le comportement de tous les personnages dépossédés tentant de revivre, d'une façon ou d'une autre, le geste du nègre marron dans la Martinique assimilée de nos jours, ne constituent pas seulement un thème qui traverse l'univers représenté dans les romans de Chamoiseau ; ils renvoient également à une position idéologique précise inscrite dans le texte : une pratique oppositionnelle où, à partir de la langue française, l'écrivain multiplie des stratégies du détour, de l'esquive, de l'opacification. Notre réflexion s'appuie sur les postulats critiques et théoriques contenus dans *Écrire en pays dominé* (1997) de Patrick Chamoiseau et dans *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise* (1994), textes réunis par Ralph Ludwing.

### 1. Langue française versus langue créole : langue dominante / langue dominée

Transposée dans l'espace de la fiction des premiers romans de l'auteur, cette idée de résistance débouche sur une pensée adversative où l'interaction de langues est représentée comme un face-à-face conflictuel, voire manichéen. La langue française est en effet perçue comme une menace responsable du déracinement et de la perte d'identité, et, par conséquent, comme inassimilable aux phénomènes d'hybridité culturelle et de métissage de la Martinique et de la Guadeloupe. Ainsi, dans *Chronique de sept misères*, le français est décrit comme une langue menaçante qui rappelle « *le gendarme à cheval* » (Chamoiseau 1986 : 18), et dont le seul usage par les agronomes de Césaire, détruit les plants de manioc et le jardin créole de Pipi<sup>2</sup>. Dans *Solibo Magnifique*, au commissariat où les témoins de la mort du conteur subissent l'interrogatoire, le français est un instrument de torture « *aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques [...]* » (Chamoiseau 1988 : 98). Dans *Chemin d'école*, Gros Lombric, un enfant noir réfugié dans son créole, n'arrivant pas à apprendre le français, est tué symboliquement par un maître

<sup>1</sup> « Il est beaucoup plus facile d'accepter l'hybridité linguistique qui résulte du jeu que celle qui est issue d'une situation imposée de bilinguisme diglossique. Là où l'inter-contamination des langues résulte d'une situation de minorisation collective, d'un rapport inégal de forces culturelles, elle donne lieu à ce que l'on peut appeler une esthétique de la faiblesse » (S. Simon, *Le Trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 112).

<sup>2</sup> Il s'agit précisément de l'imposition du langage technique occidental (français), prétendument universel, au savoir-faire créole et au langage technique propre à Pipi. Voir à ce propos l'analyse postcoloniale, inspirée de la théorie de Homi Bhabha, proposée par Heidi Bojsen, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », in *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n° 2, avril-juin 2002, pp. 230-242.

d'école qui fouette ses élèves et leur impose l'assimilation totale aux valeurs françaises<sup>1</sup>. Langue du Maître, de la police, de l'école, de l'administration, le français domine et emprisonne tandis que le créole maternel, la « parole-maman », méprisée et interdite, est la langue protectrice, spontanée qui représente une contre-parole, une langue dissidente :

Elle nous fascinait [...] par son aptitude à contester l'ordre français régnant dans la parole. Elle s'était comme racornie autour de l'indicible, là où les convenances du parler perdaient pied dans les mangroves du sentiment. Avec elle, on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronnage dans la langue. [...] C'est pourquoi malgré (et surtout grâce à) cette situation de dominée, la langue créole est un bel espace pour les frustrations enfantines, et possède un impact souterrain de structuration psychique inaccessible aux élévations de la langue française (Chamoiseau 1996 : 69).

Or, derrière ce divorce entre les langues, exacerbé au niveau thématique et qui appelle une « reterritorialisation » sur le plan idéologique, subsiste un enjeu capital lié à l'oraliture : le passage de l'oral à l'écrit. Comment transposer cette outrance libératrice associée à l'oral en français littéraire, comment s'assimiler la langue de l'autre sans courir le risque de se perdre à soi-même, de s'y dissoudre ou du moins de susciter un douloureux tiraillement intérieur? Ou comme s'interroge Chamoiseau : « *Comment écrire la parole de Solibo ? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur [...]* » Chamoiseau 1988 : 210). On le sait : écrire l'oral est figuré partout chez Chamoiseau comme une perte irrémédiable. « *Sorcière du monde* » (Chamoiseau 1992 : 239), l'arme de la fée Carabosse qui impose l'obéissance, l'écriture est une violence. Écrire est une négation de soi qui étouffe, sépare de l'authenticité créole. Toute la première partie de *Solibo* qui est un rapport de police sur la mort du conteur prend la forme de « L'écrit du malheur ». L'écriture est une aliénation, un deuil doublement métaphorisé par Solibo Magnifique qui déclare à son Marqueur : « *Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi. La parole répond : où est la mer ?* » (Chamoiseau 1988 : 51). Et cependant, le petit négriillon de *Chemin d'école* commence à comprendre qu'écrire ne peut pas se limiter à « une tracée de survie » : « *Il s'y plongeait avec délices, non pour le Maître mais pour lui-même. Enclos sur ses pages d'écriture, il vivait de vrais bonheurs* » (Chamoiseau 1994 : 202). *Chemin d'école* contient déjà en germe l'idée du métissage des langues, le récit de la naissance de l'écrivain qui invente sa propre langue dans la langue de l'Autre en faveur de l'invention de sa propre langue, de la langue « chamoisée », comme le dit si bien Milan Kundera (Kundera 1991 : 58). Désormais, l'écriture, si elle s'exprime dans le carcan de la langue française, n'est pas qu'une relation conflictuelle et douloureuse. Avec l'oraliture qui travaille en profondeur le texte, nous passons de la diglossie

---

<sup>1</sup> Chamoiseau pense que le mépris pour le créole s'explique par le fait que cette langue et cette culture contestataire soient nées dans le système d'habitation esclavagiste (cf. *Écrire en pays dominé, op.cit.* p. 151).



comme référence culturelle et sociale à une diglossie proprement discursive, là où les relations binaires ne sont plus fondées sur l'idéologème de la différence, de la déviance maximale au français, mais sur le principe de la transgression poétique qui dynamise la fracture, symbolise le deuil, et, en même temps, dédramatise les conflits extralittéraires en créant dans l'écart, à l'intérieur du deuil, en jouant poétiquement de la rencontre entre le créole et le français<sup>1</sup>. Solibo qui accepte encore, à son corps défendant, cette incorporation contraignante de l'oral dans l'écrit déclare à Chamoiseau : « *Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance* » (Chamoiseau 1988 : 51). En effet, le marqueur de paroles chez Chamoiseau n'écrit pas en intégrant l'oral de façon fusionnelle, mais invente une position médiane dans laquelle la parole définitivement perdue peut être transmise dans l'écrit qui la détruit et la fait revivre à la fois<sup>2</sup>.

## 2. Réécrire l'âme et les lieux antillais

Progressivement, à partir de *Texaco*, l'écriture, au sens de réécriture créatrice, innovatrice, va opérer, tel un précipité chimique, un mélange d'archaïsme et de modernité avec tous ses effets de métissage de genres (roman, conte, poème, témoignages et récits enregistrés ou notés), mélange de registres (parlure savante en français académique et parole ordinaire, populaire) et de codes (le français standard, le créole, le français créolisé).

Dans *Texaco*, la réécriture tend d'une part à préserver l'historicité de la ville créole, à maîtriser son système de lieux et son identité plurielle par la transmission mémorielle. Marie-Sophie écrit les dits de son père, Ti-Cirque organise ses cahiers, Chamoiseau les recueille et les réécrit en faisant « *le marquage de cette chronique magique* » (Chamoiseau 1992 : 426). Les cahiers en question sont par la suite transmis à la bibliothèque Schœlcher comme patrimoine collectif des souvenirs de l'époque créole avant la société de consommation.

Mais la geste de *Texaco* ne se résume pas dans la conservation de la mémoire privée, familiale ou générationnelle et dans l'inventaire des résistances déployées par les habitants des bidonvilles pour survivre. Dans son roman, Chamoiseau est non seulement un « relieur » de la parole et de la mémoire antillaise, mais aussi comme un parfait « sémiologue » qui capte sous la coupe d'un regard diachronique les métamorphoses et les mutations de Fort-de France en

<sup>1</sup> Cf. J. Kwaterko, « L'américanité : voies du concept et voix de la fiction au Québec et dans la Caraïbe », *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'études canadiennes*, vol. 27, Spring/ Printemps 2003, p. 56.

<sup>2</sup> Sur cette question, voir l'important article de Delphine Perret, « Lire Chamoiseau », [dans :] *Penser la créolité*, sous la dir. de M. Condé et M. Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, pp. 153-172.

passé de mondialisation. À l'image du désordre des vies qu'il raconte à partir de diverses instances narratives, le narrateur-scripteur, à la fois témoin et médiateur, agence son récit sous la forme d'un chevauchement de discours et de souvenirs, tantôt disjoints, tantôt arborescents, formant un tissage extrêmement complexe.

En ce sens, on peut dire que la ville impose sa forme mobile et éclatée au roman ; elle figure en même temps l'appropriation d'une réalité langagière et culturelle nouvelle, là où l'hybridité contemporaine, métaphore de la perte et du profit, joue en faveur d'une utopie urbaine qui dit l'impossible retour aux origines et débouche « en creux » du récit sur une vision transculturelle du monde. Cette vision, qui renvoie à ce qu'Édouard Glissant appelle le Chaos-Monde<sup>1</sup>, est exprimée significativement dans une note de l'urbaniste au Marqueur de paroles : Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. Ici la trame géométrique d'une grammaire urbaine bien apprise, dominatrice ; par-là, la couronne d'une culture mosaïque à dévoiler, prise dans les hiéroglyphes du béton, du bois de caisses et du fibrociment. La ville créole restituée à l'urbaniste (qui voudrait l'oublier) les souches d'une identité neuve : multilingue, multi-historique, ouverte, sensible à la diversité du monde. Tout a changé (Chamoiseau 1992 : 234).

On peut dire qu'après *Texaco*, Chamoiseau change son fusil d'épaule. Il n'est plus le « marqueur de parole », le « ré-écrivain » des dépossédés, mais « un guerrier de l'imaginaire », l'écrivain à part entière, celui dont l'arme est l'imaginaire, celui qui se bat dans les représentations et qui, en renonçant à la maîtrise du réel, use et abuse des marques du réel-merveilleux<sup>2</sup>. Ainsi, dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, l'écriture s'affole, le romancier se fait poète en quête d'une « *destruction des limites* » (Chamoiseau 1997 : 20). Dans le « parler-déparler » du conteur tout est métaphorisé, amplifié par hyperboles, décadent, baroquisé. La créolisation effective du français, les marques de l'oralité, cèdent aux « effets de créole » qui résident avant tout dans l'enflure d'un style qui creuse la différence, l'altérité, la grandeur. Le fantastique se mêle aux hallucinations, l'insolite à l'épouvantable : le Maître prépare pour le molosse des « *charnelleries sanguinolentes* » (*Ibid* : 37), malaxées dans un crâne de guerrier caraïbe. Le molosse « *flanqué de soleils cracheurs d'ombres* » (*Ibid* : 47) se fait « *geôlier d'un*

<sup>1</sup> Cf. Glissant Édouard : *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>2</sup> Sur cet aspect voir F. Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 159-179.

*essaim de leurs fluides comme des larmes de vierge* » et « *ses pattes émulsionnaient une écumaille noirâtre* » (*Ibid* : 103).

Certes, on peut affirmer dire qu'à travers tous ses écarts, ses gonflements de style et ses opacités sémantiques, la langue contournée de ce roman rappelle celle que parlaient les Maîtres de la parole. Mais ces marques de créolisation ne sont plus ici susceptibles d'éclairer une identité créole, mais convoquent plutôt une émotion affective et une tension poétique qui révèlent à leur tour la libération de l'écriture du poids de l'idéologie identitaire, celle d'une créolité militante, fondée sur une logique différentialiste et sur des schémas binaires ou antithétiques. Dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau affirme qu'il a découvert dans *Malemort* d'Édouard Glissant et dans *Dézafi* de l'écrivain haïtien, Frankétienne, « *l'irruption d'une conscience autre dans la langue* », une « *circulation intense entre la langue créole et la langue française, et la liberté créatrice dans une langue dominée. Toutes deux livrées à une libre autonomie* » (Chamoiseau 1997 : 92).

Dans *Biblique des derniers gestes* (2002) également, Chamoiseau exprime pleinement cette liberté d'invention en chassant le spectre de l'« écrit » mortifère de ses romans précédents. On y assiste effectivement à un travail proprement esthétique sur un imaginaire verbal « créolisé », là où les altérités (antillaise, européenne, américaine, asiatique) se touchent et entrent en une interaction transculturelle, capable de connexions dialogiques entre dominants et dominés ainsi que de reconfigurations thématiques et identitaires inédites. Avec *Biblique des derniers gestes*, Chamoiseau choisit un mode de narration qui circule naturellement entre un récit mythologique de fondation du monde, la description ethnologique des pratiques de sorcelleries, l'essai poétique sur la colonisation et le roman fantastique et visionnaire qui foisonne de récits proférés par des êtres doubles, des créatures androgynes et transidentitaires : Sarah-Anaïs-Alicia, Deborah-Nicol Timoléon et, surtout, Balthasar Bodule-Jules dont le récit absorbe, dans un fantasme de fusion, la narration fragmentaire, « chorale », faite d'un fatras de fictions merveilleuses. Alter ego de Chamoiseau, tous ces conteurs-conteuses, « ventriloques » et déconcertants sous bien des égards, ouvrent le discours du roman à un frottement des altérités qui étaient jusqu'alors inconciliables (telle, entre autres, la présence de Saint-John Perse, le poète béké dont l'universalisme n'est plus vu comme figure de domination, masquée derrière une francisation extrême, mais comme une ruse d'écriture qui favorise le déploiement de la créolité littéraire). En parlant du statut de la littérature antillaise comme « littérature mineure » où l'écrivain vise à introduire sa différence linguistique, culturelle et poétique, Daniel-Henri Pageaux observe avec insistance que,

le français de l'écrivain "créole" est donc à la fois une référence culturelle donc sociale [...], un espace de création et une arme à fins polémiques. Le français est ainsi la langue vouée à la déformation créatrice, à l'enrichissement (mais dans un rapport de force, dans une relation hiérarchisée à ne jamais oublier) et à la métamorphose pour dire un nouvel état de fait et aussi un nouvel imaginaire. Langue de transmission, outil de transcription et un moyen poétique d'expression et de transformation (Pageaux 2001 : 90).

Suivant cette optique et en regard de la dynamique interne de ses fictions, on peut remarquer que chez Chamoiseau, l'oralité a gagné un statut original dans un tortueux détour par lequel l'écrivain est parvenu à se distancier d'une créolité limitée uniquement à la question de la langue, à la créolisation du français à des fins strictement contre-identitaires (démarcation du français métropolitain) pour proposer une « poétique de la créolité », dans un français « déterritorialisé », errant, ouvert sur le monde et résistant à toute fixation identitaire. Ce long passage du monde de l'oral au monde de l'écrit, donne aujourd'hui des effets esthétiques imprévisibles où le créole et le français se rencontrent dans une interaction dialogique, hétéroglossique, faite d'emmêlements imprévisibles. *Le narrateur de Bible des derniers gestes* avoue significativement que son écriture est inéluctablement devenue un chassé-croisé de points de vue et de voix intégrant d'autres voix : « *J'étais forcé d'écrire dans une mouvance polycentrique, disséminée, dispersante, plongée dans un désordre d'évocations multiples* » (Chamoiseau 2002 : 396). Cela rejoint bien la pensée d'Édouard Glissant qui affirme que « *c'est avec l'errance que l'on peut vivre la diversité du monde* »<sup>1</sup>.

## CONCLUSION

En définitive, dans le roman antillais, la langue créole occupe une place de choix (notamment dans les romans d'Édouard Glissant, Maryse Condé, etc.). D'un texte à un autre, Chamoiseau exhume cette langue au statut marginal pour écrire l'histoire de l'île brouillée par le récit de l'esclavage et celui de la colonisation. Bien que le français soit la langue dominante, la langue marginale qu'est le créole essaie tout de même de se frayer un chemin dans les textes. L'oralité, quant à elle, qui caractérise la communication dans la totalité des espaces négro-africains, se manifeste dans la langue qu'emploie Chamoiseau. Elle est notamment visible par l'emploi d'un type d'expressions construites par des images ou des métaphores.

## BIBLIOGRAPHIE

**BOJSEN** Heidi : « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », in *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n° 2, avril-juin 2002, pp. 230-242.

---

<sup>1</sup> 7 Cité par Dominique Chancé dans *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain* (1981-1992), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2001, p. 179.

- CHAMOISEAU** Patrick : *Chroniques de sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.  
 ----- *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.  
 ----- *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.  
 ----- *Chemin d'école. Une enfance créole II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.  
 ----- *Une enfance créole I. Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.  
 ----- *Esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.  
 ----- *Écrire au pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.  
 ----- *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.  
 ----- « Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », dans Ralph LUDWIG [dir.], *Écrire « la parole de la nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, pp. 151-158.
- CHANCE** Dominique : *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 2001.
- GLISSANT** Édouard : *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GAUVIN** Lise : *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.
- KUNDERA** Milan : « Beau comme une rencontre multiple », in *L'Infini*, n° 34, 1991, pp. 50-62.
- KWATERKO** Josef : « L'américanité : voies du concept et voies de la fiction au Québec et dans la Caraïbe », in *Revue internationale d'études canadiennes*, n°27, 2003, pp. 43-60.
- LAGARDE** François : « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », in *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 159-179.
- PAGEAUX** Daniel-Henri : « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », dans Jean BESSIERE et Jean Marc MOURA [dir.], *Littératures postcoloniales et francophonie*. (Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'université de la Sorbonne Nouvelle), Paris, Honoré Champion, 2001.
- PERRET** Delphine : « Lire Chamoiseau », dans Maryse CONDE et Madeleine COTTENET-HAGE, [dir.], *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, pp. 153-172.

## IMAGINATION ET RE/PRÉSENTATION DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE SAMUEL BECKETT

**Christakis CHRISTOFI**

christofi.christakis@ucy.ac.cy

**Université de Chypre**

### **Résumé**

Dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett, l'imagination s'attache au fonctionnement de l'espace scénique et à une remise en cause des conventions dramatiques. L'auteur valorise le jeu qui prend en compte les spécificités tant de l'espace physique que des éléments dramatiques mis en scène. Il renforce et maintient les rapports et les tensions dramatiques. La scène beckettienne devient le dispositif d'un jeu des formes et des matières qui défie l'interprétation mais qui propose au spectateur une expérience unique.

**Mots-clés :** Beckett, théâtre, jeu, plastique, imagination

### **Abstract**

In the Samuel Beckett's drama, imagination is interconnected to the stage's functionality disassociated from all dramatic conventions. The author enhances stage action by deliberating essentials of both the physical and the dramatic elements staged. He culminates and maintains dramatic tensions, and Beckett's stage becomes a play of forms and materials which defies a single interpretation offering a unique experience to the spectator.

**Keywords :** Beckett, theatre, stage action, plastic, imagination

### **INTRODUCTION**

Pour l'écriture dramatique, l'imagination concerne le processus créatif et les moyens mis en œuvre<sup>1</sup>. L'imagination est, alors, étroitement liée à la représentation scénique et les propriétés mimétiques<sup>2</sup> de la pièce représentée. Chez Samuel Beckett, l'imagination n'obéit pas à une nécessité mimétique ou à un effet de vraisemblance. Elle ne renvoie pas non plus à une nécessité d'établir des liens entre ce qui se présente sur scène et les valeurs qui régissent le monde

---

<sup>1</sup> T. Zittoun : *Handbook of imagination and culture*, 2018, pp. 223-242.

<sup>2</sup> G. Genette : *Figures III*, Seuil, Poétique, 1972, p. 36.

extérieur. C'est à travers un travail matériel, une exploration plastique des moyens utilisés que l'auteur traite ce qui détermine la condition humaine. Beckett affirme qu'il met en œuvre des « forme[s] qui accommodent le gâchis et le désordre »<sup>1</sup>. L'auteur matérialise sur scène cette problématique qui est en relation avec des personnages dramatiques dont la caractérisation demeure difficile. L'originalité de son œuvre se situe sur la manière dont il présente des histoires qui n'évoluent pas, qui résistent à une interprétation définitive et qui valorisent le jeu scénique. Si la scène beckettienne est presque vide, parfois sans aucun personnage (*Souffle*), les éléments incorporés maintiennent des rapports dynamiques. Il s'agit alors d'examiner comment l'imagination dans l'œuvre dramatique beckettienne s'associe avec un jeu scénique dynamique où les éléments dramatiques interagissent. Nous examinons d'abord comment l'auteur explore les spécificités matérielles et physiques de ce qui est mis en scène, ensuite comment la scène beckettienne accueille divers processus créatifs, et enfin comment la scène fonctionne comme support d'un jeu poétique des formes et des matières et offre une expérience unique au spectateur. Nous étudions la théorie et la pratique théâtrales en rapport avec les arts plastiques afin de démontrer l'originalité de la scène beckettienne qui repose sur l'exploration scénique des matériaux dramatiques et les formes scéniques qui en résultent.

### **I. Mise en scène**

Les œuvres dramatiques de S. Beckett développent des histoires qui concernent l'homme dans des situations élémentaires. C'est l'attente, la symbiose dans *En attendant Godot*, la fin, la mort ou le jeu dans *Fin de partie*. Lorsque ces œuvres sont mises en scène, elles font appel à la reconnaissance. Mais c'est le jeu scénique qui valorise les rapports parmi les divers éléments dramatiques et attribue à la scène beckettienne une dynamique et une autonomie, même si celle-ci est presque vide. Et c'est précisément le vide qui fait appel à l'imagination du récepteur. L'imagination devient un effort d'évoquer ce qui est absent, ce qui pourrait donner sens à l'attente. Dans *En attendant Godot*, les jeux entre Vladimir et Estragon renforcent et remplissent l'attente.

Le souci du détail dans le jeu scénique et sa force visuelle caractérisent toute l'œuvre beckettienne. La dynamique de ses pièces repose souvent sur des principes structurels qui orchestrent des histoires qui n'évoluent pas. Il ne suffit pas, par exemple, dans *En attendant Godot* d'interpréter la raison pour laquelle Estragon se préoccupe tant de ses chaussures. Ce geste répétitif doit être mis en parallèle avec l'obsession de Vladimir pour son chapeau, et on

---

<sup>1</sup> Cité par P. Mélése : *Samuel Beckett*, Paris, Pierre Seghers, 1996, p. 138.

peut constater ainsi les relations complémentaires entre les deux personnages. Ainsi, chez Beckett, ce qui est représenté semble bien être une affaire de maintien du jeu scénique, à travers l'insistance sur les détails. C'est, par exemple, le cas de la teinte rouge pour Hamm (*Fin de partie*), des chaussures blanches et du pantalon pisseux de Krapp (*La dernière bande*), des matériaux comme le sable, matière qui couvre et immobilise Winnie (*Oh les beaux jours*), ou des objets comme les urnes qui contiennent l'humain comme un déchet (*Comédie*). Le détail est une partie d'un ensemble qui, sur scène, sollicite plus l'attention du spectateur et signifie dans l'ensemble scénique. Les détails renforcent la matérialité de ce qui est représenté. Ces éléments permettent de dire que Beckett valorise les spécificités matérielles de ce qui se présente sur scène.

De même, le corps des personnages beckettien devient un matériel essentiel dans la construction des images fragmentaires. Pour Grossman, les personnages beckettien vivent « dans un monde dénoué de signification »<sup>1</sup>, ce qui est mis en avant par des corps souffrants ou fragmentés. Dans *Cette fois*, une tête, suspendue dans le noir, se présente sur scène, dans *Pas moi une Bouche*<sup>2</sup>, dans *Solo* un homme le dos tourné aux spectateurs, dans *Quoi où* quatre personnages semblables. Ces personnages ne dominent pas l'espace scénique, ils se trouvent, parfois, au centre de la scène (*Cette fois*, *Berceuse...*) ou ils constituent un centre hors centre, parfois *décentré*<sup>3</sup>, voire un centre impossible (dans *Quoi où*, les personnages restent toujours en dehors du centre, mais toujours au centre des tensions). Le corps devient le moyen à travers lequel Beckett explore scéniquement les sensations comme un appel à ce qui est le plus humain. C'est ce qui constitue une invitation à l'interprétation. Dans *En attendant Godot* Vladimir affirme : « j'aimerais l'entendre penser »<sup>4</sup>. Le corps est mis en scène et est lié à plusieurs formes d'images et de représentations. Il constitue une préoccupation majeure pour l'auteur, préoccupation qui se manifeste scéniquement. Il devient l'objet d'une activité plastique, il est mis en scène. Dans *Souffle*, il n'existe pas de présence humaine sur scène, mais des détrit, l'inspiration / expiration la suggère, en attachant la vie à un bref instant. La lente montée de l'éclairage contraste avec l'obscurité et établit un mouvement scénique. Un cri faible, qui s'entrepose peu après le commencement et peu avant la fin, offre un repère, d'autant plus que ce cri doit être identique. La durée du *dramaticule*<sup>5</sup> est de 35 secondes. La force visuelle et plastique de la scène repose ainsi sur l'ensemble des interactions des éléments dramatiques. De

<sup>1</sup> E. Grossman : *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998, p. 76.

<sup>2</sup> C'est un personnage.

<sup>3</sup> S. Beckett : *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1986, p. 9, p. 29, p. 52.

<sup>4</sup> S. Beckett : *En attendant Godot*, Paris, Minuit 1952, p. 55.

<sup>5</sup> C'est une petite pièce dramatique (mot inventé par Beckett).



même, Beckett, en mettant en scène des déchets, montre sa volonté de traiter cette sorte de réalité inférieure qui ne pourrait pas constituer conventionnellement objet de représentation. L'auteur dévoile sa propre démarche poétique, en parlant de Tal-Coat et de la peinture moderne : « l'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer »<sup>1</sup>.

Ainsi, les œuvres de Beckett mettent en marge la présence humaine et défient l'interprétation, leur force réside dans leur pouvoir de provocation. Cette provocation est aussi visuelle. Le spectateur doit associer les débris qui se présentent sur scène aux rapports de l'homme au monde. L'espace scénique accueille ce jeu de formes et de sens<sup>2</sup>. Dans cette perspective, les déchets prennent sens, car l'auteur montre la condition humaine en relation avec un environnement hostile, qui correspond au contexte historique et politique du XXe siècle. C'est une tension qui constitue l'essence des liens qu'établit l'art beckettien avec lui-même et avec ce qu'il interpelle. Beckett renforce ou adoucit les rapports entre les éléments dramatiques, comme la lumière qui déclenche la parole dans *Comédie* et le gris qui domine *Fin de partie*. L'immédiateté et l'étrangeté des images scéniques beckettiennes, des thèmes et des objets représentés, étonnent le spectateur, puisqu'ils mettent à nu la condition humaine.

La langue constitue un autre moyen qui sert à provoquer une réflexion sur la condition humaine, car elle représente un moyen essentiel de communication. Cependant, chez Beckett, elle est, pour Knowlson, « torturée, tourmentée pour être assimilée à un exercice stylistique »<sup>3</sup>. La manière dont Beckett explore la langue crée un effet de spontanéité<sup>4</sup>, comme si l'œuvre s'inventait devant les yeux du spectateur, comme un jeu improvisé, fort présent dès les premières pièces de l'auteur. Beckett explore la langue dans sa matérialité. Des mots, des phrases se répètent en créant un rythme qui correspond au mouvement des pièces elles-mêmes<sup>5</sup>. La répétition constitue un appel à l'imagination comme un processus engendré par l'absence, par l'interrogation et la réflexion sur le sens de l'œuvre. On pourrait donner l'exemple de la phrase « On attend Godot »<sup>6</sup> dont la répétition est paradoxalement en correspondance avec l'attente et sa matérialisation scénique.

<sup>1</sup> S. Beckett : *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 2013, p. 13.

<sup>2</sup> G. Bachelard : *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 4, p. 262.

<sup>3</sup> J. Knowlson : *Beckett*, tr. Boris Oristelle, Actes Sud, 1999, p. 850.

<sup>4</sup> S. Beckett : *Molloy*, Paris, Minuit, 2008, p. 36.

<sup>5</sup> B. Clément : *Samuel Beckett*, in *Scène et Image, La Licorne*, Poitiers, 2000, p. 37.

<sup>6</sup> S. Beckett 1952, *op.cit.*, p. 16, p. 67, p. 96, p. 100, p. 110, p. 118.

Par ailleurs, l'écriture romanesque et dramatique beckettienne présente des caractéristiques similaires, comme la valorisation des images et des situations inattendues mises en œuvre de manière dynamique. Tel est le cas d'*Imagination morte imaginez* où le narrateur décrit longuement deux corps frappés d'inertie, dans un mouvement de lumières, où les corps apparaissent et disparaissent par divers projections (clarté / obscurité ; blanc / noir / gris), dans un rythme de couleurs, de températures. La source commune de la lumière et de la chaleur reste indéfinie. Là où tout semble mort, il y a une activité impossible à préciser : « Malgré la glace ils passeraient bien pour inanimés sans les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écarquillent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines »<sup>1</sup>. En effet, Beckett décrit deux corps qui se définissent progressivement. L'image dans le roman fonctionne comme une image mise en scène, et le lecteur doit la comprendre comme un ensemble d'éléments qui construisent une scène narrée. L'auteur insiste sur cette caractéristique et affirme : « Rien que le tout »<sup>2</sup>. Chez Beckett, il s'agit toujours d'un jeu, d'un conditionnement et d'une atmosphère scéniques<sup>3</sup> qui sont associés à des images fortes, et l'imagination est porteuse d'enjeux.

## II. Enjeux scéniques et processus créatifs

La scène beckettienne se renforce par des moyens plastiques qui montrent que l'espace scénique fonctionne comme support d'un jeu dynamique entre les différents éléments dramatiques. Dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande*, *Quoi où*, la scène accueille un mouvement sans fin : les entrées ou les sorties des personnages, leurs déplacements dynamisent l'espace scénique. Dans *Oh les beaux jours*, la scène reste plutôt figée ; Winnie est presque immobilisée, Willie se déplace peu et difficilement. A partir de *Pas moi*, la scène obtient une grande plasticité<sup>4</sup>. Des moyens plastiques comme les changements constants entre la lumière et l'obscurité, le mouvement et l'immobilité sont mis en œuvre. Dans *Pas moi*, l'espace scénique est divisé en deux parties, d'un côté, la Bouche<sup>5</sup>, de l'autre, l'Auditeur, tous les deux faiblement éclairés ; la Bouche parle, l'Auditeur ne fait que quatre « gestes brefs »<sup>6</sup>. Dans *Comédie*, les personnages, immobiles, dans des urnes, se mettent à parler, en alternance ou ensemble, lorsque la lumière est projetée sur eux de manière violente. Cela donne une scène

<sup>1</sup> S. Beckett : *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972b, p. 56.

<sup>2</sup> S. Beckett : *Fin de Partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 97.

<sup>3</sup> L. Janvier : *Beckett par lui-même*, Seuil, Écrivains de toujours, 1969, pp. 116-117.

<sup>4</sup> C'est ce qui caractérise la scène beckettienne, lorsque les éléments dramatiques interagissent sur l'espace scénique. L'auteur joue avec ces rapports et renforce le caractère visuel de son œuvre.

<sup>5</sup> Bouche et Auditeur sont deux personnages.

<sup>6</sup> S. Beckett : *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963, p. 81.

à la fois statique et mobile par la force du mouvement de la lumière. Dans *Va-et-vient*, le centre de la scène se baigne dans la lumière, et tout le reste se plonge dans l'obscurité (principe de construction scénique presque identique à celui de *La dernière bande*). Les déplacements de trois personnages, vêtus de couleurs différentes, selon l'indication scénique<sup>1</sup>, ainsi que leurs relations dynamiques remplissent l'espace scénique.

Dans *La dernière bande*, nous assistons à la création et à la narration d'une belle mise en scène de séparation. Le *jeune Krapp* rencontre sa bien-aimée au « haut du lac, avec la barque, nagé près de la rive, puis poussé la barque au large et laissé aller à la dérive. Elle était couchée sur les planches du fond, les mains sous la tête et les yeux fermés. Soleil flamboyant un brin de brise, l'eau un peu clapoteuse »<sup>2</sup>. Il lui annonce la rupture et cherche son regard. Ils restent ainsi immobiles, mais l'eau les remue « doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre »<sup>3</sup>. C'est une mise en scène picturale et cinématographique, construite de manière classique, harmonieuse, une des rares chez Beckett. Il s'agit tout de même d'une scène racontée, enregistrée, c'est une scène qui est mise en abîme<sup>4</sup> par celui qui l'a vécue, qui l'a enregistrée et qui l'écoute après plusieurs années. Ensuite, elle est *in absentia*. Elle a lieu hors-scène et favorise l'imagination. Chez Beckett, il s'agit alors, toujours, d'une alternance entre présence et absence. Dans cette pièce, l'espace scénique devient le support des rapports dynamiques en relation avec des scènes narrées et enregistrées, jouées et rejouées. Comme Krapp, les autres personnages beckettiens entretiennent des rapports étroits avec les objets qu'ils possèdent, mais aussi avec leur environnement. Cependant ils sont souvent devant une impasse : ils ne peuvent pas agir.

L'impossibilité d'agir est, sans doute, ce qui renforce les liens des personnages beckettiens avec tout ce qui semble être une condamnation à une éternelle répétition. Pour Gavard-Perret, chez Beckett « l'imaginaire fonctionne de manière paradoxale vers la clôture »<sup>5</sup>. En effet, l'imaginaire surgit par les liens subtils entre l'extrême clôture de la scène et le monde extérieur. La tension entre ces deux mondes apparaît à travers des images fortes, créées par la mobilité et l'immobilité, la lumière et l'obscurité, la présence ou l'absence. Dans *En attendant Godot*, par exemple, tout se réfère à Godot, une personne absente.

---

<sup>1</sup> S. Beckett : *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 43.

<sup>2</sup> S. Beckett : *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, pp. 24-25

<sup>3</sup> *Ibid.* : 26

<sup>4</sup> Procédé qui consiste à introduire au sein de la représentation principale, de la scène, de ce qui se joue, une autre scène avec des éléments identiques ou presque, ce qui provoque la confusion et l'irrésolution.

<sup>5</sup> J.-P. Gavard-Perret : *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris- Caen, Circé, 2001, p. 15.

Ainsi, la force de la scène beckettienne constitue un appel à l'imagination comme un processus qui engage le connu et l'inconnu, la connaissance et la reconnaissance. Or, ces œuvres dramatiques investissent dans l'ouverture du sens, tout en résistant à une interprétation définitive. Nous retrouvons également la dualité entre connaissance et reconnaissance, lorsque les pièces de Beckett entretiennent des rapports avec d'autres œuvres artistiques, littéraires ou dramatiques. Dans *Berceuse*, par exemple, la femme solitaire, dans un rocking-chair, baignée dans le noir, fait appel au souvenir des tableaux des grands maîtres, ayant inspiré Beckett. C'est le cas de *La berceuse* de Van Gogh, de *Margaretha de Geer* de Rembrandt ainsi que *La mère* de Whistler<sup>1</sup>. Tant dans le portrait de Rembrandt que dans celui de Whistler, il ne s'agit pas en réalité de portrait mais de scène, ce qui confère à ces peintures une ambiguïté et une ouverture du sens. Plus précisément, les portraits de ces personnages ne se limitent pas aux dimensions conventionnelles, et les personnes représentées entretiennent des rapports étroits avec tout ce qui les entoure. C'est exactement ce que Beckett explore dans sa pièce où la relation du personnage (Femme) avec l'objet (rocking-chair) lui accorde une dynamique. Dès lors, on constate que ce que Beckett explore n'est pas ce que ces œuvres racontent, mais les rapports dynamiques mis en scène. L'histoire, racontée par la Voix<sup>2</sup>, épouse la forme et le sens du texte : tout se berce. Et Beckett développe principalement le rythme du rocking-chair. Ce va-et-vient motive non seulement le mouvement de cette pièce mais aussi la majorité des œuvres beckettiennes. Ce travail matériel propose des images dramatiques palpables et vivantes. La scène beckettienne présente un événement, qui résiste à l'interprétation.

L'imagination, chez Beckett, est liée à un jeu, au code et aux conventions dramatiques, au langage scénique : on attend toujours Godot (le théâtre et l'attente). La partie, dans *Fin de partie*, est toujours rejouée sur scène (le théâtre et le jeu). Beckett questionne également les conventions qui régissent l'espace scénique, sa fonction et son pouvoir de représenter. Dans *Solo*, par exemple, le personnage récite une histoire. Cependant, il reste difficile à confirmer à qui appartient cette histoire. Le récit est à la troisième personne et concerne la situation actuelle et scénique du Récitant<sup>3</sup> : « [e]t maintenant. Cette nuit. Levé à la nuit »<sup>4</sup>. La même situation apparaît dans *Compagnie*, un roman de Beckett où le narrateur décrit : « [u]ne voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer »<sup>5</sup>. La situation narrative est radicalement différente, car le lecteur doit imaginer cette voix qui : « parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir [...]. Seule

<sup>1</sup> Cité par Knowlson 1999, *op.cit.*, p. 832.

<sup>2</sup> Il s'agit d'une personnage.

<sup>3</sup> Beckett nomme ainsi le protagoniste.

<sup>4</sup> S. Beckett 1986, *op.cit.*, p. 30.

<sup>5</sup> S. Beckett : *Compagnie*, Paris, Minuit 1985, p. 7.

peut se vérifier une infirme partie de ce qui se dit »<sup>1</sup>. Sur scène, l'image concrète, qui surgit de l'obscurité, choque. Ces rapports se matérialisent scéniquement dans *Solo* : le corps du récitant reste immobile, entouré d'une faible lumière diffuse. Cela montre l'impuissance du personnage dramatique à réagir et à couper les liens avec cette nuit, répétée depuis tant d'années. Ce mouvement constitue ou reconstitue une absence en tant que répétition, mais il est essentiel quant à l'immobilité du personnage et quant au statut de la pièce elle-même. Le dos tourné, posture violente, exclut le spectateur et le personnage de ce qui se joue. Multiplication des rapports, étrangeté de ceux-ci, tout ne fait que souligner à quel point Beckett interroge les moyens qu'il met à sa disposition pour créer une pièce, qui contredit ce qui définit traditionnellement l'espace scénique, le théâtre.

De même, dans *Pas*, Beckett s'inspire d'une source auditive<sup>2</sup>. Le bruit domine et rythme cette œuvre. Une jeune femme, May, parcourt l'espace, ses *pas*, comme le titre l'indique, sont audibles ; elle va et vient. Le parti pris dramatique focalise à nouveau sur l'espace scénique et sur un va-et-vient rythmé dans le noir où tout demeure confus : personnes, paroles, mouvements. Il s'agit d'une mise en scène qui scande le schisme et l'incommensurabilité du personnage. Pour Beckett, la pièce « se compose de trois parties : d'abord la fille parle à sa mère malade, puis la mère parle à sa fille qui n'est pas vraiment là ; enfin la fille évoque le souvenir d'une autre mère et d'une autre fille. Elle ne parle que des souvenirs qu'elle a de cette mère et de cette fille »<sup>3</sup>. En même temps, c'est une mise en scène dynamique qui établit ce va-et-vient constant et qui implique des relations entre présences et absences (voix, personnages) et des tensions (im-mobilité, parole – voix – silence, lumière – obscurité).

Dans le théâtre beckettien, il y a souvent une situation dramatique élémentaire, une sorte de structure fondamentale, qui interroge les sensations à travers la manière dont elle est mise en scène et à travers la mise en question et la valorisation de l'espace scénique. Il s'agit d'histoires confuses, incompréhensibles. De même, cette situation initiale n'évolue pas. Elle demeure, en effet, irrésolue. Cette méthode dramatique est originale, car Beckett, en mettant en cause la fonction de l'espace scénique, renforce le jeu. Dans *En attendant Godot*, par exemple, Vladimir et Estragon attendent toujours Godot. Beckett interroge la relation entre ces personnages (peuvent-ils se séparer ou rester ensemble en attendant Godot ?). Cependant, c'est une situation inchangeante où des thèmes majeurs, sous forme d'implicite, entrent dans ce jeu et le valorisent. Dans *Impromptu d'Ohio*, l'interrogation du genre dramatique se fait plus explicitement sentir à

---

<sup>1</sup> *Ibid.* : pp. 7-8.

<sup>2</sup> J. Knowlson, *op.cit.*, p. 774.

<sup>3</sup> St. Gontarski « Ressasser tout ça avec *Pas* », in *Revue d'Esthétique*, Toulouse, Privat, 1986, p. 151.

travers deux personnages, Lecteur et Entendeur, qui mettent en abîme la narration d'un événement sur scène, sa représentation et sa réception. L'histoire racontée se réfère à ce qui se passe sur scène. De même, dans *Catastrophe*, Beckett met en scène une répétition de la mise en scène d'un Protagoniste par un Metteur en scène et son Assistante. Dans une autre œuvre dramatique de Beckett, *Fragment de théâtre I*, trois personnages, nommés « A », « B », « C » se présentent. C se trouve sur une fenêtre le dos tourné à la salle, A et B font le recensement de la vie de C. Le titre de l'œuvre indique le caractère inachevé de l'œuvre, une histoire esquissée, et explique les questions du spectateur qui demeurent sans réponse. De même, dans la dernière pièce de Beckett, *Quoi où*, le jeu avec la scène domine. L'interrogation, mise en exergue par le titre de la pièce, persiste chez le spectateur, même à la fin de la pièce : qu'est-ce que le dramaturge met-il en scène ? Qu'est-ce qu'il traite ? Ces interrogations sont renforcées par un espace qui reste inconnu, par le mouvement de la lumière sur une scène plongée dans le noir. Les entrées et les sorties des personnages, leurs déplacements sur scène dynamisent l'espace du jeu, pourtant cet espace est réduit. Des questions se présentent, mais le spectateur ne peut pas comprendre cette œuvre (*Quoi où*). S. Beckett, en mettant en question le fonctionnement conventionnel de l'espace scénique, valorise l'espace du jeu ; il valorise les images scéniques via le jeu, et ce quelque chose, difficile à nommer, qui a lieu sur scène.

### III. Poésie scénique

Dans l'œuvre dramatique beckettienne, l'interrogation des limites subtiles entre la matière et sa mise en scène s'affirme<sup>1</sup>. Ses images scéniques exposent des rapports des éléments dramatiques qui sont difficiles à définir<sup>2</sup>. Et l'imagination engage le trouble. Beckett affirme qu'il veut « mettre de la poésie dans le théâtre, une poésie en suspens dans le vide »<sup>3</sup>. Mais si la scène beckettienne est presque vide, elle obtient sa force par ce fait. Pour Fr. Noudelmann, la scène beckettienne, presque vide, « accède à la matérialité de l'image »<sup>4</sup>. Le peu concerne ce que Beckett met en œuvre dans cet espace scénique réduit et fragmentaire : fragments des corps, des phrases, des mouvements. Mais ces restes sont bien concrets<sup>5</sup>, car le théâtre leur donne vie, et le jeu scénique renforce leur caractère visuel. Par conséquent, l'espace scénique conditionne (et est conditionné par) l'art de Beckett, via le jeu dramatique, la concrétisation des images, leur force matérielle et la mise en question du sens, puisque la scène fonctionne comme un dispositif

<sup>1</sup> S. Beckett : *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 77.

<sup>2</sup> M. Alphant, *Objet Beckett*, Centre Pompidou et IMEC, 2007, p. 1.

<sup>3</sup> Cité par Knowlson, *op.cit.*, p. 607.

<sup>4</sup> Fr. Noudelmann « Beckett et la scène-éclipse », in *La Licorne*, Scène et Image, Poitiers, 2000, p. 37.

<sup>5</sup> M. Alphant, *op.cit.*, p 147.

du jeu. De plus, l'imagination est valorisée par ce qu'elle questionne, dans un art qui explore des matériaux et des tensions. Le jeu scénique maintient sa dynamique grâce aux tensions qui dérivent à partir de l'ensemble des moyens et des matériaux mis en œuvre. Ce jeu peut être mis en parallèle avec un « combat »<sup>1</sup> théâtral qui a lieu *hic et nunc* sur scène. L'espace scénique accueille alors les tensions multiples et irrésolues entre la parole et le silence, le mouvement et l'immobilité, la lumière et l'obscurité, le matériel et l'immatériel. L'originalité du style beckettien repose sur le conflit au sein de l'espace scénique, comme dans sa dernière œuvre pour le théâtre : *Quoi où*. La tension résulte des oppositions (sémantico-formelles) et de ce qui est proposé (thème, objet, personnage etc.) de manière inarticulée. Les tensions entre les éléments dramatiques qui font partie du jeu scénique, la résistance de la scène à l'interprétation provoquent et renforcent l'imagination<sup>2</sup>. S'il existe une ouverture du sens, le dépassement<sup>3</sup> est dans la valorisation du dire par le comment dire, dans le renforcement de la scène par le jeu. Le traitement matériel de l'image, de sa substance, des mots et des formes<sup>4</sup>, produit l'originalité de la scène beckettienne.

La scène beckettienne pourrait être rapprochée de la métaphore bachelardienne de l'eau qui propose « une liaison continue des images »<sup>5</sup>. En effet, la force de ces images est comme un flux où tout dérive au fil des forces qui ne cessent de s'engendrer. De même, S. Beckett affirme cet abîme : « [t]out tourne, à vide, mais si, ne protestez pas, tout tourne »<sup>6</sup>. Chez Beckett, l'irreprésentable est alors mis en scène. Pour Saison, c'est « une imagination qui joue à jouer, qui tourne à vide »<sup>7</sup>. Or, ce que la scène beckettienne présente c'est la palpable interrogation de la vision, des sensations, des matières, des formes. La scène est pour le dramaturge le lieu de l'économie plastique, de l'image construite, de l'imagination. Ainsi, l'espace scénique devient pour Beckett, un dispositif qui accueille le jeu. Cet espace interprète des relations et des tensions. Dans *Murphy*, le narrateur décrit le personnage homonyme : « toujours sous la table les jambes enlaçaient comme se tord le corps d'une poule longuement après l'ablation de la tête, un espace vide et un vide spacieux »<sup>8</sup>. Chez Beckett, l'espace est défini par le jeu qu'il accueille, mouvements de mots, de bruits, de personnages.

---

<sup>1</sup> G. Bachelard : *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 62.

<sup>2</sup> J.-P. Gavard-Perret, *op.cit.*, p. 239.

<sup>3</sup> Bachelard 1948, *op.cit.*, p. 3.

<sup>4</sup> Bachelard 1942, *op.cit.*, p. 212.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>6</sup> S. Beckett : *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2012, p. 142.

<sup>7</sup> M. Saison : « Mettre en scène l'irreprésentable », in *Revue d'Esthétique*, Toulouse, Privat, 1986, p. 86.

<sup>8</sup> S. Beckett : *Murphy*, Paris, Minuit, 1951, p. 72.

Ce théâtre favorise une expérience immédiate<sup>1</sup> entre le spectateur et ce qui est représenté. Pendant le spectacle, l'imagination du spectateur se libère grâce à ce jeu dramatique bien calculé qui défie les conventions théâtrales mais qui explore les matières et les formes. Le spectateur regarde ce qui se présente sur scène, des matières, des paroles, des formes en jeu, ce qui prouve une con/fusion entre les participants et le jeu théâtral, entre l'imagination et la réalité, le jeu scénique.

## CONCLUSION

L'imagination dans l'œuvre dramatique de Beckett renvoie aux processus créatifs mis en œuvre, elle naît du travail matériel qui concerne le jeu scénique. La scène est conçue comme l'espace d'un jeu. Les spécificités matérielles et physiques de cet espace nouent des liens étroits et complexes avec ce qui est représenté. Des rapports irrésolus entre les différents éléments dramatiques définissent l'espace et donnent sens à ce qui y demeure : des corps, des mouvements, des gestes, des paroles. Leur dimension fragmentaire en tant qu'une partie d'un ensemble bien orchestré accorde à la scène beckettienne une dynamique qui constitue un appel à l'interprétation. La scène devient le lieu des tensions qui sont le propre de la condition humaine : l'attente, la mort, l'impuissance, et la volonté de continuer. Comme Vladimir l'affirme : « Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat*) »<sup>2</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

**ALPHANT** Marianne et al. [dir.] *Objet Beckett*, Centre Pompidou et IMEC, 2007.

**BACHELARD** Gaston : *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.

**BACHELARD** Gaston : *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948.

**BECKETT** Samuel : *Murphy*, Paris, Minuit, 1951.

**BECKETT** Samuel : *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

**BECKETT** Samuel : *Fin de Partie*, Paris, Minuit, 1957.

**BECKETT** Samuel : *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.

**BECKETT** Samuel : *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963.

**BECKETT** Samuel : *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.

**BECKETT** Samuel : *Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)*, Paris, Minuit, 1972b.

---

<sup>1</sup> S. Beckett 1990, *op.cit.*, p. 87.

<sup>2</sup> S. Beckett 1952, *op.cit.*, p. 9.



- BECKETT** Samuel : *Compagnie*, Paris, Minuit, 1985.
- BECKETT** Samuel : *Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*, Paris, Minuit, 1986.
- BECKETT** Samuel : *Proust*, Paris, Minuit, 1990.
- BECKETT** Samuel : *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 2003.
- BECKETT** Samuel : *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2012.
- BECKETT** Samuel : *Molloy*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2008.
- BECKETT** Samuel : *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 2013.
- CLEMENT** Bruno : *Samuel Beckett*, in *Scène et Image, La Licorne*, Poitiers, 2000.
- GAVARD-PERRET** Jean-Pierre : *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris- Caen, Circé, 2001.
- GENETTE** Gérard : *Figures III*, Seuil, Poétique, 1972.
- GONTARSKI** Stanley : « Ressasser tout ça avec *Pas* », in *Revue d'Esthétique*, Numéro hors-série, Spécial Samuel Beckett, Toulouse, Privat, 1986, pp. 151-159.
- GROSSMAN** Evelyne : *L'Esthétique de Beckett*, SEDES, 1998.
- JANVIER** Ludovic : *Beckett par lui-même*, Seuil, Ecrivains de toujours, 1969.
- KNOWLSON** James : *Beckett*, tr. Boris Oristelle, Actes Sud, 1999.
- MELESE** Pierre : *Samuel Beckett*, Paris, Pierre Seghers, 1966.
- NOUDELMANN** François : « Beckett et la scène-éclipse », in *La Licorne*, hors-série, Scène et Image, Poitiers, 2000.
- SAISON** Maryvonne : « Mettre en scène l'irreprésentable », in *Revue d'Esthétique*, Numéro hors-série, Spécial Samuel Beckett, Toulouse, Privat, 1986, pp. 85-87.
- ZITTOUN** Tania et **ROSENSTEIN** Adeline : « Theater and imagination to (re) discover reality », in *Handbook of imagination and culture*, 2018, p. 223-242.

# L'INTERGÉNÉRICITÉ DANS LA DRAMATURGIE DE CHARLES NOKAN

**Natogoma YÉO**

yeonatogoma.yade@gmail.com

**Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)**

## **Résumé**

Faisant écho aux canons esthétiques de l'art oratoire africain pour répondre au besoin d'appropriation de l'écriture engagé par les écrivains négro-africains de la deuxième génération, la dramaturgie de Charles Nokan et en particulier le corpus choisi est foncièrement marqué par la transgression des normes esthétiques occidentales. Les pièces analysées sont de ce fait le lieu de la manifestation abondante de l'intergénéricité.

Du style d'écriture aux techniques de narration de la fable, en passant par la construction des personnages, le dramaturge ivoirien fait constamment appel à la versification africaine du conte pour composer ses œuvres qui sont par ailleurs contées et jouées par des personnages atypiques.

**Mots-clés :** Dramaturgie, intergénéricité, écriture, narration, personnage.

## **Abstract**

Echoing the aesthetic canons of African public speaking art to meet the need for appropriation of the writing engaged by the Negro-African writers of the second generation, the dramaturgy of Charles Nokan and in particular the chosen corpus is fundamentally marked by the transgression of Western aesthetic standards. The pieces analyzed are therefore the site of the abundant manifestation of intergenericism.

From the writing style to the storytelling techniques of the fable, through the construction of the characters, the Ivorian playwright constantly uses the African versification of the tale to compose his works which are also told and played by atypical characters.

**Keywords :** Dramaturgy, intergenericism, writing, narration, character.

## **INTRODUCTION**

Après une longue période de conformisme littéraire à l'Occident, la littérature négro-africaine d'expression française s'est inscrite à partir des années 1970 dans une révolution

esthétique marquée par le renouvellement des techniques d'écriture. Cette révolution portait les marques de la culture africaine, car les écrivains africains ont éprouvé, à un moment donné, le besoin de créer des œuvres plus conformes aux réalités africaines. Dans ce sens : « *Le texte [...] est marqué du sceau de la tradition et de l'oralité* »<sup>1</sup>. Ce qui donna naissance à des œuvres hybrides dans lesquelles se côtoient spécificités de l'art oratoire africain et canons esthétiques occidentaux. Tout en convoquant dans leurs œuvres les normes occidentales dans lesquelles ils ont été formés et formatés, les écrivains africains s'en détournèrent avec habileté pour faire apparaître la vision africaine de l'art : un art total, sans cloisons ni barrières où tous les genres se rencontrent pour conter la même histoire.

Avec l'écrivain Charles Nokan, le mélange des genres connaît une exploitation inouïe. Toute sa production littéraire pose la question essentielle de la séparation des genres. Les novices, comme les initiés, peinent à ranger les fruits de son inspiration dans un registre précis tant tous les genres y trouvent leur épanouissement. Un melting-pot que soulignait bien à propos Pierre Stibbe dans la préface de *Le soleil noir point* :

*La littérature africaine a longtemps été une littérature orale de récits, poésie, musique étroitement mêlés, imbriqués. Il serait difficile de faire entrer ce texte dans un genre littéraire déterminé par nos normes habituelles : roman, conte, nouvelle. Ce n'est ni l'un ni l'autre. Je me demande quelle impression produira sa lecture sur celui qui n'a jamais éprouvé le contact avec l'Afrique<sup>2</sup>.*

En nous intéressant à sa production dramaturgique, notre ambition est de montrer comment celle-ci se lit et se construit au rythme des canons esthétiques de l'art oratoire africain, caractérisé par la fusion des genres.

L'analyse se consacrera essentiellement à l'examen du choix du style d'écriture et des techniques de narration de la fable à travers un corpus composé de six œuvres. Cet exercice conduira à la découverte des pratiques intergénériques en cours dans le théâtre de Nokan. Contées et jouées par des personnages atypiques d'une part, les pièces analysées sont aussi rythmées par la poésie, le chant, la musique et la danse, d'autre part.

## **I. Un théâtre rythmé par la poésie, le chant, la musique et la danse**

De prime abord, le lecteur-spectateur est frappé par le style protéiforme dans lequel les pièces sont consignées. Écrites en grande partie en prose, celles-ci sont parsemées de nombreux passages poétiques. La pièce intitulée *Johorè* s'ouvre avec un poème qui vante la beauté d'Afrisia et dénonce l'injustice économique dont le peuple de ce pays imaginaire est victime :

Johorè : Regarde par la fenêtre

<sup>1</sup>Mendo Zé, *La prose romanesque de Ferdinand Oyono : essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*, Thèse de Doctorat, Université de Bordeaux II, 1982, p.26.

<sup>2</sup> Pierre Stibbe, Préface de *Le soleil noir point*, Paris, Présence Africaine, 1962, p.8.

ma chère Nadiara  
 les pas du soleil  
 se poser sur la lagune  
 Les yeux des eaux brillent  
 Là-bas colline roussit  
 sous la lumière du soir  
 Comme Afrisia notre pays est beau !  
 Si les gouvernants  
 ne s'emparaient de presque tous les biens  
 Le peuple connaîtrait le bonheur. (Acte I, Scène I, p.118.)

Après ce poème introductif qui a toute l'allure d'un prologue, les répliques qui suivent sont transcrites en prose. Les extraits ci-dessous le démontrent parfaitement :

Nadiara: Notre lutte n'a d'autre sens que de permettre au peuple de jouir pleinement de la beauté de notre pays, de ses richesses.  
 Johoré: Au fait que penses-tu de la réunion d'hier ?  
 Nadiara : Bonne. Nous avons abouti à des résultats très satisfaisants. J'espère que nous nous attellerons dès la semaine prochaine aux différentes tâches, que désormais le comité exécutif de notre syndicat s'informerait mieux pour mieux former les étudiants. (Acte I, Scène I, p.118.)

Mais comme pour entretenir un certain parallélisme des formes, l'Acte I de la pièce se referme sur un poème dans lequel le camarade Sine exprime son amour à Johoré, l'héroïne éponyme :

Johoré, la lumière de ton visage  
 éclaire ma savane,  
 Réchauffe ma vie.  
 tes immenses yeux en amande  
 ton sourire délicieux ;  
 ton cou merveilleusement plissé,  
 ta voix chantante,  
 Je chante ta beauté pure  
 comme l'œil d'une source, ma gazelle !  
 Je te rendrai visite demain soir.  
 J'aime ta petite chambre. (Acte I, Scène IV, p.125.)

Au niveau visuel, la différence topographique entre les répliques de cet acte lui confère une forme zigzagüe qui s'applique à toute la pièce. Dans cette œuvre, le style reste indéterminé ; de sorte que l'on passe de la poésie à la prose pour y revenir invariablement. Ce style incertain, toujours en devenir, est une constante dans les autres pièces du corpus. Que ce soit dans *L'assassinat de Nguessan Lou Siani*, *La traversée de la nuit dense ou les travailleurs africains*, ou dans *Abraha Pokou ou une grande Africaine*, Nokan ne fait pas de choix statique quant au style d'écriture de son œuvre. Refusant de s'enfermer dans les arcanes de canons esthétiques figés, le dramaturge ivoirien donne du mouvement à sa plume. Il combine avec aisance les deux formes d'écriture (le vers et la prose) pour attribuer une note particulière à son œuvre. Les extraits ci-dessous, illustrent bien la récurrence de la poésie dans les pièces :

La mère : J'ai perdu ma fille  
 O ma fille ; toi qui me donnais à manger et à boire,  
 Qui me fournissait tout ce dont j'avais besoin !

Ah ! ma fille n'est plus.  
 Maintenant, quand j'avancerai, je tomberai à plat ventre,  
 Lorsque je reculerai, je choirai à la renverse  
 Je suis perdue.  
 La dense forêt des misères m'avale. (*L'assassinat de Nguessan Lou Siani*, p.81.)

Talouamah: [...]  
 Il y eut le feu  
 Il y eut l'herbe calcinée  
 Il y a les semences, les champs verdoyants, les forges fumantes  
 Il n'y aura plus d'affamés,  
 Nous tuerons les sangsues.  
 Nous colmaterons les cœurs percés.  
 Place aux hommes rénovés. (*Abraha Pokou ou une grande africaine*, L'élection du chef, pp.42-43.)

Tassouma : [...]  
 Notre pays ! Notre pays naissant !  
 Notre forêt à la chevelure noire !  
 Notre savane au regard pourpre ! Notre lumière vivifiante !  
 Ma case près des autres cases blanches !  
 Nos champs d'ignames ! nos cacaoyères !  
 Notre pays qui point ! Notre doux pays !  
 Notre Afrique industrialisée !  
 De nouvelles fleurs vont éclore  
 Naîtront des parfums neufs ;  
 Et le monde sera rouge. (*La traversée de la nuit dense ou les travailleurs africains*, Acte II, p.111.)

Ces vers qui rappellent la versification touchante et violente de *Cris rouges*<sup>1</sup> s'intègrent harmonieusement à l'ensemble des textes écrits en prose pour foudroyer d'une part, les bourgeois-faiseurs de misère et pour crier, d'autre part, la douleur du peuple, chanter sa détresse et exprimer également sa joie dans la liberté retrouvée et celle à venir qui fera place à « *des lendemains qui chantent*<sup>2</sup> ».

Comme la poésie, le chant et son binôme naturel, la danse, sont très présents dans le corpus. La quasi-totalité des pièces est rythmée par la musique traditionnelle ou moderne qui permet au peuple de chanter et de se trémousser à l'occasion des événements les plus importants de leur vie. Dans les moments de grande douleur (décès, trahison, esclavagisme, chômage) et de joie (mariage ou liberté acquise), tout se passe comme si les mots, c'est-à-dire la parole ordinaire, ne suffisait plus pour traduire les émotions des protagonistes. Ainsi, le chant des esclaves, dans *Abraha Pokou ou une grande Africaine*, traduit d'une part, leur désarroi, leur indignation face à l'assassinat masqué du prince Dakon et proclame d'autre part, leur farouche volonté de s'engager dans la lutte :

Les esclaves (en chœur) : le bel oiseau s'est envolé  
 Plane le gris vautour  
 L'aigle argenté s'est endormi ;  
 Il baigne dans la nuit des nuits

<sup>1</sup>Nokan Zègoua Gbessi, *Cris rouges*, Abidjan, CEDA, 1989.

<sup>2</sup>Expression évoquant un avenir radieux dans la chanson intitulée « Jeunesse » de Paul Vaillant-Couturier et d'Arthur Honegger en 1937.

Nous les hommes méprisés, fouettés, émaciés, nous dresserons nos poings  
 Nous n'accepterons pas d'avoir des bouches closes,  
 Il y aura la détonation ?  
 Nous deviendrons la violence qui transforme le monde  
 Nous créerons des ouragans  
 Nous bousculerons les oppresseurs  
 Et surgirons dans la lumière [...]. (Le chant des esclaves, pp.27-28.)

Dans *Les malheurs de Tchakô*, la danse constitue un heureux refuge pour les paysans qui connaissent les mêmes souffrances :

Sur la place publique, les paysans, auxquels se sont joints des femmes et des enfants, dansent. [...]. Ils se penchent d'un côté, puis de l'autre. Une extraordinaire frénésie les saisit. Le rythme du tam-tam les agite. Toute souffrance semble abolie. (Tableau II, pp.58 et 60.)

Quand survient la victoire, heure glorieuse de l'abolition de la souffrance, grand moment de joie et d'euphorie, celle-ci offre également l'occasion au peuple de danser comme le précisent les didascalies dans *Njolè* à la page 34 : « *Tous les membres de la communauté (esclaves, hommes libres) sont heureux de la chute des nobles. [...] Le peuple danse* » aux sons du « *1er et 2<sup>ème</sup> tam-tam* ».

Dans *Abraha Pokou ou une grande africaine*, la danse et la musique apparaissent sous une forme plus riche et variée. À travers la scène consacrée au couronnement d'Abraha Pokou comme reine du peuple baoulé, le lecteur-spectateur voit défiler plusieurs types de danseurs et divers instruments de musique :

Le Conteur : Les jeunes hommes vont chercher leurs tohas (calebasses) ; ils forment un demi-cercle. Les jeunes filles se placent derrière eux.  
 On entend le rythme des tohas, le solo et le chœur.  
 Une musique passionnée, de forme polyphonique, envahit l'espace.  
 Les goolibahs, c'est-à-dire les masques portés par deux excellents danseurs, arrivent. La danse est endiablée.  
 Le soir tombe. Les Allièkohiras dont la beauté et la manière de danser retiennent habituellement les cuisinières qui laissent ainsi brûler les mets apparaissent.  
 L'awè rythme les pas de chaque goolibah dont le pagne de raphia remue.  
 Une frénésie saisit les danseurs qui secouent avec virtuosité les tohas. Les cœurs baignent dans une joie intense. On n'a presque plus conscience de soi-même. L'angoissante idée de mourir n'existe plus. (Le couronnement, pp.38-39.)

Si la danse commence avec des danseurs ordinaires, « *jeunes filles et jeunes hommes* » sont très vite supplantés par les masques. Danseurs de haute qualité artistique, leur entrée en scène marque celle d'un nouvel instrument de musique. Au simple son des « *calebasses* » s'ajoute celui de « *l'awè*<sup>1</sup> » dont la combinaison harmonieuse finit par pousser les spectateurs à rejoindre la foule des danseurs : « *tout le monde se trouve à la cime de l'allégresse* » (p.39). La communion ainsi créée entre les comédiens et le public, dans cette scène, rappelle agréablement

<sup>1</sup> L'awè, appellation donnée par les Akan à un instrument traditionnel de musique. C'est une trompe, constituée à partir de cornes d'animaux.

les cérémonies rituelles et le conte africains. Ici, comme dans le conte africain, spectateurs et acteurs sont mêlés au même jeu de la représentation, occultant les frontières entre les genres :

Le conteur ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent son récit est protéiforme, son texte est hybride. En effet, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, il mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre<sup>1</sup>.

Comme le conteur africain, Nokan fait appel à divers genres pour créer et construire son théâtre. La poésie, la prose, le chant et la danse constituent les champs de prédilection de sa production dramaturgique qui révèle au lecteur-spectateur la vision africaine de l'art et du théâtre en particulier. Théâtre total et populaire par excellence, celui-ci se caractérise avant tout par le nombre pléthorique voire indéterminé de personnages.

## II. Un théâtre conté et joué par des personnages atypiques

La double énonciation constitue l'un des signes distinctifs du texte de théâtre. Ainsi, contrairement aux autres productions littéraires :

Le texte théâtral est constitué de deux couches textuelles bien distinctes, l'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les monologues), et qui a pour sujet de l'énonciation immédiat un personnage<sup>2</sup>.

Cette caractéristique essentielle du langage théâtral fait du personnage l'une des pièces maîtresses de l'œuvre dramatique. Par ses dires, en effet, le personnage constitue avec l'auteur les deux voix par lesquelles l'action mimée parvient aux oreilles et à l'intelligence du lecteur-spectateur.

Le corpus ne déroge pas à cette règle fondamentale de l'œuvre dramatique. Dans les pièces, les personnages sont au cœur de l'énonciation, mais Nokan leur applique un traitement singulier qui affirme toute l'africanité de son théâtre. D'une part, le nombre des personnages est abondant et indéfini et d'autre part, l'on assiste à l'entrée en scène d'une nouvelle catégorie de personnages.

En ce qui concerne le nombre des personnages, l'on note la présence d'une quantité importante de figurants qui brouillent la détermination exacte des protagonistes de chaque pièce.

Dans *Allangba et Ngo*, l'incipit mentionne dix-sept personnages parmi lesquels l'on retrouve trois groupes distincts dont le chiffre n'est pas déterminé. Ce sont les personnages nommés : « *les soldats* », « *des villageois* » et « *des villageoises* ». Il en est de même dans *L'assassinat*

<sup>1</sup>N'Da Pierre, *L'écriture esthétique de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.59.

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, pp.187-188.

de *Nguessan Lou Siani*, où l'action repose essentiellement sur sept personnages : *Nguessan Lou Siani, Mani Lou Na, Tien Bi Tah, Voli Bi Yocoly, Le chef, La mère et Yao Zouzou*. Mais ce chiffre relativement restreint est très vite dilaté par l'indéchiffrable groupe de personnages constitué par « *les villageois* ».

À travers *La traversée de la nuit dense ou les travailleurs africains*, le nombre, déjà pléthorique, de quarante-trois personnages, explose à l'excès quand on prend en compte les groupes que constituent les « *Représentants des organisations de travailleurs immigrés en France, les Représentants de la gauche française, Des bourgeois français, et les Manifestants* ». Avec *Abraha Pokou ou une grande africaine*, le lecteur-spectateur n'est pas mieux loti. Comme dans les autres œuvres, la liste des personnages évoque une multitude de protagonistes dont le nombre reste difficile à définir. Cette difficulté est entretenue par l'utilisation récurrente de l'article indéfini « *des* » qui accompagne plusieurs noms de personnages. Sur un total de dix-sept personnages listés, cinq sont précédés par cet article : « *des nobles, des esclaves, des anciens et anciennes, des épouses, des notables* ».

Dans la foule innombrable de protagonistes que propose Nokan, le lecteur-spectateur découvre des personnages dont les caractéristiques bousculent quelque peu les principes théoriques de la dramaturgie classique. En effet, dans ce qu'il convient d'appeler « *le dramatique pur* »<sup>1</sup>, il existe une séparation de rôles entre le personnage, l'auteur et le spectateur. Ainsi, si le personnage est le porteur de l'action, l'auteur est celui qui raconte l'histoire tandis que les spectateurs se contentent de regarder les actions représentées. Contrairement au premier dont la présence est explicitement marquée dans le texte par des dialogues, les deux autres n'interviennent pas directement dans l'œuvre. La parole de l'auteur, notamment, « *est masquée et partagée entre plusieurs émetteurs distincts*<sup>2</sup> » que sont les protagonistes. Sa présence dans le texte, tout comme celle du spectateur, est sous-entendue et n'est rendue possible que par le biais des didascalies intégrées. Cette distinction de rôles entre le personnage et les autres entités de l'œuvre dramatique n'est pas de mise dans le corpus. Dans *La traversée de la nuit dense ou une grande Africaine* notamment, « *les spectateurs* » font irruption dans l'action ou « *l'agir* » qui est un champ exclusivement réservé au personnage. Le lecteur-spectateur les découvre avec surprise aux côtés de Tassouma, Adjé et les autres personnages dans la manifestation de protestation organisée à l'encontre du « *marchand du sommeil* ». Ici, les « *spectateurs* » ne sont

<sup>1</sup> Nous empruntons le terme à Jean P. Ryngaert dans *Introduction à l'analyse du théâtre*. Dans ce livre, l'auteur oppose la notion de dramatique pur à celle du drame épique tel que théorisé par Brecht.

<sup>2</sup> Jean P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2002, p.13.



pas de simples assistants passifs, mais ils participent activement à la manifestation, comme le témoigne cette réplique :

Des spectateurs : Les « marchands du sommeil sont des salauds. Tuons-les, tuons-les, tuons-les ». (Acte II, p.104.)

Il en est de même pour le personnage de « *l'auteur* » qui apparaît dans la scène du débat sur laquelle la pièce se referme. Dans cette scène, « *l'auteur* » ainsi que les « *spectateurs* » sont directement pris à témoins et donnent leurs avis sur la pièce :

(Le débat est ouvert)

Un spectateur : Ta pièce est trop optimiste.

L'auteur : La vie, elle aussi, l'est profondément. Sinon, nous nous suiciderions tous.

Un autre spectateur : Tu ne peins pas assez le monde intérieur de chaque personnage.

L'auteur : Les petites manies de l'individu ne m'intéressent pas. Foin de l'introspection ! L'important c'est la lutte et le bonheur commun. L'art, comme la vie, doit être social.

Une femme : Par moments votre pièce ressemble à un opéra.

L'auteur : Parce que mes personnages connaissent les mêmes souffrances, une chanson dont chacun semble avoir composé un couplet sourd d'eux. (Acte II p.113.)

Les extraits ci-dessus matérialisent de façon concrète la présence directe de l'auteur et des spectateurs dans l'œuvre. En plus de la présence « *masquée* » mais rappelée discrètement par les didascalies, l'on note ici une présence explicite qui prend forme à travers des personnages assumant des paroles. En clair, les personnages de « *l'auteur* » et des « *spectateurs* » jouent deux rôles dans l'œuvre. « *L'auteur* » est pris dans le double jeu du récit et de l'action, alors que les « *spectateurs* », eux, sont à la fois des observateurs passifs et des acteurs de l'action, qui se déploie dans la pièce.

Cette technique de construction des personnages s'observe également dans *Abraha Pokou ou une grande africaine*, pièce où les personnages du « *conteur* » et du « *poète* », qui forment ensemble le portrait-robot de l'auteur, apparaissent sous plusieurs visages. Ils prennent tantôt la figure d'un récitant qui rapporte à la troisième personne les faits qui ne sont pas représentés sur la scène, tantôt celui d'un narrateur homo-diégétique qui raconte à la première personne le déroulement de l'action à laquelle il participe par ailleurs :

Le Conteur : Nous marchons vaillamment. Nous entendons crier les tam-tams des guerriers ennemis qui approchent.

Le Poète : Nous marchons, nous marchons toujours.

Le Conteur : Nous avons atteint l'endroit où la forêt embrasse la savane.

Nous construisons à présent plusieurs villages en ce lieu et non loin d'ici.

Nous avons abattu des arbres. (L'émigration, p.33.)

L'utilisation du pronom personnel « *nous* » montre que les personnages du conteur et du poète ne racontent pas l'histoire de l'extérieur, mais ils la content de l'intérieur. Ce ne sont plus des observateurs externes et passifs, comme c'était le cas dans les scènes de « *L'enterrement* »

et de « *L'émigration* », mais ici, ils sont devenus de véritables acteurs engagés dans le combat que mènent Abraha Pokou et les siens. C'est pourquoi le poète peut affirmer :

Oui ; nous ferons que vivre ne soit que bon, qu'il n'y ait plus d'obscurité en nous. [...]  
 Nous allons nous unir aux ethnies voisines. Nous tendrons main à tous les peuples.  
 Nous changerons l'homme. (*L'émigration* p.37 et *L'élection du chef* p.43.)

Comme dans l'œuvre précédente, les personnages de cette pièce sont également au carrefour de plusieurs rôles : ils apparaissent d'abord sous les traits codifiés du récitant antique, deviennent ensuite des narrateurs homo-diégétiques et se transforment enfin en de véritables protagonistes qui ont leur mot à dire dans l'action mise en scène dans l'œuvre.

La même technique est reprise dans les autres pièces du corpus sous une forme plus élaborée. Dans *Njolè*, œuvre articulée en trois parties, les personnages de Njolè, Ngbin et Guié interviennent sur le double plan de l'action et de la narration. Dans la première partie de l'œuvre, les trois personnages sont présentés comme de simples protagonistes. Si Njolè apparaît comme l'instigateur de l'insurrection à venir, Ngbin et Guié sont ses adjouvants. Ce sont de vrais protagonistes et, à ce titre, les discours qui leurs sont attribués respectent les principes du récit dialogué qu'exige le texte de théâtre. Mais dès l'entame de la deuxième partie de l'œuvre leurs rôles s'élargissent. En plus de conserver le rôle traditionnel de personnages-acteurs, ils apparaissent par moment avec le costume du récitant antique ou celui de narrateurs homo-diégétiques :

Ngbin: Nous marchons, nous courons, courons, courons.  
 Nous courons, nous marchons, marchons, marchons.  
 Guié: Nos camarades ont encerclé le village.  
 Ils rampent, cachés par des bosquets, des halliers.  
 Ils frapperont au moment voulu.  
 Ils viennent d'arrêter Jessy.

Njolè: Nous portons des branches d'arbustes, des herbes. Nous nous déplaçons comme de petites forêts.  
 Nous investissons le palais.  
 Les nobles, croyant qu'un miracle se produisait, que ce sont des génies qui viennent chercher l'âme de Zébian, se jettent à terre, les yeux fermés  
 Nous procédons à leurs arrestations. (*Deuxième partie*, p.29)

Dans *L'assassinat de Nguessan Lou Siani*, l'héroïne éponyme et deux autres personnages (« Mani Lou Na » et « Une danseuse ») présentent les mêmes caractéristiques. En plus de leur rôle initial d'acteur, le lecteur-spectateur les découvre quelquefois dans celui du récitant antique ou d'un narrateur homo-diégétique :

Mani Lou Na : Ce matin, nos voix sont douces, telle la chanson des feuilles de maïs que remue mollement la brise du soir.  
 Une danseuse : Le coq a chanté trois fois.  
 L'aube finit de dissiper les ténèbres.  
 Le jour a ouvert ses immenses et beaux jeux.  
 Le soleil s'est levé ;  
 il magnifie le village et la forêt voisine.

Ngouessan Lou Siani : Nous célébrons le mariage de Mani Lou Na avec Voli Yocoly et le mien avec Tien Bi Tah  
 Nous dansons.  
 Nos chansons s'emparent de l'espace. Nous esquissons des pas, faisons des gestes félins.  
 Nous avançons ; nous reculons, puis nous avançons de nouveau. Nous sautillons. Nous nous plions comme des lianes. Nous tournons sur nous-mêmes, telles des toupies.  
 Nous nous trémoussons.  
 La joie ruisselle en nous. (p.73)

À travers ces extraits, l'on note l'inexistence d'échanges véritables entre les personnages qui parlent. Les paroles qu'ils assument ne s'inscrivent pas dans la dynamique d'un récit dialogué. Bien au contraire, leurs paroles s'apparentent plus à des didascalies intégrées car les informations qui y figurent concernent le temps, l'espace et certaines actions qui ne sont pas portées sur la scène. Ici, les personnages ont cédé leur costume d'acteur pour arborer celui du récitant, fût-il un narrateur hétéro-diégétique ou homo-diégétique.

Le dramaturge Charles Nokan impose donc un traitement atypique aux personnages de son théâtre. Tout en gardant, dans les pièces, le principe de base de l'œuvre dramatique qu'est le récit dialogué, il y introduit quelques innovations. Des nombreux récits pris en charge par des personnages peu ordinaires ou spécifiques tels que « *Le présentateur* », « *Le conteur* » ou « *Le poète* », aux interventions directes de l'auteur et des spectateurs dans la pièce, ces innovations rappellent indubitablement autant les veillées de contes africaines que certaines cérémonies rituelles de l'Afrique ancestrale. Dans lesdites veillées et cérémonies, il n'existe pas de frontière entre l'officiant, les acteurs et le public. Ces trois entités distinctes au départ finissent par se laisser emporter par le vent du jeu de la représentation auquel ils se prêtent sans complexe. Ce qui explique certainement l'explosion des rôles joués par ceux-ci. Dans la dramaturgie de Nokan, le personnage n'est plus seulement un acteur - c'est un diseur donc un auteur-compositeur - mais aussi un spectateur. Comme le conteur africain ou l'officiant des cérémonies rituelles africaines, le personnage du théâtre de Nokan cumule trois rôles : il joue, dit et assiste à la fable appartenant en définitive à toute la communauté qui y participe également.

## CONCLUSION

En somme, l'on remarque que sur le plan formel, tout le corpus manifeste un décalage par rapport à la norme occidentale. Du style d'écriture, au traitement des personnages en passant par le mélange des genres, les pièces analysées se distinguent moins par le conformisme canonique que par les multiples transgressions qu'impose Nokan au texte de théâtre. Ces transgressions, qui sont en réalité des innovations qu'apporte le dramaturge ivoirien dans la composition de l'œuvre dramaturgique, portent les marques de l'art oratoire africain, notamment les pratiques narratives du conteur africain. Pratiques intergénériques par

excellence, qui dérogent aux règles de la fixité classique occidentale, celles-ci confèrent une certaine mobilité au théâtre de Nokan qui effectue sans complexe des va-et-vient entre les esthétiques occidentale et africaine. De cette interaction, entre la culture du colon et celle du colonisé, Nokan projette une belle image de la richesse de l'interpénétration des cultures, source de valorisation et de respect mutuels, au détriment de l'idéologie coloniale dominatrice, fondée sur le dénie de l'autre. Ici s'énonce toute la vision révolutionnaire du dramaturge ivoirien.

Lieu de contemplation de l'intergénéricité mais aussi de l'hybridité culturelle qui met en lumière et valorise les canons esthétiques africains, la dramaturgie de Nokan est par ailleurs une dramaturgie militante.

En prenant ses distances par rapport aux normes esthétiques établies pour porter sur la scène des personnages comme le conteur ou le poète, qui reflètent le profil du griot africain, Nokan a transformé la pièce de théâtre en un outil de propagande idéologique, mis au service de la révolution et de l'Afrique. Plus que du théâtre, les pièces de Nokan sont des lieux de célébration de l'authenticité africaine et de promotion de la révolution comme arme de combat pour sortir les sociétés africaines de leur léthargie.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus

**NOKAN** Zégoua Gbessi, *Johorè précédée de cinq autres pièces (Njolè Allangba et Ngo, Le père, L'assassinat de Nguessan Lou Siani, La révolution c'est l'affaire des masses populaires)*, Paris, Nubia, 1982, 141 pages.

**NOKAN** Zégoua Gbessi, *Abraha Pokou ou une grande Africaine et trois autres pièces (Les malheurs de Tchakô, La traversée de la nuit dense ou Les travailleurs africains, L'air doux de chez nous)*, Paris, Présence africaine, 1984, 149 pages.

### II. Ouvrages cités

**MENDO ZÉ** Gervais, *La prose romanesque de Ferdinand Oyono : essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno structurale*, Thèse de Doctorat, Université de Bordeaux III, 1982.

**N'DA** Pierre, *L'écriture esthétique de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003.

**NOKAN** Zégoua Gbessi, *Cris rouges*, Abidjan, CEDA, 1989.

*Le soleil noir point*, Paris, Présence Africaine, 1962.

**RYNGAERT** Jean P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2002.

**UBERSFELD** Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

## TABLE DES MATIÈRES

### PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, DIDACTIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE .....6

**Cheick Félix Bobodo OUEÏDRAOGO, Inoussa GUIRÉ**, Le déficit d'enseignement  
de l'écriture dans les classes de CM au Burkina Faso .....7

**Paul Hervé AGOUBLI, Dorgelès HOUËSSOU**, Le mythe du déluge chez Vigny : Esthétique  
de la sublimation et étimologie d'un style paradoxal au service de la téléologie .....23

**Djoko Luis Stéphane KOUADIO**, Aproximación sociopoética al dinero en *Tormento*  
de Benito Pérez Galdós : Vistazo a Amparo y Rosalía .....36

**Kouakou Léon KOBENAN**, Les formes et les enjeux du ressassement dans *Allah*  
*n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma .....48

### THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES .....60

**Diakaridia KONÉ**, On the road...Dans *Mes transes à trente ans* de Saverio Nyigiziki. Le  
récit de la fuite de Justin ou la longue déambulation d'un picaro errant .....61

**Max-Médard EYI**, La dette de sens cachée : Appropriation et/ou influence de la pensée  
littéraire de Balzac dans la philosophie de Nietzsche .....75

**Mia Élise ADJOUANI**, Configurations littéraires des frontières de l'espace atlantique  
dans l'œuvre de Tierno Monénembo .....87

**Mylène DANGLADES**, Le combat des « Sans Voix » dans *Zamore et Mirza*  
*ou L'esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges .....98

**Yao Katamatou KOUMA**, Homosexual Futurity Beyond Its Private Sphere In Baraka's *The*  
*Baptism and the toilet* ..... 111

**Gervais-Xavier KOUADIO**, L'intermédialité littéraire dans *Le Paradis français*  
de Maurice Bandaman ..... 123

**Joseph Ahimann PREIRA**, Dualité de l'espace urbain dans les romans africains  
francophones de la troisième période ..... 135

**Hamidou BALDÉ**, Le parasitisme socio-économique dans *Le Mandat* de Sembene Ousmane,  
un frein au mieux-être individuel : Étude comparative du texte et de son adaptation  
cinématographique ..... 147

<b>Antonin ZIGOLI</b> , <i>La main sèche</i> de Tchicaya U'Tamsi : Encodage des récits et hermétisme d'une écriture novatrice .....	160
<b>Salawu WABIY</b> , Corruption ou culture nationale dans le roman francophone <i>L'Homme Rompu</i> .....	173
<b>Mamadou SIDIBÉ</b> , L'ambivalence des rues rétiviennes dans <i>Les Nuits révolutionnaires</i> .....	185
<b>Clément LOUA</b> , Pour une étude de l'espace anarchique dans les romans de Jules Vallès .....	198

## **LITTÉRATURE ORALE, CINÉMA, ARTS DU SPECTACLE**

### **ET AUTRES ARTS .....209**

<b>Bio Koudous BANDIRI</b> , La théâtralisation au service de la construction du sens de l'existence dans le rituel funéraire "Goru Sikubu" chez les <i>Baatombu</i> du Bénin .....	210
<b>Arsène MAGNIMA-KAKASSA</b> , Culture dominante versus culture dominée : Le statut de l'oralité et du créole chez Patrick Chamoiseau .....	221
<b>Christakis CHRISTOFI</b> , Imagination et re/présentation dans l'œuvre dramatique de Samuel Beckett .....	230
<b>Natogoma YÉO</b> , L'intergénéricité dans la dramaturgie de Charles Nokan .....	242
<b>Table des matières</b> .....	<b>253</b>