



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

Revue semestrielle N°11 - Janvier 2021



- 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

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

Dépôt légal : Janvier 2021

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^e et XX^e 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 (Habilité 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

Grammaire, Oralité et Histoire

MANIFESTATIONS DES VALEURS SPATIALES ET TEMPORELLES DE LA PONCTUATION DANS LE TEXTE ÉCRIT

Aimé THIÉMÉLÉ

thiemaime2005@yahoo.fr

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

Résumé

La ponctuation participe à la clarté du message que les écrivains véhiculent. Elle contribue à l'organisation discursive et donne certaines valeurs aux textes écrits. Ces valeurs ont un impact sur la compréhension. Parmi elles, nous en avons qui sont en rapport avec le temps et d'autres en rapport avec l'espace. L'objectif de cet article est de mettre en exergue ces valeurs et de montrer comment elles agissent sur l'écrit. Pour ce faire, notre étude porte sur « L'archer Bassari » du Malien Modibo Sounkalo Kéita et « Silence, on développe » de l'Ivoirien Adiaffi Adé Jean-Marie. L'intérêt du choix de ces œuvres est que leurs auteurs utilisent abondamment les signes de ponctuation. A partir de la méthode descriptive et explicative, nous envisageons d'analyser l'impact d'une part des valeurs spatiales et d'autre part, celui des valeurs temporelles de ces signes sur l'écrit.

Mots-clés : ponctuation, espace, temps, valeur, organisation

Abstract

Punctuation contributes to the clarity of the message that writers convey. It contributes to discursive organization and gives certain values to written texts. These values have an impact on understanding. Among them we have some that relate to time and others that relate to space. The aim of this article is to highlight these values and show how they work in writing. To do this, our study focuses on "The Bassari archer" by Malian Modibo Sounkalo Kéita and "Silence, we develop" by the Ivorian Adiaffi Adé Jean-Marie. The advantage of choosing these works is that their authors use punctuation marks extensively. From the descriptive and explanatory method, we plan to analyze the impact on the one hand of spatial values and, on the other hand, that of the temporal values of these signs on writing.

Keywords : punctuation, space, time, value, organization

INTRODUCTION

Dans la communication écrite, la présence des signes de ponctuation est essentielle. En effet, l'un de leurs rôles est d'organiser les textes en leur donnant des valeurs qui déteignent sur le sens de l'écrit. L'objectif de cet article est de mettre en exergue ces valeurs et de montrer comment elles agissent sur l'écrit. C'est pourquoi, dans cet article, nous nous proposons d'étudier deux de ces valeurs rattachées à l'espace et au temps. Les valeurs spatiales et

temporelles ont-elles un impact réel sur le texte ? Notre analyse va s'appuyer sur des textes extraits de «L'archer Bassari» de Modibo Sounkalo Kéïta et de «Silence, on développe» d'Adiaffi Adé Jean Marie.

En effet, dans sa description des faits, l'auteur de «L'archer Bassari» utilise des signes de ponctuation qui participent à la relation de l'histoire et qui ont plusieurs valeurs. De même, dans «Silence, on développe», Adiaffi emploie divers signes de ponctuation pour peindre le tableau d'une Afrique en proie aux difficultés. D'où l'intérêt qu'on porte à leur étude. C'est aussi la raison qui justifie le choix de ces deux romans. Dans cette perspective, nous allons définir les notions de « ponctuation » et de « valeur » spatiale et temporelle. En procédant aux définitions, Nina Catach¹ affirme que : « la ponctuation est l'ensemble des signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, intérieur au texte et commun au manuscrit et à l'imprimé ; la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant un système complétant ou suppléant l'information alphabétique ».

Selon Maurice Grévisse², « la ponctuation est l'ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de la langue orale comme les pauses et l'intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques. C'est un élément essentiel de la communication écrite ». Ces définitions nous montrent que la ponctuation est un système, un ensemble de signes qui organisent un texte et qui aident à sa compréhension. Par ailleurs, selon Jean Dubois et al (1973 ; 506) « On appelle valeur linguistique le sens d'une unité définie par les positions relatives de cette unité à l'intérieur du système linguistique. » En utilisant la méthode descriptive et explicative, nous allons faire ressortir d'une part les valeurs spatiales et, d'autre part, les valeurs temporelles de la ponctuation dans les deux romans.

I – Valeurs spatiales de la ponctuation dans « *L'archer Bassari* » et dans « *Silence, on développe* »

L'analyse des valeurs spatiales fait référence aux valeurs en relation avec les localisations, les lieux ; en d'autres termes, les valeurs liées à l'espace. La valeur spatiale se détermine par les signes de ponctuation marquant des pauses, séparant des séquences ou les mettant en emphase. Il n'existe pratiquement pas de différence entre valeur spatiale et organisation syntaxique et prosodique de la phrase. C'est pour cela que cette étude va se consacrer à démontrer que les signes de ponctuation génèrent des valeurs spatiales dans «*L'archer Bassari*» et dans «*Silence, on développe*». Nous avons, par exemple, les extraits suivants :

¹ Catach (Nina), *La ponctuation*. In *Langue française* n°45, février 1980, Paris : Larousse, p.28

² Grévisse (Maurice). *Le bon usage*. -12^e éd. Refondue par André Goose. -Louvain-La neuve : Ducrot, 1986

P1 : *En ce qui me concerne, l'essentiel est qu'il me paye ce qu'il me doit ; le reste ne me regarde pas.* (L'archer Bassari, chap. 15, p 124)

P2 : *La beauté qui dort.* (Silence, on développe, chap.13, p.116)

P3 : *Absurde, c'est vraiment absurde et inadmissible, cruel comme le régime lui-même qui secrète cette absurdité qui détruit les êtres, les transforme en objets sans consistance, en objets sans vie : vils et serviles.* (Silence, on développe, chap. 42, p. 325)

P4 : *Abia, l'autre fille, prise de peur, détala à toutes jambes, semant sur la chaussée sac, chapeau, chaussures...* (L'archer Bassari, chap.1, p 91)

Dans ces extraits, P1, P2, P3 et P4, le point, en marquant la fin de la phrase, lui met une limite. La limite est le bord, la partie extrême où se termine une surface, une étendue. Les phrases des exemples P1, P2, P3 et P4 nous montrent que le point qui se trouve à la fin de chacune d'elles la sépare des autres et il indique la limite entre elles. C'est dans ce sens que Paul Robert (1993) définit la ponctuation comme étant « *un système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte écrit en phrases ou éléments de phrases* ». En nous fondant sur cette définition de Paul Robert, nous pouvons noter que chacun des exemples P1, P2, P3 et P4 est une phrase. De plus, dans les exemples P1 (*En ce qui me concerne, l'essentiel est qu'il me paye ce qu'il me doit ; le reste ne me regarde pas.*), P3 (*Absurde, c'est vraiment absurde et inadmissible, cruel comme le régime lui-même qui secrète cette absurdité qui détruit les êtres, les transforme en objets sans consistance, en objets sans vie : vils et serviles.*) et P4 (*Abia, l'autre fille, prise de peur, détala à toutes jambes, semant sur la chaussée sac, chapeau, chaussures...*), la virgule et le point-virgule divisent les phrases en segments. Ces segments sont alors reliés par la virgule en P3 et en P4 ou par le point-virgule en P1. En procédant de cette façon, ces signes de ponctuation constituent des limites dans l'espace de la phrase. Cela nous montre alors que la virgule et le point-virgule participent de cette manière à la spatialisation de la phrase, voire du texte des deux romans. En poursuivant l'analyse, nous découvrons d'autres formes de spatialisation du texte. Par exemple :

P5 : *N'da Sounan, nos camarades n'ont fait que répéter ce que nous avons appris...* (Silence, on développe, chap. 42, p. 324)

P6 : *Affoua, je t'aime, je t'aime, je t'aime.* (Silence, on développe, chap. 42, p. 325)

P7 : *Pour ma part, continua Mbaye avec toutefois une nuance de regret, qu'on les relève.* (L'archer Bassari, chap. 22, p.191)

P8 : *Ces derniers temps, Dangala, Mamba Noir et la dame Sita Dinta - Sous les verrous elle aussi - avaient développé leur entente pour contrôler le marché de la prostitution et de la drogue.* (L'archer Bassari, chap. 22, p.191)

P9 : *Ce verre (il se saisit d'un lourd verre de cristal), ça fait plusieurs repas pour une famille paysanne.* (L'archer Bassari, chap. 22, p.191)

Dans les exemples ci-dessus, P5 et P6, la virgule délimite l'espace phrastique par des mises en apostrophe. Ainsi, la mise en apostrophe apparaît-elle avec les noms propres, dans les phrases P5 (*N'da Sounan*) et P6 (*Affoua*), placés au début des phrases et séparés des autres mots par une virgule. Ce procédé nous montre que la virgule permet aussi des mises en apposition, des incises, des inversions de sujet et des insertions dans le discours qui donnent à la ponctuation des valeurs spatiales. D'abord, la mise en apposition se présente de deux manières. D'une part, la mise en apposition placée à la tête de la phrase et séparée des autres mots par une virgule comme dans les phrases P7 (*pour ma part,*) ; P8 (*Ces derniers temps,*) et P9 (*Ce verre,*). Et, d'autre part, celle insérée dans la phrase et séparée des autres mots par une double virgule dont une à gauche et l'autre à droite. Par exemple :

P10 : *Votre ami, M. Dia le journaliste, veut vous voir. (L'archer Bassari, chap. 22, p.191)*

P11 : *Mais ce qui, au plus profond de moi-même, me déchire, me torture - une autre torture - c'est ma mort, car je vais mourir, je le sais. (L'archer Bassari, chap. 22, p.189)*

P12 : *Pour ma part, continua Mbaye avec toutefois une nuance de regret dans la voix, je reconnais avoir commis deux fautes professionnelles graves qui pourraient effectivement être retenues contre moi pour peu qu'on les relève. (L'archer Bassari, chap. 22, p. 191)*

P13 : *Et ton enquête a établi, dit-il à Sarré, que par exemple la nuit de la mort de Ladji, Abia avait fait venir la petite Kandimi ... (L'archer Bassari, chap.22, p.193)*

Dans les exemples P10 (*, M. Dia le journaliste,*) et P11 (*, au plus profond de moi-même,*), on observe que l'apposition est à l'intérieur de la phrase. Elle est encadrée par la virgule double. L'analyse des exemples P10, P11, P12 et P13 fait aussi ressortir la délimitation spatiale par la virgule. Par exemple, outre les appositions, elle est aussi révélée par les incises. Ces formes narratives, appelées incises, dans lesquelles se trouve l'inversion du sujet, apparaissent dans les phrases P12 (*, continua Mbaye avec toutefois une nuance de regret dans la voix,*) et P13 (*, dit-il à Sarré,*). Ces incises sont placées entre une double virgule et elles constituent une autre valeur spatiale des signes de ponctuation. Enfin, dans leur discours, les auteurs des deux romans font intervenir des mots ou expressions par le biais de la ponctuation entraînant parfois une rupture de l'espace phrastique. Par exemple :

P14 : *Il se tourna vers l'inspecteur Sarré et pensa à madame Lomo : «Sarré se considère comme un Bassari à part- entière», et il fit la liaison avec la phrase d'Atumbi l'ancien : « L'archer est assuré de l'aide et de la protection de quelqu'un.» (L'archer Bassari, chap. 11, p.197)*

P15 : *Mais ce qui, au plus profond de moi-même, me déchire, me torture – une autre torture - c'est ma mort, car je vais mourir, je le sais. (L'archer Bassari, chap. 22, p.189)*

P16 : *[...] mes vertèbres qui hurlent comme Sony Okosu « Let my people go !», libère mon peuple, laisse à mon peuple la liberté de son destin. (Silence, on développe, chap. 42, p. 330)*

P17 : *Il faut dire que Manhouba (femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire) était la charmante protégée du commissaire. (Silence, on développe, chap. 42, p. 381)*

Dans les extraits P14, P15, P16 et P17, on observe que des mots ou groupes de mots intègrent la phrase grâce au tiret, comme en P15 (- *une autre torture* -) ; par le truchement des guillemets, tels que dans les exemples P14 (« *Sarré se considère comme un Bassari à part entière* » [...], « *L'archer est assuré de l'aide et de la protection de quelqu'un.* ») et P16 (« *Let my people go* »). Ces mots ou groupes de mots intégrés que nous appelons des insertions ou des suppléments phrastiques se retrouvent aussi par le biais des parenthèses en P17 (*femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire*). Nous constatons dans les exemples ci-dessus que les groupes de mots insérés dans les phrases occupent des espaces qui interrompent la linéarité de celles-ci. Par exemple, en P17, sans l'insertion, la phrase de base est : « *Il faut dire que Manhouba était la charmante protégée du commissaire.* » On note que l'absence du supplément (*femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire*) n'altère pas le sens de la phrase.

Les exemples ci-dessus révèlent donc que la valeur spatiale des signes de ponctuation permet aux écrivains de rompre l'ordre syntaxique de la phrase, soit pour mettre certains mots en vedette (« *Let my people go* »), soit pour insister ou mettre l'accent sur certaines expressions (*femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire*), soit pour reléguer un propos au second plan communicatif en tant qu'élément moins important (« *Sarré se considère comme un Bassari à part entière* » [...], « *L'archer est assuré de l'aide et de la protection de quelqu'un.* »). Tout comme les panneaux du code de la route, les signes de ponctuation signalent la présence de l'information et la clarifient. C'est ainsi que dans les deux romans, l'analyse des signes de ponctuation montre que les mises en apposition, les incises obtenues grâce à la virgule et les insertions rendues possibles à l'aide des tirets, des guillemets et des parenthèses offrent à l'écrivain l'occasion d'intervenir directement dans l'espace discursif de son texte pour donner des informations complémentaires, jugées moins importantes par rapport au message véhiculé par les phrases qui les contiennent, mais utiles pour la compréhension de certains phénomènes auxquels le discours fait allusion. La segmentation du texte apparaît comme une marque, une valeur spatiale de la ponctuation dans les deux romans.

Par ailleurs, nous avons noté que dans l'écriture, le point indique au lecteur la fin d'une phrase, d'un enchaînement syntaxique qui a un sens complet. C'est pourquoi, Paul-Emile

Littré¹, dans sa définition de la ponctuation, dit que « c'est l'art de distinguer par les signes reçus les phrases entre elles, les sens partiels qui conviennent à chacun de ces sens ». Par exemple,

P18 : *L'archer grimpa en silence le long du tronc noueux du caïlcédrat. A quatre heures du matin, le boulevard de la République est totalement désert. Il ne craignait donc pas d'être vu. Ne pas faire de bruit.* (*L'archer Bassari*, chapitre 1, p. 7)

P19 : *La terre qui sous nos pas triomphants libère les horizons. J'ai peur pour la liberté en haillons qui demande l'aumône. J'ai peur pour le bâillon sur la bouche d'or de la liberté.* (*Silence, on développe*, chapitre 13, p. 117)

Au niveau prosodique, les nécessités de la respiration imposent au discours des coupures, des arrêts, des pauses qui sont marquées à l'écrit par le point, la virgule et le point-virgule. A ce propos, Maurice Grévisse (*Le bon usage*, 1986) dit que « La ponctuation est l'ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de la langue orale comme les pauses et l'intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques. ». Pour Paul Robert², la ponctuation est « un système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte écrit en phrase, ou élément de phrases, à noter certains rapports syntaxiques ou certaines nuances affectives de l'énoncé qui, dans le langage parlé, s'exprimeraient par des particularités du débit (notamment les pauses de l'accentuation ou de l'intonation) ». Quant à Arrivé et al³, ils soutiennent que « Les signes de ponctuation sont des marques typographiques qui donnent des indications nécessaires à la lecture d'un texte écrit. C'est un équivalent –approximatif– des arrêts, des accents, des intonations, des mélodies, et même des gestes dont s'accompagne le langage parlé ». Ces pauses interviennent dans les textes romanesques comme des éléments qui précisent et indiquent l'espace.

Dans les exemples P18 et P19 de «*L'archer Bassari*» et de «*Silence, on développe*», il conserve ce rôle qui lui confère une valeur en rapport avec l'espace. En effet, les exemples P18 et P19 présentent le point suivi de la lettre majuscule. De cette façon, ils nous font découvrir effectivement que le point termine la phrase en indiquant une pause très marquée pour signifier que la période est achevée et que ce qui vient d'être dit forme un sens complet. Et, la majuscule, qui suit le point, signale au lecteur qu'il s'agit d'une nouvelle phrase : « *L'archer grimpa en silence le long du tronc noueux du caïlcédrat. A quatre heures du matin, le boulevard de la République est totalement désert. Il ne craignait donc pas d'être vu. Ne pas faire de bruit.* » (*La terre qui sous nos pas triomphants libère les horizons. J'ai peur pour la liberté en haillons*

¹ Paul-Emile Littré, cité par Drion (Jacques), « *Traité de la ponctuation française* », éd. Gallimard, 1991 collections Tél, p.124

² Robert (Paul). *Le Robert*, 2^e éd. Paris : Dictionnaires le Robert, 1992.

³ Arrive, Blanche-Benveniste, Chevalier et Peytard. *Grammaire du français contemporain*, Larousse, 1990, p.32

qui demande l'aumône. J'ai peur pour le bâillon sur la bouche d'or de la liberté.). L'analyse syntaxique des phrases ci-dessus présente respectivement quatre points en P18, après « *caïlcédrat.* » ; « *désert.* » ; « *vu.* » et « *bruit.* » et trois points en P19 précédés par les mots « *horizons.* » ; « *l'aumône.* » ; « *liberté.* ». Comme le point termine la phrase, on peut alors, à partir des points relevés dans les deux exemples, soutenir que nous avons quatre phrases en P18 et trois en P19. Ces points marquent ainsi comme à l'oral des pauses que le lecteur doit observer. Comme le point, la virgule est utilisée dans la communication écrite pour marquer des limites indiquant des pauses légères à des endroits bien déterminés comme Adiaffi et Modibo le montrent dans leurs textes.

P20 : *Par souci de ne pas donner de réponses erronées, ceux-ci firent des croquis de l'arme, notèrent les caractéristiques et promirent d'envoyer les résultats de leurs recherches.* (*L'archer Bassari*, chap.1, p. 7)

P21 : *Ayant retrouvé ses ailes et ses serres, un aigle lançait dans le ciel un salut impérial, ses parasols d'or royalement déployés.* (*Silence, on développe*, chap. 3, p.11)

Dans les extraits P20 et P21, la virgule indique la limite de différentes propositions juxtaposées qu'on pourrait représenter, avec comme limites des barres obliques :

P20 : *Par souci de ne pas donner de réponses erronées, / ceux-ci firent des croquis de l'arme, / notèrent les caractéristiques et promirent d'envoyer les résultats de leurs recherches.*

P21 : *Ayant retrouvé ses ailes et ses serres, / un aigle lançait dans le ciel un salut impérial, / ses parasols d'or royalement déployés.*

Dans les deux romans, les auteurs utilisent aussi la virgule pour délimiter les propositions incises comme dans les extraits suivants :

P22 : *Gardez votre argent, Monsieur le Ministre, je n'ai pas besoin de cet argent* (*Silence, on développe*, chap.46, p.386)

P23 : « *Ça y est, marmonna-t-il, Safi va encore m'engueuler!* » (*L'archer Bassari*, chap.1, p.11)

P24 : *Et donc tu l'as tué! lança Mbaye, affirmatif.* (*L'archer Bassari*, chap. 3, p.28)

En P22 et en P23, on note la présence d'une double virgule qui encadre chacune des séquences, qui sont respectivement une apostrophe : « *Monsieur le Ministre,* » et une incise « *marmonna-t-il,* ». En P24, le point d'exclamation placé après le participe passé « *tué!* » ne met pas fin à la phrase parce qu'on observe qu'il est suivi par une lettre minuscule à l'initiale du verbe « *lança* ». Cette observation nous permet de montrer que le point d'exclamation fonctionne ici comme une virgule à l'intérieur de la phrase. Ce qui permet à l'auteur d'inscrire un complément d'information telle une proposition incise comme « *lança Mbaye, affirmatif.* ».

Au niveau des valeurs spatiales, on note aussi que la virgule délimite les apostrophes et les appositions comme, par exemple, dans les extraits suivants :

P25 : *Mes enfants, je me suis fait un devoir de vous rencontrer parce que les méandres de la vie ont fait de moi, inopinément, le témoin douloureux d'événements que jamais je n'aurais crus possibles. (Silence, on développe, chap. 42, p.325*

P26 : *Misérables, c'est vous qui l'êtes. (Silence, on développe. chap.26, p.194)*

P27 : *Sur une table, des jeunes, qui ont bu des verres de trop, sont tout à leurs gesticulations. (L'archer Bassari, chap.15, p.126)*

P28 : *Niéga, qui était guérisseuse, acquérait ainsi les dernières connaissances de son métier. (L'archer Bassari, chap.11, p.100)*

En P25, on a une apostrophe délimitée par la virgule et représentée par le groupe nominal « *Mes enfants*, ». En P26, P27 et P28, les appositions sont : le groupe adjectival « *Misérables*, » en P26 ; le groupe nominal « *des jeunes*, » en P27 et la proposition subordonnée relative, « *qui était guérisseuse*, » mise en apposition par rapport au groupe nominal représenté par le nom propre « *Niéga*, ».

L'analyse des extraits P20, P21, P22, P23, P24, P25, P26, P27 et P28 des deux romans montre que la virgule, en indiquant des limites à l'intérieur de la phrase, permet au texte écrit d'acquiescer des valeurs spatiales d'incise, d'apostrophe, d'apposition et de juxtaposition. A partir de ces exemples, il ressort que dans les deux romans la virgule, en séparant les différents groupes de mots, permet de marquer une pause très légère. Mais cette pause ne se fait pas n'importe où. Elle se fait entre les mots ou groupes de mots qui ont soit des natures différentes, soit des fonctions différentes qu'on peut schématiser de la façon suivante :

Proposition principale / proposition incise / adjectif qualificatif ;

Complément circonstanciel ou proposition circonstancielle ou adjectif qualificatif en tête de phrase / autre fonction ou autre proposition ;

SN sujet / SN apposé ou proposition subordonnée relative imbriquée apposée / SV.

La représentation ci-dessus indique, par la présence des barres obliques, les différents espaces occupés par les signes de ponctuation d'une part et, d'autre part les délimitations spatiales qu'ils font dans les romans. L'analyse des valeurs spatiales dans « *L'archer Bassari* » et dans « *Silence, on développe* » révèle que le point-virgule aussi est employé pour marquer une limite et par conséquent une pause moyenne. Par exemple :

P29 : *Cela donne du travail à des gens qui autrement seraient dans la rue; cela crée la plus-value, augmente la richesse du pays. (L'archer Bassari, chap. 15, p.126)*

P30 : *Aussitôt les tonnerres grondèrent monstrueusement, les foudres tombèrent au loin dans les fleuves taris; l'éclair avec son terrifiant fouet balafra le firmament, en écrivant sur les nuages de bizarres signes lumineux. (Silence, on développe, chap. 13, p.41)*

Dans les exemples ci-dessus, le point-virgule délimite des propositions à l'intérieur de la phrase. Ce qui nous permet d'avoir deux propositions aussi bien en P29 (« *Cela donne du*

travail à des gens qui autrement seraient dans la rue; » et « cela crée la plus-value, augmente la richesse du pays. ») qu'en P30 (« Aussitôt les tonnerres grondèrent monstrueusement, les foudres tombèrent au loin dans les fleuves taris; » et « l'éclair avec son terrifiant fouet balafra le firmament, en écrivant sur les nuages de bizarres signes lumineux. ». Par cette délimitation, les propositions séparées sont d'étendue moyenne. Ainsi, le point-virgule indique-t-il, une pause moyenne entre des propositions de moyenne étendue sans toutefois marquer un arrêt dans l'enchaînement de la phrase.

De l'analyse des signes de ponctuation dans les deux romans, il ressort que le point, la virgule et le point-virgule apparaissent comme les signes de ponctuation qui participent à la délimitation spatiale en indiquant la pause dans les textes romanesques. Le point marque une pause plus forte et indique un arrêt alors que la virgule et le point-virgule marquent des pauses légères et indiquent que l'enchaînement de la phrase continue. Le point d'interrogation, les points de suspension et le point d'exclamation, comme nous l'avons démontré avec l'extrait P24 (« *Et donc tu l'as tué! lança Mbaye, affirmatif.* »), marquent aussi la pause mais n'indiquent pas toujours la fin d'une phrase. Ils sont employés pour marquer des limites spécifiant les pauses que le lecteur doit observer. La pause apparaît alors comme une valeur spatiale de la ponctuation dans les deux romans.

II – Valeurs temporelles de la ponctuation dans les deux romans

Dans l'analyse des valeurs spatiales de la ponctuation, il s'est avéré que les signes de ponctuation permettent de segmenter la phrase. Ils aident aussi le scripteur à organiser et à structurer le texte en délimitant les différents plans discursifs. Ces plans discursifs créent différentes périodes sur le schéma temporel de la phrase. L. Hjelmslev (Dictionnaire de linguistique ; 1973, 426) « donne le nom de schéma à ce que F. De Saussure appelle « langue » ; chez lui, le schéma, qui est la langue comme forme pure (système ou patern), est opposé d'une part à la norme, qui est la langue comme forme matérielle, déjà définie par une certaine réalisation sociale, mais indépendante encore du détail de cette réalisation, d'autre part à l'usage, qui est la langue comme ensemble d'habitudes articulatoires d'une société donnée. »

P31 : *Pour ma part, continua Mbaye avec toutefois une nuance de regret dans la voix, je reconnais avoir commis deux fautes professionnelles graves qui pourraient effectivement être retenues contre moi pour peu qu'on les relève. (L'archer Bassari, chap.22, p. 191)*

P32 : *Et ton enquête a établi, dit-il à Sarré, que par exemple la nuit de la mort de Ladji, Abia avait fait venir la petite Kandimi ... (L'archer Bassari, chap.22, p.189)*

P33 : *Ecoute, protesta Simon, nous autres journalistes (L'archer Bassari, chap.22, p.192)*

P34 : *«Ça y est, marmonna-t-il, Safi va encore m'engueuler!» (L'archer Bassari, chap.1, p.11)*

L'analyse des exemples ci-dessus fait ressortir différentes structures. En effet, les phrases P31, P32, P33 et P34 sont des discours directs dans lesquels le narrateur a inséré des propositions incises. Nous avons en P31 « , *continua M'baye avec toutefois une nuance de regret dans la voix,* » ; en P32 « , *dit-il à Sarré,* » ; en P33 « , *protesta Simon,* » et en P34 « , *marmonna-t-il,* ». Ces incises, placées entre une virgule double, marquent une certaine distinction entre les paroles des personnages et celles du narrateur. Dans leur réalisation, elles sont simultanées aux phrases qui les contiennent. On utilise le terme de « réalisation dans les théories linguistiques qui établissent une distinction entre un système abstrait commun à tous les locuteurs d'une même communauté linguistique (compétence, langue) et des phrases effectives diverses selon les locuteurs (performance, parole) ; on oppose les phrases abstraites aux phrases (énoncées) réalisées ou actualisées. » Nous considérons les phrases qui contiennent les incises comme les « tutrices » parce que les incises occupent une partie de leur temps pour se réaliser. Et, elles se réalisent au même moment. Elles ont la valeur temporelle de simultanéité.

Notre analyse nous permet aussi de montrer que, dans les deux romans, les deux points et les guillemets ont des valeurs temporelles. Par exemple :

P35 : *Il se tourna vers l'inspecteur Sarré et pensa à madame Lomo : «Sarré se considère comme un Bassari à part entière», et fit la liaison avec la phrase d'Atumbi l'ancien: «L'archer est assuré de l'aide et de la protection de quelqu'un.» (L'archer Bassari, chapitre, 22, p. 193)*

L'extrait P35 nous montre la présence des deux points et aussi des guillemets. Dans la phrase P35, les guillemets sont employés de part et d'autre des énoncés cités, c'est-à-dire rapportés, au discours direct, tels qu'ils ont été prononcés («*L'archer est assuré de l'aide et de la protection de quelqu'un.*»). Et, les deux points apparaissent comme l'élément annonciateur de ce discours rapporté au style direct. Ils sont utilisés comme un indice de démarcation entre les discours introducteurs ((...*d'Atumbi l'ancien*;) ; (*madame Lomo* ;)) et les énoncés rapportés qui commencent par une majuscule ((S*arré*) ; (L*'archer*)). La majuscule, employée au milieu de la phrase et non après un point, marque le changement de plan du discours et indique, alors, que l'énoncé rapporté n'appartient pas à celui qui le cite. Dans cette perspective, dans la réalisation du procès, nous plaçons les deux points sur l'axe temporel passé et ils acquièrent la valeur temporelle d'antériorité par rapport à la citation au même titre que le discours qui les précède.

Dans les deux romans, l'analyse fait ressortir aussi que les deux points favorisent un développement aussi bien phrastique que d'idée auquel ils attribuent une valeur temporelle. Par exemple :

P36 : *Bon, murmura le commissaire en continuant sa lecture : vingt-six ans; 1, 70 mètre; teint clair; profession: secrétaire. (Silence, on développe, chap., 42, p. 326)*

P37 : [. . .] *Une nuit ébranlée de cauchemars : de pâles et gigantesques araignées poilues, et leurs rires édentés de sorcières, leurs danses macabres avec leurs sanglantes pattes velues.* (L'archer Bassari, chap.11, p. 103)

Dans les exemples P36 et P37, les deux points permettent aux scripteurs de faire une énumération des traits du signalement du suspect en P36 (*Bon, murmura le commissaire en continuant sa lecture : vingt-six ans; 1, 70 mètre; teint clair; profession: secrétaire.*) et de donner une explication des cauchemars en P37 (*Une nuit ébranlée de cauchemars : de pâles et gigantesques araignées poilues, et leurs rires édentés de sorcières, leurs danses macabres avec leurs sanglantes pattes velues.*). En agissant ainsi, les deux points annoncent une action postérieure à celle qui les précède. En faisant acquérir au texte leur valeur d'antériorité ou de postériorité, ils font ressortir ainsi le fonctionnement de la valeur temporelle dans les deux romans. Outre les deux points, d'autres signes de ponctuation interviennent dans le schéma temporel de la phrase dans les deux romans. Par exemple :

P38 : *Ces derniers temps, Dangala, Mamba Noir et la dame Sita Dinta - Sous les verrous elle aussi - avaient développé leur entente pour contrôler le marché de la prostitution et de la drogue.* (L'archer Bassari, chap.22, p.191)

P39 : *Ce verre (il se saisit d'un lourd verre de cristal), ça fait plusieurs repas pour une famille paysanne.* (L'archer Bassari, chap.22, p.191)

P40 : *Il faut dire que Manhouba (femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire) était la charmante protégée du commissaire.* (Silence, on développe, chap. 42, p. 381)

Les exemples P38, P39 et P40 font apparaître des parenthèses et des tirets. Les parenthèses interviennent dans ces phrases soit pour donner une indication scénique, comme dans la phrase P 39 « *(il se saisit d'un lourd verre de cristal)* », soit pour donner une explication ou une information, comme dans la phrase P40 « *(femme stérile, en agni ; donc considérée comme maudite par la société et par la coutume qui lui réserve un enterrement expiatoire)* ». Tout comme les parenthèses, dans la phrase P38, les tirets encadrent des informations telles celles concernant « *la dame Sita Dinta* » : - *sous les verrous elle aussi* - . Les indications scéniques, les explications et les informations sont rendues possibles par les parenthèses, la virgule double et le tiret. Les signes de ponctuation, en l'occurrence les guillemets, les parenthèses, la virgule double et le tiret, en structurant les plans du discours, interrompent la linéarité de la phrase sans en altérer le sens. Ils contribuent ainsi à la temporalité du texte écrit. Dans les deux romans, l'analyse des extraits montre que seul le signe de ponctuation peut modifier la chronologie de la phrase. Il peut la rendre continue ou discontinue selon les cas. Alors, les résultats de l'analyse des extraits des deux romans montrent que les signes de ponctuation participent à la chronologie du texte écrit et ils revêtent ainsi de valeurs

temporelles. Il peut aussi l'organiser ou l'interrompre. Par exemple :

P41 : - *Ecoute, protesta Simon, nous autres journalistes ...*

- *Vous n'êtes pas des journalistes, je te dis. Un journaliste, ça informe. (L'archer Bassari, ch.1, p. 98)*

L'analyse de l'extrait ci-dessus fait ressortir que, dans les textes des deux romans, les écrivains utilisent les points de suspension pour marquer l'interruption d'un discours. Ce signe de ponctuation, les points de suspension, est aussi employé dans les écrits pour indiquer la réflexion d'un personnage. Il invite également le lecteur à réfléchir sur un fait. Mais, dans le cas d'espèce, ils montrent la suspension de ce que dit un des participants d'un dialogue comme nous le montre la première phrase de P41 : «- *Ecoute, protesta Simon, nous autres journalistes ...* ». Ici, les points de suspension soulignent la coupure intervenue à la fin de la première phrase, parce que le deuxième intervenant semble se hâter à cause du temps ; il est pressé. Pour lui, sa pensée prime sur celle de l'autre. C'est pourquoi, il ne le laisse pas terminer ce qu'il veut dire ; il le coupe. En agissant ainsi, les points de suspension freinent de façon brutale le déroulement chronologique de la phrase. Ils suspendent le temps du texte romanesque. Ils acquièrent alors les valeurs temporelles d'interruption, de suspension et de l'inachèvement.

Dans l'exemple P41, le changement de locuteur est marqué par le tiret qui indique le début des interventions et présente deux personnes en train de dialoguer :

(- *Ecoute, protesta Simon, nous autres journalistes ...*

- *Vous n'êtes pas des journalistes, je te dis. Un journaliste, ça informe.*).

Le tiret structure la conversation des personnages en indiquant le début de chaque intervention. Dans les deux romans, il indique l'ordre de passage de chaque intervenant dans le temps. Il indique l'ordre chronologique des interventions des personnages revêtant ainsi des attributs de valeurs temporelles d'organisation et de structuration.

La deuxième partie de cet article nous a permis de montrer que la ponctuation, à travers les signes tels que les deux points, les guillemets, la virgule double, les parenthèses, les points de suspension et le tiret, participe à la chronologie des deux romans et revêt des valeurs temporelles.

CONCLUSION

Cet article met en évidence les différentes valeurs spatiales et temporelles de la ponctuation dans «*L'archer Bassari*» et dans «*Silence, on développe*». Ces valeurs aident le lecteur à comprendre les deux romans. Au niveau spatial, la ponctuation se charge de marquer la limite du mot, de la proposition et de la phrase à l'écrit. Elle met de l'ordre et de la clarté dans le texte

romanesque et participe à rendre la lecture de l'écrit plus facile et plus aisée. Elle donne des indications sur les endroits où le lecteur doit marquer des pauses. Sur le plan temporel, la ponctuation renseigne le lecteur sur les différents moments d'énonciation des personnages. Elle précise l'antériorité, la simultanéité ou la postériorité des différents plans discursifs. Vêtue des valeurs temporelles d'organisation et de structuration du texte écrit, elle déclare aussi au niveau du temps de communication ou de réalisation de l'action romanesque les valeurs d'inachèvement, de suspension et d'interruption.

Bibliographie

- ADIAFFI A. J. M.** (1992). *Silence, on développe*. Cotonou/Ivry-sur-Seine. Les Éditions du Flamboyant/Les Éditions nouvelles du Sud.
- ARRIVE et al** (1990). *Grammaire du français contemporain*. Larousse.
- CATACH N. et al**, 1980, *La ponctuation : Langue française*, revue trimestrielle, Février. 45, Paris VIe. Editions Larousse, 17, rue de Montparnasse.
- DE GRISMAREST J.-L.-G.** (1980). *La ponctuation : Langue française*, revue trimestrielle, Février. 45, PARIS Vie. Editions Larousse, 17, rue de Montparnasse.
- DOPPAGNE A.** (1984). *La bonne ponctuation*, 2^{ème} édition revue. Paris Gembloux, Duculot.
- DRILLON J.** (1991). *Traité de la ponctuation française*. Gallimard, Collection Tel.
- DUBOIS J. et al** (1973). *Dictionnaire de linguistique*, Librairie Larousse.
- GREVISSE M.** (1986). *Le bon usage*, 12^{ème} édition refondue par André Goosse. Paris-Louvain-La-Neuve, Duculot.
- KEITA M. S.** (1984). *L'archer Bassari*. Paris, Karthala.
- ROBERT P.** (1992). *Le Robert*, 2^e édition. Paris, Dictionnaires le Robert.
- ROBERT P.** (1993). *Dictionnaire historique de la langue française*; sous la direction de Alain Rey, Nouvelle édition. Paris, Dictionnaire Le Robert.

LES ÉLITES POLITIQUES, AUTORITÉ TRADITIONNELLE ET DÉCENTRALISATION AU TCHAD

Brahim MALLOUM MBODOU

brahimcapi@yahoo.fr

Université Adam Barka d'Abéché (Tchad)

Résumé

Les changements sociaux ont souvent entraîné des formes d'évolution politique conflictuelles. Ce phénomène se manifeste dans les interactions complexes qui existent entre les institutions politiques traditionnelles et modernes. Nous examinons dans cet article les confusions entre les élites politiques modernes et les élites traditionnelles dans le processus de la décentralisation. Comment donc concilier les deux institutions pour qu'il n'y ait pas de conflits ? Les débats qui ont lieu ici nous permettent de proposer un cadre pour une collaboration entre ces institutions, car la loi relative à la décentralisation ne le prévoit pas. Nous estimons cependant qu'à défaut d'une représentation de l'autorité traditionnelle auprès des autorités locales élues, la mise en place d'une assemblée consultative où l'autorité traditionnelle est bien représentée est une solution.

Mots-clés : politique, autorité, modernité

Abstract

Social changes have often resulted in conflicting forms of political development. This phenomenon manifests itself in the complex interactions that exist between traditional and modern political institutions. This article examines the inherent confusions between modern political elites and traditional elites in the process of decentralization. How then to reconcile the two institutions so that there are no conflicts. The debates that take place here allow us to propose a framework for collaboration between these institutions because the law of decentralization does not provide for it. We believe, however, that in the absence of representation of the traditional authority with the elected local authorities, the establishment of a consultative assembly where the traditional authority is well represented is a solution.

Keywords : politics, authority, modernity

INTRODUCTION

La dynamique de l'autorité traditionnelle au Tchad est fonction en même temps du respect de la modernité et de la tradition. La combinaison entre les deux systèmes permet au pouvoir

de légitimer l'autorité du chef. Cette combinaison ne se réalise pas sans produire de conséquences.

D'une part, *la tradition* se trouve au fondement du système du pouvoir traditionnel, exige en effet, l'observation des principes coutumiers en la matière. Le respect des cérémonies et la célébration complète des rites en employant les symboles indispensables pour l'acquisition de l'autorité spirituelle du chef donne à ce dernier son caractère sacré et traditionnel. Le pouvoir traditionnel a spécialement un caractère sacré. L'observation de la coutume permet au chef d'asseoir la légitimité de son pouvoir.

L'implication de *la modernité* d'autre part permet de positiver le pouvoir du chef conformément aux textes règlementaires en la matière. On relève aussi les contradictions dans la pratique lorsqu'il faut combiner certains principes de ces deux systèmes de légitimation de l'autorité traditionnelle. En outre, la modernité affaiblit l'autorité traditionnelle en dénaturant, souvent ce cas dégénère à des conflits au sein de la chefferie.

L'autorité traditionnelle ne peut en aucun cas se débarrasser de la loi coutumière, sans laquelle, elle perd sa valeur mémorielle dans la communauté qui l'accepte depuis l'époque précoloniale. Elle peut non plus ignorer et transgresser les principes modernes de l'exercice du pouvoir traditionnel qui s'impose actuellement comme condition sine qua non de toute légitimité de l'autorité traditionnelle. Cependant, le concept de l'autorité traditionnelle et modernité est déterminant dans cet article.

Les autorités traditionnelles sont les dirigeants des communautés traditionnelles. Le mot traditionnel se rapporte aux racines historiques de l'autorité, qui légitiment l'exercice du pouvoir. On trouve beaucoup de formes d'autorité traditionnelle. En Europe, l'autorité des rois et des nobles était la force gouvernante et dominante pendant longtemps jusqu'à ce qu'elle ait été progressivement remplacée par des structures démocratiques. En Afrique, on utilise le terme "autorités traditionnelles" principalement pour désigner les chefs traditionnels et coutumiers, et les anciens.

Le terme "autorités traditionnelles" est défini d'un point de vue anthropologique comme comprenant ces structures politiques, sociopolitiques et politico-religieuses qui ont leurs racines dans la période précoloniale, plutôt que dans les créations des États coloniaux et postcoloniaux.

Au regard de ces considérations essentielles, les autorités traditionnelles peuvent comprendre les sultans, les *mai*, les *Boulama*, d'autres aristocrates occupant des postes officiels, les chefs des familles élargies, et les détenteurs de postes officiels dans les administrations politiques décentralisées, dans la mesure où leurs fonctions remontent aux États et autres entités politiques précoloniaux (Ray 2003b:18). C'est pourquoi, il nous apparut utile de nous appesantir sur la dynamique de la cohabitation de l'autorité traditionnelle et moderne au Tchad.

Avant de faire une analyse sur les élites traditionnelles et modernes au Tchad, il importe de faire un examen de la diversité des élites. Cette diversité découle de l'imprécision de la notion qui les recouvre et donne lieu à de nombreuses tentatives de classification.

1. Classification des élites traditionnelles

La majorité des auteurs s'accordent pour reconnaître l'existence d'une pluralité des élites même si certains d'entre eux n'en reconnaissent qu'une seule comme socialement représentative. Mosca distingue à côté d'une élite politique gouvernante, une élite non

gouvernante composée de personnes qui peuvent influencer directement les décisions politiques. Il précise que l'élite est en connexion étroite avec le reste de la société à travers une sous élite, groupement plus vaste qui comprend la nouvelle classe moyenne formée par les fonctionnaires, les ingénieurs, les hommes de science (Ettore, 1987:141).

Parmi les théoriciens insistant sur la coexistence de plusieurs élites qui se partagent les pouvoirs, les responsabilités et les privilèges, Saint Simon et Karl Mannheim font figure de précurseur (Mannheim 1929:86). Le premier substitue une élite industrielle à la seule élite politique dominante et distingue les hommes de sciences et les leaders culturels et religieux. Le second met l'accent sur la tendance du temps moderne au remplacement d'un pouvoir arbitraire et personnel par un pouvoir fonctionnel et institutionnalisé. Il oppose une élite d'intégration formée de leaders politiques et d'organisation qui synthétisent un grand nombre de volontés particulières, et une élite de sublimation composées de leaders intellectuels, moraux, religieux ou esthétiques qui subliment les énergies psychiques de la population (Mannheim, 1929:92).

S'attachant aux sociétés modernes, Suzanne Keller estime que le nombre des élites varie en fonction de l'importance de la différenciation sociale et du degré de centralisation du pouvoir. Elle en identifie quatre sortes qu'elle qualifie de stratégiques et qui accomplissent habituellement les fonctions sociales essentielles. Elles diffèrent des castes et des aristocraties du passé par leur organisation spécifique. Utilisant ainsi le modèle de système social développé par Talcott Parson, qui considère tour à tour :

- les élites orientées vers la réalisation d'objectifs ;
- les élites d'adaptation, à la recherche des moyens d'accomplir leurs objectifs ;
- les élites d'intégration articulant leurs convictions avec les normes morales en usage ;
- les élites reflétant la morale prévalant au sein de la société (Talcott, 2013:18)

Les deux dernières catégories se caractérisent par une orientation vers les problèmes intérieurs touchant à la conduite morale et aux aspirations des individus, l'accent étant mis sur l'aspect symbolique de leurs responsabilités. Nous pouvons donc repérer une élite politique, une élite sociale, une élite culturelle voire une élite intellectuelle qualifiée d'intelligentsia. Le terme d'élite économique désigne les dirigeants de la minorité agissante sur le plan économique et financier dont le pouvoir et la richesse ne sont pas d'origine foncière comme c'est habituellement le cas pour l'élite politique ou sociale¹.

Parmi les nombreux auteurs qui s'efforcent de classer entre elles, les élites africaines, Kwesi identifie à côté d'une élite proprement dite, une élite marginale composée de responsables traditionnels instruits aussi bien que de riches commerçants sans instruction (Kwesi, 2007:18). Elle reste à part par son genre de vie et son attachement à des valeurs plus proches de la tradition que celles affichées par l'élite occidentalisée. Dans cette perspective, nous pouvons situer face à une élite de fait, léguée par la société coloniale, une élite d'aspiration constituées de personnes qui sont devenues partie intégrante de l'élite par vocation ou par volonté. Peu à peu, cette élite a perdu du terrain au profit d'une nouvelle intelligentsia qui forme un troisième niveau que nous pouvons qualifier de troisième génération ou de jeune garde.

Au regard de cette analyse, nous constatons une distinction opérée entre les élites traditionnelles et les élites modernes à partir des critères les plus diverses. Nous constatons

¹ Abdoulaye Mbodou Mbami, entretien du 16/05/2013 à N'Djaména.

également que les premières se caractérisent par le particularisme, la fonctionnalité diffuse et l'assignation des rôles, les secondes par l'universalisme, l'orientation vers la réalisation et la spécificité de rôles. Mais nous apercevons l'opposition des élites traditionnelles, même si elles ont subi l'influence occidentale, à celles des sociétés technologiques progressives en ce qu'elles bénéficient d'une position héritée, dont le sentiment d'être d'une essence différentes des masses, attache un grand rôle à l'autorité et manifestent une grande agressivité en même temps qu'une absence d'activité créatrice (Kwesi, 2007:18).

Le contraste entre les élites attachées à une stratification sociale traditionnelle, à des privilèges souvent maintenus artificiellement par le colonisateur et des élites ayant reçu une formation académique européenne ou une orientation technique est mis en évidence de façon systématique. Pour Heinrich, le défaut de cette approche est de postuler le dualisme au lieu de globalisme, alors que toute texture des pays sous-développés est, en fait, depuis longtemps pénétrée par le système mondial dont elle est partie intégrante et l'a transformée et intégrée (Heinrich, 2015 :9). Arbitraire par son caractère systématique et la méconnaissance des nombreuses interactions au sein de la structure sociale qu'elle présuppose, cette distinction a cependant l'avantage d'être commode comme procédé opératoire. Et, à la condition de ne pas perdre de vue cet aspect conventionnelle (Heinrich, 2015 :12), elle permet de mettre en évidence un certain nombre de facteurs caractéristiques des élites utiles à la compréhension de leurs rôles et fonctions dans la société.

Mais dans cet article quand nous évoquons la notion ou le concept d'élites, il s'agit des hommes politiques et les autorités traditionnelles. A cet effet, il est indispensable de faire une analyse comparative pour comprendre la dynamique de l'élite traditionnelle et moderne. Dans l'élite moderne, nous distinguons les hommes politiques ayant fait preuve des actes ou activités politiques marquantes. Mais cette élite peut être issue également de l'élite traditionnelle.

Les chefs traditionnels du temps moderne, ont pour la plupart, été instruit à l'école occidentale. Ils ont également à un moment ou à un autre de leur existence, exercé une profession moderne. Ce parcours est parfois déterminant dans le choix d'un chef traditionnel. C'est une réalité encore plus sensible dans les grands centres urbains, où des chefs traditionnels, très influents, cumulent des fonctions à la fois traditionnelle et moderne au sein de la haute administration. Au Tchad, la plupart des chefs traditionnels actuels ont occupé pendant plusieurs années des postes importants et les plus convoités de la fonction publique.

Le chef de canton de Bol, Youssouf Mbodou Mbami, a par exemple été plusieurs fois ministre (Porte-parole du gouvernement et Communication, Enseignement supérieur et Formation professionnelle) et ambassadeur du Tchad au Niger, entre autres. Youssouf Mamadou Affono, chef de canton de Nguéléa, dans le Lac, a été un haut fonctionnaire du ministère des Finances et du Budget. A ces deux chefs traditionnels, il faut ajouter le cas du Général de Brigade Oumar Kadjallami Boukar, chef de canton de Dibinentchi dans le Lac, plusieurs fois ministre et celui du sultan de Mao Mouta Ali Zzeriti, ancien haut fonctionnaire du ministère des Finances et du Budget.

Durant la période coloniale et les années qui l'ont suivie, les chefs traditionnels ont été, dans la plupart des cas, mis au service des intérêts de politiciens les plus en vue. Les événements récents, c'est-à-dire le processus de démocratisation, indiquent qu'ils se trouvent actuellement dans un processus d'interactions plus fluides avec les hommes politiques, les responsables militaires, les hauts fonctionnaires et les hommes d'affaires. En effet, la plupart des chefs

traditionnels font maintenant partie intégrante de la classe politique dirigeante. Le statut dont ils peuvent se prévaloir provient également des relations étroites qu'ils entretiennent avec des responsables gouvernementaux et des hommes d'affaires qui, grâce à l'accent dont ils disposent et au contrôle qu'ils exercent sur les structures de l'État et sur les institutions privées, ils sont placés pour influencer les chefs traditionnels et les institutions qu'ils représentent.

Les chefs traditionnels ont occupé pendant plusieurs années d'importantes fonctions, en tant que responsables politiques ou hauts fonctionnaires. En outre, la popularité dont jouissent les institutions que représentent ces chefs a rehaussé leur prestige auprès la population locale, et a renforcé leurs liens avec des personnalités en vue sur le plan local ou national. Les membres de ce groupe privilégié que sont les chefs sont probablement parmi les personnalités les plus influentes du Tchad. Cela s'explique par leur accès direct à un réseau complexe de responsables influents, d'alliés et de protégés qui étend ses ramifications partout au sein des bureaucraties à l'échelle locale ou nationale, ou encore dans le milieu des affaires. Dans le Kanem, les relations entre les personnalités importantes de tous les secteurs et les chefs traditionnels font de ces derniers l'une des forces les plus puissantes de la politique tchadienne contemporaine. Le sultan du Kanem ou encore le chef de canton de Dibinentchi ne sont que quelques-uns des chefs traditionnels qui peuvent accéder immédiatement à un nombre exorbitant de notables de la région, tout aussi influents dans les secteurs public et privé.

La position particulièrement éminente du sultan de Mao constitue en quelque sorte un cas de figure assez particulier de l'influence qu'un chef traditionnel peut avoir sur les décideurs politiques ou militaires du pays. Durant les cinquante-quatre dernières années, le défunt sultan a eu à exercer une influence considérable sur les chefs de gouvernement tchadien successifs. Le président Idriss Deby Itno, lui-même, malgré son opposition apparente à toute implication directe des chefs traditionnels dans la vie politique, s'est rendu à Mao pour prendre conseil auprès du sultan Alifa Ali Zezerti¹. L'influence dominante du sultan transparaissait également dans les relations qu'il entretenait avec d'autres grands personnages du pays. À côté des élites traditionnelles, nous avons des élites modernes que nous présentons succinctement.

Par opposition aux élites traditionnelles, les élites modernes sont caractérisées par une localisation urbaine et la dotation de certain degré d'instruction. L'importance croissante des villes depuis le début de la période coloniale, la diversité de leurs activités ont, en effet, engendré la formation des nouveaux rapports sociaux comme l'apparition de nouvelles différenciations sociales. Le développement de la scolarisation a aussi été un facteur déterminant dans le processus d'acquisition d'indépendance sociale et morale et s'est révélée indispensable pour la maîtrise des rouages essentiels mis en place par le pouvoir colonial et leur prise en charge ultérieure.

La couche dirigeante qui, lors de l'indépendance du Tchad, le 11 août 1960, a pris les rênes du pouvoir et s'est consacrée à la construction du pays est constituée d'« intellectuels » révolutionnaires auxquels se sont joints des cadres de l'administration et de la bourgeoisie naissante défendant les mêmes idées nationalistes. C'est le cas de Allahou Tahir, ancien président de l'Assemblée Nationale du Tchad, vice-président du Parti Progressiste Tchadien/Rassemblement Démocratique Africain (PPT-RDA). Il est l'un des révolutionnaires

¹ Moustapha Djoni, entretien du 28/09/2014 à N'gouri.

et, en sa qualité de premier président de l'Assemblée Nationale, signe les accords d'indépendance à Paris aux côtés de François Tombalbaye (Allahou, 2006 :62).

Dans la phase de lutte pour la démocratie et de survie du pays, l'élite régionale qui s'impose est Lool Mahamat Choua¹. Il est désigné chef d'État du Tchad au plus fort des événements de 1979-1980. A la Conférence Nationale Souveraine de 1993, autre phase de transition cruciale, il est élu président du Conseil Supérieur de transition. Elite politique et homme de consensus. Il reste l'une des figures marquantes de l'histoire politique du Tchad.

Ces élites sont étroitement associées à l'élite administrative et politique². Les fonctionnaires ou « commis » ayant ainsi accédé au pouvoir sont marqués par une formation et un mode de vie européenne. Orientés vers le modèle des sociétés européennes, ils demeurent influencés par les traditions alors même qu'ils les rejettent, comme l'explique Abdoulaye Mahamat Adam³. Il en est de même pour la bourgeoisie des commerçants, moins occidentalisés, moins instruits, liés à la tradition par de solides attaches. Ils n'ont adopté les modèles occidentaux que dans la mesure où ceux-ci leur étaient profitables.

2. Évolution des rapports entre les élites traditionnelles et les populations

Les tentatives de classification des élites dissimulent le fait que leurs rapports sont beaucoup moins marqués par les relations d'hierarchie que d'intégration ou de conformité. Souvent, les élites se bousculent pour le positionnement politique. La complexité des relations qui en résultent entre les élites et le décalage entre les fins recherchées et les moyens disponibles rendent difficile l'établissement d'une démarcation entre leur caractère coopératif ou conflictuel, apparent ou caché⁴.

Dans le contexte tchadien, l'accent est mis sur la vivacité et la permanence des liens qui unissent les élites ou les distinguent et les divisent. Lloyd note que les rapports dans les agglomérations urbaines peuvent avoir un rôle d'initiation de membres nouvellement qualifiés et qu'elles renforcent leurs adhérents dans la conscience de leur identité. (Lloyd, 1981:37) Ce sentiment d'appartenance et cet esprit de solidarité indiquent que les élites tendent à choisir les relations parmi des personnes de même rang.

Bien que la tradition soit souvent considérée comme un sujet tabou dans les sphères dirigeantes, elle continue de jouer un rôle essentiel dans leur comportement et la conservation de relation étroite avec le milieu traditionnel. Les nouvelles élites honorent toujours les coutumes, assistent aux cérémonies regroupant les familles étendues et manifestent leur respect pour elles. Lloyd note que, si elle n'essaie pas de réinvestir les chefs traditionnels de pouvoirs dont ils jouissaient au cours de la période précoloniale, l'élite soutient généralement l'autorité traditionnelle qui symbolise le passé et l'unité historique des peuples. Il constate aussi, comme conséquence du caractère de survivance ancestrale que peuvent revêtir, les fonctions traditionnelles, qu'elles sont parfois exercées par les nouveaux chefs politiques qui assument alors les titres de l'autorité traditionnelle et célèbrent eux-mêmes des cérémonies coutumières.

¹ Lool Mahamat Choua est un homme politique Tchadien, il était président du Gouvernement d'Union Nationale de Transition (GUNT), entre le 29 avril et le 03 septembre 1979. Présentement, il est le président du parti Rassemblement pour la Démocratie et le progrès (RDP), député à l'Assemblée Nationale du Tchad. Il est de la famille du sultanat du Kanem.

² Moustapha Djoni, entretien du 02/05/ 2014 à Ngouri

³ Abdoulaye Mahamat Adam, entretien du 15/05//2014 à Bol.

⁴ Abdramane kerim, entretien du 15/05/ 2014 à Bol

Parmi ces chefs, nous pouvons citer, le chef de canton de Dibinentchi, homme politique, général de brigade de l'armée tchadienne ; Youssouf Mbodou Mbami, homme politique et chef traditionnel, et sur le plan national, Idriss Deby Itno, président de la république du Tchad et sultan du Dar Bilia.

L'intérêt que les hommes politiques accordent à l'autorité traditionnelle n'est pas fortuit. Leur objectif est d'avoir un contrôle sur la population. Ces hommes politiques savent que les populations écoutent mieux les autorités traditionnelles que les déclarations des hommes politiques en quête de popularité. Pour certains, ils conçoivent mal que les autorités traditionnelles soient écoutées mieux qu'eux. Alors, non seulement ils veulent avoir le pouvoir politique moderne mais, il faut également avoir le pouvoir traditionnel pour avoir le contrôle de la population. C'est ainsi qu'ils équilibrent leur pouvoir.

Le déclin de l'intolérance et le progrès d'une accommodation réciproque peuvent se vérifier sur un autre plan. Ceux-ci sont illustrés par les règles des jeux électoraux de certains chefs traditionnels qui utilisent leur prestige auprès de la population pour obtenir la désignation de représentants qui leur sont dévoués. Les progrès réalisés par l'organisation des partis et leur implication au niveau local ont aussi bien incliné vers une attitude compréhensive des autorités traditionnelles que modernes, en raison de l'influence des premières. Cette collaboration n'est pas exempte d'ambiguïté.

Lorsque les dirigeants politiques et autorités traditionnelles s'accordent pour encourager un courant de renaissance culturelle, ils poursuivent des objectifs différents. Les premiers, d'abord motivés par leurs antagonismes aux seconds, sont aujourd'hui soucieux de rallier les suffrages des masses. Ce souci résulte d'une ambivalence des différences ethniques traditionnelles qui doivent être dépassées pour édifier la nation et auxquelles on a cependant recours pour leur appui électoral et commercial tant qu'elles demeurent la source et le point de mire d'un loyalisme puissant¹. Poursuivant un développement et un progrès conçu selon des normes occidentales et bouleversants les cadres existants, l'idéologie des nouvelles élites ne peut que se heurter aux valeurs traditionnelles dont les autorités établies sont les gardiennes, à leur effort d'adaptation, au particularisme résultant des affinités et rivalités².

Elles sont, elles-mêmes secouées par des querelles intestines qui tiennent aux oppositions entre générations successives ou à des conflits d'intérêt à caractère communautaire au sein des groupes qui les composent. Elles doivent faire face à l'hostilité et à la concurrence que suscitent leur repliement égocentrique et la montée des nouvelles élites. Les dirigeants, recrutés au moment de l'indépendance du Tchad sur des critères politiques, se voient contestés par des nouveaux technocrates dépourvus de charisme et insensibles aux arguments idéologiques.

Les militaires enfin tendent de devenir la principale force d'opposition au pouvoir établi même si leur venue au premier plan est moins dû à leur appétit du pouvoir qu'à la timidité ou l'impuissance des élites politiques et économiques, à designer des objectifs nationaux clairs et à mobiliser les forces et ressources potentielles (Zeltner ; 2000 :74).

L'État moderne cherche à atteindre les communautés locales en s'adressant à leurs chefs pour passer ses messages et directives notamment électoral, en empruntant d'autres canaux que ceux par lesquels ils touchent les citoyens et les nouvelles élites. Vis-à-vis de ces communautés

¹ Mahamat Abdallah, entretien du 12/07/2013, à Mao

² Habib Abdelsalam Hassane, entretien du 12/05/2013 à Bol

rurales ils se montrent en quête de légitimité, car, comme le disait Mappa, « le royaume est plus vieux que la république », qui n'a derrière elle ni longue histoire ni symboles ancrés dans l'idéologie de la société (Mappa, 1998 :95). En dépit des difficultés d'approche du sujet, nous tentons de dégager également les rapports entre élites et non élites.

Les différences entre les élites et les masses sont généralement plus accusés dans les sociétés traditionnelles que dans les sociétés modernes. Selon Agali El hadj, La polarisation et le profil abrupt de la pyramide sociale sont générateur d'une distance entre élites et la population qui rend difficile leur communication (Agali El hadj, 1973:597). Ce phénomène est accru par l'opposition entre une organisation moderne dont la stratification repose sur des rôles professionnels et une organisation traditionnelle fondée, quant à elle, sur l'appartenance à des groupes sociaux déterminés. Cette dissociation est attribuée à une « dichotomie culturelle qui fait éclater la société en deux univers tout à fait distinct : d'un côté, la civilisation nationale, de l'autre, une vaste culture populaire » (Balandier, 1967:38).

3. L'avènement de la décentralisation et le renouveau traditionnel au Tchad

Depuis 1936 jusqu'à l'indépendance du Tchad en 1960, les autorités traditionnelles sont plus ou moins impliquées dans les circuits administratifs et politiques de l'État moderne. Mais les événements de 1990, qui vont déboucher sur une Conférence Nationale Souveraine en janvier 1993 et le retour au multipartisme, vont dans une certaine mesure accorder une place plus précise aux autorités traditionnelles au sein de l'espace politique tchadien. Il convient d'analyser les facteurs qui ont contribué à ce positionnement, d'en indiquer la nature et les limites ainsi que les conséquences sur les sociétés Kanembou.

a. Les enjeux de la décentralisation

L'intérêt croissant pour les structures traditionnelles existantes est fortement lié à l'adoption de la décentralisation par le Tchad. Ce changement d'axe du niveau national vers le niveau local s'est opéré suite à la reconnaissance que les tentatives de développement socio-économique des sociétés, par une approche de haut en bas, n'ont pas atteint de grands segments de la population, et n'ont pas aussi suffisamment contribué à la réduction de la pauvreté. Les grands programmes macro-économiques ou d'infrastructure ont peut-être conduit à une amélioration de la performance économique globale, mais cette amélioration n'a pas nécessairement réduit la pauvreté parce que les bénéficiaires de ces programmes ne sont pas parvenus jusqu'aux segments les plus pauvres de la population.

Une approche de bas en haut, basée sur les structures décentralisées, semblait être une alternative prometteuse à l'approche développement-macro (Manor, 1999 :18). La décentralisation séduit beaucoup d'acteurs du développement, qui sont très souvent en désaccord sur d'autres questions. La gauche parce qu'elle met l'accent sur les aspects participatifs de l'autonomie gérée d'une manière communautaire, les néo-libéraux parce que la décentralisation signifie transfert du pouvoir des gouvernements centraux qui sont vus comme des bureaucraties inefficaces et les agences de développement parce que l'approche centraliste montre de faibles résultats en matière de réduction de la pauvreté, particulièrement dans les

zones rurales où la pauvreté est le plus répandue¹. Les espoirs de différents impacts de la décentralisation sont :

- Attention accrue aux besoins locaux : le gouvernement central pourrait ne pas être correctement informé des besoins des populations locales et de leurs préférences. Il est également difficile d'ajuster les programmes à des besoins spécifiques qui peuvent varier d'une région à l'autre par rapport au niveau central.

- La mise en responsabilité accrue : la décentralisation permet aux citoyens de surveiller la performance de la collectivité locale.

- Réduction de la corruption : le système des contrôles et des équilibres fonctionne mieux au niveau local, et l'on peut s'attendre à ce que la décentralisation réduise l'abus de pouvoir. Beaucoup de pays en voie de développement souffrent de la corruption. Pour la réduction de la corruption, le Tchad a créé le ministère de la bonne gouvernance et de la moralisation de la vie publique en 2011. Il s'est avéré que ce ministère n'a pas atteint ses objectifs. C'est pourquoi la suite, il a été rattaché au ministère de la Justice et de Droit de l'Homme, 2014. Et en lieu et place est créée une Inspection Générale, rattachée à la présidence de la république en 2016.

- Avec la décentralisation de la prise de décision, les populations locales peuvent être mieux informées des actions des administrations locales que de celles du gouvernement central.

- Gestion meilleure et plus efficace des ressources locales et du recouvrement des recettes fiscales : c'est rendre la gouvernance locale plus attentive aux besoins des gens. Ceci peut accroître la disponibilité individuelle des ménages à contribuer aux services locaux. Les collectivités locales peuvent également être plus disposées à accroître le recouvrement des impôts si elles peuvent décider de la manière dont ces recettes sont utilisées.

La décentralisation est censée promouvoir une coopération plus étroite entre les prestataires et les utilisateurs des services de l'État (tels que les services locaux de base, par exemple la planification de l'utilisation des terres, l'infrastructure de base, le développement local, la santé, l'éducation, etc.). Cela doit permettre d'identifier et de répondre aux besoins de la population plus efficacement qu'en passant par le gouvernement central. En raison de ce lien plus direct, le contrôle des citoyens vis-à-vis de leurs gouvernants doit devenir plus efficace. Cela doit rendre le gouvernement plus sensible aux besoins des populations et plus responsable envers elles.

Certaines études montrent des liens empiriques entre la décentralisation et les diverses dimensions de la gouvernance (Shah, 2000:22). Ces études montrent que dans les pays décentralisés, la participation, l'efficacité du système judiciaire et de l'administration, le développement humain et les égalités de revenus deviennent plus élevée, tandis que la corruption diminue.

La décentralisation a également ses critiques et les preuves empiriques apportées ne sont pas toujours claires. Bien que la décentralisation transfère les ressources et l'autorité au niveau local dans la plupart des pays, les espoirs optimistes de réduction de la pauvreté ne se sont souvent pas matérialisés (Azfar et al. 2001: 75). La décentralisation se trouve confrontée à un certain nombre de difficultés:

¹ Ministère de l'Administration du Territoire et de la Décentralisation, 2012, *Recueil de lois et règlements sur la décentralisation*, CEFOD, N'djamena.

Des élites locales qui ne sont pas nécessairement plus sensibles aux besoins des populations locales. Pour Prud'homme, il n'est pas clair si la décentralisation a rendu la gouvernance locale plus efficace ou non (Prud'homme (1995 :31). Il constate que la décentralisation travaille contre la redistribution et de la stabilisation parce qu'elle a renforcé et accru l'influence des élites locales et non celle des populations locales. La décentralisation peut alors renforcer le pouvoir des élites locales au lieu de faciliter l'égalité de participation et de représentation entre les citoyens.

La décentralisation ne conduit pas à une plus grande mobilisation des ressources et à un meilleur recouvrement des recettes nécessaires pour des politiques en faveur des pauvres. Schneider fait une distinction claire entre la décentralisation administrative qui est positivement liée aux politiques en faveur des pauvres, et la décentralisation politique qui est négativement liée aux politiques en défaveur des pauvres (Schneider 2003 :41). Il constate que la décentralisation politique abaisse en réalité la capacité des collectivités locales à recouvrer les recettes fiscales, parce que les élites locales sont souvent obligées de favoriser ceux qui ont plus d'influence et de richesse. Cela signifie qu'il y a moins de ressources disponibles pour des politiques distributives et en faveur des pauvres (Duk, 2000: 125).

Cependant, le gouvernement central résiste à la décentralisation inégale. Les gouvernements et les administrations centrales, qui sont souvent faibles, ne veulent pas abandonner le contrôle, le pouvoir ou les ressources aux niveaux inférieurs de l'appareil d'État. Ils ne soutiennent donc pas fermement les tentatives de décentralisation (Larlé 2003:245). Cette position peut avoir diverses raisons, parmi lesquelles la crainte des gouvernements de pouvoir perdre la politique de la cohésion nationale. Pourtant ces derniers peuvent introduire et favoriser des politiques de décentralisation afin d'améliorer leur soutien politique. En évaluant un certain nombre d'études de cas, Duk conclut à cet effet que la décentralisation atteint ses objectifs lorsque les gouvernements centraux s'engagent dans des politiques en faveur des pauvres. Ceci leur permet d'élargir leur base de soutien parmi les populations cibles (Duk 2000: 143). Dans ce cas, il se serait judicieux de voir les gouvernements s'engager activement dans la politique locale, à la fois pour déstabiliser les élites locales et pour assurer la mise en œuvre de telles politiques. Si par contre pour le gouvernement central l'objectif de la décentralisation est de consolider son propre pouvoir à travers les élites locales, les ressources centrales leur seront transférées sur une base de clientéliste plutôt que sur la base des besoins réels des populations.

b. La décentralisation et l'État de droit : facteur de consolidation de l'autorité traditionnelle

La loi organique n°13/PR/2010 du 25 août 2010, portant statuts et attributions des autorités traditionnelles et coutumières du Tchad ne les présente plus comme auxiliaires de l'administration, mais comme collaboratrices. Dans le contexte de la décentralisation, elles encadrent les populations et appuient l'action des collectivités territoriales décentralisées. Elles jouent un rôle essentiel dans la promotion du développement de leur terroir.

Le mouvement de l'histoire s'opérant par « contradictions surmontées », il est difficile d'espérer un retour ou un nouveau positionnement direct des autorités traditionnelles dans ce nouvel espace politique (Ndombet, 2003 :333). Ce sont donc des élites scolarisées qui vont tenter de s'organiser mais non pas sur la base des structures traditionnelles, à laquelle renverrait une organisation de la société et une conception spécifique impliquant une certaine unité

idéologique. Les leaders des partis politiques ont dû recourir à la mobilisation des allégeances politiques traditionnelles (autorités traditionnelles). Ce sont les autorités traditionnelles qui relaient leur message sur la base d'un nouveau rapport avec la nécessité de monopoliser, de conquérir le pouvoir ou de compter comme faisant partie des forces incontournables sur l'échiquier politique. En écartant le plus souvent les chefs de l'administration moderne, les leaders politiques s'adressent directement aux chefs traditionnels, qui utilisent en plus de la fibre ethnique, la référence aux assises religieuses. Mais si l'on en croit Jean-François Bayart :

Il n'existe pas non plus de cultures ethniques unanimes. Celles-ci sont hétérogènes, car les ethnies elles-mêmes sont traversées par des clivages économiques déterminés par des rapports de production, par des clivages biologiques entre les hommes et les femmes et entre les jeunes et les anciens et par des clivages historiques par exemple entre groupe dominant et soumis qui coexistent fréquemment au sein d'un même ensemble considéré comme une unité ethnique elle-même (Bayart, 1983 :24).

Le recours à la chefferie traditionnelle, comme l'avaient déjà fait les Français dans l'appareil administratif était encore resté une nécessité. N'était-ce pas d'ailleurs la vocation des chefs traditionnels dont vraisemblablement la technicité en la matière a été sans doute renforcée grâce au contrôle auquel ils avaient été soumis, durant des décennies, par une administration coloniale très exigeante.

En effet, déjà dans l'entre-deux-guerres, les chefs de village avaient été en quelque sorte dressés pour assurer personnellement toutes leurs attributions qui allaient de la police générale à la perception des impôts, en passant par la police rurale, la voirie, l'hygiène et l'arbitrage des conflits. Les chefs de village devaient aussi rendre compte sans délai au chef de canton (et même en cas d'urgence directement au chef de la circonscription administrative dont ils relevaient) de « tous les faits ou propagande tendant à troubler l'ordre public »¹. Au besoin, ils prenaient les mesures propres à les faire cesser. Les plus hauts responsables tchadiens qui venaient de proclamer l'indépendance, étaient plus que jamais conscients de ce qu'ils exerçaient désormais. Tous les pouvoirs autrefois détenus par la seule administration coloniale leur étaient reconvertis. Y compris celui de choisir librement leurs collaborateurs dans la gestion des affaires publiques.

De son côté, la chefferie traditionnelle était consciente de ce qu'elle représentait encore aux yeux de l'ensemble de la population, et même parmi les successeurs des Blancs à la tête du pays. Elle était une institution incontournable, en tant que référent culturel, incarnation des valeurs morales, sociales voire religieuses. Les chefs savent qu'ils exercent encore une influence considérable sur les populations rurales en particulier. Ils sont conscients de ce qu'ils sont, comme hier sous l'administration coloniale, demeurent aujourd'hui encore les meilleurs connaisseurs du pays et de ses populations, et les seuls capables de se déplacer partout sur l'ensemble du territoire national, même avec les moyens de bord, pour transmettre les mots d'ordre des partis politiques, c'est-à-dire de l'administration et du gouvernement.

Enfin, nul mieux que les chefs traditionnels étaient convaincus que la grande insuffisance de cadres dont souffre le Tchad ne condamne guère les pouvoirs publics modernes qui ont compté avec eux, au moins pour l'encadrement des populations. De ce fait, les deux camps étaient condamnés, malgré la méfiance qu'ils nourrissaient l'un à l'endroit de l'autre, à se tolérer pour travailler ensemble dans l'intérêt de leurs populations. Les détenteurs du pouvoir moderne

¹ Youssouf Mbodou Mbami, entretien du 12/05/2014 à Bol.

devaient savoir qu'ils ne pouvaient sans doute pas, pendant longtemps encore, se passer du concours de la chefferie traditionnelle dans la gestion administrative du pays.

Les chefs traditionnels collaborent avec l'administration pour laquelle ils sont indispensables. Pendant ce temps les débats politiques se poursuivent sur la rémunération des chefs traditionnels. Finalement, ignorant toutes les protestations des organisations syndicales, le gouvernement décida, par décret du 06 mai 1970, de rétablir, sous forme d'indemnité forfaitaire mensuelle, le traitement qui était alloué aux chefs traditionnels en 1952. La dépense était imputable au budget de l'État.

Cependant, la question de la collaboration des autorités traditionnelles est prise en compte depuis 1952 par la correspondance du Gouverneur de la France d'Outre-mer à Monsieur le chef de région du Tchad, administrateur, maire de Fort-Lamy en date du 22 janvier 1952. Et, la constitution du 31 mars 1996 leur accorde encore une place plus importante dans le dispositif administratif tchadien. Selon la constitution, en son titre 12, article 15 et 16, ces derniers : « concourent à l'encadrement des populations et appuient l'action des Collectivités Territoriales Décentralisées », et « sont les collaboratrices de l'administration dans le respect des libertés et des droits de l'Homme ».

A ce titre, le renforcement de la compétence des autorités traditionnelles se lit dans la gestion administrative des communes, des arrondissements. Mais nous constatons également l'apport des autorités traditionnelles dans la quête d'un État de droit au Tchad. C'est dans cette logique que le gouvernement du Tchad adopte une loi relative à la collectivité territoriale, dénommée la loi 13. Ainsi, cette loi détermine la participation de l'autorité traditionnelle dans le processus de la décentralisation au Tchad. En effet, la loi 13 portant statut et attributions des autorités traditionnelles et coutumières, en son article 3, classe les autorités traditionnelles selon les catégories suivantes :

- Les sultans
- Les chefs de cantons et les chefs de tribu
- Les chefs de groupement
- Les chefs de village et les chefs de ferick.

Chacun à son niveau contribue au maintien de l'équilibre social et de la préservation de la paix dans son ressort territorial. La loi organique 13 attribue un certain nombre de prérogatives aux autorités traditionnelles au Tchad entre autres, la conciliation, protection et la conservation du patrimoine coutumier etc.

CONCLUSION

Les gouvernements africains dont celui du Tchad sont au pied du mur : faire le choix d'une administration moderne calquée sur l'Occident ignorant les réalités du terrain ; ou bien réhabiliter l'image de l'autorité traditionnelle en la constitutionnalisant et en évitant d'en faire un instrument de la politique politicienne.

Quand bien même ici et là sont expérimentés des comités de développement, ceux-ci ne peuvent pas se passer du jour au lendemain des services des chefs traditionnels dont on cherche à sauvegarder contre vents et marées le rôle de gardien des « us et coutumes », car garant d'une certaine cohésion sociale entre les générations malgré la modernité. Ce climat de confiance, gage de solidarité, est indispensable au développement local.

Dans une perspective de cohabitation de ces deux pouvoirs, des recherches doivent être menées afin d'améliorer les stratégies de coexistence ou développer de nouvelles stratégies. Pour ce faire, une bonne connaissance des stratégies de la gouvernance locale constitue un bon point de départ.

Bibliographie

Monographies

Abazène, M.S., 2011, *La chefferie traditionnelle au Tchad : dynamique d'une institution complexe*, Centre Al-Mouna, Ndjamena.

Bourricaud, F., 1961, *Esquisse d'une théorie de l'autorité*, Gallimard, Paris

Lebœuf Annie M.D., 2006 *Les populations du Tchad (Nord du 10^e parallèle)*, Paris, L'Harmattan.

Lombard, C., 1984, *Le chef et le pouvoir en Afrique Australe*, Karthala, Paris.

Magnant J.P., 1994, *La Chefferie ancienne. Études historiques sur le pouvoir dans les sociétés précoloniales du Tchad d'après les sources orales*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

Mouiche, M., 2005, *Autorité traditionnelle et démocratisation au Cameroun : entre centralité de l'État et logique de terroir*, Berlin, LIT Verlag Münster.

Nieuwaal, V.R.V., 1970, *chef coutumier : un métier difficile*, Université de Ladein, Pays-Bas.

Sadinaly K., 1993, *La Chefferie chez les Ngama*, Paris, L'Harmattan.

Tubiana J., 1994, *L'identité tchadienne. L'héritage des peuples et les apports extérieurs*, Paris, L'Harmattan.

Articles des revues

Boyon Jacques, 1963, « Pouvoir et autorité en Afrique : Etat des travaux » Revue française de science politique, 13^{ème} année, n°4.

Dierk, L., 1980, « Tradition, la région du Lac Tchad d'après la géographie d'Ibn Saïd : texte et carte », Annale d'Islamologie, n°16.

François Zucarrelly, 1973, « De la chefferie traditionnelle au canton : évolution du canton colonial au Sénégal 1855-1960 », Cahiers d'études africaines, vol.13, n°50.

Jacques VILLANDRE, 1950, in *Les Chefferies traditionnelles en Afrique Occidentale Française*, Thèse de Doctorat, Université de Paris.

Kwesi Jonah, 2007, « entre tradition et modernité, quelle gouvernance pour l'Afrique ? » acte du colloque, organisé par IRG et l'ARGA en janvier 2007, Mali.

Mouiche Ibrahim, 2001, « Multipartisme et participation politique des chefs traditionnels au Cameroun de l'Ouest » Revue africaine d'études politiques et stratégiques, n°1, 2001.

Nach Mabch Charles, 2000, « la chefferie traditionnelle au Cameroun : ambiguïtés juridiques et dérives politiques », Africa Development, Vol., XXV, n°3 et 4, 2000.

Responsabilité des chefs de groupement coutumiers ou chefs traditionnels au Niger, Revue juridique et politique indépendante et coopération, n° 4, pp. 597-599.

Souleyman Abba, 2005, « la chefferie traditionnelle en question », Politique Africaine, n°6.

Mémoires et thèses

Ahmed Ngare, 1986, *Le Gouverneur général Félix Eboué et la politique indigène en AEF (1940-1944)*, Brazzaville.

Daloz J.P., Des élites locales au Nigeria, thèse de doctorat, université Bordeaux-1

Djamaladine Djallabi 2005, *Évolution organisationnelle de la chefferie traditionnelle au Tchad de 1900 à 1990 : l'exemple du Baguirmi*, N'Djamena.

Djokolmbaye Severin, 2008, *Le pouvoir politique au Tchad et la chefferie traditionnelle des Ngambayes de Bénoué 1900-1960*, N'Djamena.

Djicoloum Ngartisse 2008, *Rôle du chef de canton dans le processus de développement socio-économique du Tchad de 1924 à 1964*, N'Djamena.

Jacques Villandre, 1950, in *Les Chefferies traditionnelles en Afrique Occidentale Française*, Thèse de Doctorat, Université de Paris.

Titingo Kembetyade, 2008, *L'évolution de l'administration du Tchad de 1958 à 1975*, N'Djamena.

Titingo Kembetyade, 2008, *L'évolution de l'administration du Tchad de 1958 à 1975*, N'Djamena.

Mbodou Seid, 1988, *Le système foncier traditionnel dans la préfecture du Lac*, Mémoire, ENAM, 1^{er} cycle, N'Djamena.

Théories et Analyses littéraires

LA FIGURE DE L'ENSEIGNANT DANS *DAMAS* DE DANIEL LAWSON-BODY

Akpéné Délalom AGBESSI

delalom.agbessi@gmail.com

Université de Kara (Togo)

Résumé

Le présent article essaie de montrer comment la figure de l'enseignant constitue le pivot de la mise en scène de la leçon dans *Damas* de Daniel Lawson-Body. La démarche menée prend appui sur l'analyse du système énonciatif, du programme narratif du personnage enseignant et de la dimension argumentative des métadiscours didactiques. Au terme de l'étude, il ressort que la figure de l'enseignant se construit à partir de l'ethos auctorial et des valeurs qui régissent la situation pédagogique dans le texte. C'est également cette même figure qui permet aux éléments du savoir didactique d'avoir, dans la fiction, un statut à la fois esthétique et épistémique.

Mots-clés : *enseignant, ethos auctorial, épistémique, esthétique, narrateur*

Abstract

This article tries to show how the figure of the teacher constitutes the pivot of the staging of the lesson in *Damas* by Daniel Lawson Body. The approach carried out is based on the analysis of the enunciative system, the narrative program of the teacher character and the argumentative dimension of didactic metadiscourses. At the end of the study, it emerges that the figure of the teacher is constructed from the auctorial ethos and the values which govern the pedagogical situation in the text and allows the elements of didactic knowledge to have a status is both aesthetic and epistemic.

Keywords : teacher, auctorial ethos, epistemic, aesthetic, narrator

INTRODUCTION

Sur la couverture de *Damas*, est inscrit, juste après le titre, le mot « Roman ». Cette indication est la preuve d'un contrat de lecture qui stipule que l'œuvre est de l'ordre de la fiction et donc du vraisemblable. Cette posture se trouve renforcée par ce qui sert de préface auctoriale

dans ce roman, indiqué « Avertissement ». L'écrivain prend soin de faire comprendre que les lignes qui vont suivre sont le produit de la pure imagination, inspirées par des faits glanés ici et là. Mais, surprise, le lecteur est confronté dès l'incipit à des scènes de cours dans un amphithéâtre. Il y est introduit avec le personnage principal qui est un enseignant en train de dispenser le cours de techniques d'expression écrite et orale du français. En effet, *Damas* est un roman dans lequel le personnage principal, après l'obtention en France de son diplôme de Doctorat en littérature, est rentré dans son pays et est recruté pour enseigner à l'université. À côté de ce travail, il doit aussi trouver sa place dans la société et composer avec les vicissitudes de la vie familiale et sociopolitique.

La scénographie de l'amphithéâtre devient l'occasion d'exposer, dans le roman, des séries de leçon de grammaire et d'orthographe du français, des stratégies d'enseignement-apprentissage et de mettre en exergue une figure de l'enseignant. Il se pose alors la question de savoir comment cette figure de l'enseignant devient le pivot de la scénographie de la leçon. En d'autres termes, il s'agit de voir comment la figure de l'enseignant, construite dans et par le texte, peut contribuer à la légitimité et à la crédibilité du savoir didactique qui se retrouve dans cette fiction. Telle est la question qui sert de fil rouge à ce propos. L'objectif de la réflexion est de montrer que la figure de l'enseignant se construit dans le récit à partir de l'*ethos* auctorial et de la situation pédagogique, permettant de ce fait au savoir didactique d'avoir une fonction à la fois esthétique et épistémique. Par conséquent, la démarche conduite consiste d'une part à analyser le système énonciatif pour voir comment il contribue à la construction d'un *ethos* auctorial, et, d'autre part, à scruter le programme narratif (PN) du personnage enseignant pour dégager les valeurs qui fixent l'image de l'enseignant véhiculée par le texte. La réflexion s'organise en trois parties : la première partie porte sur l'*ethos* auctorial ; la deuxième partie analyse le PN du personnage enseignant à partir de la situation pédagogique et la troisième partie étudie la dimension argumentative du métadiscours didactique.

1. De l'énonciation brouillée à l'*ethos* auctorial

Daniel Lawson-Body¹, auteur de *Damas*, a également été enseignant de littérature française et de français langue étrangère (FLE) dans les universités togolaises. Parce que titulaire d'une thèse de Doctorat sur le nouveau roman français qu'il a enseigné à l'université, il n'est pas

¹ *Déménage* (2009), *Peu d'épouses s'appellent Astrid* (2013) et *Désespoir interdit* (2018) sont des œuvres de Daniel Lawson-Body publiées à titre posthume.

surprenant que son roman pose au lecteur des problèmes similaires à ceux posés par *Djinn*¹ d'Alain Robbe-Grillet à sa publication. À l'instar de celui-ci, *Damas* expose sur de longues pages des leçons de grammaire et d'orthographe du français, des difficultés grammaticales et des exercices. Théoriquement, il se pose un problème de statut épistémique de ce savoir didactique se retrouvant dans une œuvre de fiction. Plus encore, il se pose un problème de délimitation des frontières entre types et genres du discours, à partir du fait que les lignes de démarcation entre scènes englobantes et scènes génériques sont brouillées. Doit-on considérer cette œuvre comme étant du champ du discours littéraire ou du discours scientifique ? Doit-on la considérer comme un roman ou un manuel scolaire ou didactique ? *A priori*, une fois que le contrat de lecture est noué, dans ce cas particulièrement, nous comprenons que la scène englobante est celle du littéraire et la scène générique, celle du roman. Ce brouillage de la scène d'énonciation se double du brouillage du système énonciatif, mettant en péril l'autorité narrative pour renforcer la voix auctoriale dans le texte.

Dans un récit raconté à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique, la présence d'épigraphe à la première personne du pluriel crée un flou énonciatif. Gérard Genette définit l'épigraphe « comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a » (Genette 1987 : 84).

Ici, ce n'est pas le rôle de l'épigraphe dans la construction du sens qui nous intéresse, mais son énonciation qui met en scène plusieurs acteurs. Ainsi se présentent les différentes épigraphes dans le texte :

- Chapitre 1 : « Marchons, marchons tout joyeux dans la peine... » (*Damas* : 13) ;
- Chapitre 2 : « Avec sourire et joie dans la souffrance... » (*Ibid* : 41)
- Chapitre 3 : « Mes chers amis, la vie est une lutte... » (*Ibid* : 67).
- Chapitre 4 : « Luttons, luttons, l'effort est conquérant... » (*Ibid* : 89).
- Chapitre 5 : « Marchons, marchons tout joyeux dans la peine, Avec sourire et joie dans la souffrance, Mes chers amis, la vie est une lutte, Luttons, luttons, l'effort est conquérant. » (*Ibid* : 113).

¹ *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints* est un roman d'Alain Robbe-Grillet publié en 1981. Écrit à la demande d'Yvone Lenard de l'Université de Californie pour permettre aux petits américains de s'intéresser au français. Ce roman, en dehors de l'intrigue, est constitué de séries de difficultés grammaticales du français ainsi que d'exercices.

- Chapitre 6 « Mes chers amis, la vie est une lutte, Luttons, luttons, l'effort est conquérant. » (*Ibid* : 145).

Même si ces épigraphes assurent, dans ce cas précis, la fonction de commentaire du texte (Genette 1987 : 87), c'est plutôt leur statut énonciatif qui retient véritablement notre attention dans cette réflexion. Alors, comme nous pouvons le voir, sur les six épigraphes introduisant les six chapitres qui composent ce roman, quatre sont explicitement à la première personne du pluriel. Le « nous » qui se retrouve dans ces épigraphes peut désigner Je + tu/ Je + il/ Je + vous.

Par conséquent, les épigraphes deviennent le lieu d'une interaction entre l'épigrapheur (auteur) et l'épigrapheur (lecteur). Le narrateur qui raconte à la troisième personne n'est pas l'auteur des épigraphes, mais plutôt l'écrivain. Ce dernier est auteur de droit car c'est lui qui « choisit et propose ladite citation » (*Ibid*). D'ailleurs, bien qu'étant des citations allographes, elles proviennent d'une chanson populaire, ce qui renforce l'auctorialité de l'écrivain et sa présence qui se manifeste par la première personne. Aussi, les épigraphes à la première personne du pluriel donnent à voir qu'une place importante est octroyée, dans l'énonciation romanesque, au lecteur (allocutaire) dont l'auteur (locuteur) sollicite la connivence. Cette convocation du lecteur dans le texte y donne accès à l'auteur dont la voix ne cessera de s'exprimer.

En dehors des épigraphes, et à différents niveaux du texte, la voix narrative à la troisième personne du singulier cohabite avec une voix à la première personne du pluriel qui crée une ambiguïté dans l'énonciation comme nous pouvons l'observer dans les passages suivants :

L'amphi était un vrai chaudron. Ton nom, tes prénoms, ta nationalité, tes diplômes, ta situation matrimoniale, ta taille, tes compétences, etc. l'accueil, à n'en pas douter, était des plus tumultueux. Les questions fusaient de partout, les unes plus directes, plus enquiquinantes et donc plus audacieuses que les autres. Ainsi parlaient ses tout nouveaux étudiants de la première année d'agronomie de l'Université du Bénin. En cette après-midi d'un vendredi d'octobre, la chaleur suffocante qui régnait dans les salles de cours, n'invitait guère à l'effort intellectuel. Et si l'on ajoute à ce décor, le fait que l'amphi était bondé, plein comme un œuf, on a là, la photographie la plus fidèle possible des conditions dans lesquelles évoluent les enseignants de nos universités africaines au sud du Sahara.¹ (*Damas* : 13)

L'histoire de sa relation amoureuse avec M... commença un mois d'avril, au Port Autonome de Lomé, au lieu dit TP3. Quand exactement ? Difficile à dire. Notre mémoire étant oublieuse, il lui était devenu impossible avec le temps d'en dater la genèse. (*Ibid* : 113)

¹ C'est nous qui soulignons.

Dans ces passages, le récit est narré par un narrateur hétérodiégétique et en focalisation interne car il adopte le point de vue du personnage principal qui est un enseignant. À aucun moment, nous n'avons des marques de discours rapporté direct ou indirect. C'est dire que nous ne trouvons pas de marques textuelles indiquant la présence d'un autre locuteur. Même si la focalisation interne crée déjà une certaine situation de polyphonie, il n'y a pas de changement de niveau énonciatif et le discours est complètement narrativisé. Dans cette logique, l'emploi des adjectifs possessifs « nos » et « notre » qui sont à la première personne du pluriel indique, dans l'un ou l'autre cas, la présence d'une pluralité d'énonciateurs, ce qui n'a pas été préalablement indiqué dans le texte. Il s'agit donc d'une ambiguïté énonciative qui, selon E. Bordas (2003), est une ambiguïté dans l'énonciation et non de l'énonciation. Cela induit le fait qu'on ait du mal à trouver la réponse à la question : qui parle ? Bordas précise à cet effet que :

Par ambiguïté énonciative, on envisage l'incertitude de l'énonciation quant à son origine (qui assume l'énoncé ?) et quant à son développement dans le texte du roman (qui prend en charge, et à quelle fin, un énoncé à l'origine indéterminée mais dont la réalisation n'en n'est pas moins concrètement perceptible en termes de discours ?) (Bordas 2003 : 17).

Ces ambiguïtés dans l'énonciation, comme nous pouvons les observer à différents endroits du roman (p. 18, p. 83, etc.), instaurent un flou dans la responsabilité énonciative. D'une part, le narrateur est dessaisi de son contrôle du texte, d'autre part, l'emploi du pronom personnel « nous » et des adjectifs possessifs « nos » et « notre », dans une narration à la troisième personne du singulier, introduit dans l'énonciation d'autres voix (auteur et lecteur) qui viennent pulvériser la voix narrative. C'est la présence de cette voix auctoriale dans le texte qui sape définitivement l'autorité du narrateur et crée un chevauchement des instances narratrice et auctoriale que nous appelons brouillage énonciatif. Lorsque nous parlons de voix auctoriale, nous ne voulons pas faire :

une distinction entre trois instances : la « personne » (l'individu hors de la création littéraire), « l'écrivain » (l'acteur dans le champ littéraire), « l'inscripteur » (qui énonce le texte). Ces trois instances ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates, mais elles se traversent l'une l'autre, dans une structure paradoxale de borroméen. Il n'y a donc pas d'abord « la personne », qui serait passible d'une biographie, puis « l'écrivain » qui agirait dans l'espace littéraire, puis « l'inscripteur », qui prendrait en charge l'énonciation : aucun des trois n'est fondement ou pivot (Maingueneau 2013 : 16-17)

En réalité, la structure énonciative de ce roman met en péril cette distinction. La voix auctoriale qui traverse le texte brise non seulement l'illusion référentielle, mais affaiblit la séparation établie par la critique entre auteur, écrivain et narrateur. Elle devient le lieu de foisonnement d'un *ethos* en tant qu'« image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire ou le responsable » (Amossy 2009). Cette image du locuteur construite dans et par

le texte, et qui va permettre la mise en place de la figure de l'enseignant dans le texte, est ce que nous désignons par *ethos* auctorial. Amossy remarque que :

L'*ethos* auctorial est un effet du texte, il vient préciser une dimension de l'échange verbal. Il désigne la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel. En esquissant une image de celui qui assume la responsabilité du dire, il montre comment elle permet au texte de nouer un certain type de rapport à l'allocutaire (*Ibid*).

Il est donc clair que le brouillage énonciatif créé par la présence dans le texte de la voix auctoriale devient le lieu de mise en scène de l'auteur en tant qu'enseignant. À ce propos, B. Satra (2016 : 141), parle de la « conscience didactique » du narrateur qui ne fait que trahir la présence dans le texte de l'enseignant et donc de l'auteur. Par l'*ethos* auctorial l'écrivain construit dans le texte de la crédibilité autour de la figure de l'enseignant et le montre comme digne d'enseigner les leçons qui se trouvent dans le roman.

2. Le personnage enseignant au cœur de la situation pédagogique

Dans cette partie, nous allons nous intéresser au PN du personnage principal dans sa fonction d'enseignant, au travers de la situation pédagogique mise en place dans le texte pour voir les valeurs qui s'organisent autour de la figure qu'il incarne. En définissant la situation d'apprentissage comme la « situation contextuelle où se déroulent les processus d'enseignement et d'apprentissage », Legendre (2005) a établi les différents éléments qui la composent : l'agent (enseignant), l'objet (savoir) et le sujet (apprenant). De l'interaction entre ces éléments se dégagent trois types de relations qui font la situation pédagogique. Entre l'enseignant et l'apprenant se noue la relation d'enseignement ; entre l'enseignant et le savoir, il s'agit d'une relation didactique et entre l'apprenant et le savoir, se trouve une relation d'apprentissage (Legendre 1993).

Dans *Damas*, le récit met en place une situation pédagogique dans laquelle la relation enseignant-apprenant, encore appelée relation pédagogique, révèle une image de l'enseignant compétent et motivé par le désir de bien faire son travail. D'entrée de jeu, il faut préciser que nous avons affaire à un personnage préoccupé par l'image que ses apprenants se font de lui et qui va tout mettre en œuvre pour construire une bonne image de soi afin d'avoir leur adhésion. Comme nous pouvons le voir dans le passage suivant, il peut être mis mal à l'aise lorsque l'adhésion n'est pas garantie :

« Ce cours, mesdames et messieurs les étudiants, ne devrait-il pas commencer à quatorze heures trente ? » Unanimement, ils répondirent avec beaucoup d'aplomb : « Oui ! » en donnant

une retraite anticipée au « monsieur » du normalement « oui monsieur » qui, au demeurant, lui aurait sûrement mis du baume au cœur et donné l'impression que ses apprenants lui accordaient un semblant de considération (*Damas* : 15).

De même, il peut aussi se sentir très bien dans sa peau lorsque l'adhésion recherchée auprès des apprenants est garantie. Ceci devient le gage de sa crédibilité :

Mesdames et messieurs (en insistant lourdement sur ces deux premiers mots), prenez vos documents et écrivez : en français, à une question interro-négative, lorsque la réponse est positive, il faut répondre par "si", et non par "oui". Étonnement et silence poli accueillirent ces propos. Profitant alors de ce premier avantage psychologique, il embraya sur cette excellente lancé en leur demandant d'écrire le mot "pagaille" (*Damas* : 15-16).

Toute prise de parole, selon Amossy (1999 : 9), implique la construction d'une image de soi. Point besoin que le locuteur fasse son portrait, détaille ses qualités ou parle explicitement de lui. Rien que son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Par conséquent, c'est à partir de ce que fait, dit et pense ce personnage que nous allons scruter les systèmes de valeur qui fondent la figure de l'enseignant dans le roman.

Le narrateur nous fait savoir que ce personnage est enseignant de littérature et sollicité pour dispenser des cours de techniques d'expression écrite et orale du français aux étudiants de la faculté d'agronomie. Et, aux yeux de ces étudiants pour qui le cours est d'un coefficient faible, la classe de français est un défouloir, ce qui oblige l'enseignant à imposer son autorité, puis à emmener les apprenants à s'intéresser à la discipline.

Selon Jouve (2001 : 66), « c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs ». Si le récit peut se définir dans la perspective de Greimas comme la quête d'un objet par un sujet, la nature de l'objet visé et les moyens mis à disposition pour le conquérir renseignent énormément sur les systèmes axiologiques en jeu. En s'intéressant au PN de ce personnage selon la démarche proposée par la sémiotique narrative¹, on comprend que l'objet de sa quête est de bien enseigner. Cela passe par une bonne image de l'enseignant ayant la maîtrise de la classe et de sa matière afin de susciter l'adhésion des apprenants. Tout à fait significatif à ce propos, le commentaire suivant : « Cette entrée eut le mérite d'asseoir progressivement son autorité sur la meute joyeuse déchaînée d'il y a un instant » (*Damas* : 17).

¹ Greimas et Courtés (1979, p. 297-298) définissent le programme narratif comme un syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état et pouvant se dérouler en quatre phases que sont la manipulation, la compétence, la performance et la sanction.

La phase de la manipulation qui est la première du PN prend en compte les modalités du vouloir-faire ou du devoir-faire (Jouve 2001 : 67). Elle permet de comprendre la motivation du personnage :

La manipulation est donc la phase où sont fixées les valeurs. Sa mise à jour permet de préciser ce qui motive le personnage, quelles sont les normes qui le font agir, qui tient lieu de destinataire, et quelles sont les stratégies dont on a usé pour le vaincre. (*Ibid*)

Selon la modalité du devoir-faire ou du vouloir-faire, la nécessité ou l'obligation de bien enseigner afin de ne pas paraître devant ses étudiants comme un piètre enseignant est ce qui motive la mise en place dans le texte de la figure du bon enseignant.

Par conséquent, au premier contact avec ses étudiants, le personnage enseignant développe des stratégies pour se mettre à l'aise devant eux et asseoir son autorité, étant donné que, dès sa première intervention, il est confronté à un amphithéâtre plein et bruyant:

Confronté, dans cette ambiance explosive, à une situation aussi délicate, où il fallait impérativement imposer son autorité, mise à mal par le spectacle qui se déroulait en direct devant ses yeux et duquel il était exclu, il réfléchit à la vitesse de l'éclair, descendit dans l'arène en vue de reprendre rapidement la situation en main, convaincu que s'il ratait son entrée en scène avec ces étudiants-là, il ne donnerait pas cher de la sérénité des autres séances à venir (*Damas* : 14).

De là, maîtriser la classe afin d'obtenir l'attention des apprenants devient une nécessité impérieuse car, d'elle dépend la réussite de la relation d'enseignement.

Comment créer le choc psychologique qui pouvait marquer durement et durablement les esprits, questions kamikaze qui se pose à lui comme un nœud gordien à dénouer illico presto, dans l'instant, dans l'urgence, hic et nunc, vite et très vite. Cela prit l'allure d'un impératif à inventer et à gérer dare-dare. Et si l'on ajoute à cela le fait que cet enseignement avait lieu un après-midi de début de week-end, dans une matière à coefficient négligeable dans cette faculté lors des examens, on comprend sans grand effort pourquoi la salle avait l'air d'un défouloir plutôt que tout autre chose. Les premières impressions étaient si déterminantes pour lui, le passeur de savoirs, pour eux-mêmes, apprenants en formation, et pour la suite donc, qu'il choisit de les emmener sur le terrain des nouvelles compétences à acquérir en leur jetant pratiquement à la figure, les grossières entorses supposées par eux faites en tout premier lieu à la grammaire française. C'est sur ce terrain qu'il les embarqua lorsqu'un semblant de silence gagna progressivement l'enceinte (*Ibid* : 14-15).

Cette figure du bon enseignant devient le lieu d'expression d'un ensemble de valeurs comme l'excellence, la discipline, la rigueur et le travail bien fait.

Dans le programme narratif, les phases de compétence et de performance sont celles qui prennent en compte les modalités du pouvoir-faire et du savoir-faire (Jouve 2001 : 67). Ici, c'est surtout la modalité du savoir-faire, c'est-à-dire la performance qui est accentuée. Car, lorsque nous savons que le personnage est titulaire d'un Doctorat de littérature française et qu'il est recruté pour enseigner à l'université, nous pouvons dire qu'il a la compétence. Mais la performance suppose l'exercice de la compétence selon les valeurs enclenchées par le processus de manipulation, c'est-à-dire enseigner de manière excellente. Le personnage enseignant se trouve dans l'obligation de mettre à la disposition des apprenants un contenu didactique consistant en vue de rendre le cours utile. Il met tout en œuvre pour enseigner de manière interactive et ludique pour rendre le processus d'apprentissage plaisant et interactif avec les apprenants (exemple de l'écriture du mot « pagaille » p.16, p. 21). Aussi, raconte-t-il très souvent des histoires dans le but de détendre l'atmosphère :

Pour en finir avec cet exercice, il leur raconta l'histoire d'un monsieur nommé Joseph qui, lors d'un festin, buvait comme un trou. Une fois la fête terminée, il était saoul comme un Polonais, rond comme pas possible. Il déclara à ses amis que tout tournait rond autour de lui. Ceux-ci lui demandèrent alors comment il comptait bien faire pour regagner sa maison dans ces conditions. Et lui de répondre avec assurance que, puisque tout tournait rond autour de lui, et vu que la terre est ronde elle aussi, il n'y avait pas lieu de désespérer ; il attendrait tout bonnement que sa maison vienne à lui là où il se trouvait. Il a les clés, il entrerait sans problème. Profitant de la bonne disposition de ses étudiants, il alla à présent sur des considérations grammaticales plus corsées (*Damas* : 21).

Enfin vient la phase de la sanction qui est la dernière étape dans le programme narratif. Selon Jouve (2001 : 83), elle est la phase de clôture où l'action est interprétée et évaluée. Avec la manipulation, elle est l'autre lieu privilégié de la manifestation des valeurs. Le narrateur procède, tout au long de l'action pédagogique, à des procès d'« évaluation-gratification » ou « évaluation-appréciation » des actions menées par le personnage enseignant :

L'exercice connut un vif succès. Chacun se prit au jeu avec beaucoup de zèle, de sérieux, d'enthousiasme et de sympathie tant si bien qu'à la fin de l'heure, ces étudiants si grincheux et brailleurs du début en vinrent à solliciter une prolongation de séance. [...] Une semaine plus tard, alors que l'amphi enregistrait un taux de fréquentation plus important qu'à la première séance, et que visiblement le premier niveau des difficultés était maîtrisé par tous à sa grande satisfaction, il introduisit au cours de la même activité créatrice, une contrainte lexicale (...). (*Damas* : 19)

Le PN du personnage enseignant nous permet de voir combien il est préoccupé par l'image de soi qu'il donne aux étudiants et comment celle-ci se retrouve au cœur de son action pédagogique. Il apparaît que les valeurs d'excellence, de rigueur, du travail bien fait et de convivialité dans l'action pédagogique sont celles qui président à la construction de la figure de l'enseignant dans ce roman.

3. Scène de la leçon : la relation didactique

Il n'est pas inutile de rappeler ici que la relation didactique est la relation que le sujet (enseignant) entretient avec l'objet (savoir). *A priori*, cette relation est construite en fonction de l'apprenant et elle prend en compte différentes stratégies à mettre en œuvre dans le but de lui rendre accessible le savoir. La particularité dans *Damas* est que la relation didactique ne prend pas en compte que l'apprenant, c'est-à-dire l'étudiant. Nous avons déjà, dans la première partie, abordé la question de la place prépondérante qui est faite au lecteur dans ce récit.

Comme tout texte qui suppose un destinataire, le narrateur de *Damas* sollicite la connivence de ce dernier et l'implique dans l'acte de narrer à partir de la complicité qu'il crée avec lui. Il se fait que ce lecteur, capable de jouer le jeu et d'assimiler les leçons et difficultés grammaticales qui lui sont enseignées, doit être un lecteur apprenant ou tout simplement étudiant. Le type de lecteur construit par le texte renforce la mise en scène de la figure de l'enseignant et corrobore l'équation d'un locuteur (auteur) enseignant en train de s'adresser à un allocataire (lecteur) apprenant.

Cependant, la dimension argumentative qui se dégage des commentaires du narrateur sur ce qu'il convient d'enseigner, et comment, amène à dire que le lecteur-apprenant n'est pas le seul allocataire pris en compte. Il y a aussi l'enseignant. Selon Ruth Amossy (2018) :

[La] dimension argumentative marque l'écart qui sépare une conception restreinte et une conception large ou étendue de l'argumentation (...) La conception restreinte entend limiter l'argumentation au déploiement d'un discours qui use d'arguments pour prouver le bien-fondé d'une thèse ; elle l'étudie dans sa singularité en le différenciant de tout ce qui n'en relève pas de façon stricte. Dans ce sens, elle est donc exclusive. La conception étendue est inclusive : elle englobe l'argumentation comprise au sens strict et la place au cœur de ses préoccupations ; mais elle la situe au centre d'un continuum qui comprend à l'une de ses extrémités la polémique comme confrontation violente de thèses antagonistes, et de l'autre une orientation des façons de penser et de voir, de questionner et de problématiser, qui ne s'effectue pas par la voie du raisonnement formel.

La conception étendue de l'argumentation, celle qui ne se limite pas à la confrontation, mais se fonde sur d'autres points de vue, questionne ou problématiser, est celle qui est prise en compte dans cette démarche, c'est-à-dire la dimension argumentative. En relatant les faits, paroles et pensées du personnage, le narrateur essaie de questionner des pratiques d'enseignement-apprentissage du français, voire d'en proposer d'autres. C'est le cas lorsqu'il parle de l'exercice de l'amplification de texte (p.17) qu'il trouve très important pour les apprenants, notamment dans l'acquisition des compétences rédactionnelles, et dont il déplore l'absence dans les programmes de formation en cours :

En effet, en montant et en démontant la phrase comme le ferait un mécano, affirma-t-il, non seulement on fait autrement de l'analyse, sûrement, mais encore on donne une formidable opportunité à l'apprenant d'une langue, de se rafraîchir la mémoire en passant en revue ses propres connaissances en vocabulaire et en syntaxe. [...] Pour donner de la consistance et susciter l'adhésion des étudiants à l'exercice, il expliqua combien on faciliterait la tâche aux élèves si, en même temps qu'on leur apprend à contracter les textes, on

leur enseigne à les amplifier car, affirma-t-il, l'une ne devait normalement pas aller sans l'autre. [...] (*Damas* : 17-18).

Les séquences de phrases qui se trouvent dans ce passage — telles que : « une formidable opportunité à l'apprenant d'une langue », « combien on faciliterait la tâche aux élèves », « on leur enseigne à les amplifier » — montrent que le personnage-enseignant ne s'adresse plus directement au lecteur-apprenant, mais au lecteur-enseignant. Si la présence du lecteur-apprenant confirme bien la présence d'un auteur-enseignant, l'adresse à cet autre lecteur qui n'est pas, lui, apprenant, mais enseignant, avec qui le locuteur entretient une relation didactique, ne vient que renforcer cette figure de l'auteur et donc de l'enseignant. À cela s'ajoutent les modalisateurs « affirma-t-il », « autrement », « sûrement », « formidable » qui sont des marqueurs de la subjectivité et le lieu d'expression de la voix auctoriale.

Aussi, la dimension argumentative dans cette relation pédagogique s'illustre par le fait que le personnage expose et défend sa méthode d'enseignement comme s'il s'agissait d'un ouvrage didactique.

En conséquence, il n'y avait aucune raison objective et sérieuse qu'un tel exercice, créateur de textes et donc d'importance initiatique établie pour tout futur écrivain, n'eût point sa place au même titre aux côtés de ceux traditionnellement élus aux examens (*Ibid* : 18).

À travers cette œuvre de fiction, il se pose alors la question de l'attitude à avoir vis-à-vis de ces cours de grammaire française et des interpellations faites aux autres enseignants dans leurs pratiques d'enseignement-apprentissage du français. À ce propos, T. Klinkert (2012), en s'inspirant de la théorie luhmannienne des systèmes, fait comprendre que lorsque des données épistémiques se retrouvent dans une œuvre esthétique, elles sont soumises à deux sortes de codage : d'abord, un codage épistémique selon le système de savoir auquel elles appartiennent, ensuite un codage esthétique selon le système de l'art. De ce fait, tout en restant des éléments épistémiques, lesdites données deviennent des éléments esthétiques, c'est-à-dire à double fonction : esthétique dans l'œuvre littéraire, mais avec un rapport au savoir.

Le codage épistémique dans *Damas* se traduit par la mise en place dans le texte d'une situation pédagogique d'enseignement-apprentissage du français conforme aux règles de l'art. La consistance et la quantité des règles et difficultés grammaticales exposées sur de longues pages du roman comme des cours dispensés aux étudiants, les stratégies d'enseignement, ainsi que la figure d'enseignant modèle et compétent construite par le texte, donnent à présenter au lecteur un contenu de didactique du français.

Pour sa part, le codage esthétique passe par le brouillage du système énonciatif qui met en scène l'*ethos* auctorial à partir de la pulvérisation de la voix narrative par la voix auctoriale,

doublée de la dimension argumentative des commentaires qui ne fait que renforcer cette voix auctoriale. Le fait que l'auteur du roman soit aussi enseignant de profession renforce la crédibilité que suscite l'*ethos* auctorial construit dans et par le texte, par conséquent celui de la figure de l'enseignant. Ainsi, le statut épistémique des connaissances en didactique du français est assuré grâce au codage esthétique qui passe par la réduction de la distance entre instance narratrice et instance auctoriale.

CONCLUSION

Dans la situation pédagogique décrite par *Damas* de Daniel Lawson-Body, une chose importe : la nécessité de construire l'image de l'enseignant compétent, efficace et apprécié de ses étudiants. Un enseignant ayant donc la légitimité de s'adresser non seulement à des étudiants, mais aussi à d'autres enseignants. Cette préoccupation, gage de la crédibilité du savoir didactique mis en scène dans la fiction, se résout par l'efficacité et l'excellence avec lesquelles le contenu pédagogique est orienté, par la façon dont l'atmosphère de la salle de cours est gérée lors des différentes séances et par le respect des règles didactiques. Le récit entretient aussi un flou énonciatif où la voix narrative, constamment traversée par la voix auctoriale, devient le lieu de manifestation de l'*ethos* auctorial, et donc de l'enseignant ayant le droit et la légitimité de dire ce qu'il convient de savoir et de faire en didactique du français. C'est ce que vient étayer la dimension argumentative des métadiscours didactiques qui trahissent en réalité la présence dans le texte de l'auteur et de l'enseignant. Ainsi, même inscrites dans une œuvre de fiction, ces leçons de grammaire et d'orthographe du français n'ont pas moins le caractère épistémique qu'esthétique.

Bibliographie

AMOSSY Ruth [dir.] : *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, PUF, 1999.

AMOSSY Ruth : « Introduction : la dimension argumentative du discours - enjeux théoriques et pratiques », *Argumentation et Analyse du Discours*, 20 | 2018 : *Repenser « la dimension argumentative » du discours*, mis en ligne le 15 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/aad/2560> ; DOI : 10.4000/aad.2560 (consulté le 17 novembre 2020).

AMOSSY Ruth : « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3|2009 : *Ethos discursif et image d'auteur*, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL :

<http://journals.openedition.org/aad/662>; DOI : 10.4000/aad.662 (consulté le 23 septembre 2019).

AMOSSY Ruth et **MAINGUENEAU Dominique** [dir.] : *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

BORDAS Éric : *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

GENETTE Gérard : *Seuils* [Version électronique]. Paris, Seuil, 1987.

GREIMAS Algirdas Julien et **COURTÉS Joseph** : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Classiques Hachette, 1979.

JOUVE Vincent : *Poétique des valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

KLINKERT Thomas, « Fiction et savoir. La dimension épistémologique du texte littéraire au XXe siècle (Marcel Proust) », *Épistémocritique*, volume X - printemps 2012 : *Fictions du savoir, savoirs de la fiction*, mis en ligne le 22 mars 2012. URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article258> (consulté le 17 novembre 2020).

LEGENDRE Renald : *Dictionnaire actuel de l'éducation*. Montréal, Guérin Canada, 1993 (2^e édition), 2005 (3^e édition).

LAWSON-BODY Daniel : *Damas*. Lomé, Graines de pensées, 2009.

MAINGUENEAU Dominique : « Écrivain et image d'auteur », Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et Inger Østenstad [dir.], *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Paris, Lambert-Lucas, 2013, p. 13-28.

MAINGUENEAU Dominique : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Arman Colin, 2004.

SATRA Baguissoga : « La didacticité de Daniel Lawson-Body à l'épreuve du nouveau roman : cas de *La Déméninge* », *MultiFontaines*, n° 3, janvier 2016, p. 139-152.

**POSSESSION DU CORPS ET POSTURE IDENTITAIRE
DANS LE NOIR EST UNE COULEUR DE GRISELIDIS RÉAL**

Richmond Alain KONAN

korial2000@yahoo.fr

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

Résumé

Grisélidis Réal conteste la domination masculine, légitimée par le patriarcat et les religions abrahamiques. Dans un style direct qui prend à contre-pieds le discours attendu d'une marginale, son roman *Le noir est une couleur*, bat en brèche la posture victimaire et prône, pour la femme, le droit de disposer de son corps, de l'affranchir de la hiérarchie des sexes. A cet effet, la prostitution volontaire et assumée, dans de bonnes conditions, confère à l'activité prostitutionnelle le statut « d'art, de science et d'humanisme »¹. La présente étude se propose, dans une approche genrée et sous le contrôle du féminisme matérialiste, d'interroger les stratégies de réappropriation du corps féminin, la défense des droits de la femme à travers un féminisme pragmatique et une empathie pour les couches sociales opprimées.

Mots-clés : érotisme, identité, sexualité, féminisme, corps

Abstract

Grisélidis Réal contests male domination, legitimized by the patriarchy and the Abrahamic religions. In a direct style that takes the expected discourse of a marginal, her novel *Black is a color*, undermines the victim's posture and advocates for women the right to dispose of their body, to free it of the hierarchy of the sexes. To this end, voluntary and assumed prostitution, under good conditions, gives prostitution activity the status of "art, science and humanism". The present study proposes, in a gendered approach and under the control of materialist feminism, to question the strategies of reappropriation of the female body, the defense of the rights of the woman through a pragmatic feminism and an empathy for the oppressed social layers.

Keywords : eroticism, identity, sexuality, feminism, body

¹ Interview télévision de Grisélidis Réal à retrouver sur <https://www.rts.ch/play/tv/nouvo-news/video/griselidis-real-ses-combats-au-grand-jour?urn=urn:rts:video:10327517&id=10327517> consulté le 17 septembre 2020.

INTRODUCTION

Grisélidis Réal est une écrivaine suisse romande (1929 – 2005), militante engagée pour l'émancipation de la femme. En sa double qualité d'écrivaine et de péripatéticienne assumée, elle promeut l'impérieuse nécessité de se construire une identité sexuelle. Dans son texte autobiographique, *Le noir est une couleur*,¹ se dégage une forte coloration érotique, portée à un niveau paroxysmique, quand elle aborde la sexualité féminine comme facteur de valorisation du corps féminin, et source de libération. Ainsi, le simple fantasme ou les projections mentales débouchent sur la sexualité et le texte abonde en représentations liées à l'excitation sexuelle, au désir charnel.

Dès lors, par quels mécanismes l'érotisme et la prostitution contribuent-ils à valoriser le corps de la femme ? Posséder son corps et assumer ses pulsions peut-il s'entendre comme une manifestation du féminisme ? Autrement dit, est-ce une construction identitaire spécifique ? Cette étude qui s'inscrit dans le sillage des approches genrées convoquera les travaux de Christine Delphy sur le féminisme matérialiste, considéré comme le « courant théorique et politique de la pensée féministe ».² Cette branche du féminisme s'inspire valablement des thèses marxistes telles que la conscience de classe (classe en soi, classe pour soi) et l'action collective. Elle infère, d'une part, que l'humain est le produit de sa propre activité, de son histoire, en lien avec sa condition matérielle ou économique. D'autre part, cette tendance promeut la réappropriation du corps de la femme, de ses droits, de sa sexualité et de son autonomie. Ces considérations théoriques se déclineront dans l'étude en trois mouvements : la réappropriation du corps féminin, la conscience de classe ou le féminisme par l'action, l'empathie pour les couches sociales opprimées

I- La réappropriation du corps féminin

Le thème du corps humain peut être appréhendé selon plusieurs logiques, à plusieurs niveaux d'organisations et à différentes échelles micro / macroscopiques (dans sa globalité ou segmenté), avec plusieurs sensibilités (corps perçu / corps regardé), avec différents regards (interne/externe). Ces différents rapports au corps traduisent différentes représentations du corps.³

Le rapport au corps est une préoccupation qui traverse le temps, d'âge en âge. En effet, le corps humain permet par le mécanisme de la polysensorialité d'entrer en interaction avec

¹ R. Grisélidis, *Le noir est une couleur*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

² Bidet-mordrel Annie, Galerand Elsa, Kergoat Danièle, « Analyse critique et féminismes matérialistes. Travail, sexualité(s), culture » dans *Cahiers du Genre*, N° 3, 2016, p. 5.

³ P. Marzin, « Introduction. Rapport au corps : du corps analysé au corps ressenti » dans *Le corps humain dans l'éducation scientifique*, N° 42, 2006, p.16.

d'autres semblables. En tant que marqueur d'identité, cette enveloppe de chair matérialise notre présence au monde. David Le Breton écrit à cet effet :

Des perceptions sensorielles aux inscriptions tégumentaires, des gestes de l'hygiène à ceux de l'alimentation, des manières de table à celles du lit, des techniques du corps aux expressions de l'affectivité, des modes de présentation de soi à la prise en charge de la santé ou de la maladie, du racisme aux tatouages, ou aux implants sous-cutanés, le corps est une matière inépuisable de pratiques sociales, de représentations, d'imaginaires. Lieu de passage, à l'image d'une porte, il ouvre ou ferme selon les attitudes de l'individu, la mise en scène de son apparence. Impossible de parler de l'humain sans présupposer d'une manière ou d'une autre que c'est d'un être de chair qu'il s'agit, pétri d'une sensibilité propre.¹

L'extrait stipule en filigrane que le corps humain est normé, même s'il reste assujéti à diverses pratiques et représentations. En effet, « *la réalité du corps comme objet du regard est, par nature, aussi ancienne que l'homme lui-même. Le corps – le sien propre ou le corps de l'autre – interroge. Parce qu'il s'agit d'un objet pluriel et polysémique* ». ² Le corps est par conséquent justiciable d'une multi-interprétation. Ainsi, Pierre Bourdieu identifie « *l'être féminin comme être-perçu* » et infère : « *Tout dans la Genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres* ». ³ Dans cette logique, la femme est, souventes fois, réduite au corps, au physique gracieux ou disgracieux. D'ailleurs, les tenants de l'approche différentialiste et hiérarchisée des rapports hommes / femmes ont, très souvent, investi le champ de la pensée. Ainsi :

La différence sexuelle est, depuis l'origine, constitutive du discours philosophique. C'est à la philosophie que l'on doit d'avoir inventé le corps comme l'autre de la pensée et la raison comme l'autre du cœur. Histoire de la différence des sexes, la philosophie n'a pas fini de surprendre. Elle est, dès les origines, misogynne. Pour Aristote, la différence mâle / femelle est spécifique, interne au genre, mais la génération est pensée comme différence des catégories forme / matière, irréductible au genre : la femme fait donc son entrée « *génitale* » dans le genre.⁴

Le noir est une couleur, de Grisélidis Réal présente trois dimensions de la corporéité.

Primo, le corps humain considéré comme une propriété exclusive du sujet. A cet effet, Grisélidis Réal estime que la femme doit s'approprier son corps et s'affranchir de la domination patriarcale, des censeurs, du jugement des « biens pensants ». Dès lors, l'auteure défie les croyances, pratiques, codes de conduite dont le franchissement confère le statut de marginal aux sujets « hors normes ». Le corps de la femme, sacro-saint, dans l'imaginaire collectif des sociétés patriarcales échappe sous la plume *grisélidienne* à la vision paternaliste. La femme

¹ D. Le Breton, « Le corps entre significations et informations » dans *Hermès, La Revue*, 2014, N° 1, p.22.

² G. Boëtsch & D. Cheve, « Présentation : regards anthropologiques sur l'apparence et la construction des corps entre intégrité, altérité et atteinte », dans *Le corps dans tous ses états : Regards anthropologiques*, Paris, CNRS Edition, 2000, p.4.

³ P. Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p.90.

⁴ F. Barret-Ducrocq. & E. Pisier, *Femmes en tête*, Paris, Flammarion, 1997, p.70.

peut bien être porteuse de vie, considérée à juste raison comme la gardienne des valeurs de la communauté, socle de la famille, garante de l'éducation des enfants et revendiquer le droit inaliénable de disposer de son destin de femme. C'est en toute connaissance de ces valeurs conférées au genre féminin, par la société, que l'auteure s'engage dans la prostitution pour, dit-elle, « nourrir ses enfants » en arrachant aux clients des billets qui se changent en nourritures miraculeuses.¹ On peut inférer qu'avec Grisélidis Réal, la réappropriation du corps est un tremplin pour son réinvestissement.

Secundo, Grisélidis Réal pense la surexposition du corps et sa marchandisation comme une forme de liberté, qui a le mérite d'être réaffirmée dans une démarche féministe. C'est pourquoi elle n'hésite pas à poser pour les Beaux-Arts « *comme modèle en sculpture et en peinture* »² et à s'engager dans le métier de « travailleuse du sexe », pour subvenir à ses besoins existentiels. La théorie de l'amour platonicien a servi de justification à la surexposition du corps féminin dans l'art. Ainsi, la beauté et la volupté sont généralement associées. A l'image de l'hétaïre, idole, muse, inspiratrice des peintres, poètes et sculpteurs,³ l'exploitation de « l'intuition » féminine à des fins artistiques est une forme de valorisation susceptible de monétisation, comme la prostitution. Grisélidis Réal met ainsi en exergue la dimension marchande du corps. En rapport avec les préceptes du féminisme matérialiste, son choix « contraint » de la prostitution, pendant son exil en Allemagne, exemplifie la thèse marxiste selon laquelle l'homme est le fruit de son histoire, de sa trajectoire et de sa condition matérielle ou économique. Si le regard de la société exige de la gent féminine probité, sagesse, exemplarité et bonnes mœurs, cette espèce de « charte sociale » instaurée par la société patriarcale est battue en brèche. Dans cette logique, sa posture de féministe révolutionnaire rentre en conflit avec l'environnement de la Suisse « calviniste », (Calvinisme inspiré de Jean Calvin (1509-1564), théologien réformateur, législateur, auteur, orateur qui jouit de son vivant d'une grande notoriété), rigoriste, très à cheval sur les valeurs morales et religieuses. A cette époque, en Suisse, la prostitution est une défiance intolérable pour la théologie réformée qui criminalise la sexualité hors du mariage et déprécie les « travailleuses du sexe ». Ainsi, le corps est relégué en dessous de l'esprit parce qu'il serait le siège des péchés charnels. L'expression « péché de la chair », très usité dans le christianisme, l'atteste éloquentement. A ce propos, Simone de Beauvoir reconnaît que « l'idéologie

¹ *Le noir est une couleur*, p.47.

² *Le noir est une couleur*, p.126.

³ S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p.447.

chrétienne » a contribué à l'oppression de la femme lorsqu'elle a postulé que « la chair est mauvaise » et que « *la femme apparaît comme la plus redoutable tentation du démon* ». ¹

Dans cet écosystème, l'exposition du corps, les plaisirs dits mondains ou charnels, la prostitution sont proscrits. Dès lors, la surexposition du corps féminin dans l'espace public apparaît comme une défiance, une rébellion contre la hiérarchisation des sexes, le contrôle du sexe féminin et le puritanisme exacerbé par la théologie réformée. A cet effet, l'univers genevois, où règne le calvinisme, est stigmatisé et dépeint par l'auteure-narratrice comme une « *ville maudite où l'enseignement d'un prophète impuissant a desséché les esprits et les sexes, et faussé l'amour jusqu'à en faire une parodie mécanique et obscène privée de passion : ce qu'on nomme « érotisme » dans notre Europe dégénérée. A trente-deux ans, je me suis enfuie de cette ville frigide...* ». ²

Tercio, le corps féminin s'appréhende comme un « instrument » de libération lorsque la narratrice-auteure promeut une identité sexuelle affranchie du tabou, des pesanteurs morales, éthiques, culturelles et religieuses. Dans ce sens, les références à l'acte sexuel fourmillent dans son texte. On peut lire :

(...) aux côtés d'un noir, je fends les arbres invisibles. Soudés à l'ombre, ses longues mains sur le volant, il se laisse dénuder sa belle tige brune et lisse, je la caresse et je la lèche avec amour. La sève laiteuse jaillit, elle féconde la nuit, la campagne, le vent. Nous sommes lancés sur la route à la vitesse d'un orgasme. ³

Penser le corps revient, dès lors, à une révolte contre la norme, et surtout, la mise en avant de sa singularité. Pour Grisélidis Réal, la norme devrait s'entendre comme une donnée relative, laissée à la discrétion de chaque individu, en vue de se construire ses propres normes. Ainsi, le droit pour chaque individu de disposer de lui-même est affirmé, assumé et sanctuarisé par la narratrice. Le corps apparaît tel un « instrument » de libération, de liberté, voire de libertinage. Au-delà des considérations financières et économiques, la prostitution peut se mesurer comme la liberté de posséder son corps et d'en assumer pleinement l'usage. En définitive :

Si la route qui conduit à la parité des sexes est encore longue à parcourir, il reste que l'observation dévoile des tendances de modification des valeurs et des pratiques contribuant, dans une certaine mesure, à moins infirmer les femmes et à délégitimer en partie la civilisation phallocratique des mœurs de genre. ⁴

Cette volonté d'émancipation du genre féminin, et en particulier des « travailleuses du sexe », passe nécessairement par une prise de conscience de leur condition d'opprimées.

¹ S. (De) Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p.158.

² *Le noir est une couleur*, p.12.

³ *Le noir est une couleur*, p 73.

⁴ L. Sindjoun, *La biographie sociale du sexe, Genre, société et politique au Cameroun*, Paris, Editions Karthala, 2000, Quatrième de couverture.

II- La conscience de classe ou le féminisme par l'action

« *L'un des enjeux principaux du féminisme contemporain concerne le corps et une critique politique de la sexualité* ». ¹ Les féministes s'attèlent à identifier et dénoncer les « instances de légitimation » à l'œuvre dans la hiérarchie des sexes. D'emblée, il est possible d'observer que la domination masculine se perpétue insidieusement par le biais de « l'agir et du pouvoir ». A cet effet, on peut lire :

Il est vrai que la structure de domination d'un sexe sur l'autre à travers les âges et les cultures a freiné l'agir des femmes. Mais il est vrai aussi que leur agir, même quand il est réel, a été sous-évalué dans la mesure où il se traduit peu en termes de pouvoirs. Que ce soit dans le domaine de la création littéraire ou scientifique, ou dans le domaine politique, l'apport généralement anonyme des femmes est nommé et approprié par les hommes-ou du moins par la structure masculine-qui en recueillent les bénéfices et paraissent en être ainsi les seuls facteurs. Sur le plan social et culturel, comme sur le plan économique, la production des femmes est annexée et capitalisée par eux. La dominance masculine est donc tout à la fois inscrite dans le processus de la réalité elle-même et renforcée tant par son autoreprésentation que par la lecture du savoir historique traditionnel. La part innovatrice des femmes dans la constitution du monde commun leur est ainsi durement dérobée. ²

Cette assertion corrobore sans ambages la hiérarchie des sexes que dénonçait vigoureusement Simone de Beauvoir :

Ce monde a toujours appartenu aux mâles : aucune des raisons qu'on en a proposées ne nous ont paru suffisantes. C'est en reprenant à la lumière de la philosophie existentialiste les données de la préhistoire et de l'ethnographie que nous pourrions comprendre comment la hiérarchie des sexes s'est établie. Nous avons posé déjà que lorsque deux catégories humaines se trouvent en présence, chacune veut imposer à l'autre sa souveraineté, si toutes deux sont à même de soutenir cette revendication, il se crée entre elles soit dans l'hostilité, soit dans l'amitié, toujours dans la tension, une relation de réciprocité, si une des deux est privilégiée, elle l'emporte sur l'autre et s'emploie à la maintenir dans l'oppression. On comprend que l'homme ait une volonté de dominer la femme. ³

Pour, Grisélidis Réal, la prise de conscience de ces réalités doit davantage dynamiser la lutte pour l'émancipation de la gent féminine. En intégrant le courant matérialiste du féminisme, l'écrivaine suisse s'inscrit dans la postérité de Karl Marx qui « *n'a jamais cessé d'avoir en vue la question « finale » de la libération des êtres humains de toutes les servitudes, matérielles, sociales, politiques, idéologiques, et même de celles qui revêtent la forme d'entraves internes à leur développement personnel* ». ⁴ Elle est l'auteure d'une œuvre remarquable qui a fait l'objet de rééditions, d'adaptations diverses. Poétesse, peintre, écrivaine, prostituée et féministe active, sa vie littéraire semble mise en veilleuse au profit de son militantisme, né de sa profession de péripatéticienne ou de « courtisane » comme elle se plaisait à le revendiquer. Son roman autobiographique, *Le noir est une couleur*, met en scène sa vie de travailleuse du sexe et son engagement féministe. Le texte laisse transparaître, en filigrane, les thèses marxistes telles que

¹ D. Fougeyrollas-schwebel, « Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970 » dans *Cahiers du Genre*, 39 (2), 2005, p.18.

² F. Colin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace » dans *Recherches féministes*, vol. 6, N°1, 1993, p.14.

³ S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe I*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p.109.

⁴ M. Caveing, « Le marxisme et la personnalité humaine » dans *Raison présente*, N°11, 1967, p. 87.

la conscience de classe (classe en soi, classe pour soi) et l'action collective. Plus spécifiquement, Christine Delphy infère que le féminisme matérialiste reconnaît l'humain comme le produit de sa propre activité, de son histoire, en lien avec sa condition matérielle ou économique.¹ A cette fin, la femme doit se réapproprier son corps, ses droits, sa sexualité et son autonomie. Mieux, le texte autobiographique de Grisélidis Réal amorce la déconstruction des exclusions sociales et des hiérarchies organisées par les normes de genre.²

La communauté de destin qui fédère les professionnelles du sexe est à l'origine d'une conscience de classe, clairement affirmée chez Grisélidis Réal. Son combat pour les droits des femmes transcende les frontières, brise des codes, s'exporte. A juste raison, son activisme au sein des féministes en lutte pour une valorisation de la prostitution déborde les cadres nationaux, français et suisse. Sa démarche fédératrice et la conscience genrée, au cœur de sa création littéraire, met en lumière divers aspects des relations entre les hommes et les femmes. Aussi, dénonce-t-elle la domination masculine, « la violence » observable dans les rapports entre les « travailleuses du sexe » et leurs partenaires. Pratiques perverses, viols, brutalités, regard social dévalorisant, humiliations, maladies « *blennorragie, dite « chaude-pisse »* » sont le lot des prostituées ». ³ Grisélidis Réal met en relief la « *théorisation des catégories de sexe : en termes de classes et des rapports les unissant, suivant les principes de l'unité des contraires et du matérialisme ; en termes de rapports sociaux y compris d'exploitation, de dépossession ou d'appropriation* ». ⁴

La violence faite aux prostituées est au cœur du texte autobiographique de Grisélidis Réal. L'activité prostitutionnelle y est présentée comme un métier difficile dans lequel la travailleuse du sexe n'est point à l'abri de l'agressivité, du viol et de la violence comme le témoigne ce passage :

Le soldat m'agrippe dans l'obscurité, et me plaque contre le mur. Il me tient ferme d'une main, et de l'autre, il m'arrache tout ce que j'ai sur le corps...le soldat ma saisit les cheveux, il cogne ma tête contre la pierre, me flanque de coups de pieds dans le ventre. Il m'écrase sous son genou, sur le sol caillouteux, presque nue, son poing revêtu d'un gang épais toujours enfoncé dans ma bouche, de l'autre main déboutonnant sa braguette. Je suis vaincue. La chose est bientôt faite. En me laissant frissonnante sur le sol glacé du tunnel, il me donne en guise d'adieu cette phrase que je n'ai jamais oublié : "je sors de prison, je n'ai pas un sou. Peut-être qu'un jour tu comprendras." ⁵

¹ F. Armengaud, « Christine Delphy : « Penser le genre » » dans *Nouvelles Questions Féministes*, N° 1, 2002, p.131.

² I. Clair, « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie : Retour sur quarante ans de réticences » dans *Cahiers du Genre*, 54 (1), 2013, p.104.

³ *Le noir est une couleur*, p.27.

⁴ A. Bidet-Mordrel, E. Galerland, D. Kergoat, « Analyse critique et féminismes matérialistes. Travail, sexualité(s), culture » dans *Cahiers du Genre*, N° 3, 2016, p.6.

⁵ *Le noir est une couleur*, p. 294.

Visiblement, c'est ce corps féminin souillé, meurtri, malmené, malade, marchandé, et destiné à la satisfaction de la libido masculine que Grisélidis Réal tente de sublimer. En luttant contre les abus subis par les prostituées, elle démontre que la prostitution n'est pas une activité pratiquée de gaité de cœur, au regard des risques et des contraintes. En réalité, le fait de « *se prostituer n'est pas sans laisser de traces. Les prostituées doivent notamment composer avec un environnement extrêmement violent : violence des clients, violence des proxénètes, violence des policiers, violence d'autres prostituées et violence de la population* ». ¹

Grisélidis Réal a connu plusieurs humiliations et violences dans l'exercice de son métier en Allemagne. Il n'est donc pas surfait d'inférer que l'auteure a longuement mûri une classe « en soi », quand elle pratiquait seule la prostitution. En revanche, en s'engageant aux côtés des travailleuses du sexe à Paris, lors de l'occupation en 1975 de la chapelle Saint Bernard, pour protester contre les répressions, les brimades et les violences, elle glisse subrepticement dans la classe « pour soi ». Cette étape caractérisée dans la grille de lecture marxiste comme le moment de la prise de conscience d'un groupe social, de ses intérêts communs, et surtout, la volonté de les défendre. Les lignes suivantes l'attestent : « *A Paris, à la chapelle Saint Bernard, à Montparnasse, en ce début du mois de juin 1975, cinq cents femmes étaient réunies, pâles, résolues, certaines n'avaient pas de voix à force de parler, de crier* ». ² L'activisme de Réal s'inscrit davantage dans la dénonciation des « *catégorisations homogénéisantes et restrictives* » ³ qui cataloguent la travailleuse du sexe au rang de « victime de traite ».

Ces manifestations marquent l'épiphanie d'un féminisme pragmatique que Grisélidis Réal matérialise, des années plus tard, par la création de son association "Aspasie" en 1982, à Genève. Dès lors, elle organise, encadre et défend les intérêts des travailleuses du sexe. Pour l'auteure, la prostitution doit être resémantisée et dépouillée des oripeaux péjoratifs et infamants. Ce faisant, la prostituée sort de la posture victimaire, de personne marginale, pour devenir une force politique potentielle. Sa participation au congrès de 1985, en Hollande, qui produit la charte internationale des droits des prostituées est une consécration de son combat en faveur des « travailleuses du sexe ». En sa qualité « d'égérie » ou « vitrine des prostituées francophones », Grisélidis Réal promeut l'idée d'une lutte pour la liberté, avec la force de l'espoir lorsqu'elle écrit :

A pas de louves, à pas de tigresses et d'oiseaux, nous marcherons sur la lune s'il le faut, nous gagnerons l'espace qui nous revient, à nous qui sommes le baume sur les blessures, et l'eau dans le désert, parfumées,

¹ D. Lavallée, « La prostitution : profession ou exploitation ? » dans *Sexe, jeu, drogue. Du moralisme à l'éthique publique*, N° 2, 2003, vol. 5.

² *Le noir est une couleur*, p.351.

³ J. Milena, « État de littérature. Déconstruire pour dénoncer : la traite des êtres humains en débat », *Critique internationale*, 53 (4), 2011, p.7.

étincelantes, offertes et blessées, douces et violentes, femmes et magiciennes, princesses de nos sens et du désir des hommes.¹

Ces mots sonnent comme une profession de foi des professionnelles du sexe, en lutte contre la maltraitance et la déconsidération de leur profession, qui, en définitive, apparaît comme un « mal nécessaire ». La péripatéticienne-écrivaine appelle à la juste reconnaissance des travailleuses du sexe en vue de leur épanouissement socio-économique et professionnel. Pour elle, la prostitution peut s'assimiler à une rébellion contre l'ordre patriarcal, une réponse aux difficultés existentielles, ou un choix assumé. A ce propos, sa trajectoire dans la prostitution obéit à deux temps forts. La prostitution comme moyen de survie pendant l'exil en Allemagne. Et de l'autre, le métier de péripatéticienne, à Genève. C'est d'ailleurs dans cette dernière posture qu'elle déclare : « *la prostitution est un acte révolutionnaire* »². Pour l'auteure, la prostitution volontaire et sans contrainte de la femme peut s'assimiler à un acte militant. En ce sens, la contrepartie financière expie l'image négative de l'activité prostitutionnelle comme le démontre Simone de Beauvoir :

Il arrive que dans l'argent ou les services qu'elle extorque à l'homme la femme trouve une compensation au complexe d'infériorité féminine : l'argent a un rôle purificateur ; il abolit la lutte des sexes. Si beaucoup de femmes qui ne sont pas des professionnelles tiennent à soutirer à leur amant chèques et cadeaux, ce n'est pas seulement par cupidité : faire payer l'homme (...) c'est le changer en un instrument. Par-là, la femme se défend d'en être un ; peut-être croit-il « l'avoir », mais cette possession sexuelle est illusoire : c'est elle qui l'a sur le terrain beaucoup plus solide de l'économie. Son amour-propre est satisfait. Elle peut s'abandonner aux étreintes de l'amant ; elle ne cède pas à une volonté étrangère ; le plaisir ne saurait lui être « infligé », il apparaîtra plutôt comme un bénéfice supplémentaire : elle ne sera pas « prise » puisqu'elle est payée.³

Ces lignes établissent que les rapports sexuels tarifés sont pour la professionnelle de sexe une compensation de l'image dégradante de son métier. Dans un effet de miroir, « acheter » les services sexuels d'une prostituée crée une sorte de « mauvaise conscience » partagée entre « le client » et la péripatéticienne. Ainsi, dans une approche manichéenne, preuve que toute chose admet son contraire pour former un tout, la prostitution est investie d'une valeur salvatrice, d'une dimension humaine et considérée comme une activité professionnelle à part entière. En France, par exemple, l'état « *prélève des impôts sur les revenus des prostituées, mais également sur ceux des proxénètes dont les activités, par ailleurs, sont considérées comme illégales. De plus, dans les pays qui ont légalisé la prostitution, l'État recueille taxes et impôts sur les activités commerciales liées à la prostitution* ».⁴

¹ *Le noir est une couleur*, p. 350.

² Interview de Grisélidis Réal 10.09.2004 Radio suisse romande (RSR) https://www.youtube.com/watch?v=-wmVW0SKfn4&list=TLX_0oZVI9leo consulté le 23 septembre 2020.

³ S. De Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.p.448.

⁴ D. Lavallée, « La prostitution : profession ou exploitation ? » dans *Sexe, jeu, drogue. Du moralisme à l'éthique publique*, N° 2, 2003, vol. 5.

En Suisse, où la prostitution est légalisée depuis 1942, les « travailleuses du sexe » payent l'impôt (T.V.A : Taxe sur la Valeur Ajoutée), acceptent les paiements par carte de crédit à l'instar des entreprises ou commerces ordinaires. A l'échelle de l'Europe, elle est tolérée, contrôlée, encadrée, sanctionnée selon les législations en vigueur. Malgré tout, l'auteure-narratrice admet volontiers que la prostitution répond à une demande sociale de sexe, fortement exprimée, par des exclus sociaux, des minorités, des migrants etc. Lesquels méritent, attention, tendresse ou simplement, de la compassion.

III- L'empathie pour les couches sociales opprimées

Christine Delphy qui promeut le féminisme matérialiste soutient que l'analyse de l'oppression est indissociable du matérialisme. Elle déclare à ce propos : « *A mon sens, le matérialisme n'est pas un outil possible, parmi d'autres, pour les groupes opprimés ; c'est l'outil même, précisément dans la mesure où c'est la seule théorie de l'histoire pour laquelle l'oppression est la réalité fondamentale, le point de départ* ». ¹ Dès lors, il n'est pas fortuit de questionner les catégories ou classes sociales pour identifier les systèmes de pensées en rapport avec leurs conditions. Pour le sociologue Pierre Bourdieu, la classe sociale est un groupe mobilisé par et pour la défense de ses intérêts. Celle-ci ne peut parvenir à l'existence sociale qu'au terme d'un travail collectif de construction. ² La conscience de classe mise en exergue dans le récit de Grisélidis Réal découle d'une démarche volontariste, mais aussi d'une identification à la classe opprimée. Dans cette logique, Pierre Bourdieu infère que la position qu'on prend sur le problème des classes dépend en partie à la position occupée dans la structure des classes. ³ Réprimée et combattue dans l'exercice de son métier de péripatéticienne, l'auteure s'identifie aux classes opprimées avec lesquelles elle partage une communauté de destin, « *une confraternité des prolétaires* ». ⁴ Le métier de « courtisane » confère, dans la Suisse calviniste de l'époque, un statut de personne marginale à Grisélidis Réal. L'écrivaine-péripatéticienne assume en toute conscience ses choix au point de défendre sa corporation.

Nonobstant les problèmes éthiques, la prostitution installe l'acte sexuel au centre d'un jeu de pouvoir et de domination. La prostituée est considérée dans ce processus comme un objet sexuel, source de plaisir charnel, exutoire des fantasmes et des frustrations de la gent masculine.

¹ C. Delphy, « Un féminisme matérialiste est possible » dans *Nouvelles Questions Féministes*, N° 4, 1982, p.62.

² R. Lenoir, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu » dans *Sociétés & Représentations*, 17 (1), 2004, p.10.

³ R. Lenoir, *Op. Cit.*, p.1.

⁴ W. Sewell, « La confraternité des prolétaires : Conscience de classe sous la Monarchie de Juillet » dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 36 (4), 1981, p. 650.

Bien que criminalisée et sujette à des préjugés dépréciatifs, cette pratique millénaire traverse le temps avec des fortunes diverses. L'activité prostitutionnelle répond à une forte demande sociale de sexe. Grisélidis Réal indique fort à propos que la prostitution « *c'est un art, c'est un humaniste et une science, à condition d'être pratiqué volontairement et dans de bonnes conditions* ». ¹ Dans ces conditions, « *les travailleuses du sexe* » acquièrent une force de travail valorisée qui rappelle la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Processus dans lequel la dépendance du maître pour le travail de l'esclave fait de ce dernier le « maître ». L'industrie du sexe tarifé connaît une croissance exponentielle avec la mondialisation. Preuve que les sociétés humaines sont de grandes consommatrices de sexe. Pour Grisélidis Réal, il importe de démocratiser l'accès au sexe pour tous, et surtout, valoriser « *les travailleuses du sexe* ». Dans son roman autobiographique, elle met en relief le caractère humaniste du métier de prostituée en privilégiant dans sa clientèle les personnes racisées, les défavorisés sociaux et les minorités. La diversité raciale, culturelle, sociale et économique des personnes fréquentant les prostituées démontre que la demande de sexe tarifé est une nécessité vitale pour la société, mais surtout pour les persécutés, les exclus, les malades et handicapés. Dans la logique de la fraternelle camaraderie propre au marxisme, l'auteure-narratrice semble donner un nouveau contenu au fameux appel de ralliement des marxistes en ces mots : « *marginiaux en détresse sentimentale, vous avez droit au sexe !* ».

Réaliste et humaniste, l'écrivaine fustige la grande hypocrisie sociale face à la prostitution, considérée trivialement comme le « plus vieux métier du monde ». Contre le puritanisme, oublieux des assises existentielles, elle prend position en faveur des personnes en situation de fragilité qui, dit-elle, ont également droit au sexe. Sur le même axe, elle brise les frontières de race et de condition sociale à travers ses multiples ébats amoureux avec les Noirs. Son roman au titre évocateur, *Le noir est une couleur*, résonne comme une boutade. Elle, jadis ostracisée, refuse de stigmatiser son prochain pour sa couleur. Sa grande sensibilité d'artiste est perceptible dans le portrait qu'elle fait de ses amants noirs : « *A moi les nègres ! A moi les peaux d'ébène si douces au parfum d'épices ! A moi les boas souples de leurs bras noirs ! J'ai faim de leurs grands sexes lisses d'orchidée* ». ² Son verbe se veut poétique et cru pour marquer la complémentarité dans la différence. Elle ne craint pas l'altérité (métier et tzigane) et accepte l'Autre dans sa différence, avec ses préjugés. Pour preuve, Grisélidis Réal reprend à son compte la légende du sexe surdimensionné du Nègre. On peut lire à ce propos : « *J'ai rencontré un Noir*

¹ Interview télévision de Grisélidis Réal à retrouver sur <https://www.rts.ch/play/tv/nouvo-news/video/griselidis-real-ses-combats-au-grand-jour?urn=urn:rts:video:10327517&id=10327517> consulté le 17 septembre 2020.

² *Le noir est une couleur*, p. 127.

nommé Love. (...) *Quelle émotion de le voir tout à coup devant moi, tendant sur la cuvette d'eau tiède, pour le lavage rituel, une verge gigantesque, longue comme trois fois un sexe ordinaire et, dans sa partie la plus large, aussi épaisse que mon poignet* ». ¹ Pour l'auteure, les relations interculturelles sont le lieu de la valorisation des spécificités de chaque groupe social. En sa qualité de femme opprimée, elle se range obstinément aux côtés des marginaux, des minorités racisées, les victimes d'exclusion. A ce titre, « *l'intérêt commun et la solidarité effective de classe* » commandent l'union sacrée des opprimés. ²

Si Grisélidis Réal a marqué la conscience collective par la vulgarisation du « travail sexuel » et la lutte pour les droits des prostituées, son militantisme en faveur de la juste reconnaissance d'une humanité à la prostituée est indéniable. Sous sa plume, le travail prostitutionnel acquiert une dimension sacerdotale et la péripatéticienne est magnifiée pour son courage sacrificiel comme l'attestent ces mots : « *Oui c'est mon corps qu'on mange, ce sont ma chair, mes larmes qui ruissellent sur la table. L'âcreté de ma nuit sans sommeil parfume les plats. Mes enfants et mon nègre, tous communient en moi dans cette orgie affamée et joyeuse* ». ³ La narratrice se construit un destin messianique, lorsqu'elle se pense comme le sacrifice qui sauve sa petite famille. La dimension christique est mise en exergue par des constructions phrastiques : « *c'est mon corps qu'on mange* », « *ce sont ma chair, mes larmes* », « *la table* » qui rappelle la sainte cène du Christ, « *tous communient en moi* ». L'auteure-narratrice considère son métier de péripatéticienne comme une nécessité vitale et salvatrice pour sa famille. A l'image du Christ qui s'est offert en sacrifice pour sauver l'humanité, selon la Bible, l'auteure s'offre en holocauste, sur l'autel de la prostitution, pour « sauver » ses enfants, tout en consolant les pauvres. Son but est visiblement d'œuvrer pour l'épanouissement des exclus et marginaux, en vue de créer « *une nouvelle communauté de fraternité et de partage* ». ⁴

La lutte permanente de Grisélidis Réal a été d'inscrire les travailleuses du sexe, à part entière, dans le tissu social et économique au lieu de les cataloguer entièrement à la périphérie de la société. D'ailleurs, le féminisme matérialiste promu par Christine Delphy déclare à ce propos :

Le rapport de la classe des femmes au travail constitue ainsi un point d'appui puissant pour défendre la perspective d'un travail démocratique, comme en attestent de nombreux exemples de luttes des femmes qui, à partir de leur travail, remettent en cause les institutions des rapports sociaux de sexe mais aussi de classe et de race. ⁵

¹ *Le noir est une couleur*, p. 292.

² N. Poulantzas, « Les classes sociales » dans *L'Homme et la société*, N. 24-25, 1972, p.34.

³ *Le noir est une couleur*, p.292.

⁴ M. Amaladoss, *A la rencontre des cultures : Comment conjuguer unité et pluralité dans les Églises ?* Paris, Les éditions de l'atelier, 1997, p.81.

⁵ A. Cukier, « De la centralité politique du travail : les apports du féminisme matérialiste » dans *Cahiers du Genre*, hs 4 (3), 2016, p. 166.

Sa conviction est qu'il faut donner de la « sexualité » aux personnes en détresse sentimentale, aux solitaires comme elle note dans sa postface : « *des hommes solitaires, étrangers presque tous, viennent la nuit frapper à ma porte, et repartent apaisés et furtifs* ». ¹ L'auteure-narratrice pense que toutes les souffrances humaines doivent interpeler tous ceux qui ont en partage l'humanité. Par conséquent, le corps meurtri et abusé de la professionnelle du sexe peut devenir une source de « bonheur » pour les personnes en demande de sexe.

CONCLUSION

A Travers le féminisme matérialiste théorisé par Christine Delphy et fortement inspiré du marxisme, notre lecture du texte autobiographique de Grisélidis Réal a mis en exergue, de prime abord, la nécessité pour la gent féminine de posséder son corps en l'affranchissant des normes imposées par des sociétés patriarcales, des religions ou des croyances diverses. Dans une seconde articulation, cette réappropriation du corps promue par l'écrivaine suisse romande a logiquement débouché sur une conscience de classe : « en soi » et « pour soi », préalables à la lutte pour « *la libération des êtres humains de toutes les servitudes, matérielles, sociales, politiques, idéologiques, et même de celles qui revêtent la forme d'entraves internes à leur développement personnel* ». ² Enfin, la « confraternité des prolétaires » est convoquée sous forme d'empathie pour les classes opprimées. L'auteure met en lumière la communauté de destin entre les prostituées victimes d'exclusions, les marginaux, les minorités racisées, défavorisés sociaux et économiques etc. Elle ne craint pas l'altérité et accepte l'Autre dans sa différence, avec ses préjugés.

Grisélidis Réal est demeurée authentique durant sa vie littéraire, artistique et son activisme au sein des mouvements féministes. Elle a donc œuvré en permanence à la possession de son corps pour vivre sa vie au lieu de la rêver. A cet effet, elle a refusé de vivre une vie empruntée, en brisant les codes du moralement et politiquement correct. Il n'est pas surfait d'indiquer que l'auteure, à l'instar de Boris Vian, a combattu « sexuellement », « avec son âme ». Mieux, elle a « fait de sa vie une œuvre d'art et de son art une leçon de vie ». ³ Son roman, *Le noir est une couleur*, est un hymne à l'amour du prochain, une invitation à désamorcer les clichés sur la prostitution, une dénonciation de l'hypocrisie sociale à l'endroit des travailleuses du sexe, tant vilipendées, mais reconnues en définitive comme un « mal nécessaire ». En désaccord avec les féministes bourgeoises qui assimilent la prostitution à une manifestation de la domination

¹ *Le noir est une couleur*, p. 349.

² M. Caveing, « Le marxisme et la personnalité humaine » dans *Raison présente*, N°11, 1967, p. 87.

³ C. Julliard, *Boris Vian*, Paris, Editions Gallimard, 2007. p.9.

patriarcale, Grisélidis Réal postule qu'il faut épurer la prostitution pour l'élever au rang des emplois valorisants. Son récit est un plaidoyer pour « la paix entre les races et les sexes », « un hymne à la fraternité sans frontière ».

La construction d'une identité sexuelle par la prostitution s'assimile à un « acte révolutionnaire » contre la domination masculine, légitimée par le patriarcat et les religions abrahamiques. C'est pourquoi, sans circonvolutions, dans un style direct qui prend à contre-pieds le discours attendu d'une marginale, Grisélidis Réal bat en brèche la posture victimaire et prône le droit de la femme de disposer de son corps et de l'affranchir de la hiérarchie des sexes. En définitive, comme l'affirme l'écrivaine franco-camerounaise Calixte Beyala : « *il ne s'agit point de renverser la dictature des couilles pour instaurer celle des pertes blanches ! Tout simplement d'obtenir l'égalité des droits au travail et droit d'être une femme et de disposer librement de son corps* ». ¹

Bibliographie

AMALADOSS Michaël, *A la rencontre des cultures : Comment conjuguer unité et pluralité dans les Églises ?* Paris, Les éditions de l'atelier, 1997.

ARMENGAUD Françoise, « Christine Delphy : « Penser le genre » » dans *Nouvelles Questions Féministes*, N° 1, 2002, pp.126-133.

BARRET-DUCROCQ Françoise et **PISIER Evelyne**, *Femmes en tête*, Paris, Flammarion, 1997.

BEYALA Calixthe, *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Editions Spengler, 1995.

BIDET-MORDREL Annie, **GALERAND Elsa** et **KERGOAT Danièle**, « Analyse critique et féminismes matérialistes. Travail, sexualité(s), culture » dans *Cahiers du Genre*, N° 3, 2016, pp. 5-27.

BOËTSCH Gilles et **CHEVE Dominique**, « Présentation : regards anthropologiques sur l'apparence et la construction des corps entre intégrité, altérité et atteinte » dans *Le corps dans tous ses états : Regards anthropologiques*, 2002, pp.7-12.

BOURDIEU Pierre, « Espace social et genèse des "classes" » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52- 53, 1984, pp. 3-14.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

CAVEING Maurice, « Le marxisme et la personnalité humaine » dans *Raison présente*, N°11, 1967, pp. 85-108.

CLAIR Isabelle, « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie : Retour sur quarante ans de réticences » dans *Cahiers du Genre*, 54 (1), 2013, pp. 93-120.

COLIN Françoise, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace » dans *Recherches féministes*, vol. 6, N°1, 1993, pp. 13-23.

CUKIER Alexis, « De la centralité politique du travail : les apports du féminisme matérialiste » dans *Cahiers du Genre*, hs 4 (3), 2016, pp. 151-173.

¹ C.Beyala, *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Editions Spengler, 1995, p11.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

DELPHY Christine, « Un féminisme matérialiste est possible » dans *Nouvelles Questions Féministes*, N° 4, 1982, pp. 50-86.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, « Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970 » dans *Cahiers du Genre*, 39(2), 2005, pp. 13-26.

JULLIARD Claire, *Boris Vian*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

LAVALLEE Diane, « La prostitution : profession ou exploitation ? » dans *Sexe, jeu, drogue. Du moralisme à l'éthique publique*, N° 2, 2003, vol. 5.

LE BRETON David, « Le corps entre significations et informations » dans *Hermès, La Revue*, N° 1, 2014, pp. 21-30.

LENOIR Rémi, « Espace social et classes sociales chez Pierre Bourdieu » dans *Sociétés & Représentations*, 17 (1), 2004, pp. 385-396.

MARZIN Patricia, « Introduction. Rapport au corps : du corps analysé au corps ressenti » dans *Le corps humain dans l'éducation scientifique*, N° 42, 2006, pp.7-20.

MILENA, Jakšić, « État de littérature. Déconstruire pour dénoncer : la traite des êtres humains en débat », *Critique internationale*, 53 (4), 2011, pp. 169-182.

POULANTZAS Nicos, « Les classes sociales », *L'Homme et la société*, N. 24-25, 1972, pp. 23-55.

REAL Grisélidis, *Le noir est une couleur*, Paris, Editions Gallimard, 2007.

SEWELL William, « La confraternité des prolétaires : Conscience de classe sous la Monarchie de Juillet » dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 36 (4), 1981, pp. 650-671.

SINDJOUN Luc, *La biographie sociale du sexe, Genre, société et politique au Cameroun*, Paris, Editions Karthala, 2000.

Interview télévision de Grisélidis Réal à retrouver sur <https://www.rts.ch/play/tv/nouvo-news/video/griselidis-real-ses-combats-au-grand-jour?urn=urn:rts:video:10327517&id=10327517> consulté le 17 septembre 2020.

Interview de Grisélidis Réal 10.09.2004 Radio suisse romande (RSR) https://www.youtube.com/watch?v=-wmVW0SKfn4&list=TLX_0oZVI9leo consulté le 23 septembre 2020.

<http://www.relais-femmes.qc.ca/FADAFEM/html/module3/courant/cour5.html> consulté le 03 octobre 2020.

LES POÈMES-OBJETS DE JEAN TARDIEU : UN CAS D'HYBRIDATION TRANSGRESSIVE

Nadia EL OUESDADI

elouesdadi@gmail.com

Université Mohammed Premier de Oujda (Maroc)

Résumé

Le présent article vise à analyser les mécanismes qui permettent de relier le poème, figure emblématique du romantisme, à une « chose ». L'étude met en lumière les procédés d'écriture inhabituels qui rendent possible cette appellation antithétique : « les poèmes objets » et ce en examinant les textes de Jean Tardieu. L'article commence par une analyse de la notion d'objet et de la relation possible entre l'objet verbal créé par le poète et l'objet hors texte. L'article propose de clarifier ce qu'est l'objet pour Tardieu, quelles sont ses catégories et ses fonctions. L'étude révèle une certaine transposition jalouse des arts (musique, peinture, sculpture) et une philosophie futuriste du langage. Présentant les mots comme étant infidèles à l'esprit, le poète aspire plus à créer un tableau-poème qu'à communiquer un contenu. Jean Tardieu s'attache au corps physique du mot sans référence à la réalité signifiée en observant la matérialité brute des Mots-objets. L'article s'intéresse aux légendes, arguments, titres de collections et textes. Chez Tardieu, le texte et le paratexte dévoilent une vision hybride de l'art sans limites de genre.

Mots clés : objet, langage, poème, genre, hybridation

Abstract

By examining Jean Tardieu's poems, the present paper aims at studying the mechanisms enabling us to link the poem, an emblematic figure of romanticism, to a "thing". The study sheds light on the unusual processes of writing that make this antithetical appellation – object poems – possible. The article begins by studying the notion of object and the possible relation between the verbal object created by the poet and the object inset with a view to clarify what is the object for Tardieu what are its categories and its functions. The analysis reveals that certain jealous transposition of arts (music, painting, and sculpture) and a language misunderstanding of child are the origins of futurist philosophy of language for Tardieu. Words, being infidel to the minds, Tardieu aspires more to create a table-poem than to communicate a content, following a way of visualization of language. Tardieu is attached to the physical body of term and considers it as a sign without reference to reality by observing the brute materiality of Words-objects. The paper is interested in captions, arguments, titles of collections and texts. The latter unveils a hybrid vision of art without limits of genre.

Keywords : object, language, poem, genre, hybridization

INTRODUCTION

L'objet paraît un sujet incongru en poésie. L'association des termes objet et poème dans l'appellation poème-objet révèle une hybridation relative aux natures éloignées des deux

éléments. La relation entre le sujet et l'objet semble être l'indicateur d'une connaissance dialectique qui dévoile la raison d'être des objets ayant un espace de permanence dans le texte.

Cette étude est un examen des métabolismes qui facilitent au poème, effigie allégorique du subjectivisme, l'ancrage dans une forme objectale et s'apparenter à une chose dans les écrits de Jean Tardieu dont l'œuvre, en tant que phénomène complexe, ne se prête pas facilement à la classification générique. Nous analysons dans un premier temps quelques objets que comporte la cartographie de l'imaginaire tardivien et observons comment un objet peut mener à des réflexions métopoétiques. Nous abordons ces éléments dans la perspective d'étudier l'hypothèse de l'inséparabilité des genres chez Tardieu et l'incessante circulation des objets entre poésie, théâtre et discours musical et pictural. La thématique du matériel requiert des critères linguistiques capables de mettre en valeur l'objectivisme. Disperser dans un poème des objets hétéroclites exige une écriture ouverte aux choses : une poétique de l'objet. Nous portons donc en dernier lieu, un regard sur l'esthétique des écrits tardiviens en mettant en relief quelques singularités langagières dans l'écriture métisse de Tardieu.

Dans la poétique de Jean Tardieu, l'étonnement est à la base de la lucidité : « L'étonnement comme un choc que nous fait éprouver le simple fait d'être là, se manifeste lorsque le choc vient de notre rencontre avec un objet inanimé, le plus simple le plus usuel, disons une chaise posée sur le plancher. »¹. Que se passe-t-il durant la rencontre du sujet avec l'objet ? L'identité se déstabilise dans cette confrontation entre le sujet conscient de son existence et l'objet qui existe sans le savoir. La représentation objectale dans l'œuvre de Tardieu se soumet à l'émotion génératrice dans son écriture dans laquelle la scission et l'absence de repères sont des leitmotivs. Par la médiation des objets, Tardieu interroge l'altérité. Témoin d'une fissure et prétexte d'une pensée transcendante, l'objet tardivien n'est jamais le même et ne supporte pas la même herméneutique.

1. Les objets en question

En tant qu'élément investi d'un rôle fondamental, l'objet est soumis dans les écrits de Tardieu à de multiples fonctions. Les objets familiers trouvent naturellement leurs places dans les poèmes de *Monsieur Monsieur*¹, *Margeris*², dans les écrits en prose notamment *la part de l'ombre*³, aussi bien que dans les pièces de théâtre telles que : *Une soirée en Provence*⁴ et *La comédie du langage*⁵. Parmi les objets sériés, nous en résumons les plus récurrents.

Le miroir est le noyau du réseau objectal tardivien ; la psychologie le met en relation avec l'Être. C'est une phase importante dans la distinction des dyades intérieur /extérieur et Moi /Autre. Surface et profondeur, le miroir tardivien est une architecture de l'abîme qui renvoie une image inversée. Le miroir, souvent associé à la vérité, est le révélateur de l'Être et du Paraître qui fait partie des archétypes poétiques du subconscient collectif. Afin d'appréhender

¹ Jean Tardieu, *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, 1974, p.95

Pour toutes les citations de notre corpus dans cet article se référer aux éditions suivantes :

¹ Jean Tardieu, *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, 1979

² Jean Tardieu, *Margeris* (poèmes inédits), Paris, Gallimard, 1986

³ Jean Tardieu, *La part de l'ombre suivi de La première personne du singulier et de Retour sans fin*, (Préface d'Yvon Belaval) Paris, Gallimard, «collection Poésie/Gallimard », 1972

⁴Jean Tardieu, *Une soirée en Provence ou Le mot et le cri théâtre III*, Paris, Gallimard, 1975

⁵ Jean Tardieu, *La Comédie du langage suivi de La triple Mort du client*, Paris, Gallimard, « collection Folio », 1987

la poétique de l'objet miroir dans les textes tardiviens, il convient d'examiner le visage qui s'y mire. Le miroir de Tardieu révèle, non seulement la quête d'un quelconque reflet, mais celle d'une identité recherchée dans l'autre côté de la glace :

Au fond d'une glace incertaine
un homme rencontre son image.
Tel il se voit tel il voudrait être.
Fier joyeux triomphant
et surtout jeune, ah ! comme un dieu !
Mais l'image s'efface et se perd
Dans la glace paraît un nouvel habitant
lentement lentement se dégageant
une sorte de chien au dos rond.

(J. Tardieu, « L'enfer à domicile », *Margeries*, v. 2-14, p. 125)

Les images constituent une réflexion composite : lorsque l'homme devant la glace tente sa propre définition, il est « jeune dieu » et « vieux chien au dos rond ». Cette structure poétique affirme une opposition bipolaire. Le miroir réalise la fusion des contraires tout comme l'objet « chapeau » qui s'inscrit également dans la thématique du double :

-Monsieur, pardonnez-moi
de vous importuner :
quel bizarre chapeau
vous avez sur la tête !
Et quel est cet habit
dont vous êtes vêtu ?
- Monsieur je le regrette
mais je n'ai plus de corps
je ne mets plus d'habit.

(J. Tardieu, *Monsieur Monsieur*, v. 1-4, p. 13)

Loin d'être une fantaisie, la dualité est une sensation qui déchire la vie du poète. L'imagination du double, née lors de la rencontre au miroir, fait surgir l'Autre. Tardieu résume cet embarras existentiel dans le partage d'un chapeau que les deux « Monsieur », tour à tour mettent et retirent :

Il ôte son chapeau
il remet son chapeau.
Chapeau pas de chapeau
pas de chapeau chapeau
et jamais de repos.

(J Tardieu, « Les difficultés essentielles », *Monsieur Monsieur*, v. 31-35, p. 21)

Le chapeau est ici relié au repos de l'Être et s'inscrit dans l'optique de tout faire vaciller entre la présence et l'absence. Le chapeau porte le poids de l'effacement de l'Être aussi, l'objet transcende-t-il sa fonction d'origine pour devenir la raison d'être de Monsieur :

A ces mots le vent souffle
emportant leurs chapeaux
Et les deux personnages
dans le ciel bleu et beau
s'effacent aussitôt.

(J Tardieu, *Monsieur Monsieur*, v. 38-42, p. 20)

La fonction de la porte est différente. Cet objet est une des formes préférées de la limite qui sépare le monde tardivien aplati du monde prometteur qu'il vise à comprendre. La porte est pour le poète l'évidence d'un autre côté dont il est exclu et qui n'existe que d'un avers et d'un envers rigoureusement réversibles :

Jusqu'à quand
 parlera-t-on ainsi
 derrière la porte,
 derrière toutes les portes afin que je ne comprenne rien à ce
 qui se dit de l'autre côté.

(J. Tardieu, « Des voix de l'autre côté de la porte », *Margeris*, v. 47-53, p. 28)

Objet oxymorique, la porte est définie à la fois par son plein et par son vide. C'est un objet dont la fonction est de créer le vide qu'il creuse et détermine. Métaphore de toutes les transcendances, la porte invite à la traversée. Mais sa solidité et sa verticalité, contraignent le poète à l'attente. La porte impose sa présence rigide à l'impossible effraction et devient objet poétique qui dévoile la problématique du secret de ses origines. Dans la poétique de Tardieu, la porte est plurivalente. Le désir intense de la franchir se double de la peur de l'inconnu qui est derrière :

C'est une quatrième porte, on frappe, j'ouvre une porte, on frappe, j'ouvre, porte, frappe, ouvre, porte, frappe, ouvre porte...

-Qui est-ce ? C'est toi ?

-Oui, c'est moi, c'est moi : c'est bien moi, ton orge et ton silence, ton abîme et ta vie, ton inconnu, ton dieu, ton épouvante.

(J. Tardieu, *La part de l'ombre*, p.183)

Ainsi se trouve mis en place un imaginaire structuré autour des oppositions : haut/bas, ici/ailleurs. La porte est l'objet du passage qui relie ces antithèses : espace angoissant/espace serein. La représentation des objets ne saurait se réduire à une critique des objets qualifiés de perfides. Le poète procède à une approche phénoménologique de la conscience troublée du sujet et de son abord hallucinatoire vis-à-vis de l'objet. Emmanuel Levinas parle à ce propos de compréhension des objets :

Le maintien des objets usuels s'interprète comme leur compréhension. Mais l'élargissement de la notion de connaissance se justifie par le dépassement des objets connus. Il s'accomplit malgré tout ce qu'il pourrait y avoir d'engagement préthéorique dans le maniement des « ustensiles ». L'être est dépassé dans le mouvement même qui le saisit, et on reconnaît dans cet « au-delà » nécessaire à la présence auprès de l'itinéraire même de la compréhension. Ce dépassement se dessine dans la possession et la consommation de l'objet.⁷

Si l'on pouvait concevoir une vision subjective de cette relation avec les objets, le Je lyrique chez Tardieu aurait donc besoin des objets pour se manifester. L'apport des précisions objectales assure un ancrage quotidien de l'imaginaire qui donne aux délires du sujet visibilité et lisibilité. Les objets fonctionnent comme des dynamiseurs de poétique.

L'analyse de l'inscription textuelle des objets dans l'œuvre de Tardieu nous éclaire mieux sur les tactiques de proximité qui régissent son écriture dans le sens où elle témoigne d'une tentative de se situer au plus près du réel objectal. Ce réalisme ne saurait être entendu en termes de reflet machinal ou de description d'un monde existant séparément du sujet qui l'appréhende. Il implique une liaison intime du moi au monde et du sujet à l'objet. Au-delà de la parodie, Tardieu évoque les objets à travers les formes sous lesquelles ils se dévoilent à sa conscience comme c'est le cas pour les objets d'arts.

⁷ Emmanuel Levinas, *Entre nous, Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p.19

2. Détournements d'objets

Dans notre analyse du discours poétique sur l'objet, nous posons comme assise de raisonnement le fait que le tableau est un objet d'attache autant qu'il est un produit artistique. Nous avons puisé nos exemples dans plusieurs textes contenant un discours direct sur les objets d'art. Cette entreprise est entamée à partir de questionnements : peut-on lire, dire et écrire la peinture ? Est-il envisageable que le verbe puisse se saisir de l'image sans être infidèle à son objet ? Dans *La trahison des images*, tableau de René Magritte communément connu sous le nom de *Ceci n'est pas une pipe*, l'intention du peintre était de prouver que, même peinte de la manière la plus réaliste qui soit, la pipe dans le tableau n'est pas l'objet qu'on peut remplir de tabac et fumer. Jean Tardieu applique cette logique aux vocables :

Si ce monde était cohérent
je ne pourrais pas dire : il pleut
sans qu'aussitôt l'averse tombe.
Or il n'en est rien : je peux
parler autant que je le veux
sans tirer les morts de leur tombe
ni l'existence du néant.
Je conclus que dans tout cela
un malentendu il y a.

(J. Tardieu, « Le traquenard », *Monsieur Monsieur*, v. 1-9, p. 56)

Cette vision de la parole basée sur le malentendu est un leitmotiv dans les écrits de Tardieu. Le problème que le poète pose dans « Le traquenard » est celui de la relation entre le signe à la chose. Cette hantise du malentendu émane d'un incident linguistique : « Tardieu, enfant de sept ans, chute dans l'escalier. Fièvres, maux de tête. L'enfant à demi comateux se met à réciter les rudiments de la conjugaison du verbe être : ''je suis- tu es''. Et la mère, effrayée par l'accident de comprendre : Je suis tué, je suis tué. »⁸ Au moment où l'enfant découvre la parole, s'établit la proximité de l'être et du disparaître. Depuis, le mot est inculpé. Tardieu cherche « des amalgames verbaux formés d'allusions, des plongées dans l'en deçà de la signification, dans les circuits d'un anti-langage, d'un presque-dire ou même d'un rien-dire »⁹. Il met le verbe dans tous ses états car la communication n'est envisageable que dans une transcendance du langage.

L'écriture de Tardieu se base sur un réseau inhérent à trois domaines: la peinture, la musique et le langage poétique. L'entrecroisement équilibre les trajectoires et les paraboles orientées vers d'autres moyens d'expression. Cet entendement se fait observer chez Tardieu dès le paratexte. L'élément paratextuel le plus affectionné est le titre. Le poète affiche une excentricité au niveau des appellations. Titres alléchants, drôles, parfois dramatiques, ils sont les entremetteurs de la vision singulière de leur auteur. Du paratexte émanent deux obsessions indéniables : l'une musicale et l'autre linguistique. Des didascalies, se dégage une imbrication des deux niveaux théâtral et poétique. Des dédicaces, provient un réseau inter-artistique relatif à la musique et dans une plus forte mesure à la peinture : « Mon écriture n'est jamais la même que celle qui sert à vivre ou à connaître. Elle est, elle-même à la fois en deçà et au-delà de la langue. J'essaie de mélanger mes mots comme des couleurs, ou bien de les faire sonner comme des notes de musique. »¹⁰

⁸ Laurent Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Librairie Nizet, 1993, p. 24

⁹ Laurent Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Librairie Nizet, 1993, p. 24

¹⁰ Jean Tardieu, *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1974, p.43

2.1 De la musique

Les Pleurs de Mozart, La tristesse sublime de Bach, mais aussi sur le mode cocasse *L'orage brisé de Berlioz*, sont autant de titres qui témoignent de la recherche précoce d'un parler musique original :

Pourquoi la poésie n'aurait-elle pas aussi les symphonies ? Je cherchais à me prouver que la poésie n'était pas inférieure à la musique en me disant qu'après tout, le théâtre, Racine, Corneille, ce n'est pas autre chose, c'est un premier pas vers la symphonie. Le second a été vite fait. Je me suis rappelé soudain la jalousie ancienne que je portais à la musique en tant que littérateur.¹¹

Dans *Conversation-sinfonietta*, les acteurs en choristes exécutent, non pas des airs, mais des paroles : c'est de la musique parlée. Cette pièce, à l'image d'une symphonie, est composée de trois mouvements : *Allegro ma non troppo, Andante sostenuto et Scherzo vivace* :

B 2 affirmatif, accelerando

Et moi non plus, je n'y crois pas !
Ce qui existe est ici bas
entre nos mains et sous nos pas,
cela ressemble à vous et moi
cela s'entend, cela se voit !

B 1 même jeu

Ça a du volume et du poids
ça se boit ou bien ça se mange
ça se mange ou bien ça se boit !

T, se levant avec feu

Ou bien ça se prend dans les bras !

S, hardie

Et ça s'embrasse au fond des bois

Les six ensemble, crescendo et decrescendo

Oh oh oh oh oh!

(J. Tardieu, « Conversation-sinfonietta », *La comédie du langage*, p.94)

La sonate et les trois messieurs et *Comment parler musique* « sont présentées comme un simple jeu, une caricature attendrie du langage musical transposé en langage verbal ordinaire par trois bonshommes profanes et légèrement ridicules »¹². Le but est donc de parler musique. Tardieu recourt à diverses formes de transposition. Directement visible et audible à la scène, la présence de la musique se manifeste dans le paratexte et les didascalies des pièces par toutes sortes d'indications relatives au tempo et à la modalisation des voix et des rythmes. A cette intermédiation générique s'ajoute la confusion entretenue par les titres empruntés au vocabulaire musical. Tardieu utilise les mots comme des notes pour leurs sonorités dans l'optique de produire un objet musical. Le poème donne à voir et à ouïr sa formule rythmique inductrice. Dans ce poème du recueil *L'accent grave et l'accent aigu*¹³, le rythme se matérialise par la typographie :

Blanc

bleu

blanc dans le bleu
pâle et blanc dans le bleu
J'aime ce rythme sans figure
tant qu'il bat mon cœur bat.

(J. Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu*, v.1-5, p.95)

¹¹ *Id.* P. 44

¹² *Ibid.*

¹³ Jean Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu*, Paris, Gallimard, 1986, p.95

L'organisation des mots et des modulations rythmiques crée une musique fondée sur la métrique et la prosodie. L'engendrement du texte et sa construction par expansion de la cadence binaire, prennent une autre visibilité quand le texte s'auto-désigne : « ce rythme sans figure ». Le texte épouse le rythme duel, ce tempo fondamental de la vie. Ces techniques croisées puisées dans deux disciplines distinctes (musique et typographie) dépassent le métissage générique le transcendant vers une hybridation instrumentale des procédés d'écriture.

2.2 Interventions poétiques de la peinture

Passionné par la peinture, Tardieu cherche à transcrire la masse poétique issue de la rencontre entre le contemplateur et l'objet contemplé grâce à une action sur le langage inspirée par les procédés picturaux. Le rythme et les phonèmes sont investis pour susciter une sensation qui, par synesthésie, reproduit le choc créé par le tableau. Dans le va-et-vient entre texte et la peinture, il existe une interférence entre deux objets. Lorsque le lecteur connaît le tableau en question, il l'identifie aisément. S'il ne le connaît pas, il le découvre au moyen de l'objet verbal.

De là émane une œuvre qui, de tableau en tableau, joue sur les formes et s'efforce de découvrir dans l'œuvre picturale, le moule dans lequel va se couler le texte. Proses ou vers, les mots font de chaque objet transposé un amalgame d'expériences allant aux limites de l'écriture. Cette passion est ainsi définie par Tardieu : « Aimer un tableau, c'est croire qu'on vient de le peindre. »¹⁴ Si le tableau est ailleurs, le poème existe ici et maintenant. La page est le support d'une toile imaginaire. Si nous oublions que nous lisons un texte au profit de cette image mentale, c'est bien le signe de la puissance des mots.

« Et moi aussi je suis peintre ! ». Cette célèbre phrase du peintre Italien Antonio Allegri da Correggio, est également reprise par Guillaume Apollinaire. Jean Tardieu pour sa part s'interroge : « Saurais-je peindre avec des mots ? ». Nous avons déjà observé la hantise picturale au niveau paratextuel. La dédicace de *Lettres et configurations* : « A Werner Spies en souvenir d'une des dernières compositions de Max Ernst est où des lettres apparaissent sous des formes fantastiques. »¹⁵ suggère une double intertextualité. Les éléments du réseau sont présents en la personne du critique d'art Spies et de Max Ernst artiste franco-allemand et grand ami de Guillaume Apollinaire. Le peintre Cézanne est cité dans le titre du texte intitulé *Notes pour un Cézanne. Les Poèmes traduits des arts* rendent particulièrement perceptible la double approche de ce champ d'investigation poétique qui attire le tableau dans le poème et le poème dans le tableau. C'est donc une peinture à lire et une poésie à voir :

J'ai tenté de noter avec des mots les constellations d'images, sonores et visuelles, que fait éclater dans notre imagination le souvenir des œuvres d'un grand artiste : musicien, sculpteur ou graveur. C'était, l'une ou l'autre de ces réalités élémentaires que je nomme « objets incommensurables » avec la ferme volonté de saisir le décor intérieur que suscite en nous telle image ou tel mot.¹⁶

Les textes que Tardieu a consacrés à la peinture sont porteurs d'un double contrat. Le poète qui écrit est intéressé par ce qu'il fait en même temps qu'il se laisse fasciner par les réalisations picturales des autres. Autour du premier se construit un discours poétique sur la peinture, tandis que le second suscite des interventions verbales. Les arts plastiques ne sont pas simplement

¹⁴ Jean Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu*, Paris, Gallimard, 1986, p.105

¹⁵ Jean Tardieu, *Margeries* (poèmes inédits), Paris, Gallimard, 1986, p.260

¹⁶ Jean Tardieu, « Objets incommensurables », *La part de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1967, p.43

verbalisés, mais traduits en langue-Tardieu. L'influence exercée par la contemplation d'une œuvre peinte est grande :

Ce que j'aurais sorti de l'ombre de moi-même dit le peintre- brillera comme l'or et sera hors du temps. Il suffira d'un regard entre deux battements de paupière, pour saisir ce que j'ai ressenti, ce que j'ai souffert, aimé ou haï [...] Et vous pouvez bien, vous autres, parler, parler, parler pendant des heures et des jours et des années, mon silence dit tout d'un seul regard.¹⁷

Tardieu se sent exclu d'un mode d'expression puissant. Il puise donc de chaque objet d'art une certaine vigueur et tente de discourir la peinture avec cette interrogation obsessionnelle : Saurais-je peindre avec des mots ? La peinture permet à l'artiste d'exprimer sans délai au moment où il peint grâce à l'inscription sur la toile et au choix des couleurs. Elle permet aussi au contemplateur de recevoir l'œuvre avant toute réflexion. Elle atteint la sensibilité sans intermédiaire. La rivalité avec le tableau incline le poète à considérer les valeurs tactiles de la parole, comme s'il tentait de mélanger les mots sur la palette du peintre. De même, le lecteur reçoit une émotion, non pas de l'objet Tableau mais du texte poétique. C'est un détournement subtil de l'objet chez Tardieu qui avoue : « Je cherchais à rivaliser avec le tableau. Je voulais que mes poèmes puissent être embrassés d'un coup d'œil, c'est-à-dire dans un espace visible et non dans le déroulement temporel de la lecture. »¹⁸ Le texte est un lieu de diffusion. Il communique l'intensité de l'expérience artistique, appréhendant à la fois le plaisir de voir et celui d'écrire dans un phénoménal transbordement de l'esthétique du peintre à celle du poète.

3. Les poèmes-objets

L'hypothèse qui tend à concevoir les mots comme des objets incite à croire que le poème fait essentiellement de mots est un élément objectal. Cependant, la question est plus délicate. Elle supporte néanmoins une esquisse d'explication dans la mesure où l'on peut adopter la définition de l'objet comme tout ce qui est :

Opposé à notre vue, ou ce qui frappe nos autres sens, ou se qui se représente à notre imagination, mais aussi « ce qu'on regarde, ou ce qu'on se représente, ou ce qu'on examine en s'appliquant à quelque art ou conscience », selon Furetière, ou encore « tout ce qui se présente à la vue », « tout ce qui se présente à l'esprit », selon Littré ; *l'ob-jectum* –de *ob-jicio* : jeter devant, placer devant les yeux, exposer.¹⁹

Le poème, en tant qu'entité observable, peut être un objet. Cependant, tout poème n'est pas un poème-objet. Qu'est-ce qu'un poème-objet ? En 1935, André Breton le définit comme :

L'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux. [...] Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe.²⁰

En 1942, Breton propose une seconde définition : « Le poème-objet est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque. »²¹ Si le poème-objet tend à combiner les ressources de la poésie et de

¹⁷ Jean Tardieu, « D'un seul regard », *Le miroir ébloui*, Paris, Gallimard, 1993, p. 69,

¹⁸ Jean Tardieu, « Argument », *Margeries*, Paris, Gallimard, 1986, p.253

¹⁹ Giselle Mathieu Castellani, « Avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme », in : *Poétiques de l'objet, L'objet dans la poésie française du Moyen Age au Vingtième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, (actes du colloque de Queen University au Canada : mai 1999). p. 21

²⁰ André Breton, « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1992, p.481

²¹ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1991, p.8

la plastique et à spéculer sur leur pouvoir, on pourrait aisément dire qu'il existe réellement des poèmes-objets chez Tardieu :

Je voulais que le poème fût ainsi comme un seul caractère, composé non de « pleins » et de « dédiés », mais de mots et même de phrases ou fragments de phrases, centrés autour d'un même noyau et qu'il fût accessible, de droite à gauche et de bas en haut ou inversement, bref, dans tous les sens pour briser l'habitude de lire selon la durée supposée des paroles et pour recomposer dans l'esprit un ensemble aussi frappant, aussi immédiat d'une image. (J. Tardieu, *La part de l'ombre*, p.157)

Ces dissociations, reconstitutions et déplacements forment une unité dans une lecture qui n'est plus celle de la page mais du tableau. Le poème joue pleinement le rôle commémoratif car il n'est pas attaché à un lieu et ne risque pas de s'user, de s'effriter ou d'être défiguré :

Les feuilles réunies dans cet album, je les ai, de mes propres mains, recouvertes de signes écrits. Leur but essentiel est d'inviter le regard à balayer librement leur surface à la façon d'un projecteur tournoyant un paysage. Cette surface composée ou plutôt décomposée, déchirée, éclatée en fragments épars dont chacun a sa signification et sa place dans le volume, mais que l'esprit doit recomposer pour en faire un tout perçu comme un tableau, comme un instant fixé. (J. Tardieu, *La part de l'ombre*, p.12)

Mieux que l'objet hors-texte, le poème peut se répandre parmi un public large et perpétuer ainsi le souvenir d'existences passées : « Si l'objet commémoratif, portrait, monument ou simple outil familier, prend la relève de la vie trop brève pour atteindre la postérité, l'écriture prend la relève du monument et défie les injures du temps. ». ²²Tardieu fait danser les mots dans une transe langagière qui aspire moins à communiquer un contenu intellectuel qu'à proposer les traits d'un poème-tableau. C'est une forme de visualisation et de théâtralisation du langage. L'écriture qui commence par un décrassage des mots favorise l'apparition du poème comme un objet visible dans sa nudité sur la page. Le poème reçoit donc l'existence naturelle des mots-outils qui le mêlent subséquentement aux objets.

La qualité majeure de l'œuvre demeure l'analyse de l'objet artistique produit. Le poème de Tardieu se caractérise par la présence permanente d'une forme d'auto commentaire au cœur même de l'écriture. Le poème souligne son propre mode de fabrication. Cette dimension commentative se présente sous divers degrés de visibilité :

Mes outils d'artisans
sont vieux comme le monde.
Vous les connaissez.
Je les prends devant vous :
verbes adverbes participes
pronoms substantifs adjectifs.
Ils ont su ils savent toujours
peser sur les volontés
éloigner séparer
fondre ce qui est pour qu'en transparence
dans cette épaisseur
soient espérés ou redoutés
ce qui n'est pas, ce qui n'est pas encore,
ce qui est tout
ce qui n'est plus.
Je les pose sur ma table
ils parlent tous seuls et je m'en vais.

(J. Tardieu, « Outils posés sur une table », *L'accent grave et l'accent aigu*, v.1-19, p.19)

²² Evelyne Méron, « Le poème et l'architecture » in *Poétiques de l'objet*, op.cit, p.148

Il s'agit dans ces vers d'une poésie de la poésie. Dans la strophe : "Je les prends devant vous : verbes adverbales participes, pronoms, substantifs, adjectifs", le poète fait exister les objets en les nommant et justifie ainsi l'origine grecque du mot « *poiêsis* » qui signifie création. La fin du poème coïncide avec la fin du travail du poète. Ce dernier pose ses outils et se retire, mais le texte continue à vivre grâce au pouvoir des mots et à la médiation du lecteur. Le poème propose une mise en scène ludique de l'écriture. La dernière phrase « ils parlent tout seuls » est une allusion à l'autonomie du texte poétique. Chaque lecteur y calque un peu de lui-même. Le texte invite le lecteur à scruter ses mécanismes d'écriture et s'auto désigne en tant qu'objet poétique à examiner. Afin d'affranchir les mots de leur rôle de désignation, Tardieu va exploiter les vertus graphiques de l'écriture. Celle-ci devient un plaisir issu du tracé et de la liberté du mouvement sur le papier. La mise en espace des mots est un geste qui apparente le poète au peintre. La matérialité du texte se prête à une double approche de l'objectivité, celle qui examine l'objet dans le poème et celle du poème comme objet :

Parfois, dans le sillage des calligrammes d'Apollinaire, mais sous une forme plus élaborée, plus structurée, je cherchais à rivaliser avec le tableau. Je voulais que mes poèmes puissent être embrassés d'un coup d'œil, c'est à dire dans un espace visible et non dans le déroulement temporel de la lecture.

(J. Tardieu, *Margeries*, p. 255)

Le texte peut ainsi être engendré par la simple forme scripturale et par la répartition des mots sur la page. Ceci est une allusion au poème-objet et à la poésie en tant qu'objet d'art. Le rapprochement entre un poème et un tableau met en valeur les rapports entre la poésie et les sens tels la vue, l'ouïe et le toucher. L'ouïe parce que le poème est fait pour être entendu et lu, la vue pour ce qu'il donne à voir sur la page. Si le poème nous offre un objet, le plaisir de notre lecture vient en partie du fait que l'on peut le toucher, le tenir dans la main et se l'approprier. C'est dans cette optique que Tardieu fait de la dimension graphique une composante du poème :

Soudain sur cette absence de firmament apparurent
Deux oiseaux noirs

Très distincts
Très espacés

Ici

là

(J. Tardieu, *Margeries*, v. 4-8, p. 64)

La disposition du texte montre bien l'espace entre « ici » et « là ». L'éloignement de ces indicateurs spatiaux soutient les vers qui précèdent : « très distincts, très espacés ». Les jeux typographiques entrent dans le projet de l'auto-représentation du poème. C'est une écriture qui se donne à voir plus qu'à lire. Le travail s'opère sur les bords du système de communication que sont les mots-outils, les phrases inachevées et les idiolectes familiers. Le travail cible aussi les bordures auditives du signe. Le son est privilégié par apport au sens et les contours visuels et typographiques du signe linguistique sont mis en valeur. Dans *Verbe et matière*, le poète met à gauche les verbes et à droite les compléments d'objet directs. Il énumère ainsi ce qu'il possédera toujours, ce qu'il n'aura jamais et ce qu'il aurait aimé posséder :

J'ai je n'ai pas
J'avais eu je n'ai plus
J'aurais toujours

Un béret Un cheval de bois Un
jeu de construction Un père
une mère Les taches de soleil

(J. Tardieu, *L'Accent grave et l'accent aigu*, v1-6, p.47)

Le projet ici est de présenter un texte graphiquement visible pour contenir plusieurs objets dans l'objet final : le texte. Tardieu ajuste des mots-objets dont les assemblages ne dépendent plus de la logique pour faire un poème-objet :

Le langage poétique doit à la peinture sa capacité de saisir les choses. Le poète opère en vannier et en rétiaire pour lancer son poème comme une nasse dans les mailles des mots qui font un filet innombrable. [...]. Le poème est fait des objets qu'il appréhende : les hommages en forme de crevettes, de cigares, de bretelles, de ver luisant et de cuiller de thé, témoignent avec humour de la plasticité d'une poésie protéiforme.²³

L'expérience de Tardieu s'inscrit ainsi dans le dessein d'offrir au poème la compacité de la matière. La matérialisation du discours émane d'un processus qui fait du texte une sorte d'objet dont la réalité réside exclusivement dans sa présence indéniable. Les mots ne sont plus à lire mais à voir. Cette poétique hybride où se sont entremêlés poésie, peinture, musique et objets s'assied sur une vision esthétique avant-gardiste.

4. Esthétique de l'hybridité

L'œuvre multiforme de Tardieu superpose aux charmes poétiques une certaine prouesse linguistique. Tardieu passe par un langage prodigieux pour que les objets éparpillés dans ses textes soient perçus naturellement par le lecteur. Les instances ludique, didactique et grammaticale repérées dans l'œuvre font valoir la fonction mimétique du langage et sa capacité matérialisante. C'est un langage fait de dialogues, de phrases interrompues, de calligrammes, de sons et de tableaux, pris dans le réel.

L'hybridité de l'œuvre qui oscille entre théâtre, poésie, arts plastiques et musique, transforme l'écriture en un objet qui embrasse la force plastique de la peinture, la profondeur de la musique et les ingéniosités de la rhétorique. La phénoménologie du dur et du palpable est accentuée par des procédés linguistiques qui facilitent l'absorption des objets dans le poème. La stratégie discursive adoptée transforme en jeu l'impossible. Les opérations de transfiguration langagière sont une lutte menée avec les formes et contre les formes. Le système énonciatif est celui du glissement d'un code à un autre, des assemblages cocasses et des fantaisies linguistiques dont nous observons ici les plus influentes.

4.1 L'usage de l'épenthèse

Puisque les mots sont coupables, la tâche première pour les faire bouger est de les morceler. Pour ce faire, le poète dispose d'une panoplie de procédés d'altération lexicale dont l'épenthèse définie comme « Le phénomène qui consiste à intercaler dans un mot ou un groupe de mots un phonème non étymologique pour des raisons d'euphonie, de commodité articulatoire, par analogie, etc. »²⁴ Dans *Monsieur Monsieur*, ces altérations parcourent plusieurs poèmes tel cet exemple d'épenthèse dont Tardieu fait un usage calculé :

Qui s'est qu'est là
Quand j'y suis pas ?
C'est-i l'bureau ?
C'est-i la porte ?
C'est-i l'parquet ?
C'est-i l'plafond ?

(J Tardieu, « Solipsisme », *Monsieur Monsieur*, v. 1-6, p.38)

²³ Simone Crossman, « Le poème -Tableau de Mandiargues », in *Poétiques de l'objet*, op.cit, p.291

²⁴ Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p.194

Cette performance de l'écriture est investie dans le travail sur l'objet- langage. Le poète utilise l'épenthèse afin de donner au poème un air enfantin tout en affichant une pensée phénoménologique. Le poème semble dire qu'**en dehors du sujet, il n'y a que de purs phénomènes**. Ce que le sujet voit, tant qu'il ne le nomme pas, procède du même continuum phénoménologique que ce qu'il ne voit pas :

A preuve ? C'est quand j'reviens
Je ramèn tout à la maison :
Et v'là la terre
Et v'là le ciel
Et v'là la porte
Et v'là le parquet
Et v'là le plafond !

(J Tardieu, « Solipsisme », *Monsieur Monsieur*, v.13-19, p.38)

C'est donc le sujet qui crée les objets. S'il est à la maison, les objets existent, une fois sorti, ils disparaissent ! Ce lyrisme affaibli qui émerge de par les dispositions grammaticales d'apparence gratuites apparaît dans l'effacement des contours. Lyrisme peu conventionnel qui, au-delà des formes, se révèle progressivement à travers des mots suppliciés par le poète comme pour marquer la vengeance de son malaise existentiel sur l'outil qui sert à l'exprimer.

4.2 La syncope

La syncope est « La disparition d'un ou de plusieurs phonèmes à l'intérieur d'un mot. Les voyelles et syllabes atones y sont particulièrement sujettes. »²⁵ Elle est visible dans *Solipsisme* aussi bien que dans le poème qui suit :

La même néant (Voix de marionnette, aigüe, cassée, caquetante, voix de fausset.)
La même néant (Voix de marionnette, aigüe, cassée, caquetante, voix de fausset.)

Quoi qu'a dit ? - A dit rin.
Quoi qu'a fait ? - A fait rin.
A quoi qu'a pense ? - A pense à rin. .
Pourquoi qu'a dit rin ?
Pourquoi qu'a fait rin ?
Pourquoi qu'a pense à rin ?
- A' xiste pas.

(J Tardieu, « La même néant », *Monsieur .Monsieur*, v. 1-6, p. 31)

Ce texte hybride qui se situe entre poésie et théâtre ne transmet pas de sens. Il opère un effet sur les sens. Le texte théâtralise un échange verbal réduit à sa forme la moins élaborée. Deux voix inconnues s'échangent des propos maladroits sur le personnage « A » qui n'existe pas. La syncope renforce l'aspect cassé et fausset du poème. Elle contribue à affermir le malaise général produit lors de la lecture.

4.3 Le pataquès

La tâche du poète est de déplacer et d'altérer les mots jusqu'à ce que se construise, au-delà du sens, une sensation seconde. Non pas par des heurts de hasard, mais par le façonnement des syllabes. C'est l'effet du pataquès défini comme une « Faute de langage consistant à faire des liaisons erronées, souvent par snobisme. 'J'y vais moi-z-aussi.', 'Donne-moi-z'en !' » sont

²⁵ *Nouveau Petit Le Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey Debove et Alain Rey, Paris, 1994, p.2191

des pataquès ». ²⁶Dans les vers suivants, le pataquès dévoile la volonté de renouer avec le langage parlé et redonner sa force à la parole enfantine :

Tout le monde il est là
le parent le zenfant
le méchant le zagent

(J. Tardieu, « Étude de voix d'enfant », *Monsieur Monsieur*, v. 7-12, p. 95)

L'invention de Tardieu peut aller jusqu'à la production d'entités para-lexicales ou de simulacres de mots issus d'un modèle existant :

Sous le premier empire
y avait des habitants
sous le second rempire
y en avait autant.

(J. Tardieu, « Rengaine pour piano mécanique », *Monsieur Monsieur*, v. 9-12, p. 99)

Le terme « rempire » désigne la même chose que « empire ». Le préfixe « re » suggère « un autre » et renforce le terme « second ». C'est une fantaisie qui rentre dans le cadre de son amour ludique des altérations. Tardieu utilise des lapsus langagiers comme points de repère sur un chemin qui aboutit aux limites de la poésie. Les altérations prennent parfois la forme de fautes de frappe. Mais l'accident devient chez Tardieu un procédé fécond qui possède une signification : « Ne nous privons pas d'une telle source de poésie. A force d'être méticuleux, l'esprit risque de mourir d'inanition. » ²⁷

4.4 La structure dialogique

Dans l'œuvre métissée de Tardieu, les textes adoptent, tous genres confondus, la forme du dialogue. Dans son théâtre, le décor n'encadre nulle part ou est réduit au minimum. Les personnages sont, au plus des cas, sans noms et sans identités. L'intrigue classique est remplacée par une image symbolique et poétique où il ne se passe aucune action au sens dramaturgique du terme.

La hantise théâtrale traverse les poèmes de Tardieu qui écrit des « Poèmes à jouer ». Les titres de quelques poèmes et séquences sont significatifs de cette fascination face à l'allure théâtrale. « Dialogues pathétiques » dans *Le Fleuve caché*, « Dialogues typographiques » dans *L'accent grave et l'accent aigu* et « Conversation » dans *Monsieur Monsieur* sont autant d'exemples qui illustrent le penchant pour le dialogue dans la poésie de Tardieu. Il existe un inventaire de plusieurs formes du dialogue. Nous citons à titre d'exemples : le dialogue à aspect grammatical, le dialogue à dominante théâtrale et le dialogue ontologique.

L'Accent grave et l'accent aigu comporte une section intitulée « Dialogues typographiques ». Le titre de cette section est explicitement métatextuel en ce qu'il annonce comme projet formel d'écriture. L'adjectif « typographique » pourrait étonner car le sens commun du terme « dialogue » s'accommode mal d'un adjectif aussi technique.

La forme dialogique la plus répandue dans les écrits de Tardieu est celle de la conversation traditionnelle entre deux personnages. On pourrait l'identifier aux dialogues théâtraux habituels. A souligner que cette structure dialogique étrangère au genre poétique est renforcée par des didascalies qui inaugurent plusieurs poèmes. Ces didascalies apportent des précisions

²⁶ *Id.*, P.1606

²⁷ Jean Tardieu, « Un mot pour un autre », *La comédie du langage*, Paris : Gallimard, 1987, p.24

concernant les tonalités des voix et sur l'aspect général du personnage. Comme dans ses pièces de théâtre, Tardieu présente dans ces poèmes dialogiques des personnages ambigus et presque fantastiques. Si ce ne sont pas des philosophes, ou des clowns énigmatiques, ce sont alors des êtres sans âge ni identité. *Le clown et son alter ego* est un poème sous forme de conversation où l'échange verbal est réduit à sa forme la plus élémentaire :

Où t'en vas-ti ?
 - jé né sais pàs.
 D'où viens-ti ?
 - jé né sais pàs non plis !
 Où t'es-ti donc, là-bas ou ici ?
 -entré les deux, entré les deux je souis.

(J Tardieu, *L'accent grave et l'accent aigu*, v. 1-6, p. 87)

Ces personnages dialoguent sur l'essentiel de l'existence : « d'où viens-tu ? Qui est tu ? ». Ces questions ontologiques, posées maladroitement par des clowns, font surgir un niveau dramatique impressionnant car le lecteur découvre avec l'interrogé son irrémédiable fragilité existentielle. Ce métissage des genres (dramatique et le burlesque) est une forme d'hybridation qui dévoile en palimpseste un lyrisme tragique à travers une écriture parodique et comique. Ainsi, la structure dialogique humoristique s'appréhende comme une variation supplémentaire dans l'écriture métissée de Tardieu.

CONCLUSION

Pour conclure l'étude de cette aventure langagière composite, nous soulignons que la présence objectale dans les textes tardiviens s'inscrit dans la quête d'une émotion qui émanerait de la matière. Les propriétés physiques d'un chapeau ou d'un objet d'art inspirent l'affectivité. L'écriture de Tardieu est loin de la mécanique qui vise à réduire le poème à la neutralité. Elle est plutôt une célébration de l'altérité par ce que la matière engendre comme émotion. Saisir l'objet est pour Tardieu saisir l'instant éphémère de sa présence que la parole poétique tente d'arracher à la disparition. Ceci rend clair le lien étroit entre l'inquiétude ontologique du sujet et le dynamisme de la nomination de l'objet.

En amont l'hybridité chez Tardieu réside dans cette paradoxale possibilité qui nous permet d'observer un lyrisme de la matière. En aval, il existe un panachage des genres dans l'œuvre protéiforme où les contours chavirent entre poésie, théâtre, prose et discours artistique. L'hybridation transgressive se construit sur le rejet de tout embrigadement dans les normes linguistiques et grammaticales préétablies. Tardieu conduit un mouvement inverse, celui de briser les doctrines et dénuder la présomption des canevas classiques. L'œuvre comporte une brassée d'expériences insolites. Tardieu a tout essayé. Il a fait appel aux pantomimes, aux opéras avec chœurs, aux tableaux, symphonies et aux bouffonneries clownesques. Son laboratoire en incessante prospection fait éclater les cadres, croise les genres, les codes d'écriture et les niveaux du langage. Tardieu, artiste singulier par l'opulence de ses découvertes, affirme que ce qui doit être exprimé se situe en deçà des mots qui ne sont que « les relais visibles d'un courant que l'on ne voit pas, que l'on n'entend pas, mais qui d'un terme à l'autre circule »²⁸. L'écritoire de Tardieu produit une poésie qui s'engendre d'elle-même où les textes

²⁸ Jean Tardieu, *La part de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1967, p.83

donnent à voir leur gestation, leur enchevêtrement et leur imbrication dans d'autres formes de l'art.

La peinture et la musique sont captées par le verbe et boisées dans une forme poétique. L'esthétique est celle de la surprise dans cette poésie de l'objet qui ne se limite pas à la simple représentation des choses de la vie quotidienne. Il s'agit des mots et des poèmes qui deviennent eux-mêmes des objets. Tardieu amollit les limites entre les genres. Théâtre poétique ou poésie théâtrale ? Le poète accentue le flou et présente un genre hybride aux confins du théâtre et de la poésie. De tels préceptes esthétiques multiformes sont le piédestal de l'écriture oblique d'un écrivain qui s'interroge sur le langage, sur le métalangage des arts et sur l'éventualité d'un syncrétisme qui n'est pas harmonisation ni uniformisation mais hybridation, contamination et transgression.

Bibliographie

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1991.

BRETON André, « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste », *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, 1992.

CASTELLANI Giselle Mathieu, « Avoir l'objet plus vivement empreint en l'âme », in : *Poétiques de l'objet, L'objet dans la poésie française du Moyen Age au Vingtième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, (actes du colloque de Queen University au Canada : mai 1999)

DUBOIS Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

DEBOVE Josette, *Nouveau Petit Le Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey Debove et Alain Rey, Paris, 1994.

FLIEDER Laurent, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Librairie Nizet, 1993.

CROSSMAN Simone, « Le poème - Tableau de Mandiargues », in : *Poétiques de l'objet, L'objet dans la poésie française du Moyen Age au Vingtième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, (actes du colloque de Queen University au Canada : mai 1999)

LEVINAS Emmanuel, *Entre nous, Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.

MERON Evelyne, « Le poème et l'architecture, transfigurations d'objets dans les Trophées » in *Poétiques de l'objet, L'objet dans la poésie française du Moyen Age au Vingtième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, (actes du colloque de Queen University au Canada : mai 1999)

REVERDY Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1974.

TARDIEU Jean, *L'Accent grave et l'accent aigu*, Paris, Gallimard, 1986.

TARDIEU Jean, *Margerites*, Paris, Gallimard, 1986.

TARDIEU Jean, *Monsieur Monsieur*, Paris, Gallimard, 1979.

TARDIEU Jean, *La part de l'ombre* suivi de *La première personne du singulier* et de *Retour sans fin*, Paris, Gallimard, 1972.

TARDIEU Jean, *Le miroir ébloui*, Paris, Gallimard, 1994,

TARDIEU Jean, *La Comédie de la comédie* suivi de *La comédie des arts* et de *Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1984.

TARDIEU Jean, *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, 1974.

TARDIEU Jean, *La Comédie du langage* suivi de *La triple Mort du client*, Paris, Gallimard, 1987.

CORPS, SEXE ET DÉSIR : RÉAPPROPRIATION DES ESPACES SEXUELS CONFISQUÉS

Innocent BÉKALÉ NGUEMA

bekalenguemainnocent@yahoo.fr

Université de Lille (France)

Résumé

L'histoire de la sexualité africaine peut démontrer que le rapport de l'Homme au sexe et à ses manifestations ne saurait être réduit à la pudeur, celle-ci n'étant davantage que le fruit d'une construction sociale de l'ancien colonisateur. Par l'entremise de la religion et de la colonisation historique des corps, le colon a atrophié l'expression du sexuel. Certains écrivains africains exploitent de nos jours l'écriture du sexe, d'une part dans une ambition de déconstruction des discours élaborés et des figurations en matière de sexualité africaine, d'autre part dans une volonté de réappropriation des espaces sexués, aussi bien imaginaires que symboliques, autrefois confisqués.

Mots-clés : sexualité ; littératures subsahariennes ; colonisation ; réappropriation

Abstract

African sexuality story shows that the human being relationship with sex and its manifestations would not be reduced to the dececy, as this one still being a social construction by the former colonizing countries. Through both religion and the historical colonization of bodies, the colonizer has atrophied the expression of sexual. Nowadays, some African writers exploit the writing of sex, on the one hand in an ambition of deconstructing the elaborated discourses and African sexuality figuration. On the other hand, in a willingness of reappropriating imaginary and symbolic gendered spaces that have been once confiscated

Keywords : sexuality, sub-saharan literatures, colonization, reappropriation

INTRODUCTION

Il est indéniable que la sexualité, dans son expression plurielle, traverse aujourd'hui la sphère littéraire africaine soit comme une simple figuration mesurée, soit en tant qu'élément essentiel

du discours, devenant un matériau littéraire important et d'actualité. Sami Tchak s'interroge, au demeurant, sur la complexité et le signifié de son usage :

Ne risque-t-elle pas de devenir une sorte de mirage qui, en canalisant les imaginations vers ses aspects clinquants, dérobe aux plumes ce qu'elle a de plus profond et qui suppose moins une belle langue que la fine compréhension des passions humaines ? Si son usage de plus en plus explicite apparaît comme une évolution dans les littératures francophones d'Afrique, quel sens global donner à cette évolution (Tchak 2003 : 7) ?

Écrire le sexe en Afrique, c'est depuis peu parler de provocation et de subversion, de domination et de revendication, d'identité et de liberté. Son écriture ne semble jamais innocente, d'où la possibilité de se questionner sur l'écriture du sexe pour lui-même, pour ce qu'il est, à savoir un élément comme d'autres. Des auteurs comme Sony Labou Tansi, Sami Tchak, Henri Lopes, Calixthe Beyala, Ken Bugul... sont représentatifs de ce constat. Leur traitement des problématiques sexuelles répond généralement à des ambitions précises, quelquefois inavouées.

Dans le présent article, on désire appréhender la *sexualiture* comme une production globale dont l'objectif est, au-delà de la dimension subversive et contestataire, la décolonisation des mentalités et d'une sexualité emprisonnée par les schèmes d'une pensée profane. De même que le processus de colonisation de la sexualité a engendré une écriture réservée qui repose sur la conception essentialiste d'une Afrique perçue comme une terre de pudeur, il est possible de lire en la graphie du sexe un matériau permettant une révision profonde des représentations et des comportements de soumission imposés par l'Europe coloniale. La question est de savoir comment certains écrivains exploitent cette forme d'écriture, provocatrice à bien des égards, pour procéder à cet examen sociohistorique ?

Les auteurs qui usent de ce style défient nombre d'éléments ayant servi à coloniser la sexualité, notamment l'Église, en récupérant ce corps autrefois dompté. S'agissant de la religion, elle a non seulement mutilé la société africaine, mais également formé la plupart des premiers écrivains du continent. D'aucuns, à l'image de Beyala, l'accusent ouvertement d'avoir été un instrument au service de la domination, voilant derrière la croix, l'épée.

1. De la sexualité voilée/violée au viol de l'Église

Le discours faisant du continent africain un espace de pudicité émerge majoritairement de l'action coloniale. Par le truchement de l'Église, de l'École et de l'Administration, le colon a participé à la construction du cliché d'une Afrique prude dans l'expression de sa sexualité. Face à une telle situation, et comme pour se libérer de ses influences, le roman du sexe en Afrique paraît globalement se dresser contre la religion. Des auteurs, non des moindres, n'hésitent plus à contester et à détourner ce qui touche au religieux. Couao-Zotti par exemple, avec le titre

Notre pain de chaque nuit (1998), parodie la prière du Christ appelée « Notre Père ». À la place de « Donne-nous aujourd’hui notre pain de chaque jour », verset faisant « du pain » au corps ce que la « Parole » est à l’âme, l’écrivain adjoint une dimension sexuelle, éventuellement pour véhiculer une perception de sa Sainte Trinité : Âme, corps et sexe, au lieu de Père, Fils et Saint-Esprit. Pour le religieux, cela relève du blasphème.

Dans cette production, les manifestations du rejet de l’Église sont diverses. Celles-ci vont de l’indifférence de certains personnages vis-à-vis des discours cléricaux sur la sexualité à une opposition directe à l’institution religieuse. Il serait invraisemblable, en effet, de soutenir que les personnages représentés dans cette production soient des modèles éclairés par le respect de la morale chrétienne : la plantureuse Chaïdana de Labou Tansi, la nymphomaniacque Irène de Beyala, la sublime Ken de Bugul, le pervers maître d’hôtel de Lopes... Tous sont dotés d’un symbole glorifiant le plaisir ou le désir, longtemps réprouvé par la chrétienté. D’autres personnages sont davantage des épicuriens qui prônent l’avènement d’une sexualité plus libérée, à l’image de ceux de Yambo Ouologuem. Pour lui d’ailleurs, les incartades sexuelles sont des projectiles contre le Christianisme. La première partie de son texte *Les Mille et une bibles du sexe* (Ouologuem 1969), titrée « Les violences de la pudeur », révèle, entre autres, cette volonté, au moyen de l’omniprésence du sexe, de bousculer les codes, de violer la décence qui est en soi, une construction sociale.

En effet, dans cette partie, l’auteur fait le choix de conter l’histoire d’Isabelle, personnage qui porte un prénom ayant une forte charge biblique¹. Il est question d’une jeune femme qui s’est abstenue de relations sexuelles quelques temps, en espérant arriver pure sur le lit conjugal et être plus apte à assurer ses devoirs nouveaux. La nuit de noces ne se déroule malheureusement pas comme prévu, vu que le marié est dans la complète incapacité d’assumer les siens. Pour sauver cette soirée, le romancier livre la jeune femme à cinq individus, parmi lesquels ses témoins. Et pourtant, cette femme de foi s’était jusque-là privée des passions lubriques, à l’instar de la Sainte Isabelle. Cette forme de provocation apparaît pour l’auteur comme le moyen de régler ses comptes avec la religion, l’occasion de s’opposer à la colonisation sexuelle et de revendiquer l’univers africain qui précède l’installation des empires coloniaux. À cette époque, rencontrer des pratiques culturelles à la frontière du réel et de

¹ Isabelle (« Dieu est serment ») est un dérivé d’Élisabeth qui, étymologiquement, provient de l’hébreu « El, isha et beth » (« Dieu protège ma maison »). Si on atteste de la présence du prénom Isabelle à l’époque médiévale, il se popularise, en France notamment, dans les années 60. Il y est historiquement relié à la foi par le biais de Sainte Isabelle. Née en 1225, elle est la sœur du roi Louis IX. Pour avoir voué sa vie à la foi, au lieu de vivre dans le faste de la Cour, elle marque indélébilement l’Église. En effet, elle refusa un mariage avec le fils de l’empereur Frédéric II et fonda un monastère de l’ordre de Sainte Claire à Longchamps (près de Paris). La vie de cette femme est finalement un modèle de sainteté, d’abnégation et de dévouement.

l'imaginaire ne relevait pas toujours du fantasme ; car le sexe, le sacré et la société coexistaient en toute symbiose :

Le grand sorcier et la grande sorcière font asseoir l'assemblée à terre, jambes écartées, puis, chantant doucement des chansons ayant trait aux organes génitaux, se mettent entièrement nus et copulent publiquement, invitant, avec la faiblesse insigne d'en pleurer de bonheur, chaque homme présent à en faire autant avec trois, quatre ou cinq femmes, plusieurs fois et avec le plus grand nombre de personnes que ses forces lui permettent d'assaillir (Ouologuem 1968 : 27).

Si *Le Devoir de violence* se présente comme un devoir de mémoire, les figurations et la violence des scènes dans les œuvres de Yambo Ouologuem, en général, témoignent, toutefois, du traumatisme psychique provoqué sur l'Africain par le système colonial. De ce fait, l'écriture du sexe chez lui semble se voiler d'une dimension cathartique car il s'agirait d'exorciser la sexualité africaine des influences castratrices étrangères. En décrivant par exemple sa première scène charnelle dans *Les Mille et une bibles du sexe*, sous le pseudonyme d'Utto Rodolph, le spectre d'anciens rites précoloniaux hante le texte :

C'est une danse que personne ne connaît, que personne n'a jamais vue. Les danseurs sont des centaines de couples. [...] Tous sont nus. Leurs pieds frappent en cadence le sol, et leurs torsos s'élancent. Les têtes sont en plein ciel. Les pieds descendent à terre. Les têtes alors se baissent. Il n'était pas question d'École. C'est quelqu'un qui a commencé. C'est quelqu'un qui a voulu d'abord cette danse. Et tous ont suivi (Ouologuem 1969 : 21).

Cette scène, qui se déroule en métropole française, rappelle étonnamment la pratique de *la danse de l'amour* dans les forêts tropicales. Des couples de danseurs trémoussent, entraînés par un rythme effréné. Ils n'écoutent et ne parlent plus, mais vivent et savourent un instant magique, où mythe et réalité se croisent et se confondent pour un court moment. Le tableau fait d'instinct écho à *Batouala* (Maran 1921), une fiction non seulement imprégnée d'une forte coloration ethnographique, mais qui rend également bien compte de cette société précoloniale dans laquelle la sexualité a été une composante essentielle du tissu social. Elle fédérait chaque élément en un tout, d'une manière très souvent harmonieuse.

L'auteur qui, par le biais de ce fin travail, connecte son univers littéraire à cette Afrique aujourd'hui quasi-mythique, semble s'inscrire dans une poétique de déconstruction d'une perception et de reconstruction d'une autre. Ce projet se manifeste sous la forme d'un défoulement littéraire produisant, entre autres, un discours et une représentation éloignés de la *doxa*.

Cannibale (Bolya 1988) pourrait être un autre exemple de cette forme de violence contre le religieux. Désiré Bolya Baenga y dépeint brutalement les exactions sexuelles commises sur un prêtre, autre symbole de la Foi. En effet, le Père Moussa subit des brutalités corporelles et des agressions sexuelles, sous le regard jubilatoire du préfet et des militaires pervers. Ces derniers sodomisent rudement « l'homme de Dieu », puis achèvent leur crime par un acte d'urolagnie :

ils urinent dans la bouche du prêtre et lui somment d'ingérer le liquide. Cette séquence, jumelant sarcastiquement plaisir et horreur, franchit les limites du tolérable parce qu'elle touche la personne qui incarne (avec l'imam) le plus, la soumission du corps, le musellement du désir, la mort du plaisir et le médium entre Dieu (archétype de pureté) et l'homme.

Calixthe Beyala, pour sa part, s'oppose explicitement à la religion. Elle considère par exemple la Bible comme un manuel d'asservissement (Beyala 2017) et s'emploie dans *Femme nue femme noire* à déconstruire le dogme religieux aussi bien chrétien qu'islamique. En figurant d'abord le sexe comme un actant, puis un élixir « plus doux pour l'âme que l'amour de Dieu » (Beyala 2003 : 36), elle se veut hérétique. Si cet acte est éminemment transgressif et blasphématoire, il traduit cependant le degré d'aversion de l'écrivaine à l'endroit du rôle conféré à la religion durant l'époque coloniale et au sein de la société actuelle.

L'écriture du sexe chez Beyala s'attaque donc clairement aux religions importées, lesquelles ont façonné les comportements, *docilisé* les individus, rendu la société hypocrite ; influencé jusqu'aux premiers écrivains africains. Car l'action ecclésiastique a fortement orienté l'écriture en Afrique, au point qu'il soit pratiquement impossible de retrouver dans la fiction africaine les beaux jours du sexe, autrement dit des traces d'une civilisation africaine concevant librement le rapport à la sexualité¹. Jusqu'aux années 1960, la littérature subsaharienne se présente finalement comme une antithèse ou un contre-discours de la situation sociale à l'époque coloniale, voire précoloniale, et du roman colonial.

Et si à l'époque coloniale certains explorateurs décrivent l'Afrique tel un univers diamétralement opposé à la société chrétienne : « Sous certaines plumes espagnoles, l'in vraisemblance des récits renvoie tout autant à la construction d'un monde à l'envers, où toutes les licences et toutes les perversions interdites en chrétienté deviennent possibles » (Blanchard et *al.* 2018 : 97) ; aujourd'hui, les auteurs qui font dans la *sexualiture* offrent aussi à voir « un monde à l'envers », à contre-courant d'une société à dominance religieuse et à l'opposé de la fiction des premières générations d'écrivains africains, mais avec une motivation différente puisqu'il est à présent question de recouvrer une liberté perdue.

Dans ce contexte de contestation, de réappropriation des espaces sexuels et de production d'un discours autre, le corps, tout comme la religion, devient aussi un lieu de tension et de déconstruction.

¹ De nombreux éléments culturels attestent de la grande liberté dont jouissait la sexualité en Afrique dans le roman colonial. Le bémol de cette production est à la fois d'avoir caricaturé ces manifestations et construit des imaginaires qui reposent sur une interprétation biaisée.

2. Récupération du corps confisqué

Le corps, un mystère qui occupe une place irréfutablement importante en littérature. Sa figuration peut permettre de mieux comprendre une société donnée et/ou un contexte précis. Le rapport du corps à la littérature est d'ailleurs en amont de la production car, si au premier plan l'écriture est un acte cérébral d'un sujet pensant, il n'empêche que sa réalisation dépend de la main noircissant la page. Celle-ci n'est qu'une métonymie du corps dans son ambivalence, parfois aux prises avec des considérations aussi bien religieuses que morales, esthétiques que philosophiques, et souvent bien difficile à définir, ainsi que le rappelle le philosophe José Gil :

Le corps, cet « objet » qui n'en est pas un, semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir. Ce n'est pourtant ni un ensemble d'organes, un organisme, ni une machine, ni le corps de la science avec son objectivité morte. Cet « objet » – par quoi la mort nous advient – semble se prêter à plusieurs traitements objectifs et toujours avec la même docilité (Gil 1985 : 86).

Isaac Bazié (2005), dans une étude sur le discours du corps, constate que l'analyse des textes littéraires permettrait d'appréhender le corps dans le récit par le biais de deux pôles théoriques, liés dans le récit à la problématique du personnage. L'un consiste à considérer le personnage comme une valeur. On fait fi de sa corporéité pour lire son sens. L'autre intègre seulement la dimension évacuée par le premier. Il ne s'agit plus, dans cette perspective, du corps dans son rapport à « l'être sémantique » (Berthelot 1997 : 9), mais bien d'un corps organique qui « mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire » (*Ibid.*). Ce pôle, particulièrement, a globalement permis la fabrication des discours du corps au sein des littératures francophones. Cette écriture du corps qui se pose comme une parole de contestation et de revendication d'un discours sur soi s'oppose à l'imaginaire forgé par le colonisateur sur l'Africain, classé en fonction de la coloration de son épiderme.

La volonté de présenter l'« Autre » dans sa différence a généré divers mythes auxquels de multiples critiques francophones ont voulu répondre, d'où l'émergence des discours exploitant le corps comme un outil taxinomique dans l'analyse de la production littéraire africaine¹. L'écriture féminine qui fait surface durant la décennie 1970 et la Négritude un peu plus tôt se servent également du corps comme d'un moyen d'expression. Les auteurs de la Négritude l'ont en effet usité à cette époque comme marqueur identitaire privilégié, en orientant massivement la fiction et la critique vers l'opposition Blanc/Noir. À cet égard, l'approche organique se révèle dans ce contexte « comme cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses

¹ Les discours produits utilisent en effet la couleur de la peau, synecdoque du corps, à la fois comme un moyen de nomination et de classification de la production littéraire africaine. Les titres d'ouvrages sont révélateurs du phénomène : Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc* (Paris, Points, coll. « Points Essais », [1952] 2015), Jacques Chevrier, *Littérature nègre* (Paris, Armand Colin, [1999] 2003), Jacques Nantet, *Panorama de la littérature noire d'expression française* (Paris, Fayard, coll. « Les Grandes Études Littéraires », 1972), etc.

expériences traumatisantes (esclavage, colonisation et crise dans la gestion de l'héritage colonial) » (Bazié 2005 : 12).

L'écriture au féminin, quant à elle, pose un regard différent sur le paradigme du corps, en édifiant un discours à rebours de ceux alors produits par les hommes. Dans une démarche socio-littéraire, l'étude du corps se couvre d'une ambition dénonciatrice et expose la condition de la femme africaine. Cette lecture historique du processus d'exploitation du schème du corps nous mène à une réflexion sur sa forte représentation dans les textes de la *sexualité*, notamment sur la relation corps, texte et contexte. Quel en serait l'objectif ? Il est en effet possible de lire dans l'omniprésence de ce topos une réappropriation de ce même corps, lequel a été domestiqué en période esclavagiste et coloniale. Ce corps autrefois apprivoisé, soumis à de multiples ignominies, devient, sous la plume d'une génération nouvelle d'écrivains, un espace de tension. La représentation du corps dominé, maltraité, négativé dans le roman du sexe, en est un criant témoignage.

Si les premiers contacts avec l'Afrique sont marqués par la fascination du corps nu, celle-ci se transmue rapidement en « sauvagerie ». Pendant ces périodes, le colonisé n'a pas de corps, ou du moins, son corps ne lui appartient pas : c'est un corps purement utilitaire, un corps objet à la totale disposition du colon. L'ouvrage *Sexe, race et colonies* (Blanchard et al. 2018) retrace de manière poignante cette confiscation du corps sur six siècles. Pour l'Afrique, la traite orientale a été tout aussi violente, voire davantage violente que celle dite transatlantique et ce, avec la bénédiction de l'Islam¹.

Au-delà de l'asservissement du corps pour divers travaux, s'est développée une occupation des sexes peu connue à ce jour : « si l'histoire des sexualités aux colonies est un sujet de recherche depuis plus de trente ans, il reste méconnu dans son ampleur. » (*Sexe, race et colonies* : 12). À cette époque, la majorité des figurations portant sur l'*Ailleurs* est fonction du corps, à l'image de la cartographie, enrichie de nombreux dessins de formes humaines et corporelles. Gilles Boëtsch note qu'à cette époque les navigateurs « possédaient en général, une iconographie des peuples exotiques et chaque territoire était symbolisé par la représentation d'un corps. » (*Ibid.* 46). La catégorisation de l'humanité en fonction des races devient à l'époque « l'approche privilégiée » permettant de lire le monde. La science s'est aussi servie de ce corps ; en élaborant notamment des représentations normatives du clitoris, des scientifiques en ont fait un élément de distinction raciale².

¹ Lire par exemple *Le Génocide voilé* (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008) de l'anthropologue franco-sénégalais Tidiane N'Diaye ; œuvre intéressante et bien renseignée.

² Lire Dorothée Guilhem, « Une anatomie racialisée du sexe », in *Sexe, race et colonies*, op. cit., p. 124.

Le paradigme du corps joue ainsi un rôle considérable dans l'usage qu'en font les empires coloniaux. Le trouble du colon face à ce corps sans tabou lui permet de se libérer des contraintes morales de la société européenne et de concevoir un monde où la répression sexuelle est inexistante. Dans cet imaginaire, l'Afrique devient un espace de retour des désirs et des phantasmes refoulés et se donne à voir comme un champ offrant des corps nus ou à peine couverts à conquérir.

Toutefois, la « conquête est d'abord une violence exercée contre les corps » (Dulucq et al. 2016) ; non seulement ceux d'hommes et de femmes mis en servitude à travers des maladies et des châtiments corporels divers, mais aussi ceux des colons (Londres 1929), confrontés aux contraignantes conditions rencontrées en Afrique. Outre ces maux, se développent des sévices de nature sexuelle, le viol par exemple. Une peinture à huile restitue mieux ce phénomène au XVIIe. Il s'agit de celle appelée « Le viol de la négresse » de Christiaan van Couwenbergh. Au-delà de l'explicité de l'intitulé, on y voit effectivement trois hommes blancs, dont deux à moitié dévêtus, sourire en coin, alors que la victime, une Noire visiblement effrayée, se défend tant bien que mal. Cette toile est symptomatique des relations maître/esclave et colon/colonisé : l'un dominant le corps de l'autre et l'exploitant à sa guise. *La Chair de l'empire*, pour reprendre Ann Laura Stoler (2013), est proprement réduite, à son sens strict, à une masse de muscles conjonctifs. Ce corps nié, dominé, exploité n'est jamais réellement oublié. Il revient presque avec obsession dans la représentation qui en est faite dans l'esthétique du sexe. Ce d'autant plus que

Les multiples héritages contemporains de cette histoire conditionnent, encore largement, les relations entre populations occidentales du Nord et celles des ex-colonisées du Sud. Car, si les imaginaires sexuels coloniaux ont façonné les mentalités des sociétés occidentales, ils ont aussi conditionné celles des dominés.e.s (*Sexe, race et colonies* : 12).

Pour les auteurs qui se servent du sexe comme outil d'analyse, reconquérir et redécouvrir le corps devient cette nécessité de dépassement de l'Histoire destructrice de l'Afrique. Tandis que le corps avait été capturé, apprivoisé, les écrivains lui restituent sa liberté. Pour ce faire, ils l'inscrivent d'une manière ostentatoire dans les œuvres. L'hyper-présence du corps dans les ouvrages de la *sexualité* est flagrante. L'évolution des couvertures des livres est éloquent. À titre illustratif, celle de *Femme nue femme noire* exhibait, dans sa version d'origine, une femme de face, dévêtue et tenant, à la fois pour masquer et survaloriser sa nudité, un bouquet de fleurs de lys. Dans l'édition de poche, on retrouve une femme nue, assise de profil, dont les bras et les jambes la protègent, avec uniquement le visage tourné vers l'objectif. Dans *Notre pain de chaque nuit* de Couao-Zotti, la sculpture du « couple de lutteurs » d'Ousmane Sow a été remplacée, dans une des collections de poche, par trois esquisses de femmes dansantes dont une

porteuse d'eau. Le sentiment ambigu qui s'en échappe est-il révélateur des perceptions générées par l'époque coloniale ?

Chez Sami Tchak, la poétique du corps s'inscrit dans une structure textuelle. L'intertextualité participe de la fabrique de ce corps, en le connectant à l'universel. Le texte de l'écrivain togolais noue assurément des liens avec le « tout monde », singulièrement avec des auteurs de tous horizons : Miller, Hemingway, Balzac, Hugo, Kafka, Loti, Dante, Malaparte, Weninger, Goethe, Cervantes, Gombrowicz, Carpentier, Arena, Sagan... Chez lui, la revendication du corps textuel se transmue en une revendication de nature universelle, intrinsèque à l'Homme dans sa différence, celle d'une liberté plurielle. Dans son roman *Place des fêtes* (2001), le personnage central a une identité fragile : fils de parents « nés là-bas », lui-même « né ici », perdu entre l'*Ici* et l'*Ailleurs*. Il erre entre deux sphères. Il est tiraillé entre une terre natale qui ne le comprend pas et une terre d'accueil qui ne l'accepte pas. Une situation à laquelle l'histoire coloniale n'est pas étrangère.

L'expression de cette identité double et trouble prend également une forme textuelle grâce à la triade : grossier, vulgaire et obscène, qui inonde le texte. La thématization du corps devient une sorte de prolongement organique du texte et l'écriture se veut désormais offensive. La volonté de savoir cède à la volonté de choquer. Choquer pour se libérer. Choquer pour astreindre l'émergence d'une conscience, en sortant particulièrement du conditionnement issu de l'histoire de la confiscation des corps d'antan.

Dans cette poétique de libération, le viol, ayant participé à la privation du corps, est par exemple repris par Sami Tchak. Cette fois en revanche, il a pour but de revendiquer, de clamer et d'assumer le plaisir et le désir de la femme, lesquels ont été assimilés à une lubricité atavique à l'époque coloniale. Dans le texte précité, il est possible de saisir cet éloge du désir et du plaisir par le viol consenti de la cousine du Malien et celui de la mère du personnage central. Ce dernier et son ami, tous deux adolescents, violent une jeune fille consentante dans une scène où l'humour devient cruauté, et la cruauté le détournement des présumés et des stéréotypes :

Elle ne s'était pas encore déshabillée. Quand elle avait remarqué que nous étions entrés dans la chambre, elle s'était levée et nous avait souri. Mon cœur battait, c'est vrai. Mon Malien, comme c'est lui qui en avait eu l'idée et comme c'était sa cousine, de toutes les façons, c'est lui qui s'était jeté sur elle et moi j'avais apporté mon aide, comme le font les associations caritatives pour sauver les noyés du Mozambique et les égorgés du Rwanda. Comme c'était une histoire de famille, la cousine, tout en se débattant telle une lionne, elle ne hurlait pas. [...] C'est ainsi que mon Malien et moi, nous avons violé sa cousine (Tchak 2001 : 101).

En effet, nombre d'éléments démontrent le consentement présumé, *a posteriori*, de la jeune fille : « elle s'était levée et nous avait souri » ; et au moment de l'agression « elle ne hurlait pas ». Le narrateur constate, par surcroît, qu'après le forfait, la cousine n'est pas irritée,

« puisqu'elle ne disait pas des méchancetés. » (*Ibid.* 103). Ces éléments révèlent le désir silencieux de la cousine. Le désir engendré par la puissance et la beauté du corps ainsi que le plaisir sexuel demeurent de façon continue dans le roman du sexe.

Dans le même texte, Sami Tchak fait l'éloge de la sexualité de la femme, notamment son droit au plaisir. L'hypersexualité de la mère du narrateur est à ce titre évocatrice. Celle qui traditionnellement devrait taire son plaisir le proclame ici, et ce même dans des situations quasiment tragiques. Elle en arrive à exprimer le plaisir tiré d'un viol commis par dix militaires à Ouagadougou. Le choix du pays est en lui-même producteur d'un discours. Le Burkina Faso jouit effectivement d'un imaginaire sexuel dans certains pays d'Afrique. Les hommes auraient des carrures imposantes et des organes sexuels particulièrement développés. En plus, en ce qui concerne les soldats, leurs fonctions, leur physique et leurs attributs sexuels accentuent la puissance phallique. Dans l'optique du viol, cela devrait susciter une pensée de destruction ; l'exposition de la femme à une véritable pénitence. Le résultat recherché et produit par l'écrivain est différent, et les mots trouvent ici cet espace du contre-discours qui, à la fois, dénonce et ouvre l'hypothèse de l'inattendu :

Maman m'avait dit que quand elle était au camp, dix soldats l'avaient violée et qu'elle avait trouvé ça tellement génial parce que c'était aussi l'année où un chanteur ghanéen avait dédié une belle chanson à la queue des soldats et que toutes les femmes s'étaient mises à courir dans tous les sens à la recherche des queues des soldats, avec ou sans grade. Ces gens, d'après les dires, comme on les drogue et que, de toutes les façons, ils font des exercices physiques très durs, eh bien, ça leur donne beaucoup de consistance par le bas et ça fait d'eux des preneurs hors norme, vu qu'ils ont autant de force qu'un lion qui rugit dans la brousse. Quand ils prennent une femme, elle voit l'étoile Polaire à n'importe quelle heure, et elle chante, d'une voix de rossignol, son bonheur sans pudeur. Maman chanta son viol de sa plus belle voix pour que le monde entier apprenne qu'elle avait connu peut-être le plus grand bonheur de sa carrière sexuelle le jour où elle avait eu la chance d'être violée par dix militaires en uniforme (*Ibid.* 261-262).

Les auteurs se font perméables aux discours du corps, ouverts à ses dons, attentifs à l'univers des possibles qu'il offre, parce que celui-ci devient surtout un espace de refus des analyses traditionnelles. Le regain d'intérêts pour la thématization du corps chez les auteurs exploitant l'écriture du sexe produit le sentiment qu'ils redécouvrent ce corps, ou en prennent conscience, un peu comme Nono, personnage de Florent Couao-Zotti, face à sa glace :

Quand elle reprit le souffle, quand le calme descendit en elle, sa vision se troubla : dans le miroir rectangulaire fixé devant elle, dans le mur, sa silhouette féline encornée par des bourrelets filés. Elle s'étonna elle-même des reliefs de son corps. Elle avait légèrement grossi : son ventre, ses hanches, ses cuisses... Il y avait longtemps, très longtemps qu'elle s'était représentée sa propre image et ce que son nu pouvait déclencher dans la tête des hommes (Couao-Zotti 1998 : 12).

CONCLUSION

L'écriture de la sexualité est aujourd'hui un outil producteur de discours. Les nouvelles générations d'écrivains, qui estiment avoir le droit à une totale liberté de penser, en usent pour interroger la société et soulever des problématiques diverses, nouvelles pour la plupart. Que ce

soit l'affirmation du désir de la femme, les revendications des coutumes (disparues ou encore pratiquées) en lien avec le corps et le sexe, la figuration des corps asservis à des sexualités aussi multiples que variées, l'éloge du viol comme une source possible du plaisir de la femme chez S. Tchak, la prostitution comme un canal de réappropriation du corps et, par conséquent, de liberté chez C. Beyala notamment, sonnent au sein de cette littérature de chair comme une reconquête de certains espaces sexués.

A travers la production de quelques auteurs, l'écriture du sexe semble ainsi avoir l'ambition de se réapproprier le corps, de libérer les imaginaires, les comportements, les écrivains et plus globalement, l'art. En se soustrayant à des codes de conduite, religieux pour la majorité, la littérature subsaharienne, au moyen de l'esthétique de la sexualité, s'affranchit de la morale sociale omniprésente et adopte pour seul référent « celle de l'art ou la littérature, en tant que celle-ci manifeste les exigences spécifiques de l'activité esthétique, lesquelles sont sans commune mesure avec les valeurs sociales instituées » (Denis 2005 : 32).

La *sexualité* peut enfin devenir un moyen et un lieu d'acceptation de soi, de déconstruction et de décolonisation des discours, des savoirs et des représentations sur la sexualité africaine, tant dans ses rapports aux traditions qu'aux pratiques liées au désir et à la satisfaction sexuelle.

Bibliographie

BAZIÉ Isaac : « Corps perçu et corps figuré », in *Études françaises*, vol. 41, n° 2, septembre 2005, pp. 9-24 [En ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011375ar/>. Consulté le 5/11/2020.

BERTHELOT Francis : *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BEYALA Calixthe : *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2003.

_____ : *Afrique média*, « La Bible est un manuel de guerre utilisée contre le peuple africain », 14 mars 2017 [En ligne] URL : <https://www.afriquemedias.tv/afrique/calixthe-beyala-la-bible-est-un-manuel-de-guerre-utilisee-contre-le-peuple-africain>.

BLANCHARD Pascal et al. [dir.] : *Sexe, race et colonies*, Paris, La Découverte, 2018.

BOËTSCH Gilles : « La Cartographie, un regard sexualisé sur le monde », in Pascal BLANCHARD [dir.] *Sexe, race et colonies*, Paris, La Découverte, 2018, pp. 46-47.

BOLYA Baenga : *Cannibale*, Lausanne, Édition Pierre-Marcel Favre, 1988.

CHEVRIER Jacques : *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, [1984] 2003.

COUAO-ZOTTI Florent : *Notre pain de chaque nuit*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « J'ai lu », 1998.

DENIS Benoît : « Engagement littéraire et morale de la littérature », in Emmanuel BOUJU [dir.], « L'Engagement littéraire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 31-42.

DULUCQ Sophie et al. [dir.] : *La Domination incarnée. Corps et colonisation (XIXe-XXe siècles)*, in *Les Cahiers de Framespa*, n° 22, septembre 2016 [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/framespa/3949>. Consulté le 12/11/2020.

FANON Frantz : *Peau noire, masque blanc*, Paris, Points, coll. « Points Essais », [1952] 2015.

GIL José : *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, coll. « Essais », 1985.

GUILHEM Dorothée : « Une anatomie racialisée du sexe », in Pascal BLANCHARD et al. [dir.] *Sexe, race et colonies*, Paris, La Découverte, 2018, pp.124.

LONDRES Albert : *Terre d'ébène*, Paris, Albin Michel, 1929.

MARAN René : *Batouala*, Paris, Magnard, coll. « Classiques & Contemporains », [1921] 2002.

NANTET Jacques : *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, coll. « Les Grandes Études Littéraires », 1972.

N'DIAYE Tidiane : *Le Génocide voilé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

OUOLOGUEM Yambo : *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

_____ : *Les Mille et une bibles du sexe*, Paris, Dauphin, 1969.

STOLER Ann Laura : *La Chair de l'empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial*, Paris, La Découverte, [tr. Sébastien Roux], 2013.

TCHAK Sami : *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.

_____ : « Écrire la sexualité », in *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 6-7.

L'ARSENAL DE LA SATIRE DANS *VERRE CASSÉ* D'ALAIN MABANCKOU

Rodrigue BOULINGUI

r.boulingui@gmail.com

Sorbonne Université / Collège Paul Verlaine (France)

Résumé

Le présent article se propose d'analyser *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou en prolongeant les critiques qui ont été faites avant nous. L'esthétique de ce texte ne peut pas être limitée aux questions de l'oralité et du postmodernisme. *Verre Cassé* postule par sa narration et sa structure des faits esthétiques que nous rattachons au genre de la satire latine. Lire *Verre Cassé* sous le prisme de la satire, c'est donc comprendre que l'esthétique d'Alain Mabanckou est hybride.

Mots-clés : *Verre Cassé*, genre, esthétique, satire, motif

Abstract

The present article attempts to analyze Alain Mabanckou's *Verre Cassé* (Broken Glass) by extending the criticisms that have been made before us. We formulate the hypothesis that Mabanckou's aesthetics cannot be limited to questions of orality and postmodernism. *Verre Cassé* postulates by its narrative and structure the aesthetic facts that we link to the genre of Latin satire. Reading *Verre Cassé* through satire is therefore to understand that Mabanckou's aesthetics is plural, indeterminate.

Keywords : *Verre Cassé* (Broken glass), gender, aesthetics, satire, pattern

INTRODUCTION

Alain Mabanckou est un écrivain franco-congolais. A la fois poète et essayiste, il est également auteur d'une dizaine d'œuvres romanesques dont la plupart a reçu des prix littéraires. Ces distinctions littéraires tant nationales qu'internationales lui valent une excellente place dans le champ littéraire francophone. Le présent article ne cherche pas à visiter toute l'œuvre romanesque de l'auteur, ce qui est un projet trop ambitieux. L'enjeu, c'est plutôt de s'appesantir sur *Verre Cassé* paru aux éditions du Seuil en 2005. Dans ce texte iconoclaste, Mabanckou relate les vies brisées de plusieurs personnages qui se succèdent au comptoir de L'Escargot

entêté, « le patron du bar *Le Crédit a voyagé* » (Mabanckou 2005 :11). Notre hypothèse de lecture abonde dans le même sens que les critiques qui ont travaillé sur *Verre Cassé*. Longtemps ces derniers ont présenté ce texte comme un roman qui célèbre l'oralité africaine. De plus, certains critiques y ont perçu les marques poétiques propres au roman postmoderne. Il s'agit là de réceptions pour le moins pertinentes. Toutefois, nous pensons qu'il n'y a pas que cela. Tenir pareilles postures serait par conséquent réducteur vis-à-vis de la portée et de l'esthétique de l'œuvre. Par ailleurs, l'univers narratif de *Verre Cassé* propose des points de vue thématique et poétique qui se rattachent au genre de la satire latine. Sur la base de lectures critiques antérieures, nous étudierons le texte sous le label de ce genre. L'arsenal de la satire que nous convoquerons et exploiterons en la circonstance permettra certainement de révéler les satirisèmes¹ qui caractérisent le livre d'Alain Mabanckou. Pour les besoins de cet article, deux points nous intéressent ici : les thèmes relatifs au genre de la satire et la satire entendue dans sa tradition comme un genre hétérogène.

I-Thèmes génériques

Verre Cassé d'Alain Mabanckou se structure en deux grandes parties. Pour le dire avec Kiloslo Kabale Sim, c'est un « véritable puzzle de l'écriture et de la société africaine » (Kiloslo Kabale 2011 : 319). Ce puzzle de l'écriture n'a pas encore fini de livrer son sens. *Verre Cassé* épelle par ailleurs sur les plans thématique et poétique bien des aspects liés à la satire latine. Pour des raisons d'ordre du discours, il sied de commencer par les motifs thématiques. Ils sont nombreux et se trouvent de façon décalés çà et là dans le corps du texte. Parmi ceux-ci figurent les amours surpris, la prostitution, l'imagerie animale, l'homosexualité, l'onomastique et le corps laid.

Le bar *Le Crédit a voyagé* fait penser au « trivium » (Boulingui 2020) visible dans certaines comédies et satires mettant en évidence la rencontre de carrefour et de hasard propre à l'esthétique de la satire. Ce bar que côtoie de manière obsessionnelle *Verre Cassé* permet la rencontre de plusieurs individus. A l'image du Palais-Royal de *Satire seconde* de Diderot, *Le Crédit a voyagé* « retrace la mémoire de cet univers singulier où le petit peuple vaincu par l'alcool et la misère vient se délester de ses soucis » (Gbanou 2011 : 421). Ce lieu constitue une topique de la satire dans la mesure où on y boit et on y raconte. C'est aussi un lieu de libertinage et de prostitution comme nous le verrons plus loin.

¹ Nous définissons ce concept dans notre travail de recherche en signalant qu'il s'agit des motifs ou topiques qui reviennent comme autant des métaphores obsédantes dans les satires latines. Voir Boulingui Rodrigue, *La Satire chez Diderot*, Thèse de Doctorat, Sorbonne Université, 2020.

Quand on parle d'amour surpris, c'est l'histoire terrible, voire horrible du personnage de L'Imprimeur et sa femme Céline à Paris :

[...] Je suis passé par la cour du fond [...] pour parvenir devant notre chambre à coucher [...] j'avais, j'ai vu que la porte était entrouverte, je l'ai poussée, il n'y avait personne à l'intérieur, alors j'ai longé le couloir qui traversait la salle à manger, j'ai atteint la chambre de mon fils aîné, mon cœur battait très fort, d'un côté, je voulais savoir la vérité, de l'autre j'avais peur de ce que je devais découvrir, et j'ai entendu un remue-ménage venant de l'intérieur de cette chambre, des rires, puis des grincements de lit, puis des gémissements, des coups de cravache, et donc j'ai pris de l'élan, et la porte a cédé [...], Verre Cassé, tu ne vas pas me croire, j'ai vu Céline et mon fils dans le lit, ils étaient enlacés dans la position du pauvre Christ de Bomba, mais c'est Céline qui était sur mon fils (Mabanckou 2005 : 83).

L'Imprimeur qui mène une belle vie d'immigré en France a eu le bonheur d'épouser une française nommée Céline. Les deux vivent en véritable amoureux jusqu'au jour où L'Imprimeur convainc sa femme d'accepter que son premier fils issu d'une union antérieure avec une antillaise vienne vivre avec eux. C'est là qu'innocemment L'Imprimeur laisse entrer le mal dans son paradis artificiel et éphémère. Il y a un signe prémonitoire qui annonce d'énormes catastrophes dans le foyer de L'Imprimeur : la présence de l'énorme capote dans les latrines. En effet, Céline et le fils s'amourachaient secrètement dans le dos de L'Imprimeur qui bascule plus tard dans *L'Ère du soupçon* (1956), pour reprendre le titre du recueil de l'essai de Nathalie Sarraute. Pour en avoir le cœur net, il fait une sortie en simulant un départ au travail, puis revient sur ses pas. L'œil vif et le regard hagard, le voici qui arrive à son domicile incognito. Il y a précisément des remarques à faire à ce niveau. On constate que L'Imprimeur n'est plus exactement lui-même. Il est devenu l'homme paradoxal dans la mesure où deux sentiments contraires le tourmentent : découvrir la vérité et la peur liée à la découverte de celle-ci. Malgré cet écartèlement, il garde tout de même son bon sens. En toute logique, il pense que s'il doit découvrir quelque chose, le premier lieu à regarder est la chambre à coucher. A sa grande surprise, celle-ci est vide à son arrivée. Céline n'y est pas. Le deuxième lieu à vérifier est la chambre du fils dont la porte est close contrairement à la première. Des sons venant de celle-ci augmentent le suspens, sinon la tension narrative du personnage. La surprise est totale. L'Imprimeur découvre ce qu'il craignait. Céline et son fils décident de transgresser les interdits ; le fait que ce soit Céline qu'on trouve dans la chambre du fils, et non le contraire, pourrait signifier que Céline est l'instigatrice de cette infamie, celle qui aurait cédé la première au plaisir interdit. Elle va donc retrouver l'objet de son désir. Deux faits sont à noter ici : la dimension œdipienne derrière cet amour surpris et la suite de cette histoire qui reste bien cruelle. Il en est ainsi du fait qu'Œdipe tue son père sans le savoir et épouse sa mère. Dans l'histoire de l'Imprimeur, le fils le fait à sa façon. Il couche à plusieurs reprises avec celle qui est désormais sa mère (Céline) en faisant fi des conséquences qui pourraient advenir. Le fils et Céline ont des

cœurs de velours dans la mesure où ils vont prolonger leur crime. Du crime sexuel, ils vont passer à l'agression de l'Imprimeur. Pour arriver à leurs fins, ils appellent la police et fabriquent des gros mensonges à son sujet.

L'Imprimeur est pris par la suite pour un malade mental que les policiers vont éloigner du nouveau couple amoureux. Cette violence qu'exerce le fils contre son père se lit comme une désacralisation de la sacro-sainte paternité. On se souvient que les auteurs de la Négritude avaient pour motif récurrent dans leur littérature de magnifier les figures du père et de la mère. Cependant, avec « les enfants de la postcolonie » (Waberi 1998 : 8), pour reprendre l'expression de Waberi, les figures tutélaires sont déconstruites, démythifiées. Bien plus, la violence du fils contre le père pourrait avoir une explication politique, historique. Le fils antillais est représentatif de la communauté afro-descendante qui voue une haine revancharde à la communauté noire qui l'aurait vendue durant l'esclavage. L'acte sexuel qu'il pose est une façon de se venger de son père. Le fils lui fait payer à sa manière une dette esclavagiste passée. Dans la satire latine, on retrouve ce type d'amour surpris, avec tout de même de légères différences. Ce motif est présent chez Horace dans la satire II, Livre I :

[...] l'un se jette du haut d'un toit ; l'autre est battu de verges jusqu'à la mort ; celui-ci, en fuyant, tombe dans une bande de voleurs ; celui-là paye pour ne pas être châtré ; sur cet autre, tous les valets d'écurie ont uriné ; à ce dernier enfin, il est arrivé qu'on a coupé membre et testicules (Horace 1967 : 151).

Le personnage adultère vient dans la maison de la femme et est surpris en flagrant délit. Mabanckou introduit un nouveau motif qui rend singulier la thématique de l'amour surpris : il est question de l'inceste. Le coupable est déjà dans la maison et opère en conséquence jusqu'à ce qu'il soit pris la main dans le sac.

La prostitution ou ce qu'il convient d'appeler la débauche reste une topique de la satire. Colette Arnould mentionne que « les femmes qui n'avaient pas toujours travaillé avaient si bien su s'organiser qu'elles avaient réussi à faire de la débauche un métier » (Arnould 1996 : 57). La débauche sexuelle se fait rarement de manière solitaire ; c'est toujours avec la présence d'une autre ou de plusieurs personnes. Pour cela, les hommes ne sont pas exclus de ce vice. Le texte *Verre Cassé* dévoile un univers qui illustre parfaitement ce cas de figure. Tous les personnages y roulent dans le caniveau de la débauche. Intéressons-nous au propriétaire du bar *Le Crédit a voyagé*. Le narrateur ne manque pas de souligner avec humour sa vie débridée :

Parfois on l'a vu monter là-haut avec une femme, souvent des femmes bien en chair, les femmes plates ne l'intéressent pas, donc on l'a vu parfois s'enfermer là-haut, revenir dans le bar tout essoufflé, avec le sourire aux lèvres, et on savait tous que l'Escargot entêté venait de tirer son coup, et soudain il exagérait sa générosité, payait à boire à qui le lui demandait (Mabanckou 2005 : 90).

C'est aussi le cas de Robinette et de Casimir qui, après leur défi obscène, se sont donné rendez-vous dans une chambre de passage pour relever un autre défi, cette fois-ci, d'ordre sexuel (Mabanckou 2005 :107). Verre Cassé, le fidèle disciple du bar *Le Crédit a voyagé*, n'est pas exclu des plaisirs du bas corporel car il prend la direction du quartier rex où son chemin croise celui d'une prostituée au seuil de la retraite ; il compte bien s'affirmer malgré son âge avancé dans le commerce parallèle : « [...] il ne faut jamais sous-estimer les vieux dinosaures » (Mabanckou 2005 :127).

La satire comme genre, c'est aussi la présence dans le texte de la thématique de l'homosexualité. Colette Arnould signale que l'homosexualité chez les Grecs était tolérée « par amour ou plaisir » et « devenait une marque d'infamie lorsque l'argent entrait en jeu » (Arnould 1996 : 63). Il s'agit en fait d'un commerce gratuit qui occulte la dimension économique pour laisser toute la place au plaisir et à la jouissance des partenaires. Il est vrai que dans *Verre Cassé*, il existe cette dimension non économique du désir sexuel, mais avec quelques changements notables. Le type aux *Pampers* qui parle de « traversée du milieu » évoque l'idée de souffrance dans la prison :

[...] j'ai malheureusement subi un calvaire [...] c'est plus que ce que vivent ceux qui vont en enfer [...] je te jure, et j'étais leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable, je leur abandonnais mon petit corps que tu vois là devant toi, [...] ils étaient nombreux, se disputaient leur tour [...] tous les jours on me traversait comme ça, on prenait par derrière, je ne fermais plus l'œil, y avait sans cesse quelqu'un derrière moi, à me cravacher (Mabanckou 2005 : 58).

On voit bien qu'ici il n'y a aucun consentement. Au pire, c'est une scène de viol que subit au quotidien le type aux *Pampers* durant son séjour en prison. Le plaisir n'est guère partagé ; on est alors dans les registres du sadisme, de la cruauté où les bourreaux éprouvent du plaisir en échange des douleurs qu'ils infligent à leur victime. Toutefois, que ces scènes de sexualité soient consenties ou non, cela n'annule guère leur caractère homosexuel. Juvénal, l'un des pères de la satire latine, ne manque pas d'en parler dans sa Satire IX (Juvénal 2011 : 177-189), lorsqu'il raconte l'homosexualité de Novelus et son patron. Chez Juvénal, il y a une coopération des personnages alors que chez Alain Mabanckou, c'est tout le contraire.

La satire latine a toujours fonctionné en intégrant dans son discours l'onomastique pour rabaisser les cibles. Dans *Verre Cassé*, il y a ce rapport entre nom et satire qui permet de mettre en évidence les défauts physiques de plusieurs personnages. Ainsi que l'écrit Gyno Noël Mikala à propos des œuvres de Kourouma : « [...] les noms ne sont guère distribués au hasard, ils contribuent à tisser des réseaux de significations et sémantiques » (Mikala 2011 : 139). Le personnage nommé le « type aux *Pampers* » en est une belle illustration :

[...] J'ai alors pu voir de près son derrière bombé par quatre couches épaisses de Pampers qui se superposaient, un derrière humide, y avait des mouches qui bourdonnaient autour, et il a cru bon de me préciser « ne t'en fais pas pour les mouches, c'est toujours ça, Verre Cassé, les mouches sont devenues mes amies les plus fidèles (Mabanckou 2005 : 59-60).

Il y a toute une histoire qui se rattache à ce personnage qui ressemble à un enfant par ses couches. En effet, le port des couches rappelle les agressions sexuelles qu'il a subies lors de son séjour en prison. Il est ici appelé par son défaut physique car son vrai nom est complètement occulté. Le comique de la satire est dans le discours de ce personnage qui paraît fier de ses nouvelles amies « les mouches » qui lui tiennent désormais compagnie. Quant à Robinette, son sobriquet a un lien avec l'alcool qu'elle consomme de manière exagérée :

Robinette boit plus que moi [...] Robinette boit, boit encore sans même se soûler, et quand elle boit comme ça elle va pisser derrière le bar au lieu d'aller aux toilettes comme tout le monde, et quand elle pisse derrière le bar elle met au moins dix minutes à uriner sans s'arrêter, ça coule et coule encore comme si on avait ouvert une fontaine publique (Mabanckou 2005 : 94).

La prosopographie faite ici est plus éloquente qu'aucun autre commentaire. Robinette est assimilée à une fontaine ; il y a un lien entre ce sobriquet et sa vie quotidienne.

En plus de Robinette, il y a le personnage Mama Mfoa, la vendeuse de brochettes de viande qui se trouve en face du bar *Le Crédit a voyagé* : « [...] elle est chauve et chante de temps à autre pour nous amuser, c'est pour cela qu'on l'appelle affectueusement *La Cantatrice chauve* » (Mabanckou 2005 :149). Il est important de souligner à toutes fins utiles que *La Cantatrice chauve* est d'abord le nom d'une pièce de théâtre d'Eugène Ionesco avant que cela ne soit le surnom d'un personnage de Mabanckou. Il y a quand même une moquerie derrière ce nom car il n'a rien d'affectueux si ce n'est de nommer le personnage par son défaut naturel (la chauve). La satire *ad hominem* au XVIII^e siècle était justement proscrite à cause de cela. La nomination du défaut de nature était condamnable, haïssable.

Le personnage nommé Alice est peut-être le seul à qui l'on ne colle pas de surnom ou de sobriquet. Cependant, à travers la description que Verre Cassé fait du personnage, on peut imaginer le surnom qui pourrait lui correspondre. La stratégie du satiriste réside dans les propos de Verre Cassé. La prostituée est décrite comme une véritable loque humaine. De plus, il la dépeint en véritable cadavre ambulante. Le champ lexical de la mort et de la monstruosité justifie cette idée : « vampire » (p. 131) ; « dentier qui ne tenait à peine » (p. 131) ; « sentait la poudre [...] des veillées mortuaires » (p.131) ; « cadavre » (p. 131) ; « jambes [...] maigres » (p.131). Le lexique relevé se rattache au corps de la prostituée qui effraie Verre Cassé. La laideur physique a un lien avec l'absence de plaisir, d'érection du client, lequel est chassé et jeté dehors pour son impertinence. La satire ose s'attaquer au corps pour susciter le rire. Cette prostituée

fait penser au personnage de Lydie de l'Ode VIII d'Horace dans laquelle il est reproché à Lydie d'efféminer Sybaris et de l'éloigner des exercices virils auxquels il se plaisait avant de la connaître. La description de Lydie n'est pas loin de celle de la prostituée Alice (Horace 1967 :135). Au fond, nous sommes d'accord avec la lecture postmoderne qu'Irène Affi Amaglo propose de *Verre Cassé*, surtout lorsqu'elle affirme : « [...] Le ridicule porté par ces noms répond au contenu diégétique des sujets. Même quand les noms paraissent sérieux ils couvent un jeu sarcastique qui tend à ridiculiser les sujets » (Amaglo 2011 :108).

II-L'esthétique du mélange

Pour saisir la dimension de la satire comme mélange d'éléments disparates dans *Verre Cassé*, il est impératif que l'on revienne sur le sens étymologique du terme « Satire ». Au sens où l'entendent les Romains, la satire vient de « satura » qui signifie « pot-pourri ». Dans la Rome antique, il s'agissait, selon les termes de Pierre de Labriolle, d'une « offrande formée de prémices de toute espèce de récolte qui était présentée aux dieux dans certains sacrifices » (Labriolle 2011 : 18). Il y a au fond une origine culinaire et une dimension de sacrifice rattachées à la satire. Dans le cadre de la littérature, la dimension sacrificielle s'étiolo pour ne laisser la place qu'au mélange. Ainsi, la satire garde toujours son caractère hétéroclite. L'article « Satire » de l'*Encyclopédie* que dirigent Diderot, D'Alembert et Jaucourt précise qu'il s'agit d'un ouvrage où tout est « mêlé, entassé, sans ordre, sans singularité, soit dans le fond, soit dans la forme » (Diderot 1783 : 699b). Cette diversité et cette disparité caractérisent l'absence d'unité et de cohérence de *Verre Cassé*.

Le mélange de la satire se trouve déjà dans le titre *Verre Cassé*, lequel suppose l'idée d'éclatement, de destruction, de déconstruction, d'émiettement du roman traditionnel. Dès lors qu'on saisit le titre de cette manière, on peut examiner efficacement les deux niveaux du mélange de la satire. Mabanckou intègre l'anecdote satirique et la technique d'interférence des genres à la diégèse de *Verre Cassé*. L'anecdote satirique est une technique d'écriture qui consiste à multiplier dans un texte des anecdotes. Celles-ci étaient des « informations solides, mais que l'on pouvait cacher et qui devai[ent] être exhumée[s], découverte[s] ou dévoilée[s] » (Darnton 2010 : 346). On retrouve cette technique dans *Satire seconde, Jacques le fataliste* où Diderot s'autorise à pénétrer et à dévoiler la vie privée d'illustres personnages réels ou fictifs avec un fond de calomnie. Parlant de l'anecdote de Robinette et Casimir (Mabanckou 2005 : 94-107), le narrateur Verre Cassé met le lecteur au centre d'une histoire obscène qui lie les deux personnages. Robinette lance un défi à Casimir : l'un des deux doit uriner nu plus que l'autre devant un public composé des abonnés du bar. Si Casimir gagne, il aura une relation sexuelle

avec Robinette. En plus de cette histoire sordide, il y a l'affaire du type aux *Pampers* (Mabanckou 2005 : 41-59) Lâchement accusé par sa femme d'avoir violé sa fille, il est jeté en prison où il subit des « traversées du milieu », c'est-à-dire les sodomisations outrancières des gardiens et des prisonniers. Il en sort le derrière totalement endommagé. Cette situation a pour conséquence le port éternel des couches « *Pampers* » qui le réduisent au stade de nourrisson. Le personnage de l'Imprimeur n'est pas en reste dans la mesure où il relate sa rocambolesque histoire qui tourne mal en France (Mabanckou 2005 : 61-87). Marié à une blanche, il mène le rêve black en tant qu'Africain à la métropole jusqu'au jour où tout bascule avec l'arrivée de son fils. L'insatiable femme de l'Imprimeur nommée Céline décide d'avoir des rapports sexuels avec le fils de l'Imprimeur. La pitoyable histoire se termine par l'asile de l'Imprimeur et son rapatriement en Afrique. Le deuxième feuillet est essentiellement consacré aux histoires de Van Gogh Nègre, le peintre noir méconnu de ses contemporains ; le personnage nommé *La Cantatrice chauve*, la vendeuse qui fait le bonheur de plusieurs clients du *Crédit a voyagé* (Mabanckou 2005 :149) ; Holden, le visiteur de l'Amérique, lequel souhaite voir l'histoire de sa vie dans le livre de Verre Cassé.

La liste serait incomplète si on s'arrête à ces histoires. En tant que scripteur, Verre Cassé est aussi un personnage de son livre. C'est d'ailleurs le patron L'Escargot entêté qui le lui fait savoir : « [...] tu peux en inventer plusieurs et que toi-même tu n'es qu'un personnage dans le grand livre de cette existence de merde » (Mabanckou 2005 : 195). Ce qu'il n'hésite pas à faire en racontant sa vie d'homme alcoolique et celle d'enseignant aux mœurs primitives jusqu'à sa radiation des fichiers de l'éducation nationale. Le récit de Mabanckou fonctionne en intégrant la stratégie de *l'effet-recueil*, c'est-à-dire comme le dit Sélom Komlan Gbanou, « l'émiettement du récit en petite unité narrative » (Gbanou 2004 : 91).

Le dernier élément qui participe de la satire comme un genre hybride, c'est le croisement des genres dans le texte de Mabanckou. Cette hybridité littéraire est caractéristique du roman du XX^e et du XXI^e siècles dans la littérature française. Philip Amangoua Atcha n'hésite pas à parler d'écriture postmoderne. Il écrit : « [...] avec le roman postmoderne, c'est l'éclatement des frontières, le décloisonnement générique » (Atcha 2009 :100). Si on regarde bien dans le fond, on constate que le phénomène s'observe déjà dans la pratique du genre de la satire. La composition hétéroclite est bien le propre de la satire romaine ou grecque. De notre point de vue, *Verre Cassé* est une œuvre qu'on pourrait ranger du côté des satires. Dans sa position de narrateur, le personnage éponyme n'est pas différent d'un journaliste à l'affût de l'information. En recueillant les histoires chaotiques de L'Imprimeur, le type aux *Pampers*, Robinette et Casimir..., Verre Cassé opère comme un chroniqueur dont l'objectif est de nourrir ses deux

feuilletés. D'un point de vue générique, le conte n'est pas exclu dans *Verre Cassé*. Il y a quand même des organisateurs temporels qui amènent à penser à cela : « ce jour-là » (p.46) ; « voilà qu'un jour » (p.74) ; « Il y a bien des années » (p.33). Par l'imprécision de ces modalisateurs, on peut se permettre de dire que Mabanckou n'est pas en train d'écrire un roman, mais un conte.

Par ailleurs, le narrateur de *Verre Cassé* se présente à nous comme un vrai psychanalyste. On peut considérer le bar *Le Crédit a voyagé* comme un cabinet de psychanalyse. Cette idée est perceptible à travers l'attitude des différents personnages qui s'y rendent. Perçu par nous comme praticien, il se donne l'obligation de fréquenter chaque jour le bar qui est devenu son nouveau lieu de travail pour y attendre ses patients (L'Imprimeur, le type aux *Pampers*, Holden) afin d'écrire leurs histoires. Ils viennent d'eux-mêmes le consulter dans ce cabinet aux médicaments étranges. On constate qu'après réception, ces étranges personnages semblent aller mieux. L'auto-confession semble une technique qui délivre et soulage ces *Damnés de la Terre* (1961) pour reprendre le titre d'un essai de Frantz Fanon. Par ailleurs, Mabanckou n'hésite pas « d'ouvrir le roman à d'autres voix et voies » (Kilosh Kabale 2011 : 330) comme les bandes dessinées, la cinématographie, la peinture, etc. Les références au genre cinématographique sont nombreuses. Citons-en deux pour illustrer. Quand L'Imprimeur surprend Céline et son fils antillais au lit, ce dernier se compare à Colombo et Maigret : « La porte a cédé comme elle aurait cédé dans les films de Colombo et Maigret, et Verre Cassé, tu ne vas pas croire, j'ai vu Céline et mon fils dans le lit » (Mabanckou 2005 : 83). D'autres parallèles sont établis entre Mouyeké et Hitchcock avec ses différentes techniques d'apparition dans les films :

[...] je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyeké [...] j'aime bien les personnages de cette envergure, on les voit à peine passer, ils sont comme des comparses des silhouettes, des ombres de passages, un peu comme ce type qu'on appelait Hitchcock et qui paraissait furtivement dans ses propres films sans même que les spectateurs lambda ne s'en rendent compte sauf si son voisin connaisseur lui soufflait à l'oreille connard regarde bien là au coin de l'écran, tout à gauche, eh bien ce gars un peu enveloppé, ce gars avec double menton et qui traverse la scène derrière d'autres personnages, c'est Hitchcock en personne (Mabanckou 2005 : 117).

D'autres références sont visibles quand Verre Cassé évoque ses souvenirs : les personnages comme Zembla, Iznogoud et Zorro semblent avoir nourri son imaginaire (Mabanckou 2005 : 210). Les bandes dessinées y sont également convoquées pour féconder l'horizon d'attente du lecteur : « [...] ce voyage avait commencé par la bande dessinée, hein, je n'en suis pas certain, en effet, je m'étais retrouvé un jour dans un village gaulois avec Astérix et Obélix, puis dans le Far West avec Lucky Luke [...] je m'étonnais même des aventures de Tintin » (Mabanckou 2005 : 209). En plus des films, le narrateur-personnage évoque le monde de la peinture. C'est un défilé de grandes figures qu'il donne à voir quand il parle du Van Gogh nègre : « [...] une certaine Pépita Dupont, a interviewé ce Van Gogh nègre huit jours avant sa mort [...] je constate

que le nègre en question était une vraie bibliothèque [...] il épate la journaliste, il parle aussi des peintres illustres [...] qui s'appellent William Blake, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, James Ensor » (Mabanckou 2005 :143). Enfin, on peut considérer *Verre Cassé* comme un livre d'histoire par la structure (constitué de deux feuillets) et par les histoires qui y sont rapportées. Nombre de critiques ont montré l'*intertextualité outrancière* du texte en rapport avec la République mondiale des Lettres. Mabanckou fait également recours aux sources dites historiques pour élaborer son premier feuillet. Les termes liés à l'écriture de l'histoire apparaissent dans le texte dès que le patron L'Escargot entêté propose à Verre Cassé la mission d'écrire sur la vie du bar : « [...] Verre Cassé, je vais t'avouer un truc qui me tracasse [...] depuis longtemps, tu devrais écrire, je veux dire, écrire un livre [...] un livre qui parlerait de nous ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde » (Mabanckou 2005 :194). La pensée achevée du patron est qu'il songe à conserver la traçabilité, c'est-à-dire la mémoire¹ (Joutard 2013 : 15) de ce bar pour les générations futures. Même si, comme l'écrit Alice-Delphine Tang, « l'écriture de la mémoire est exposée au danger de la souffrance et de la haine » (Tang 2011 : 344), Mabanckou, par l'entremise de son personnage L'Escargot entêté, ne voit aucun danger à la falsification de la mémoire en fictionnalisant l'histoire. Mieux, il semble montrer les limites des penseurs de l'oralité qui croient outrancièrement à la fidélité de la mémoire humaine. L'évocation des grandes crises vécues aussi bien en Afrique qu'en Occident est expressive : la crise de « mai 68 », le génocide rwandais de 1994 (Mabanckou 2005 : 15) ; les personnages qui ont fait l'histoire comme Mitterrand (p.28) ; Paul Biya (p.28) ; Chaka Zulu (p.23) ; Martin Luther King (p.27) ; Mobutu Sessé Seko ; Bokassa (p.31) justifient l'ancrage historique du texte. Ces grandes figures incarnent quelque chose dans l'histoire. Mobutu Sessé Seko et Paul Biya rappellent les vieilles dictatures en Afrique, Chaka Zulu est le fondateur de l'empire Zoulou et le symbole de la résistance pour tous les Africains. Martin Luther est connu dans le monde entier comme l'un des militants non-violents s'étant investi en faveur des droits civiques des Noirs aux Etats-Unis. Irène Affi Amaglo aurait raison d'écrire que la « saga de figures de l'histoire fait de l'espace textuel une sorte de mémoire transhistorique » (Amaglo 2011 :114). Autant de sources qui permettent de soutenir l'idée de « fictionnalisation de l'Histoire » (Ricœur 1983 :331). L'histoire devient une sorte de « littérature contemporaine » par le style. Le texte transgresse les normes traditionnelles d'écriture de la littérature classique. Le roman se présente comme « une longue phrase sans

¹ La mémoire peut être définie comme le souvenir des événements du passé. Elle est parfois fondée sur un rapport émotionnel, affectif avec le passé. La mémoire peut être personnelle ou collective. D'où l'idée qu'on peut parler de mémoire au pluriel. Elle identifie un individu ou un groupe d'individus à un passé.

commencement ni fin » comme s'il mimait l'histoire de l'humanité. Alain Mabanckou signale lors d'un interview à propos du style de ce texte : [...] Il n'y a presque pas de ponctuation, ni majuscule. C'est une écriture en perpétuel état d'ébriété. [...] J'en ai profité pour analyser les littératures françaises, africaines et mondiale. Je crois que c'est une œuvre insolente [...] »¹. Cette écriture délirante et désirante permet le mélange de plusieurs styles dans l'écriture de l'histoire. On peut le voir dans ce que Ivan Jablonka nomme le « non-style » qui consiste à « transmettre un résultat, de quelque manière que ce soit ; on passe des mots comme on enfile un vêtement » (Jablonka 2014 : 261). Le non-style, qui est en fait un style, en appelle un autre dans *Verre Cassé*. La concaténation des citations d'illustres personnages politiques fait penser à ce que Ivan Jablonka appelle le « style romantique », lequel consiste à faire « résonner la voix des conquérants [...]. La résurrection des héros soulève l'enthousiasme [...] capable d'emporter le lecteur dans une histoire-épopée » (Ibid : 262). On le voit essentiellement dans le premier feuillet dont l'exemple le plus frappant reste celui du dictateur africain Adrien Lokouta Eleki Mingi. Ce personnage souhaite concurrencer son ministre Zou Loukia avec sa fameuse formule « j'accuse ». Par le style romantique, Alain Mabanckou fait voyager son lecteur dans l'histoire politique et intellectuelle des hommes qui ont marqué leur temps par des formules incantatoires qu'on retrouve dans les grands discours de notre époque. En clair, tout ce qui a été relevé ici justifie l'esthétique du mélange propre à la satire.

CONCLUSION

Notre étude se fonde sur l'exploration du roman d'Alain Mabanckou *Verre Cassé* par le biais de la satire. La saisie du texte du côté de la satire nous a semblé pertinente dans la mesure où cette voie est peu exploitée. Plusieurs motifs de la satire colonisent fortement la diégèse du texte d'Alain Mabanckou. Au-delà de la survivance de types de la satire que nous avons décelée, nous nous sommes enfin intéressés à un autre aspect du texte. L'examen critique de la forme narrative de *Verre Cassé*, par sa nature hétérogène, fragmentaire, fait penser aux formes de la satire latine. Autant d'éléments qui font dire qu'Alain Mabanckou a élaboré son texte en exploitant l'arsenal du genre de la satire. Notre étude s'est préoccupée d'une œuvre. Nous suggérons une analyse qui prendrait en compte l'œuvre romanesque pour en apprécier la richesse de la satire.

¹ Maris Stella, « Alain Mabanckou : Mêler l'oralité à la littérature », Entretien du 24 mars 2005, Consulté le 19/10/2020), <https://www.humanite.fr/node/324585>

Bibliographie

ARNOULD Colette : *La satire, une histoire dans l'histoire*, Paris, PUF, 1996.

ATCHA Philip Amangoua : « La pratique postmoderne dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine », 2009, [En ligne], *Méridien Critic*, Disponible sur : www.litere.uso.ro/anales. Consulté le 26 juin 2010.

ATCHA Philip Amangoua, TRO Deho Roger (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp.97-117.

AMAGLO Irène Affi : « *Verre Cassé* : une écriture postmoderne », Coulibaly Adama, Atcha

BOULINGUI Rodrigue : *La Satire chez Diderot*, Thèse de Doctorat, Sorbonne Université, 2020.

DARNTON Robert : *Le Diable dans un bénitier. L'Art de la calomnie en France 1650-1800*, Paris, Gallimard, 2010.

DIDEROT Denis : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*, Paris, Librairies associées, 1783, tome XIV.

GBANOU Sélom Komlan : « l'écrivain et son « double ». *Verre Cassé* et les mises en scène de l'auteur », Bisanswa Justin K, Kavwahirehi kasereka (dir.), *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp.419-431.

GBANOU Sélom Komlan : « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n°75, été, 2004, pp.83-105.

HORACE : *Œuvres*, Paris, Flammarion, 1967.

JABLONKA Ivan : *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

JUVENAL : *Satires*, éd. Pierre Labriolle, François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2011, [1931].

JOUTARD Philippe : *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, coll. « Ecritures de l'Histoire », 2013.

KILOSLO Kabale Sim : « *Verre Cassé*, un véritable puzzle de l'écriture et de la société africaine », Bisanswa Justin K, Kavwahirehi kasereka (dir.), *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp.319-332.

MABANCKOU Alain : *Verre Cassé*, Paris, Seuil, 2005.

MARIS Stella : « Alain Mabanckou : Mêler l'oralité à la littérature », *Entretien du 24 mars 2005*, [En ligne], <https://www.humanite.fr/node/324585> . Consulté le 19/10/2020.

MIKALA Guy Noël : *Stratégies discursives de la satire et rhétorique de la honte chez Ahmadou Kourouma*, Libreville, ODEM, 2011.

RICŒUR Paul : *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1983, tome III.

TANG Alice-Delphine : « L'esthétisation des tragédies sociales dans *La mémoire amputée* de Wêrê Wêrê Liking », Bisanswa Justin K, Kavwahirehi kasereka (dir.), *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp.333-345.

WABERI Abdourahman : « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n°135,1998, pp. 8-15.

**LÉONORA MIANO OU LA NÉCESSITÉ DE REPENSER LA RESPONSABILITÉ
DE L'AFRIQUE DANS LA TRAITE OCCIDENTALE**

Rolph Roderick KOUMBA

rolphroderick@gmail.com

Université de Lille (France)

Ama Brigitte KOUAKOU

amabrigitte@yahoo.com

Université de Lille (France)

Résumé

La responsabilité de l'Afrique dans la traite occidentale est de plus en plus évoquée dans les essais et fictions littéraires. Il suffit de lire *Le Sanglot de l'homme noir* (2012) d'Alain Mabanckou ou *Place des fêtes* (2001) de Sami Tchak pour s'en convaincre. Léonora Miano pense pour sa part que seuls les notables véreux et les « négriers noirs » avaient activement pris part à ce trafic humain. Elle soutient cette hypothèse dans son roman *La Saison de l'ombre* (2013). Pour elle, les rescapés, ces êtres en souffrance, méritent une attention particulière dans les travaux qui interrogent « la mémoire de l'esclavage ».

Mots-clés : responsabilité, Afrique, Traite, victime, complicité

Abstract

Africa's responsibility for western trafficking is increasingly mentioned in literary essays and fictions. You only have to read *Le Sanglot de l'homme noir* (2012) of Alain Mabanckou or *Place des Fêtes* (2001) of Sami Tchak to be convinced. For her part, Léonora Miano believes that only the crooked notables and "black slavers" had actively taken part in this human trafficking. She supports this hypothesis in her novel *La Saison de l'ombre* (2013). For her, the survivors, these suffering beings, deserve special attention in the work that questions "the memory of slavery".

Keywords : responsibility, Africa, Trafficking, victim, complicity

INTRODUCTION

La pratique de l'esclavage n'était pas, semble-t-il, méconnue des Africains. À l'instar du reste du monde, plusieurs peuples africains pratiquaient l'esclavage. Yambo Ouologuem l'indique dans *Le Devoir de violence*¹, roman dans lequel il dévoile le règne de la tyrannie en Afrique précoloniale à travers la légende des Saïf. Un des personnages du roman (Kadidia) dit d'ailleurs : « J'entrai comme domestique chez Dalbard Jean-Luc, le négociant français de bois précieux, entre autres professions. Père a travaillé là six mois, sans salaire. »² L'aveu de cette descendante d'esclaves relève non seulement l'esclavage « intra-africain », mais souligne aussi l'avènement de l'esclavage des Noirs qui a vu le jour avec la rencontre Afrique-Europe³. Cette nouvelle forme d'esclavage s'appuie sur le racisme. Elle est souvent malencontreusement affublée aux Africains précoloniaux qui n'avaient pas conscience de l'existence des races⁴. À ce propos, Léonora Miano écrit : « [...] il faut bien comprendre qu'il n'y a pas eu *d'esclavage des Noirs* en Afrique subsaharienne, car il n'y avait pas de Noirs, si on se place – et c'est ce qu'il faut faire – dans la vision d'eux-mêmes qu'avaient naguère les Subsahariens. »⁵ Allant à contre-courant de cette opinion, Hippocrate, personnage martiniquais⁶ mis en scène dans *Black Bazar*, déclare au narrateur : « Pourquoi vous ne parlez jamais de ces Noirs qui ont été complices des Blancs, hein ? »⁷ Convoquant « *Le Devoir de violence* »⁸ pour étayer son point de vue, il poursuit : « Est-ce que les Blancs savaient où aller trouver les Noirs dans la brousse, hein ? Il fallait bien qu'il y ait des chefs de village qui leur disent : venez, il y a des Noirs robustes à tel endroit, ils feront de bons esclaves ! C'est ça le problème de l'esclavage ! »⁹ Curieusement, les propos du personnage cadre avec l'opinion de l'auteur, lequel déclare dans son essai *Le Sanglot de l'homme noir* : « Faut-il sans cesse nier que pendant ce trafic les esclaves noirs étaient rassemblés, puis conduits vers les côtes par d'autres Noirs ou par des Arabes ? »¹⁰ Comme on le voit, le procès de l'Afrique par l'entremise des collaborateurs noirs

¹ Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 17-18. Le narrateur déclare : « Afin d'entretenir – bon roi des rois de nègres – ce faste avide de bruit et de terres nouvelles, Saïf intensifia, grâce à la complicité des chefs du Sud, la traite des esclaves, qu'il bénit en sanguinaire doucereux. Le Nègre, n'ayant pas d'âmes mais seulement des bras – contrairement à Dieu – dans une infernale jubilation du sacerdoce et du négoce, de l'intime et de la publicité, abattu, débité, stocké, marchandé, disputé, adjugé, vendu, fouetté, attaché et livré – avec un mépris attentif, studieux, souffrant – et aux Portugais et aux Espagnols et aux Arabes (côtes orientale et nordique), et aux Français et aux Hollandais et aux Anglais (côte occidentale), fut jeté aux quatre vents. »

⁴ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude* suivi de *Travaux d'identité*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 50.

⁵ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 126.

⁶ Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰ Alain Mabanckou, *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012, p. 118.

occupe ici une place de choix. Ceux-ci étaient appelés les « négriers noirs »¹ lors des campagnes esclavagistes. Quant à l'auteur, il soutient que

[I]a part de responsabilité des Noirs dans la traite négrière reste un tabou parmi les Africains, qui refusent d'ordinaire de se regarder dans le miroir. Toute personne qui rappelle cette vérité est aussitôt taxée de félonie, accusée de jouer le jeu de l'Occident en apportant une pierre à l'édifice de la négation. Le silence sur notre participation est l'attitude la mieux partagée.²

Il est vrai que plusieurs dirigeants soucieux de leurs intérêts égoïstes ont pris part activement au commerce des Noirs, comme en témoignent Achille Mbembe : « Durant la traite des esclaves, la consommation des marchandises européennes en échange de la dépense de leurs propres gens par les marchands africains d'esclaves devint le moyen par lequel ces derniers sublimaient le désir de mort propre à tout pouvoir. »³ Il poursuit : « Il y a donc dans l'histoire africaine une figure de la marchandise qui a pour signification le "parent vendu ou livré à la mort" en échange de la marchandise. »⁴ Mais de là à tenir pour responsable tout un continent, ce serait à tout le moins simpliste. D'ailleurs, le narrateur de *Place des fêtes* de Sami Tchak s'empresse de convaincre son géniteur de ce que les Africains ne sont pas meilleurs que les Européens :

Papa, tu sais, ça, c'est vraiment le discours d'un né là-bas. Mais, aujourd'hui, tu sais, c'est fini ça, ce discours ! Ils ont commis des crimes, ils ont commis des crimes ! Et alors ? Les autres n'en ont peut-être pas commis ? Tu me parles de l'esclavage ou de la traite des Nègres. Tu crois que l'Afrique et les Noirs de là-bas, c'est du bon boulot qu'ils avaient fait en vendant leurs frères et leurs sœurs ? Tu crois que c'est moins criminel de vendre que d'acheter ?⁵

Pour éviter tout amalgame, Léonora Miano nous invite à repenser la place de l'Afrique dans la traite occidentale. Son opinion sur la responsabilité africaine dans le commerce des Noirs ne vise pas à nier la part de l'Afrique dans ce trafic. Toutefois, elle entend faire la lumière sur un procès qui passe sous silence la figure de la victime au profit de celle du complice ou du collaborateur africain. Dès lors, quelle stratégie argumentative adopte-t-elle pour nuancer les choses ? Comment procède-t-elle pour donner naissance à une nouvelle *doxa* ?

I. Approche des notions de victime et de coupable

Le discours avancé par Léonora Miano sur la responsabilité de l'Afrique subsaharienne dans la traite atlantique a pour objectif de repenser l'implication africaine dans la traite des Noirs. En optant pour un raisonnement concessif dont la finalité est de donner la parole aux victimes à proprement parler de cette Traite, celle-ci prône la dé-ghettoïsation de la figure de la victime

¹ *Ibid.*, p. 117.

² *Loc. cit.*

³ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013] 2015, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁵ Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 253-254.

africaine souvent absente lorsque l'Afrique est accusée d'avoir pris part activement au commerce des Noirs.

Dans son essai intitulé *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* (1993), Paul Gilroy avance que « la victime et le coupable [sont] constitutifs de la figure du survivant »¹ africain. Il est rejoint sur ce point par Patrice Nganang. À l'antipode de cette double position, se tient Léonora Miano pour qui le survivant ne peut en aucune façon être constitué d'éléments antithétiques. Pour elle donc, seul un rescapé de cette tragédie mérite d'être appelé survivant. Or, l'histoire nous enseigne que seule une catégorie de personnes aurait activement pris part au trafic humain transatlantique. Ces gens sont à classer dans le panel du complice africain ayant travaillé de concert avec les négriers esclavagistes blancs. Ils ne sont pas à confondre avec les populations prises en otage par leurs gouvernants. Ce sont ces populations africaines qu'on pourrait assurément considérer comme victimes, et donc constitutives de la figure du survivant. Léonora Miano reconnaît néanmoins les mérites du discours sur la responsabilité de l'Afrique dans la traite occidentale, lequel sonne le glas de la rhétorique de l'innocence africaine qui pense que « l'Afrique ne serait pas responsable des catastrophes qui lui arrivent. Le destin du continent dans le présent ne procéderait pas de choix libres et autonomes, mais de l'héritage d'une histoire imposée, marquée au fer par le viol, le crime et toutes sortes de conditionalités (*sic*) »². Toutefois, elle lui oppose un contre-discours visant à donner la parole aux rescapés de la traite occidentale. Son raisonnement n'a aucun rapport avec la culture de la victimisation qui emmène à considérer l'Afrique comme un continent foncièrement victime des tragédies de l'Histoire. Ce type de discours que condamne aussi l'écrivaine n'est rien d'autre qu'un « dolorisme », c'est-à-dire « une tendance naturelle à exagérer ses douleurs et à les imputer à autrui »³.

Par contre, Léonora Miano désire faire une critique historique de la traite atlantique dont la finalité est de dissocier la victime du coupable :

Il y a, au premier chef, et c'est sans doute le motif le plus important, un ressentiment lié à la collaboration de Subsahariens au trafic négrier. Il faut dire que les discours autorisés sur cette question font la part belle à la participation de Subsahariens au commerce des esclaves, ce qui ne sera pas nié ici. Il est impensable qu'on ait pu venir de l'extérieur pour kidnapper des Subsahariens des siècles durant, sans que nul n'ait eu

¹ Patrice Nganang, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 164.

² Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine*, n° 77, 2000/1, p. 20. [En ligne] URL : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>. On retrouve implicitement la rhétorique du dédouanement chez Aimé Césaire lorsque le poète martiniquais se faisant le porte-parole des sans-voix, déclare : « Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire sont de lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars. Dans ma mémoire sont de lagunes. Sur leurs rives ne sont pas étendus des pagnes de femmes. » (Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 [1939], p. 35.)

³ Albert Memmi, *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 35.

à se prononcer. Cependant, si on tient à dire toute la vérité sur le sujet, il convient de rappeler que les notables ayant effectivement pratiqué la Traite n'étaient pas majoritaires au sein des sociétés qu'ils administraient. Il se trouve simplement qu'ils détenaient le pouvoir, de manière parfois absolue, ce qui s'est vu en maints autres lieux. Les choses ne se sont pas passées comme si les peuples subsahariens d'alors avaient été consultés par référendum pour approuver ou non la Traite négrière.¹

Léonora Miano reconnaît dans une moindre mesure la responsabilité de l'Afrique dans le commerce triangulaire, d'autant plus que plusieurs notables représentant les populations africaines ont participé à ce trafic. Cependant, ceux-ci agissaient au nom de leurs intérêts, sans nécessairement penser au bien-être des populations, ni requérir leur avis avant de faire quoi que ce soit. Ils sont donc à l'image de Saïf évoqué dans *Le Devoir de violence* dont le principal souci était de préserver son pouvoir, d'étendre davantage sa domination sur ses administrés et de s'enrichir par tous les moyens (il vendait parfois ses sujets aux négriers esclavagistes blancs, pour s'enrichir). Présentés comme tels, les notables et les négriers noirs sont ni plus ni moins les collaborateurs locaux des négriers esclavagistes blancs. Wilfried N'Sondé revient dans *Un Océan, deux mers, trois continents* sur la figure du collaborateur africain en montrant que les notables étaient une minorité de personnes qui détenait le pouvoir politique et agissait au nom d'un intérêt égoïste :

Le besoin de vouloir gagner toujours plus d'argent en capturant ses voisins, ses amis ou des membres de sa propre famille pour les vendre, gangrénait la cohésion de notre société. Plusieurs notables de la cour fomentaient des complots contre le roi en monnayant des accords secrets avec des agents étrangers. Les revenus générés par le commerce des esclaves, voilà ce qui tuait le royaume des Bakongos. Il était révolu le temps où la prospérité était le fruit du dur labeur, en conformité avec l'enseignement transmis par celles qui avaient créé le Kongo.²

L'effondrement des valeurs sociales du royaume des Bakongos, après l'instauration du commerce des hommes dont la conséquence immédiate fut l'émergence d'une nouvelle manière de s'enrichir illicitement sur la vente des hommes, constitue le procès de la plupart des dirigeants africains précoloniaux. L'implication africaine dans le commerce triangulaire soulignée par Wilfried N'Sondé illustre parfaitement le point de vue de Léonora Miano. Il va sans dire que leurs populations ont été abusées. Face à ce mépris de la vie et de la dignité humaine, l'écrivaine pense qu'il faudrait se souvenir de ces gens dont l'existence fut un véritable cauchemar :

Lorsqu'on parle de ce qu'a été le trafic négrier pour l'Afrique, on oublie ces millions d'anonymes à qui quelqu'un a été arraché. Les mères. Les promises. Les fiancés. Les frères. Les sœurs. Les époux. Les amants. Les fils. Tout est devenu tellement abstrait qu'on ne semble plus se souvenir que c'est sur des êtres humains que cette horreur a fondu, comme un rapace sur sa proie.³

¹ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, op. cit., p. 122.

² Wilfried N'Sondé, *Un Océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 47.

³ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, op. cit., p. 122-123.

En focalisant son attention sur cette catégorie des victimes, Léonora Miano montre non seulement que tenir responsable l’Afrique en général relève d’une maladresse discursive. Mais aussi qu’il est temps qu’on valorise les gens qu’on oublie de comptabiliser parmi les victimes de la traite occidentale. En effet, lorsqu’on parle de victimes de la Traite, on pense généralement aux Africains capturés, embarqués dans des bateaux négriers, morts en mer et/ou devenus esclaves dans les plantations de cannes à sucre en Amérique. Cependant, on omet souvent de mentionner « ces millions d’anonymes »¹ qui ont été affligés. Les comptabiliser est une manière d’être objectif quand on parle des victimes de la traite occidentale. C’est aussi un moyen de montrer l’invalidité du binôme *bourreau/collaborateur* qui loge les notables et les personnes affligées dans le même panel, notamment en les considérant comme les constitutifs de la figure du survivant. Pour éviter un tel amalgame, l’écrivaine opte pour le triptyque *bourreau/collaborateur/victime*.

II. Le triptyque *bourreau/collaborateur/victime* : vers une juste répartition des responsabilités

Cette configuration permet dans une certaine mesure de faire une critique objective des différents acteurs qui ont interagi dans la traite atlantique : les négriers esclavagistes blancs, leurs collaborateurs (les notables et les négriers noirs), ainsi que leurs victimes (les populations abusées et/ou affligées). Au demeurant, la pensée de Léonora Miano sur l’implication africaine dans la traite des Noirs abonde dans le même sens que l’opinion de Nathalie Etoke sur la question :

La honte enterre la vérité sous la lie du temps qui passe. Les mensonges par omission abondent dans les livres d’histoire. Responsabilité et culpabilité/complicité. Rancœur et par/don. Oubli de la mémoire et mémoire de l’oubli. Les non-dits trahissent des tensions inavouées. Il faut arrêter de confondre l’auteur du crime, le collaborateur et la victime.²

L’interpellation d’Etoke vise à sortir du piège de la confusion dans lequel tombent de nombreux écrivains. *La Saison de l’ombre*³ de Léonora Miano vient à point nommé dans la mesure où l’écrivaine entend faire une distinction objective entre « l’auteur du crime, le collaborateur et la victime ». À travers ce roman relevant d’« une écriture de la catastrophe, de la vie après la mort »⁴, la romancière focalise son attention sur les anonymes africains de la Traite. Elle montre, entre autres, que la tragédie des populations commence avec l’arrivée des

¹ *Ibid.*, p. 122.

² Nathalie Etoke, *Melancholia Africana. L’indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Cygne, 2010, p. 38.

³ Léonora Miano, *La Saison de l’ombre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013.

⁴ Léonora Miano, *L’Impératif transgressif*, Paris, L’Arche, 2016, p. 34.

étrangers nommés « les hommes aux pieds de poule »¹ sur les côtes africaines, précisément du royaume isedu. S'ensuit la mise en place du commerce de l'ivoire et des produits exotiques avec ce peuple côtier, en échange de marchandises venues d'ailleurs. Par la suite, vint l'instauration du trafic humain. La reconfiguration des relations commerciales entre « les étrangers venus de pongo par l'océan »² et les notables isedu a des incidences sur les royaumes voisins qui se verront pour certains prendre part à des échanges commerciaux bénéfiques pour leur prestige. C'est le cas du royaume bwele, autrefois ennemi juré des Isedu, qui va se rapprocher de son voisin et jouer un rôle crucial à la fois pour la capture et l'acheminement des hommes vers leurs partenaires commerciaux. Dans un premier temps, la capture de douze hommes qui a entraîné l'exclusion sociale de « dix femmes »³ accusées de sorcellerie et de complicité avec les agresseurs, puis la razzia du village Mulongo, sont autant de faits à mettre à l'actif de la collaboration des Bwele dans la traite atlantique, comme en témoigne le récit d'un personnage nommé *l'homme* :

Aujourd'hui, on pensait que les Bwele et les Côtiers n'étaient que de simples alliés. En réalité, ils descendaient d'un ancêtre commun, Iwiye, qui avait eu deux fils. Lorsqu'ils avaient atteint l'âge d'homme, le père avait exigé que chacun se donne une terre, y fonde un clan. L'aîné, Bwele, avait conquis un vaste territoire incluant celui laissé par l'aïeul. Son cadet, Isedu, se plaignant que les plus mauvais espaces lui aient été abandonnés, avait affronté son frère, perdu la bataille. C'est ainsi qu'il avait dû refluer vers la côte. De nos jours, ses descendants n'étaient pas encore plus puissants que les Bwele. Ils étaient, en revanche, animés d'un désir mal dissimulé de se venger du passé. Afin d'éviter d'incessants conflits avec eux, les souverains bwele avaient, à travers les époques, conclu des accords avec ces frères vénéreux, pour contenir leur amertume, les empêcher de nuire. Puis, les étrangers venus de pongo par l'océan étaient apparus.⁴

L'histoire racontée par *l'homme* montre que la paix était relative entre les sociétés africaines précoloniales. Contrairement à ceux qui pensent que pendant la période précoloniale, les sociétés africaines vivaient en parfaite entente, le personnage leur oppose une Afrique subsaharienne encline aux guerres fratricides et aux vieilles rancœurs entre clans issus d'un même ancêtre, à l'exemple des Bwele et des Isedu. C'est assurément dans cette atmosphère conflictuelle que furent découvertes les côtes subsahariennes par les Européens qui, sans tarder, lancèrent le commerce de l'ivoire avec les Côtiers en échange de marchandises venues d'Europe :

Les Côtiers avaient rapidement pris conscience des avantages à tirer de relations avec les hommes aux pieds de poule. Ces derniers leur procuraient des marchandises étonnantes contre de l'huile, des dents ou défenses d'éléphants. Ils avaient été les premiers à se vêtir d'étoffes tissées par les étrangers. Ces tissus à motifs imprimés faisaient fureur, chez les Isedu. Leurs princes étaient, par ailleurs, entrés en possession d'armes qui crachaient la foudre, faisaient un bruit de tonnerre.⁵

¹ Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, op. cit., p. 194.

² *Ibid.*, p. 193.

³ Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, op. cit., p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁵ *Ibid.*, p. 193-194.

Il va sans dire que les Isedu voient en leurs partenaires européens une opportunité de se doter de nouvelles armes afin de se venger des Bwele. Cette éventualité a tout son sens car les Isedu sont présentés comme un peuple revanchard. Cependant, leur projet se verra compromis par la redéfinition des échanges commerciaux les poussant à orienter leur attention sur la satisfaction des Européens, au risque de déclencher leur courroux. Certainement, ils se sont demandé : comment satisfaire ces gens qui nous exigent de leur vendre des hommes ? L'une des réponses fut de leur donner des esclaves et les personnes capturées lors des guerres. Avec la rareté de la marchandise humaine, il fallait désormais enlever des gens chez les peuples voisins afin d'alimenter la traite occidentale. Pour éviter de voir leurs gens être capturés et acheminés vers les côtes, les Bwele vont prendre part à un commerce qui procure un certain pouvoir à leur voisin isedu, poursuit *l'homme* :

Quand leurs associés avaient réclamé des personnes humaines en échange de ces équipements, les Côtiers leur avaient d'abord remis quelques-uns de leurs soumis ou des individus ayant gravement contrevenu aux lois du clan. En échange, ils n'acceptaient que les fameux instruments de combat. Au fil du temps, la demande en hommes avait crû. Les soumis ou fauteurs de trouble n'étaient plus assez nombreux, en pays isedu, pour satisfaire les hommes aux pieds de poule. Les princes de la côte, souhaitant doter leurs bataillons d'élite de ces nouvelles armes, n'avaient pas hésité à aller faire des prisonniers chez les Bwele. Opérant de nuit, ils s'attaquaient principalement aux villages les plus proches de leur territoire. Il avait fallu du temps, avant que l'information soit connue des rois bwele installés à Bekombo, la cité capitale, située bien plus bas. Un conseil s'était tenu, réunissant les dignitaires des deux communautés. Les Côtiers avaient été rappelés à l'ordre. Ils ignoraient quel sort les hommes aux pieds de poule réserveraient à ceux qu'on leur amenait. C'était pour cette raison qu'ils prenaient soin de ne pas livrer des personnes issues de leurs rangs. On leur avait dit que les captifs iraient travailler pour les étrangers, mais ils ne pouvaient le vérifier.¹

Il importe de souligner que l'histoire du commerce triangulaire relatée par *l'homme* met en avant trois acteurs qui interagissent : « les hommes aux pieds de poule », leurs associés les notables Isedu et Bwele aidés de leurs hommes de main (les négriers noirs) et les victimes. Parmi ces acteurs, deux sont pleinement actifs : d'une part nous avons les négriers esclavagistes blancs appelés « les hommes aux pieds de poule », d'autre part il y a les bourgeoisies isedu et bwele (auxquelles s'ajoutent les négriers noirs) qui incarnent les élites politiques africaines actrices à part entière de la Traite. Notons que cette répartition a pour objectif d'éviter l'amalgame quand il s'agit de parler de la responsabilité des Africains dans le commerce triangulaire.

III. Les déportés et les affligés ou les principaux constituants de la figure du survivant

Léonora Miano tient que la figure du survivant sied parfaitement aux déportés de la traite occidentale et aux personnes à qui furent enlevés un ou plusieurs parents. Ces gens qu'on peut nommer les affligés de la Traite sont représentés dans le roman par les dix femmes dont les

¹ *Ibid.*, p. 194.

maris et les enfants avaient été capturés par les négriers bwele, avant la razzia totale du village mulongo :

Les Bwele ont bien ri, en voyant leurs voisins prendre la fuite comme des insectes. Lui-même était présent, quand douze mâles Mulongo ont été pris. Assoupis dans un coin de la brousse, ils n'ont rien vu venir. On les a amenés ici, à Bekomo, préférant les conduire sur d'autres voies, leur faisant longer le pays bwele jusqu'à la côte. Il a fallu marcher de longues nuits pour arriver à destination. Le jour durant, les enlevés étaient retenus dans des abris de brousse que les Bwele ont érigés le long des voies menant d'une région à l'autre de leur territoire, jusqu'au pays côtier. Là, les hommes mulongo ont été remis aux princes de la côte, qui les ont, à leur tour, livrés aux étrangers venus de Pongo par les eaux. *Nous n'avons pas le choix*, explique Bwemba. *Pour éviter un conflit avec les Côtiers, il nous faut leur fournir des hommes. Un accord a été conclu en ce sens avec eux, parce qu'ils semaient la terreur dans certaines de nos régions, afin d'y faire des captifs pour le compte des hommes aux pieds de poule.*¹

Les Bwele avaient donc accepté d'être les sous-traitants des Isedu à qui les Européens avaient confié la tâche de leur livrer des hommes. Ils l'ont fait pour éviter une guerre qui aurait pu ranimer les vieilles rancœurs. En acceptant de prendre part au commerce des Noirs promu par les « étrangers venus de Pongo par les eaux », ces derniers ont cautionné la déshumanisation de leurs semblables avec qui ils entretenaient de bonnes relations. Le passage susmentionné montre que le calvaire des futurs déportés avait débuté avec la marche de nuit dans la forêt. Capturés dans des conditions inhumaines, les captifs font face à un parcours de combattant qui va de leur lieu de capture à la côte. Toutes les vicissitudes que ces gens ont vécues avant d'embarquer dans les bateaux négriers montrent qu'ils méritent qu'on se souvienne d'eux, d'autant plus que ces victimes dont descend la diaspora africaine d'Amérique et/ou d'Europe sont bien réelles. Dès lors, les négriers bwele qui les capturaient permettent de relever le degré de responsabilité de l'Afrique dans cette Traite.

À côté de ces victimes, figurent d'autres victimes constituées des gens qui furent tués au cours des razzias et ceux qui ont perdu un ou plusieurs membres de leur famille. La description tragique suivante qui résume la razzia totale du village mulongo par les Bwele revient particulièrement sur « ces millions d'anonymes à qui quelqu'un a été arraché » :

En pleurs, la matrone ramasse à nouveau la tête de son premier-né, se dirige vers la concession de Musima. [...] Le corps de Musima est là, étendu sur le ventre, le point droit serré. [...] C'est le cœur battant que la matrone découvre, à mesure qu'elle avance, un territoire vidé de sa population. Ça et là, totems familiaux et ustensiles renversés témoignent d'une fureur qui s'est abattue sur le village. Devant certaines habitations, des corps sans vie commencent à pourrir. Les visages sont crispés en masque de douleur. Des yeux grands ouverts disent l'effroi, l'incompréhension. Une fois de plus, la matrone pense voyager dans une autre dimension. Ces scènes ne peuvent être que des visions.²

À travers la narration de l'horreur résultant de la razzia du village mulongo et de la triste découverte de la matrone, Léonora Miano dévoile l'absurdité de la traite occidentale. Pour elle, la capture des populations mulongo et le massacre des autres avec une violence inouïe, au nom

¹ *Ibid.*, p. 112-113.

² *Ibid.*, p. 209.

d'intérêts égoïstes, traduisent le non-sens de l'idéologie de la Traite. L'évocation du fils décapité de la matrone montre, en effet, que le commerce triangulaire était un instrument au service de la barbarie et de la mort. Cette mort gratuite, distribuée à quiconque a voulu s'opposer à cette entreprise et/ou n'était pas sélectionné pour être vendu, plaide contre les collaborateurs africains du trafic humain transatlantique. Si la narration ne passe pas sous silence le sort que connurent les victimes massacrées par les négriers bwele auxquelles est confrontée la matrone, c'est dans le but de permettre au lecteur de se représenter et de vivre le génocide mulongo. À côté de ces victimes inanimées, figurent les victimes animées qu'on nomme les éplorés. Parmi ces victimes, le narrateur se focalise sur la matrone Ebeise dont le fils aîné a été tué pendant la razzia du village et le reste de la famille enlevé. En effet, la souffrance morale de la matrone est semblable à celle d'Eyabe¹ qui, au péril de sa vie, traversa la forêt, dans les pays bwele et isedu, en vue de retrouver son fils capturé. Le désarroi de ces deux femmes témoigne toute la douleur ressentie par une mère à qui fut arraché et vendu un parent. D'ailleurs, le village-sanctuaire constitué d'une « population hétéroclite »² (en majorité par les survivants des razzias) renseigne sur le tourment des anonymes de la Traite souvent marginalisés³ dans les travaux qui questionnent la « mémoire de l'esclavage »⁴. En effet, la marginalisation des éplorés s'explique par le fait que la plupart des travaux focalise leur attention sur les déportés et leur « devenir-autre »⁵ en Amérique et en Europe. Pour Léonora Miano, dire toute la vérité sur la Traite ne se limite pas à mettre en avant la responsabilité des Africains dans la traite occidentale. Elle s'intéresse aussi à la figure singulière plurielle de la victime qui montre que les notables africains avaient agi au nom de leurs intérêts égoïstes, sans consulter leurs populations, ni les protéger contre le trafic humain implanté en Afrique par les Européens.

Du reste, le débat sur la responsabilité des Africains dans le commerce triangulaire ne devrait pas marginaliser les éplorés qui ont aussi été confrontés à la souffrance et ont vécu la mort symbolique. Les mettre en avant concourt, selon l'écrivaine, à donner un visage aux « millions d'anonymes à qui quelqu'un a été arraché », à rétablir la vérité et à travailler activement pour l'éclosion d'une nouvelle *doxa* en Afrique subsaharienne :

Évoquer l'implication des Subsahariens dans le trafic humain transatlantique n'a pas pour objet de minorer le crime prémédité par les Européens, ni de rendre caduque l'exigence de réparations. Cela a déjà été dit mais il faut y insister, les victimes subsahariennes, *transportées/déportées*, privées de l'affection de leurs ou ayant dû abandonner leur territoire pour survivre, furent plus nombreuses que les agents locaux de la déportation. Cela clôt la discussion sur le statut du continent dans cette tragédie humaine, et doit aider à

¹ Eyabe est l'une des dix femmes qui furent accusées de sorcellerie après la capture de douze hommes.

² Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*, op. cit., p. 133.

³ Ces victimes à qui on oublie souvent d'attribuer le statut à part entière de victimes de la traite occidentale sont phagocytées dans la figure générique de la victime traditionnelle qui fait la part belle aux déportés.

⁴ Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine*, op. cit., p. 32.

⁵ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 15.

évacuer l'inconfort. Pour les intellectuels subsahariens, prendre le parti des victimes, considérer qu'il importe de nommer la douleur, ne serait même pas un acte de désobéissance épistémologique. Il ne s'agit pas d'énoncer un contre-discours mais de dire sa vérité, de ne plus se déterminer en fonction d'injonctions extérieures ; de se distancier d'un *habitus* résultant de l'incorporation de présupposés propres à d'autres.¹

Ce passage traduit la volonté de Léonora Miano de dé-ghettoiser la figure de la victime, précisément africaine, à qui elle consacre son roman *La Saison de l'ombre*.

CONCLUSION

En prenant « le parti des victimes »² dans son roman *La Saison de l'ombre*, Léonora Miano entend « nommer la douleur »³ causée par la traite occidentale. Sa posture discursive sied à une écrivaine qui envisage de repenser la responsabilité des Africains dans la Traite. En clair, tenir responsable tout un continent en lieu et place d'une minorité de personnes qui détenait le pouvoir, relève de la rhétorique de l'amalgame car seuls les notables africains et leurs sbires avaient activement pris part au trafic humain. Par voie de conséquence, si l'implication de quelques personnes suffit à montrer la participation de tout un peuple voire continent, alors la France par exemple serait responsable du génocide des Juifs puisque le gouvernement de Vichy commandé par Philippe Pétain collaborait avec les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale. De même, il faudrait tenir responsable toute l'Europe dans ce génocide parce que plusieurs élites politiques européennes travaillaient de concert avec le Troisième Reich instauré en Allemagne par Adolf Hitler après sa prise de pouvoir en 1933. Le recours à ces faits historiques a tout son sens car il permet de remettre en question l'implication du continent africain dans la Traite. Dès lors, la pensée de Léonora Miano sur la responsabilité africaine vient à point nommé car elle ambitionne d'en finir avec la prétendue culpabilité de l'Afrique dans la traite occidentale. Son discours prône donc une nouvelle approche de la mémoire de l'esclavage qui met en avant les gens qui avaient été pris dans l'étau du commerce triangulaire.

Bibliographie

CÉSAIRE Aimé : *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 1983.

DELEUZE Gilles : *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

DEPESTRE René : *Bonjour et adieu à la négritude* suivi de *Travaux d'identité*, Paris, Robert Laffont, 1980.

¹ Léonora Miano, *L'Impératif transgressif*, op. cit., p. 163-164.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Loc. cit.*

ETOKE Nathalie : *Melancholia Africana. L'indispensable dépassement de la condition noire*, Paris, Cygne, 2010.

MABANCKOU Alain : Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.

MABANCKOU Alain : *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012.

MBEMBE Achille : *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013] 2015.

MBEMBE Achille : « À propos des écritures africaines de soi », in *Politique africaine*, n° 77, 2000/1 [En ligne] URL : <http://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm>. Consulté le 23 octobre 2020.

MEMMI Albert : *Portrait du décolonisé : arabo-musulman et de quelques autres*, Paris, Gallimard, 2004.

MIANO Léonora : *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

MIANO Léonora : *L'Impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016.

MIANO Léonora : *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2013.

N'SONDE Wilfried : *Un Océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018.

NGANANG Patrice : *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une littérature préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007.

OUOLOGUEM Yambo : *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

TCHAK Sami : *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

**VOIES ET VOIX D'EXILÉS, CAS DE MÉTAPHORES CARCÉRALES :
DES TEXTES SACRÉS ET PROFANES AUX DRAMES DE L'ÉMIGRATION**

Hamidou BALDÉ

hbalde@yahoo.fr

Université Assane Seck de Ziguinchor (Sénégal)

Résumé

Les circonstances de la vie font que l'homme est constamment confronté à des expériences aussi diverses que complexes. Au premier rang des caractéristiques de l'existence humaine figure en bonne place la mobilité. Consubstantiel à la nature humaine, l'exil est un fait aussi vieux que la vie en communauté si tant est que les textes sacrés fourmillent de personnages ayant subi les tribulations liées à la rupture d'avec la terre natale. Le sentiment d'un vide qui se crée autour de l'exilé est une constante non seulement chez les déplacés des textes sacrés et mythologiques mais aussi profanes. En fait, qu'il soit voulu au départ ou forcé, le déplacement désigné sous le vocable de l'exil met souvent mal à l'aise le sujet concerné. Ce dernier, dans son infortune, rappelle, à bien des égards, la situation du prisonnier au contact avec une aveuglante absence de lumière dans sa cellule carcérale. Les itinéraires et les nombreuses plaintes des exilés renvoient l'exacte image de l'univers de la prison.

Mots-clés : voyage, plainte, exil, faute, douleur

Abstract

The circumstances of life mean that man is constantly confronted with experiences as diverse as complex. At the forefront of the characteristics of human existence, mobility comes out in good position. Consubstantial to human nature, exile is a fact as old as life community in the sacred texts are filled with characters who have suffered the tribulations related to the break with the homeland. The feeling of a vacuum that is created around the exile is constant not only among the displaced from the sacred and mythological texts but also profane. In fact, be concerned it originally intended or forced, the displacement referred to as exile often puts the concerned subject in an uncomfortable position. The latter, in his misfortune, recalls in many respects the situation of the prisoner in contact with a blinding absence of light in his prison cell. Both the itineraries and the many complaints of the exiles reflect the exact image of prison universe.

Keywords : travel, complaint, exile, foul, pain

INTRODUCTION

L'exil désigne le « hors de chez soi », une forme de déracinement qui oblige au déplacement vers un ailleurs, à la migration passagère et parfois à l'errance sans fin. Il peut inspirer « le mal du pays », la nostalgie ou la mélancolie à l'endroit de la terre natale, de ses proches, de la langue maternelle et de tout un monde qu'on a laissé derrière soi en partant. La rupture de l'être d'avec son territoire natal est vécue très souvent comme un traumatisme. L'exil est comme une expulsion de la matrice maternelle ; comme un fœtus expulsé de l'utérus. Il est donc une mort parce qu'il est une rupture du cordon ombilical, c'est une séparation d'avec la mère patrie. Autrement dit, la vie ne se rétablit que lorsque le contact avec la mère est renoué par le cordon ombilical au moyen duquel passe la vie. Mais la meilleure condition du fœtus expulsé est le retour dans le sein de la mère. Voilà pourquoi tous les exilés, quels qu'ils soient, aspirent à rentrer à la maison si pauvre soit-elle. Au regard des nombreux flux migratoires¹ observables aujourd'hui, la situation ne s'est-elle pas renversée ? Le pays, ou la ville natale des candidats au voyage garde-t-il toujours le visage d'un paysage idyllique ? Une grande part de la littérature du XX^e siècle, époque qui fut celle des grands déplacements de populations, des mouvements massifs de migration dus aux guerres, aux révolutions, a été l'œuvre d'exilés : Kafka, Joyce, Beckett, Nabokov, Neruda, Garcia Marquez. La présente étude du phénomène exilique, sous une approche diachronique et contrastive, se propose une vue panoramique de la question dans sa forme sacrée et profane en passant par ses manifestations mythologiques.

I. Voyages et séjours mouvementés

Les déplacements de personnes, sous quelque forme que ce soit, sont consubstantiels à la nature humaine. Aussi bien dans les textes sacrés fondateurs que les écrits profanes littéraires, nous retrouvons des figures de déplacés dont les voies plaintives traduisent un mal de vivre analogue à la difficile condition des prisonniers.

A. La Bible et le Coran

L'exil a toujours été au cœur de la création littéraire comme il a toujours été une des caractéristiques de la société humaine. En effet, on apprend à travers la *Bible* qu'après la faute, Adam et Eve furent chassés du jardin d'Eden, donc du pays natal avec ordre de ne point y

¹ Aujourd'hui, la vision matérialiste qui a conquis le monde entier est sous tendue par un système de pensée philosophique du positivisme qui a, tel un prédateur, envahi toutes les sphères de la vie. Tout porte à croire que la relation mystique entre l'homme et sa patrie est suppléée par la recherche effrénée du bien matériel. L'instabilité sociopolitique et surtout la précarité matérielle passent pour des impératifs à résoudre quoique cela puisse coûter aux candidats à l'émigration.

retourner (*Genèse* 3 : 23-24). L'acte posé par les ancêtres de l'humanité consacre leur expulsion du jardin paradisiaque, du bercail ou de l'espace identitaire. Cette sanction fonctionne comme la conséquence logique du mépris de l'ordre ; un ordre qui écarte et isole toute démarche subversive. C'est pourquoi l'on peut lire à travers la *Genèse* que « l'Éternel Dieu le chassa du jardin d'Eden, pour qu'il cultivât la terre, d'où il avait été pris » (*Ibid.*). De là, apparaît une volonté d'éprouver les transgresseurs. Dès lors, l'exil loin du pays natal est synonyme de mort. En revanche, le retour au bercail apparaît comme une renaissance. A la suite d'Adam, la *Bible* fournit beaucoup d'autres exemples de personnages ayant investi les routes de l'errance : c'est le cas d'Abraham et sa famille (Agar et Ismaël), de Moïse et les siens (leur fuite de l'Égypte sera jalonnée d'obstacles). L'exil biblique se décline ainsi sous plusieurs formes. Il propose un schéma qui mêle la douleur, le découragement, l'espoir et la joie.

En outre, dans le *Coran* il se fait entendre également l'écho des voix de figures exilées. Le plus célèbre exil dans ce texte est celui du 16 juillet 622 de l'ère chrétienne, l'an un de l'Hégire. L'histoire du prophète des musulmans propose le portrait d'un nomade – il est jeune berger et solitaire. D'ailleurs, c'est à juste titre que Jean-Pierre Makouta Mboukou note que « La tradition musulmane veut qu'il ait très tôt passé de longues retraites dans les cavernes du Mont Hira, appelé aujourd'hui "Mont de la lumière", près de la Mekke » (Makouta Mboukou 1993 : 65). Ce retrait voulu et le sentiment d'exil qui en résulte sont renforcés par le mépris et les persécutions que Mohamed et ses compagnons subiront de la part des Mekkois. La solution de salut qui s'offre face à l'oppression est celle de la fuite. Dans ce cas de figure, cela relève d'une stratégie divine. C'est là la portée des allégations de Makouta Mboukou qui s'interroge :

Le stratagème dont Dieu use pour le sauver est-ce la fuite ? La sourate IX, 40 précise bien qu'il prend la fuite, se réfugie dans une grotte, avec un compagnon, sans doute Abou Bakr, un de ses premiers disciples [...] C'est avec lui qu'il fuit secrètement de la Mekke et qu'il se cache dans une grotte, en route pour Médine en 622. Cette fuite, cet événement qui portera le nom d'Hégire, et que l'on peut traduire par expatriement, émigration, marquera le début de l'ère musulmane.¹

Une émigration ne se fait pas sans difficulté. Les habitudes, le confort, les idées reçues, la normalisation sont autant d'obstacles qui se dressent sur le chemin d'une vision émancipée de la raison orgueilleuse ! L'enjeu est immense ! Cette expérience du sceau des prophètes est donc tout d'abord un voyage spirituel permettant de passer d'un état à un autre, de l'état d'insouciance à celui d'éveil, de la désobéissance à l'obéissance, de l'ignorance à la connaissance, de l'égarement à la guidance. Qu'en est-il des déboires des personnages des textes antiques et mythologiques ?

¹ Jean-Pierre Makouta Mboukou : *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 66.

B. Les textes antiques et mythologiques

Par-delà ces figures des textes sacrés, les récits mythologiques regorgent de personnages célèbres du fait de leur situation d'exilés. Loin d'en faire un inventaire exhaustif, nous retenons ici deux exemples : Orphée et Ulysse. Tous les deux ont subi les pérégrinations de l'exil. Au sujet d'Orphée, l'on apprend que, descendu aux Enfers, il joue de sa lyre et émeut toute la caste des créatures extraordinaires. En effet l'épisode de la descente aux Enfers constitue l'expérience la plus saisissante de la vie d'Orphée. A ce titre, Myriam Philibert note :

Au soir même de ses noces, l'épousée se fait mordre par une vipère et meurt. Inconsolable, Orphée va la chercher au royaume des Morts, aidé de sa harpe. L'inflexible Hadès et Perséphone se laissent attendrir. Cependant, ils y mettent une condition : Orphée ne doit pas soulever le voile de la mariée avant d'avoir franchi les portes du monde souterrain. Dans sa folle hâte, il n'y résiste pas et perd une deuxième fois l'être cher. Désormais, il renonce à toute compagnie humaine et vie au milieu des forêts, chantant et pleurant.¹

Le dénouement triste de l'expérience d'Orphée se comprend à la mesure de la passion, de la hantise par l'image de l'Autre qu'il veut à tout prix retrouver. Il pourrait s'agir de la hantise d'une terre natale en ce sens que les Enfers ne constituent pas le monde habituel d'Orphée. Il faut noter pour cela que « le personnage d'Eurydice symbolise le moi trouble de l'exilé, cette part de soi qui échappe au personnage » (Awumey 2005 : 35). Les multiples efforts consentis par Orphée ne sont pas du tout de repos et dessinent les contours d'un visage déprimé, sevré de son bonheur, de sa liberté comme les reclus des murs.

Un personnage mythologique dont l'expérience a toujours irrigué l'imaginaire des littératures d'exil est constitué par Ulysse. Homère, dans *L'Odyssée*, raconte les aventures d'Ulysse perdu sur une île loin de sa patrie, Ithaque. En fait, dès le début de l'œuvre l'auteur fait cas de la douleur du divorce d'avec la patrie, des traumatismes de l'éloignement. Il fait noter à un personnage qui affirme : « Mais mon cœur, s'écrie Athénée, se déchire au souvenir du prudent Ulysse, le malheureux, qui depuis si longtemps souffre, loin de ses amis, en une île ceinte de flots, au nombril de la mer » (Homère 1965 :18). Ce périple douloureux du roi d'Ithaque est consécutif à la colère de Poséidon, dieu de la mer. En fait, le célèbre héros de la guerre de Troie fait les frais, par son errance, d'un affront à Poséidon qui porte contre lui une colère noire. C'est la teneur de ce passage qui renseigne en ces termes :

Poséidon, porteur de la terre, a contre lui une rancune opiniâtre, à cause du cyclope dont il aveugla l'œil unique, le Polyphème, le plus fort de tous les cyclopes [...] Et c'est pourquoi Poséidon, sans le tuer, fait errer Ulysse loin de son pays.²

Ulysse fait figure d'un véritable prisonnier. Son errance fonctionne comme une punition imposée par une force qui le dépasse. Sous ce rapport il est, par transfert, le répondant des

¹ Myriam Philibert : *Dictionnaire des mythologies*, Maxi-Livres, 2002, p. 214.

² *Ibid.* p.19.

prisonniers qui trépassent sous les coups de tortionnaires, reçus dans le noir des cellules. Seulement, pour le héros d'Homère, il faudra un nouvel acte divin, sous l'impulsion de Zeus pour qu'Ulysse retrouve le chemin de la patrie. Ce retour inaugure une nouvelle ère dans la vie du personnage mythologique. Pour cela, *L'Odyssée* pose clairement la problématique de la réintégration de l'exclu. Les figures d'exilés qui peuplent les textes sacrés et mythologiques donnent un fondement à ceux des œuvres littéraires. En effet, la littérature négro-africaine est une littérature d'exil d'autant qu'elle se nourrit d'histoire, d'esclavage. On peut noter, à ce niveau, différentes formes d'exils : exil physique (déportation des Noirs en Amérique), exil idéologique, philosophique, exil dans la loi du maître, exil dans la vision du monde du maître. Dès lors, le comportement de l'exilé n'est plus le reflet des structures de sa société mais, la substance de la communauté du maître.

Il faut également noter quelques types de ce phénomène humain : l'exil subi, c'est-à-dire prononcé par une autorité politique (c'est l'exemple de l'exil d'Ovide à Tomes par César Auguste, l'exemple de Victor Hugo, de Camara Laye, l'exil du prophète de l'Islam de la Mecque à Médine). Il est des cas où l'exil n'est plus individuel mais collectif. Il s'agit de populations entières qui sont trafiquées dans leur devenir, dans leur existence. Elles sont même dénaturées. Ce n'est plus leur nature originelle qui s'exprime désormais, c'est la nouvelle nature dans laquelle elles sont exilées.¹

Ainsi, l'exil doit être considéré comme une expulsion de la matrice maternelle. Le sujet déplacé est à l'image d'un fœtus expulsé de l'utérus. Sous ce rapport, l'exil est une mort parce qu'il est une rupture du cordon ombilical, c'est un divorce d'avec la mère patrie. Autrement dit, la vie ne se rétablit que lorsque la relation avec la mère est effective. Mais la meilleure condition du fœtus rejeté est le retour dans le sein de la mère. Voilà pourquoi tous les exilés quels qu'ils soient aspirent à rentrer à la maison si pauvre soit-elle.

II. Manifestations de la souffrance

Le drame de l'exil rappelle, à bien des égards, celui des infortunés de l'enceinte carcérale. En effet, privé de liberté d'aller et de venir, le prisonnier est également éloigné de toute vue possible sur l'infini. L'envie de retrouver la terre nourricière ronge l'exilé à telle enseigne que l'expression du désespoir se lit non seulement dans son apparence physique mais aussi et surtout dans la teneur de ses propos.

¹ Comme cette nouvelle nature n'est pas totalement assumée, il en résulte cette hybridation que les créateurs nègres ont dénoncée. C'est cette métamorphose inachevée que traduit *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

A. Plaintes et complaints

Considéré comme une expulsion de la matrice maternelle, l'exil se présente sous l'apparence d'une mort parce qu'il est une rupture du cordon ombilical. C'est une séparation d'avec la mère patrie. Autrement dit, la vie ne se rétablit que lorsque le contact avec la mère est noté. Mais la meilleure condition du fœtus expulsé est le retour dans le sein de la mère. Voilà pourquoi tous les exilés quels qu'ils soient aspirent à rentrer à la maison si pauvre soit-elle. C'est en cela que, même voulu, l'exil présente les stigmates d'un drame personnel ou collectif pareil à celui des parias de l'enceinte carcérale. Sous ce rapport, l'expérience du poète français Joachim Du Bellay fait cas d'école. Son déplacement vers l'Italie a été un simple voyage avant d'être perçu par le concerné comme un exil. Le poète le vit comme tel, non seulement parce qu'il éprouve un désespoir d'exilé, mais aussi parce qu'il rattache sa propre expérience à celles d'illustres prédécesseurs, comme Ovide¹, qui ont pour leur part connu de véritables situations d'exil. *Les Tristes*, exprimait lui aussi son désespoir d'être exilé au pays des Gètes et espérait pouvoir rentrer à Rome. Ainsi, l'expérience personnelle se nourrit et se colore de ces modèles littéraires antérieurs.

S'il en est ainsi, c'est que ni les gens qu'il rencontre, ni l'architecture de la ville ne lui plaisent. Ce sentiment peut justifier les propos de Léopold Sédar Senghor qui exprimera sa préoccupation face à l'inhospitalité des gens de son lieu d'exil : « J'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre » (Senghor 1990 : 9). De là, naîtra une envie immense de retrouver le terroir natal lorsque dans un mélange de sentiments aussi vifs les uns que les autres, Du Bellay s'exclame et s'interroge en même temps en ces termes : « Quand reverrai-je, hélas ! de mon petit village/ Fumer la cheminée, et en quelle saison/ Reverrai-je le clos de ma pauvre maison/ Qui m'est une province, et beaucoup davantage ? » (Du Bellay 1558 : sonnet XXXI).

B. Visages déprimés

Le drame de la situation de l'exilé se lit à plusieurs niveaux. Tout comme le reclus des murs de privation de la liberté, il est en proie à un traumatisme moral - causé par une aveuglante absence de lumière² - mais aussi et surtout physique. Entre le moment du départ et celui du retour possible, la condition de l'exilé est souvent suspendue dans le temps, avec la difficulté de réinstaller un « chez soi » ailleurs. Le pays d'accueil n'est pas alors perçu comme un nouveau foyer, mais bien comme une terre d'exil dans l'attente et l'espérance d'un retour possible.

¹ Dans *Les Tristes*, Ovide exprimait aussi son désespoir d'être exilé au pays des Gètes et espérait pouvoir rentrer à Rome.

² Tahar Ben Jelloun : *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.

Parfois les déplacés sont contraints à l'exil en raison d'une situation de trouble généralisé. Dans ce cas, après le temps de la fuite, viennent le temps de la survie, le temps de l'angoisse et de l'incertitude dans le pays où ils demandent asile. Épuisé, parfois effondré, l'exilé est en situation de rupture sociale et a perdu ses étayages externes. Il arrive dans un pays dont il ne comprend toujours pas les codes ni la langue. Il en est ainsi de François Cheng qui évoque son arrivée en France dans le récit *Le dialogue* et sa sensation d'être « aussi nu qu'un nouveau-né » n'ayant qu'une connaissance très rudimentaire de la langue de son pays d'adoption. Certains veulent oublier, d'autres ne peuvent exprimer leur « histoire indicible » (Cheng 2002 : 19) qu'à travers la souffrance du corps ou le spleen du cœur et des douleurs somatiques. L'exil est associé à la question du deuil et de la perte, perte de la « mère » ou de la langue maternelle, de la terre natale, d'un environnement familial et fait apparaître un nouvel horizon. De ce fait, on peut admettre ce qui suit :

Abandonner son pays natal peut être vécu symboliquement comme une mutilation ou démembrement même si à certains moments cela a été une libération de pouvoir partir, fuir des sévices, des menaces ou tortures et même échapper à la mort mais les racines, les origines finissent par manquer et la nostalgie par gagner.¹

Il est clair que l'expérience de l'exil coupe les ressorts de l'équilibre du concerné si tant est que la vie est morose autour de la terre étrangère. Il est isolé et se trouve dans un cadre où « finissent le rêve et le destin de toute conscience humaine, [...] s'opère la métamorphose de l'homme : la déshumanisation de l'espace humain, l'homme devenant ombre, inexistant comme dans les Enfers antiques » (Makouta Mboukou 1990 : 59). La difficile adaptation à un pays étranger dont on ne connaît pas toujours la langue, la pauvreté le plus souvent, l'ennui lié à l'oisiveté, le sentiment d'impuissance, la volonté de témoigner par l'écriture, la difficulté du retour, ont pu conférer à l'exilé un statut de passeur en matière intellectuelle. Si le retour au pays est perçu par de nombreux déplacés des récits comme une renaissance, c'est tout le contraire pour les multiples candidats à l'émigration irrégulière.

C. Le drame de l'émigration

Pour cause de guerre ou de misère, pour des raisons politiques, économiques, voire environnementales, des centaines de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants fuient leur lieu de naissance ou de résidence et tentent d'arriver en Europe. Cette actualité, avec les situations dramatiques qu'elle entraîne, a mis en lumière l'importance du récit dans le destin du sujet migrant. Tout porte à croire que « partir, c'est une promesse de bonheur. C'est une délivrance » (Lopes 1976 : 63) La migration, dès lors, s'insère dans une structure où la quête est ce qui

¹ « Exil, traumatisme et expériences de terrain », base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-8884.htm (page consultée le 01 juin 2019).

meut le sujet ; elle est la réplique d'un autre phénomène connu depuis longtemps dans la littérature d'Afrique, celui de l'exode rural, avec cette différence que l'opposition ville/campagne de l'exode se transforme en opposition Afrique/ailleurs.

Mais cette différence n'est que de surface car dans une structure profonde où le jugement revient à l'imaginaire, la ville est à la campagne ce que l'ailleurs est à l'Afrique. C'est cet imaginaire que Fatou Diome¹ explore pour mieux fustiger le rêve et l'illusion, manifestations du syndrome de l'émigration surtout dans les milieux jeunes : idolâtrie de l'Occident transformé en nouvel Eden, en Eldorado des temps modernes. La vision idyllique que les candidats à l'émigration ont de l'ailleurs est pertinemment rendue par le narrateur d'Henry Lopes qui note :

Et puis, il y a que le mythe du départ représente pour toute africaine, tout africain de cette époque. Qui n'a jamais rêvé d'aller un jour vers ces pays de "civilisation" dont les disques, la radio, les journaux et les livres d'écoles nous parlent ? Là-bas, "il y a des choses..." Ici, rien. Le cinéma nous a déjà fait rêver à ces rues modernes si gaies. [...] Vivre à l'étranger, c'est s'éduquer, se transformer, accroître ses capacités de comprendre, c'est une préparation à la grandeur.²

L'illusion de l'ailleurs³ est bien une constante dans la tête de plusieurs individus. De même que l'ombre est indissociable de la lumière dont elle dépend, l'ailleurs n'existe que dans sa relation à l'ici. Si l'ici est par définition l'endroit où l'on est, l'ailleurs est l'en dehors, l'autre part proche ou lointaine. Quoi qu'il en soit, la relation à l'ailleurs est souvent de l'ordre de l'espoir, de l'aspiration, de la projection. L'ailleurs est une visée. Compte tenu d'un présent et d'un ici insatisfaisants, décevants, ternes, voire pénibles, l'ailleurs est l'expression du désir. On se voudrait là-bas, où les choses, pense-t-on, seraient différentes, la situation meilleure, les problèmes résolus ou oubliés. Face au réel insupportable, l'ailleurs est promesse d'une autre vie. La question évidemment se pose alors de savoir si l'ailleurs ne serait pas une sorte d'illusion, un fantasme, l'expression parfois d'une difficulté à surmonter le présent et donc à le changer. Cette vision de l'ailleurs comme espoir d'un mieux-être, d'une vie heureuse, d'un lieu où s'épanouir, renvoie aussi à la notion d'utopie en ce sens que beaucoup de rêves se noient dans les eaux de mer.

CONCLUSION

La thématique de l'exil, comme image de la vie carcérale, occupe une bonne place dans les récits africains francophones. Les sentiments qui font le décor de cet univers sont la révolte et le combat. Les réalités décrites renvoient aux multiples caractéristiques de la vie carcérale où le vécu des prisonniers change au gré de la bonne ou mauvaise humeur des gardes et autres

¹ Fatou Diome : *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

² Henry Lopes : *La Nouvelle romance*, Yaoundé, CLÉ, 1976, p. 63.

³ Abdoula Aziz Mayoro Diop : *L'ailleurs et l'illusion*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983.

détenteurs d'autorité. L'immense désespoir du prisonnier qui n'a aucune vue possible sur l'infini se lit dans les pensées et la déchéance physique de l'exilé. Ce dernier perd la joie de vivre en raison de la nostalgie du terroir d'origine. Cette maladie du retour dont les effets néfastes n'ont d'égale que les pensées noires du dernier jour d'un condamné à mort, caractérise bon nombre des exilés des textes littéraires. Sous ce rapport, l'exil qui consiste en la privation d'un lieu propre pour un individu ou un peuple, se révèle comme perte de l'origine. Cette détermination *a priori* négative n'atteint pas seulement le corps, mais aussi la conscience dont est dévoilée alors la structure ontologique fondamentale. La conscience se manifeste en effet comme faculté de se projeter au-delà de son lieu propre. Nous retrouvons là une réelle métaphore de la situation du prisonnier.

Bibliographie

AWUMEY, Edem Koku : *Tierno Monénembo: écriture de l'exil et architecture du moi*. Thèse pour le Doctorat de l'Université Cergy-Pontoise, 2005.

BEN JELLOUN, Tahar : *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.

CHENG, François : *Le dialogue : une passion pour la langue française*, Desclée de Brouwer, 2002.

DIOME, Fatou : *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

DIOP, Abdoula Aziz Mayoro : *L'ailleurs et l'illusion*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983

DU BELLAY, Joachim : *Les Regrets*, Paris, Frederic Morel, 1558.

« *Exil, traumatisme et expériences de terrain* ». base.d-p-h.info/fr/fiches/dph/fiche-dph-8884.html (page consultée le 01 juin 2019).

HOMÈRE : *L'Odyssée*, traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1962.

La Sainte Bible, Louis Segond, 1910.

LOPES, Henry : *La Nouvelle romance*, Yaoundé, Editions CLÉ, 1976.

MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre : *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan. 1993.

_____ : « De quelques enfers : de la tradition à la fiction et de l'*Odyssée* à *Toiles d'araignées* », in *Annales de la faculté des Lettres et sciences humaines*, n° 20, 1990, pp. 63-75.

PHILIBERT, Myriam : *Dictionnaire des mythologies*, Maxi-Livres, 2002.

SENGHOR, Léopold Sédar : *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, (1990) [1945].

LE ROUSSEAUISME : UN SYSTÉMATISME ROMANTIQUE**Karim Fakoro SOUNTOURA**

karis52@yahoo.fr

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (Mali)**Résumé**

Dans cet article, nous avons envisagé de faire le bilan de l'œuvre multiforme de Rousseau tout en faisant état des interprétations très diverses et fortement ambivalentes de ses idées philosophiques, politiques et littéraires. Cet héritage polémique de Rousseau est devenu l'angle d'attaque privilégié de ses détracteurs qui, tantôt incriminent le manque de cohérence de son œuvre, tantôt les contradictions qu'elle recèle. Ainsi, notre analyse envisage le romantisme comme l'élément fondateur et central de la pensée rousseauiste, cette perspective permet à la fois de fournir une nouvelle piste d'interprétation, mais aussi de relativiser la portée polémique de l'œuvre et de la personne même de Rousseau.

Mots-clés : Rousseau, Romantisme, héritage, éthique, morale**Abstract**

In this article, we have considered taking stock of Rousseau's multifaceted work while describing the very diverse and highly ambivalent interpretations of his philosophical, political and literary ideas. This polemical heritage of Rousseau has become the privileged angle of attack of its detractors, which sometimes incriminate the lack of coherence of its work, sometimes the contradictions it conceals. Thus, our analysis considers romanticism as the founding and central element of Rousseau's ideas thought; this perspective allows us both to provide a new way of interpretation, but also to relativize the polemical scope of Rousseau's work and itself.

Keywords : Rousseau, Romanticism, legacy, ethics, moral**INTRODUCTION**

Rousseau a indubitablement laissé des traces indélébiles dans l'histoire littéraire, politique et philosophique pour longtemps. Cependant, son héritage est perçu diversement ; d'aucuns lui reconnaissent du génie et lui savent gré d'avoir été l'un des précurseurs des plus grandes

mutations historiques mais aussi littéraires ; d'autres, au contraire, jugent son œuvre subversive, voire même pernicieuse. Cette contradiction confirme le caractère profondément polémique de l'œuvre du philosophe.

S'il est désormais indéniable que le rôle de Rousseau a été important dans la Révolution française, force est de constater que les accusations les plus graves pèsent également sur lui et sa pensée. On pense spontanément à la Terreur effroyable inspirée par son autoproclamé disciple, Robespierre, qui, dit-on, n'aurait fait qu'appliquer les maximes de son maître pour arriver au sanglant et funeste résultat que nous connaissons. D'autres, comme Voltaire, lui imputent la paternité de nombreux troubles nés à Genève quand le peuple avait voulu, à l'instigation de Rousseau, devenir souverain aux dépens des autorités de l'époque. Enfin, Benjamin Constant, également d'origine helvète, dénonce les ravages du principe d'autorité absolue de la volonté du peuple¹ dans les sociétés politiques contemporaines.

Avant de nous lancer dans de profondes analyses tous azimuts, il est important de revoir le processus par lequel la pensée de Rousseau s'est développée. En effet, il nous faut préalablement analyser « l'homme Rousseau » dans son caractère et ses dispositions d'esprit avant d'accéder à une compréhension nette des idées du philosophe. L'auteur genevois se définit lui-même comme étant un homme sensible ; et qui ne trouve la paix que dans la solitude de la nature, loin des hommes et de leur société. Cette même nature qui est la mère de tous est, à son avis, l'exemple ultime à suivre en toutes circonstances. Puisque Mère-Nature a toujours bien fait les choses, ce sont les hommes qui, de par leur instinct grégaire, rompent cet équilibre originel. Nous touchons là à un élément important et fondateur de la pensée de Rousseau : Le romantisme. Même si cette terminologie semble, à bien des égards, anachronique.

On commet souvent, à notre sens, l'erreur d'analyser les œuvres de Rousseau en négligeant, omettant ou même niant le caractère romantique de l'auteur du *Contrat Social*. Cette omission est d'autant plus préjudiciable à la compréhension globale de sa pensée qu'elle couvre d'un voile épais le processus, les motivations et les objectifs originels de l'auteur dans la diffusion de ses idées. En effet, le romantisme est à la fois le ferment et le ciment du rousseauisme, c'est ce qui confère une authenticité remarquable et une cohérence d'ensemble à ses textes.

Aussi, notre étude vise à analyser cet ascendant romantique qui guide l'œuvre rousseauiste malgré la grande diversité des textes produits. En effet, il semble périlleux d'entreprendre un travail global sur le rousseauisme sans prendre la mesure de la polyphonie idéologique qui transparait dans les œuvres philosophiques et littéraires de l'écrivain. Néanmoins, cette

¹ Hoffmann Etienne : *Les « principes de politique » de Benjamin Constant* – Tome I - Droz, Genève, 1980, p. 314 ou encore : Constant Benjamin : *Principes de politique*, Paris, Guillaumin, 1872, p. 9-10-12

difficulté ne doit pas nous conduire à mener une étude compartimentée du rousseauisme qui aurait naturellement pour conséquence de proposer une lecture biaisée, éclatée et parcellaire. C'est pour cette raison que nous avons décidé dans ce travail d'envisager le romantisme comme l'élément fédérateur du rousseauisme en procédant, outre la complexité de l'œuvre de Rousseau, à une étude globale de celle-ci dans le but escompté de démontrer que la sensibilité romantique de l'auteur des *Confessions* demeure le lien de cohérence entre ses différentes œuvres.

Dans un premier temps, nous tenterons d'analyser les ressorts romantiques de son œuvre philosophique, ainsi que de ses romans et essais littéraires. Ensuite, nous ferons le lien entre ces grands ensembles en évoquant la morale rousseauiste¹ qui est censée constituer le point de départ intrinsèque de la grande diversité des œuvres de Rousseau. Les contradictions, qui semblent être le véritable point d'achoppement entre les œuvres rousseauistes, et qui hypothèquent leur cohérence globale, seront analysées et lues dans une perspective romantique pour vérifier notre hypothèse de départ. Ainsi, pour dissiper ce malentendu né des incohérences supposées, il paraît utile, dès le départ, d'analyser, puis d'associer les *personnalités* mises en avant dans les différents textes rousseauistes.

Pouvons-nous dissocier le promeneur solitaire du Rousseau des *Confessions* qui fuient tous deux la compagnie des hommes pour se réfugier dans la solitude ? De même, pouvons-nous dissocier l'auteur du *Discours sur les inégalités* qui voit dans l'abandon de l'état de nature par l'homme le début de ses tourments sur terre, de celui du *Contrat Social* qui aurait voulu, si cela était encore possible, qu'il retournât à cet état de nature pour retrouver sa quiétude perdue en société ? De telles dissociations conduiraient très certainement à une compréhension tronquée du sens de l'œuvre et de la personne même de l'auteur. Il est fort regrettable que beaucoup des adversaires du Genevois se soient fourvoyés dans leurs analyses parcellaires et brumeuses du rousseauisme. En ce sens, Jean-Jacques Rousseau est beaucoup plus ironique sur les méprises et les malentendus dont il est la victime :

Prenez directement et en tout, tant en bien qu'en mal, le contre-pied du Jean-Jacques de vos messieurs², vous aurez exactement celui que j'ai trouvé. Le leur est cruel, féroce et dur jusqu'à la dépravation ; le mien est doux et compatissant jusqu'à la faiblesse. Le leur est intraitable, inflexible et toujours repoussant ; le mien est facile et mou, ne pouvant résister aux caresses qu'il croit sincères, et se laissant subjugué, quand on sait s'y prendre, par les gens mêmes qu'il n'estime pas. Le leur est misanthrope, farouche, déteste les hommes ; le mien, humain à l'excès, est trop sensible à leurs peines, s'affecte autant des maux qu'ils se font entre eux que de ceux qu'ils lui font à lui-même.³

¹ Nous entendons par morale rousseauiste, les principes et les valeurs qui donnent forme aux idées de Rousseau, et qui constituent le leitmotiv de sa création philosophique et littéraire.

² Ici il s'agit principalement des encyclopédistes (Diderot, Holbach, D'Alembert etc.) et de ses autres adversaires comme Voltaire.

³ J. J. Rousseau, 1972, pp. 13-14

Roger Barny fait le même constat. Il observe également que la personnalité de Rousseau est composée de deux aspects qui, bien que parfaitement distincts, n'en demeurent pas moins indissociables. L'écrivain ou si l'on veut l'être sensible qui produit des œuvres littéraires cohabite avec le théoricien philosophique et politique qui reste implacable et même autoritaire dans la défense de sa pensée et de ses idéaux. Ainsi, analyser un aspect de cette personnalité complexe tout en ignorant l'autre revient à produire un travail biaisé, émiétté et à bien des égards subjectif :

La force de Jean-Jacques Rousseau écrivain tient donc à ce qu'il s'adresse à la fois au cœur et à l'esprit. Dans la tradition des Lumières, la bourgeoisie révolutionnaire distingue certes l'exaltation du sentiment de la culture de la raison, mais elle ne les sépare pas : l'homme sensible et le philosophe ne sont pas deux types opposés, comme l'a prétendue une interprétation ultérieure, née pour une part des espoirs déçus par la révolution victorieuse, et fortement marquée par une idéologie de droite ; ils constituent deux aspects de l'individualité moderne.¹

Claude Habib renforce notre sentiment au sujet de cette dualité romantique qui jalonne l'œuvre de Rousseau. En ce contexte, elle analyse la critique qui est faite à l'auteur d'*Emile* à propos des supposées contradictions qui percent sous sa floraison idéologique et conceptuelle. Claude Habib insiste davantage sur le caractère contradictoire des différents aspects de l'œuvre de Rousseau, l'angle d'attaque privilégié de ses détracteurs ; et auxquelles il concède non des contradictions de fond mais des contradictions d'apparence dues à l'entrain et à la fougue spontanés qui transfigurent son écriture, et y sèment les graines du quiproquo. L'*illumination de Vincennes*² n'a été que le prélude à cette décharge émotionnelle fonctionnelle qui précède toute activité intellectuelle intense chez Rousseau. Aussi, on chemine inexorablement vers ce romantisme rousseauiste qui s'exprime par le truchement de cette *spontanéité naturelle* qui contrevient à l'usage classique de la mesure et du calcul des sentiments. Claude Habib fait le constat de cette innovation romantique rousseauiste qui fera des émules parmi ses disciples :

Son premier mouvement l'emporte au-delà du but. Tout à son sujet, il va trop loin, sa spontanéité exclut la prudence et le contrôle des effets. Par parenthèse, ce type de présentation de soi est appelé à jouer un rôle important dans la période romantique. Nombre d'écrivains vont rejeter le contrôle sur soi, synonyme de classicisme et de mensonge, pour rejoindre le mouvement de la nature et de la vérité intérieure. Dans cette perspective, les contradictions et les incohérences, loin de discréditer l'écrivain ou son personnage,

¹ Roger Barny, 1998, pp. 13

² Épisode durant lequel, Rousseau, voulant rendre visite à Diderot en prison à Vincennes en 1749, fait l'expérience d'une révélation intellectuelle quasi-mystique en découvrant dans le *Mercure de France* l'annonce d'un concours lancé par l'Académie de Dijon. Rousseau remporte le premier prix grâce à son premier *Discours sur les sciences et les arts*. Il revient sur ces événements, dont certains détails sont souvent contestés, dans ses *Confessions*, au huitième livre : « Mes sentiments se montèrent, avec la plus inconcevable rapidité, au ton de mes idées. Toutes mes petites passions furent étouffées par l'enthousiasme de la vérité, de la liberté, de la vertu ; et ce qu'il y a de plus étonnant est que cette effervescence se soutint dans mon cœur, durant plus de quatre ou cinq ans, à un aussi haut degré peut-être qu'elle ait jamais été dans le cœur d'aucun autre homme. »

deviennent le témoignage du mouvement créateur, elles sont la trace vivante de l'inspiration. Mme de Staël fut une grande admiratrice de Rousseau. Elle a doté son héroïne célèbre Corinne de ce type de caractère.¹

➤ Quel legs de Rousseau à l'histoire des idées ?

Longtemps, l'œuvre du Genevois fut incriminée comme portant le ferment du totalitarisme, de la violence politique et même religieuse. Même si ces accusations anachroniques ont été abandonnées, elles demeurent un éclairage puissant sur la perception ambivalente du legs de Rousseau au monde des idées. Toutefois, il ne saurait être le commanditaire de la Terreur révolutionnaire. D'autant plus que ses œuvres politiques sont jalonnées de mesures précautionneuses pour prémunir le peuple contre l'usurpation et le despotisme. Dans le *Contrat social*, Rousseau va jusqu'à professer le caractère inexorablement corrompu de tout gouvernement et l'impossibilité pour le peuple d'avoir des représentants.² En effet, pour l'auteur, la souveraineté du peuple est indivisible et inaccessible sous quelque forme que ce soit. Nulle question donc de la déléguer à un individu pour qu'il l'exerce au nom du peuple. De là commencent l'usurpation et le despotisme. Seul le peuple, réuni en un seul corps et dans un même mouvement volontaire peut exercer sa souveraineté.³

Sous cet angle, il n'est pas aisé d'accuser le philosophe genevois d'être le père du totalitarisme. De plus, si l'on regarde de près le type de pouvoir en place sous la Terreur, l'on se rend aussitôt compte que ce régime ne correspondait absolument pas à la république idéale rousseauiste. Rien n'était plus contraire aux idées et aux sentiments de Rousseau que le pouvoir exorbitant que s'octroyaient les supposés représentants du peuple en décrétant et décidant de tout au nom de celui-ci sans jamais le consulter ; ainsi que les massacres spontanés comme ceux organisés dans les prisons par les *septembriseurs* soutenus ou au moins tolérés par les leaders jacobins ; les violations consacrées de la liberté de presse ; et sans parler des charretées journalières à la guillotine aux heures les plus horribles de la Terreur.

Ce constat est d'autant plus édifiant que l'on sait que la tactique d'élimination systématique des ennemis de Robespierre avait suscité de timides mais réprimées contestations, eu égard au danger que couraient ceux qui osaient défier *l'incorruptible*. Il est clair que la Terreur ne fut absolument pas une doctrine ou une idéologie politique inspirée de Rousseau, partagée par les hommes de 1789, et visible dans le discours révolutionnaire. Elle fut surtout un instrument

¹ Habib Claude : *Contradictions de Rousseau*, article publié sur le site internet du Centre Rousseau de l'université Sorbonne Nouvelle, [En ligne], [Consulté le 11 août 2020]. Url : www.centre-rousseau.fr/publications/articles/item/240-contradictions-de-rousseau-claude-habib

² Rousseau Jean-Jacques : *Œuvres Complètes III*, Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1964, p. 429

³ Rousseau : *O.C., III*, p. 368

d'intimidation et de répression au service de Robespierre et de ses affidés comme Saint-Just, Couthon, ou Le Bas. Toutefois, laissons le natif d'Arras lui-même nous livrer sa vision et sa définition de l'usurpation et du despotisme :

La source de tous nos maux, c'est l'indépendance absolue, où les représentants se sont mis eux-mêmes à l'égard de la nation sans l'avoir consultée. Ils ont reconnu la souveraineté de la nation, et ils l'ont anéantie. Ils n'étaient, de leur aveu même, que les mandataires du peuple, et ils se sont faits souverains, c'est-à-dire despotes. Car le despotisme n'est autre chose que l'usurpation du pouvoir souverain. Quelques soient les noms des fonctionnaires publics ; et les formes extérieures du gouvernement ; dans tout État où le souverain ne conserve aucun moyen de réprimer l'abus que les délégués font de sa puissance, et d'arrêter leur attentat contre la liberté publique, et contre la constitution de l'État, la nation est esclave ; puisqu'elle est abandonnée absolument à la merci de ceux qui exercent l'autorité ; et comme il est dans la nature des choses que les hommes préfèrent leur intérêt personnel à l'intérêt public, lorsqu'ils peuvent le faire impunément, il s'ensuit que le peuple est opprimé, toutes les fois que ses mandataires sont indépendants de lui.¹

On reconnaît très certainement là une forte influence rousseauiste dans le verbe robespierriste d'avant la Terreur. Mais le conventionnel terroriste qui obtint la guillotine pour les « Hébertistes » et les « Indulgents » avaient renié la doctrine rousseauiste pour arborer les costumes d'un despote atrabilaire beaucoup plus mû par ses velléités hégémoniques que par l'intérêt général.

Paul Barras, représentant délégué dans le midi, a assisté au glissement affligeant de la Révolution vers des objectifs contraires aux desseins du mouvement populaire. Il incrimine les pouvoirs excessifs de Robespierre dans le déclenchement de la Terreur. C'était comme si *l'incorruptible* était devenu l'incarnation, la personnification même de la Révolution. Son austérité et son désintéressement l'avaient imposé aux autres révolutionnaires comme le modèle suprême de et du citoyen, et son autorité naturelle fit le reste.

Robespierre, ont dit quelques-uns de ses partisans et même des juges impartiaux, n'en était pas le premier principe. Je leur réponds que Robespierre mort, la Terreur a cessé d'exister ; qu'elle a bien eu quelques combats d'agonie, mais qu'elle a fini par être enterrée avec lui [...] Robespierre, vainqueur de tous ses ennemis personnels, qu'il était parvenu à faire considérer comme les ennemis de la République, était devenu dans la Convention une sorte de tribunal auquel chacun croyait devoir se référer pour obtenir un jugement sur les choses dont il pouvait être accusé : On imaginait se mettre en sécurité dès que Robespierre avait prononcé l'absolution.²

Le témoignage de Barras est d'autant plus pertinent qu'il est celui qui mit fin à la Terreur en procédant à l'arrestation de Robespierre et de ses acolytes avec l'aide de Tallien et Fouché.

Quant aux critiques portant sur les dangers du pouvoir absolu du peuple, il est important de souligner que cet absolutisme est très relatif, en ce sens que chez Rousseau, aussi absolue et souveraine que soit l'autorité du peuple, elle ne peut attenter aux libertés et aux droits innés de l'individu. En ce sens, le citoyen de Genève donne une illustration logique du caractère intrinsèquement conforme des vœux du peuple souverain à ceux des particuliers qui le

¹ Robespierre Maximilien : *Le Défenseur de la Constitution*, Éditeur : P.-J. Duplain, Paris, 1792, p. 538-539

² Barras Paul : *Mémoires: L'Ancien-Régime – Révolution*, Paris, Hachette, 1895-1896, p. 146

composent. Il observe ainsi, dans le *Contrat social*, que les décisions souveraines recourent nécessairement l'essentiel des volontés de la plus grande part du peuple :

Or le souverain n'étant formé que des particuliers qui le composent, n'a ni ne peut avoir d'intérêt contraire au leur ; par conséquent la puissance souveraine n'a nul besoin de garant envers les sujets, parce qu'il est impossible que le corps veuille nuire à tous ses membres, et nous verrons ci-après qu'il ne peut nuire à aucun en particulier. Le souverain, par cela seul qu'il est, est toujours tout ce qu'il doit être.¹

En outre, sa pensée a abouti à une théorie qui consacre définitivement la souveraineté et l'autorité suprême du peuple au-dessus de toute autre considération. Même la démocratie anglaise, qui a longtemps et farouchement été antinomique du rousseauisme, a fini par adopter ce principe primordial et sine qua non. Même sur ces îles, désormais, non seulement la souveraineté tire sa source du peuple, mais c'est aussi et toujours le peuple qui l'exerce aux dépens du monarque qui n'est plus guère aujourd'hui que l'un des oripeaux agonisants d'un règne révolu. Si l'héritage philosophique rousseauiste a été décrié dans la première moitié du XXème siècle comme porteur d'une idéologie totalitaire, il est indéniable qu'une telle analyse du legs de Rousseau n'est plus d'actualité. En effet, l'auteur du *Contrat social* a définitivement été admis comme l'un des penseurs de la liberté ayant inspiré la démocratie moderne.

Sur le plan littéraire, force est de constater que là aussi Rousseau et son œuvre continuent d'être scrutés d'une manière suspicieuse. La *Nouvelle Héloïse*, cette fameuse œuvre du Genevois constitue un autre point d'achoppement avec ses détracteurs. Ce roman, en dépit de sa forme épistolaire, est un récit original qui relate les tribulations d'un jeune Genevois, Saint-Preux, amoureux d'une fille, Julie, dont les parents lui ont confié l'instruction. Il s'agit d'une théorisation de l'amour conjugal et de l'amour passion. Il estime que l'amour conjugal est un réflexe d'autoconservation sociale, donc une démarche rationnelle, alors même que l'amour passion est, par essence, naturel, pulsionnel, instinctif, et incontrôlé. Rousseau, pour sa part, pense que l'expression de soi devrait primer sur les convenances sociales. C'est en cela que Julie avoue sa passion pour Saint-Preux à son mari, et symbolise la victoire de l'amour passion sur cet amour conjugal presque toujours empreint de contraintes sociales à cette époque.

L'originalité de cette œuvre réside dans le fait que Julie et Saint-Preux ne cèdent pourtant pas à l'assouvissement charnel de cet amour, ainsi Rousseau et ces personnages donnent une leçon de vertu, de sincérité et d'authenticité à une société où le libertinage et l'hypocrisie étaient la règle. Pour Rousseau, seules comptent la sincérité et l'authenticité des sentiments et non la fin charnelle qu'on leur assigne ; et qu'il assimile (hors des liens du mariage) à une corruption des sentiments et des émotions primesautières et ingénues que nous ressentons tous.

¹ Rousseau Jean-Jacques : *Œuvres Complètes III*, Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1964, p. 363

Le romantisme ne pouvait espérer une plus grande ouverture pour sa future théorisation en France. Rousseau a non seulement égratigné la conformité de l'amour conjugal et son système de convenances, mais il a aussi permis par la *Nouvelle Héloïse* de montrer ce que pourrait être un roman romantique. De plus, nous avons assisté à la naissance de l'une des toutes premières héroïnes romantiques : Julie meurt en voulant sauver son enfant de la noyade tout en gardant les mêmes sentiments tendres à l'endroit de Saint-Preux. Toutefois, une question demeure : Quelle est donc la morale rousseauiste ?

➤ Une morale romantique ?

Malgré l'opacité du sens réel que le philosophe a voulu donner à cette œuvre, il reste qu'elle évoque les conflits que suscitent les conventions sociales rationnelles qui tendent à pousser les individus à faire taire leurs sentiments naturels spontanés. Saint-Preux et Julie sont les victimes de cette morale sociale absurde qui empêche un amour innocent de voir le jour en raison de stratifications sociales sans fondements logiques. On retrouve le Rousseau du *Discours sur les inégalités* qui remet en cause le système de valeurs de la société ; et qui laisse voir une morale personnelle, libérée de l'emprise malsaine de la société, corrompue.

Cette conception de la morale rousseauiste se confirme dès lors que nous songeons à sa vie personnelle qui est constituée d'événements et de faits profondément affligeants et consternants pour la société qui le condamne. Mais il reste fidèle à sa logique et à sa morale. Après la divulgation du secret terrible qui portait sur sa décision de placer sa progéniture aux Enfants-Trouvés, Rousseau devient la cible des invectives et des anathèmes lancés par ses adversaires. En effet, Voltaire n'aura de cesse de le juger à l'aune de cet événement. Toutefois, le Genevois ne déviéra guère de sa conception morale en cultivant sa spécificité. Il observe dès le début des *Confessions* :

Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. [...] Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il ose : Je fus meilleur que cet homme-là.¹

L'un des héritages les plus significatifs de Rousseau au monde des lettres réside très certainement dans cette écriture intimiste qu'il a initiée dans les *Confessions* et plus tard dans les *Rêveries du promeneur solitaire*. Cette initiative désinvolte a opéré une sorte de révolution

¹ Rousseau Jean-Jacques : *Œuvres Complètes I*, Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1959, p. 5

copernicienne dans l'esthétique littéraire et même dans la morale publique. Ce fut l'un des tous premiers coups de semonce dans l'édifice classique, et qui après fut assailli par Hugo et son *Hernani*, et définitivement abattu par le vers libre verlainien. Cette sensibilité rousseauiste traversa le siècle comme un météore brillant dont l'éclat éblouit tout le monde littéraire. Le romantisme en était à ses balbutiements.

Les Rêveries du promeneur solitaire finissent de marquer la filiation entre Rousseau et les auteurs romantiques français, cette œuvre autobiographique complète l'essence romantique de l'œuvre du philosophe. La nature devient pour lui comme pour René de Chateaubriand le lieu de l'évasion et de l'introspection ; et Oberman, le personnage éponyme de Senancour, ne trouve la paix de l'âme que dans ce lien quasi charnel avec la nature. Ce goût pour la solitude peut s'analyser comme une forme de rejet de la société puisque l'âme ne touche véritablement à la quiétude que dans ce retrait du monde et un retour vers de la nature. La mélancolie que recèle cette œuvre à quelques endroits trouvera un écho certain chez Madame de Staël pour qui celle-ci deviendra une puissance inspiratrice :

Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort.¹

Toute cette sensibilité romantique de Rousseau aboutit à l'un de ses principes fondamentaux qui consiste en sa foi en l'homme. En effet, c'est le caractère profondément romantique du philosophe genevois qui l'enjoint et l'incite à professer savamment la bonté naturelle de l'homme, et qui plus est, à exprimer un principe directeur du rousseauisme : *la perfectibilité*. La foi en l'homme de Rousseau tient en ce seul principe qui, d'un même mouvement, affirme la prédominance de l'homme dans la nature comme être pensant, et lui ouvre une perspective méliorative de son destin. Néanmoins, Rousseau, homme de paradoxe, fait également de ce même principe un facteur de déliquescence des prédispositions positives innées de l'homme. Ainsi, il énonce que nous avons, de manière naturelle, des éléments tendant à nous *perfectionner*, mais que ces mêmes éléments portent aussi les germes des vices qui s'empareront de l'homme dès qu'il aura abandonné l'état de nature. C'est donc logiquement

¹ Rousseau : O.C I, p. 1045

que s'impose le constat que la dualité romantique rousseauiste s'étend jusqu'à la notion de perfectibilité.

Ernst Cassirer est de ceux qui décrivent le mieux le lien entre la morale rousseauiste et son romantisme latent. En effet, il étudie la base morale de la philosophie rousseauiste en aboutissant à l'idée d'une « *éthique pure du droit* » qui motive l'esprit de la doctrine complexe de Rousseau. Et c'est là qu'intervient la perfectibilité comme l'élément moteur, catalyseur et même fondateur de cette éthique du droit. Elle constitue le point d'orgue de sa démonstration sur la bonté naturelle de l'homme. Cassirer, grâce à cette acuité analytique qui caractérise son approche de l'œuvre du philosophe genevois, parvient à restituer brillamment l'essence de cette conception rousseauiste de la morale à divers endroits de son ouvrage consacré au *Problème Jean-Jacques Rousseau*. Cependant, un passage précis permet de constater le rôle unique qu'offre Rousseau à la perfectibilité dans le destin de l'homme sur terre. Cassirer énonce :

“La perfectibilité” a, jusqu'à présent, compromis l'homme dans tous les maux propres à la société, le conduisant à l'inégalité et à la servitude. Mais c'est elle, cependant, et elle seule, qui peut lui servir de guide au cœur du labyrinthe où il s'est fourvoyé. Elle est en mesure de lui montrer la voie qui conduit à la liberté et c'est ce qu'elle ne manquera pas de faire. La liberté n'est pas une grâce que la nature aurait dans sa bonté promise à l'homme. Elle n'existe qu'autant qu'il sait la conquérir et sa possession n'est pas distincte de sa conquête perpétuelle. Ce qu'exige Rousseau de la communauté humaine et ce qu'il attend de son élaboration et de sa construction à venir, ce n'est donc pas qu'elle accroisse le bonheur, le bien-être et le plaisir des hommes ; mais qu'elle lui garantisse sa liberté et le rende ainsi à sa destination véritable. A l'utilitarisme des théories de l'Etat et de la société élaborées par les encyclopédistes, Rousseau oppose très clairement et résolument l'éthique pure du droit. Cette éthique est en fin de compte, à ses yeux, la preuve suprême, voire la seule démonstration, de la bonté originelle de la nature humaine.¹

Le philosophe genevois oscille constamment entre son inclination à exprimer sa sensibilité romantique et son extrême attachement au principe de réalité qui l'amène à édulcorer ses prises de position radicales. Le rousseauisme s'est donc construit dans cette contradiction profonde entre ces deux conceptions du monde qui habitent Rousseau. Et la meilleure manière de rendre hommage aux idées qu'il a développées est de tenir compte de cette volatilité sentimentale et objective dans l'analyse de ses œuvres ; et, de voir en filigrane des maximes et des principes qu'il énonce à longueur de réflexions ce souci permanent de contrebalancer ses passions par son objectivité méticuleuse, qui donne à voir une connaissance judicieuse de la nature profonde de l'homme.

En définitive, le rousseauisme ne devrait plus se définir exclusivement comme un condensé du tempérament et des idées de Rousseau, mais plutôt comme la disposition d'esprit de toute personne douée d'une certaine sensibilité aux prises avec ses impératifs réalistes et

¹ Cassirer Ernst : *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010. p. 94

pragmatiques dans l'édification de ses convictions. Cela pourrait même expliquer cette sorte d'universalité de sa pensée et les revendications très diverses de ses idées. C'est ainsi que des érudits¹ que tout oppose partagent la même foi au rousseauisme, toujours teinté de romantisme.

Bibliographie

BARNY Roger : *L'Eclatement Révolutionnaire du Rousseauisme*, Paris, Annales littéraires de l'université de Besançon, Diffusion Les Belles Lettres, 1998.

BARRAS Paul : *Mémoires: L'Ancien-Régime – Révolution*, Paris, Hachette, 1895-1896.

CASSIRER Ernst : *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

CONSTANT Benjamin : *Principes de politique*, Paris, Guillaumin, 1872.

HABIB Claude : *Contradictions de Rousseau*, Centre Rousseau de l'Université Sorbonne Nouvelle, [En ligne], Consulté le 11 août 2020. www.centre-rousseau.fr/publications/articles/item/240-contradictions-de-rousseau-claude-habib

HOFFMANN Etienne : *Les « principes de politique » de Benjamin Constant – Tome I -*, Genève, Droz, 1980.

ROBESPIERRE Maximilien : *Le Défenseur de la Constitution*, Paris, Éditeur : P.-J. Duplain, 1792.

ROUSSEAU Jean-Jacques : Deuxième dialogue de *Rousseau juge Jean-Jacques* dans *Dialogues, Rêveries du promeneur solitaire, Correspondance*, Paris, Librairie Larousse, 1972.

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Œuvres Complètes I*, Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1959.

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Œuvres Complètes III*, Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1964.

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959.

TROUSSON Raymond : *Balzac juge et disciple de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983 (Coll. « Histoire des idées et critiques littéraires »).

¹ Les penseurs influencés par Rousseau vont d'Emmanuel Kant et Jean-Paul Sartre à Honoré de Balzac et Carl Schmitt etc. Voir par exemple : Trousson Raymond : *Balzac juge et disciple de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983 (Coll. « Histoire des idées et critiques littéraires »).

**RÉALITÉS SOCIALES ET AVENTURE DE L'ÉCRITURE
DANS *UNE VIE* DE MAUPASSANT**

Bouna FAYE

bouna.faye@ucad.edu.sn / faye.lettres@gmail.com

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Résumé

Cette étude se propose, en partant des réalités sociales, de concevoir *Une vie* de Maupassant comme un roman où l'écriture s'aventure de l'incipit à la clausule. À la différence des angles d'analyses qui ne s'intéressaient qu'au contenu thématique faisant ainsi fi de la richesse langagière, la présente étude s'appuie sur la méthode narratologique pour analyser la structure narrative du texte et d'en révéler les mécanismes littéraires. Ce sont ces mécanismes qui fondent l'œuvre et font d'elle un laboratoire du langage dans lequel s'exerce l'écrivain, afin de mettre en pratique une écriture nouvelle et de s'inscrire dans la lignée des romanciers qui mettent le style au-devant de toute chose.

Mots-clés : échec, écriture, langage, mœurs sociales, renouvellement, réalisme

Abstract

This study sets out, starting from social realities, to conceive of *A Life* by Maupassant as a novel in which writing ventures from the incipit to the clausula. Unlike the angles of analysis which were only interested in thematic content thus ignoring the richness of language, this study relies on the narratological method to analyze the narrative structure of the text and to reveal its mechanisms literary. These are the mechanisms that found the work and make it a laboratory of language in which the writer is practiced, in order to put into practice a new writing and to be part of the lineage of novelists who put style in the spotlight. - in front of everything.

Keywords : failure, writing, language, social mores, renewal, realism

INTRODUCTION

S'appuyant sur un fait social éminemment touchant et une écriture purement réaliste, Maupassant, en écrivain orthodoxe, dans *Une vie*, suit méthodiquement la lignée des romanciers français qui peignent, avec véhémence, les tares et vices de la société (Emile Zola, Flaubert,

Balzac, Alphonse Daudet). La trame narrative de l'œuvre se fonde essentiellement sur l'histoire dramatique de Jeanne ; une histoire émaillée par des rêves, des trahisons, des résignations et des déceptions qui sont une preuve des multiples difficultés de la vie des héros romanesques au XIX^e siècle. Mais, en réorientant l'analyse de l'œuvre, nous admettons que si *Une vie* est classée parmi les chefs-d'œuvre de la littérature française, ce n'est point le fait mis en exergue mais plutôt la façon dont l'écrivain appréhende ses ressources. Du coup, marquer une rupture radicale d'avec la critique thématique qui a longtemps dominé l'œuvre maupassantienne, en particulier *Une vie*, nous permet de concevoir que cette excursion au cœur des réalités de la société française à laquelle l'écrivain invite son lecteur peut, à bien des égards, être analysée comme une pérégrination langagière au regard de la structure narrative¹. Cette démarche narratologique que nous voulons suivre vise à montrer que l'intrigue du roman est utilisée simplement comme matière d'écriture aidant ainsi le romancier dans sa fabrication de mots par l'usage des techniques romanesques novatrices. La réalité sociale dégradante que vit Jeanne, tout au long de son aventure conjugale, constitue donc l'armature sur laquelle le récit s'est fixé pour s'autogénérer et ne devenir à la fin qu'un simple langage, caractéristique des nouvelles écritures littéraires. Celles-ci seront analysées à travers la mise à nu des mœurs sociales et la pratique langagière novatrice adoptée par Maupassant.

1. La mise à nu des mœurs sociales

« Rien que la vérité et toute la vérité »².

Une vie, un récit puisant ses sources dans la profondeur des réalités sociales françaises de l'époque, est « *La première grande tentative réaliste* »³ de Maupassant. Profondément ancré dans l'orthodoxie réaliste qui consiste à fustiger les tares de la société, Maupassant, à l'instar de Flaubert et des écrivains de l'École de Médan⁴, utilise les mœurs sociales comme matériau d'écriture et de représentation. L'auteur de *Boul de suif* oriente, en effet, son observation sur les problèmes sociaux de la vie d'un couple, voire de toute une génération. Paul Bourget dira

¹ Pour plus de précisions, en ce qui concerne cet aspect de la narratologie, on lira, avec beaucoup de profit, Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; *Poétique et esthétique*, Paris, Seuil, 1992 ; Alain Rabatel, *Homo narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Les points de vue et la logique de la narration*, Éditions Lambert-Lucacs, Limoges, 2008, vol I., Dominique Maingueneau, *Les Termes de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1966.

² Guy de Maupassant, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard, édition de Bernard Pingaud, 1982, p. 17.

³ Cette expression a été empruntée à Dominique de Rincé dans son œuvre critique *Le Lys dans la vallée*, Paris, Nathan, 1993, p. 16.

⁴ École composée de jeunes écrivains tels qu'Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Paul Alexis, Émile Zola... Ces susnommés vouaient un profond respect à Flaubert qu'il considérait comme leur père spirituel. Laquelle école avait pour vocation de publier des œuvres collectives. La première publication est *Les soirées de Médan* (1880). Cet ouvrage constitue un symbole et en même temps un grand événement dans l'histoire littéraire de la France.

que Maupassant « représente avec beaucoup d'intensité quelques tendances de la génération nouvelle [conformément] à la vieille tradition française »¹. Comme l'évoque le sous-titre *L'Humble vérité, Une vie*, par son contenu, apparaît comme un poignant témoignage sur la société française du XIX^e siècle où les thématiques les plus virulentes sont abordées : infidélité, désillusion, adultère, avarice, méchanceté, etc.

En utilisant, en toile de fond, la vie malheureuse de Jeanne, Maupassant, avec un style plein d'apprêt, peint remarquablement les coutumes de sa Normandie natale sous la Restauration. L'héroïne renferme dans sa chair toutes les souffrances et apparaît ainsi comme le reflet de toutes les femmes de la population rouennaise. Examinant cet aspect dominant d'*Une vie*, André Fermigier avance l'idée selon laquelle : « Maupassant analyse [...] la condition morale, conjugale, sexuelle même de la femme dans une société où celle-ci ne peut être qu'esclave, objet passif et passager de désir »².

Comme toutes les jeunes filles romantiques de l'époque, Jeanne, au sortir du couvent, espère réaliser ses rêves d'adolescente en confiant son cœur au charmant Julien de Lamare, l'homme qu'elle considérait parfait, capable de lui apporter bonheur, tendresse et amour idéal :

Était-ce bien Lui l'époux promis par mille voix secrètes, qu'une Providence souverainement bonne avait jeté sur sa route ? Était-ce bien l'être crée pour elle, à qui elle dévouerait son existence ? Étaient-ils ces deux prédestinés dont les tendresses se joignant devaient s'êtreindre, se mêler indissolublement, engendrer l'AMOUR ? (UV, 46)³.

C'est de cette union tant rêvée que commencera sa nouvelle vie ponctuée de déceptions, de trahisons, de malheurs, etc. Julien ouvre donc la voie qui conduit inéluctablement à la déchéance sociale et amoureuse de Jeanne ; il se voit être le principal artisan de son engouffrement dans l'abîme. L'écart entre la vie rêvée de l'héroïne et celle vécue apparaît lors de la première nuit où elle a offert son hymen à Julien. Maupassant en a fait un traitement réaliste, révélateur du chagrin de Jeanne :

Alors elle songea ; elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée : "Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela !"..... (UV, 72).

De « l'horizon d'attente »⁴ à la chute, l'espérance d'une vie romantique devient pour l'héroïne un leurre⁵. Comme une spirale de malheurs, sa vie « se défait et se déconstruit, se

¹ « Guy de Maupassant », in *Le Journal des débats*, 25 mai 1884.

² André Fermigier, Préface d'*Une vie* de Guy de Maupassant, Paris, Édition Gallimard, 1974, p. 8.

³ Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, Albin Michel, 1983. Désormais toutes nos références à cette présente édition, sauf indication contraire, seront ainsi notées ; le chiffre renvoyant au numéro de la page où est la citation est extraite.

⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (1978), traduit de l'Allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 49.

⁵ En faisant échouer sentimentalement Jeanne, Maupassant s'affranchit, dès lors, des écrivains romantiques et de leur vision de l'amour.

résorbe et se dilue dans le non-être, s'abîme dans le néant »¹. Le malheur domine désormais le quotidien de la jeune dame et fait d'elle une victime à tout point de vue et en toute circonstance.

La déception s'installe ainsi fondamentalement en Jeanne et se substitue au bonheur conjugal recherché. Éprouvée par ces difficultés continues qui accablent sa tranquillité, elle commence à méditer sur son sort en proclamant : « Alors plus rien à faire, aujourd'hui, ni demain ni jamais. Elle sentait tout cela vaguement à une certaine désillusion, à un affaissement de ses rêves » (UV, 94). Dépassée maintenant par les événements, elle se résigne et se laisse abattre piteusement par ce fait qu'elle voit comme un destin. Le narrateur décrit ces métamorphoses temporelles qui déstabilisent l'existence de la fille de la baronne : « Mais voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre » (UV, 94). Une résignation qui va favoriser *ipso facto*, la continuité de ses malheurs et désillusions. Son mari, avare, tyrannique, calculateur cynique et égoïste, va lui soutirer tout l'argent que lui avait donné sa mère pour leur voyage de noces en Corse. Le malheur ne la quittant plus, elle se voit impuissante devant l'infidélité de Julien qui aura des liaisons amoureuses avec Rosalie et Gilberte qu'elle prenait respectivement pour une sœur de lait et une amie. La première scène d'adultère nous sert d'illustration :

A la lueur du feu agonisant, elle aperçut, à côté de la tête de son mari, la tête de Rosalie sur l'oreiller. Au cri qu'elle poussa, ils se dressèrent tous les deux. Elle demeura une seconde immobile dans l'effarement de cette découverte (UV, 128).

Cette histoire d'adultère donne ainsi l'occasion à Maupassant de jeter un discrédit sur sa société encline à ce phénomène et vouée à une déliquescence sans précédent.

Surprise et meurtrie, Jeanne développe une vision pessimiste de l'amour ; tous ses rêves d'adolescente et de femme ont grandement échoué. Parlant de cette déception inattendue, Papa Mody souligne que la jeune fille rêveuse assiste à « l'amer remâchement des espérances brisées »². L'existence amoureuse de Jeanne finit par se cristalliser en une somme d'échecs et de malheurs au point qu'elle mesure le décalage entre le rêve et le vécu.

Ces faits brusques poussent Jeanne à faire face à la réalité présente en trouvant dans la réclusion et la méditation les solutions à ses problèmes. Désormais, afin de sortir de ce gouffre, la fille du Perthuis des Vauds absout ses rêves et décide d'adopter une autre méthode qu'elle juge meilleure :

Et maintenant ! maintenant ! Oh ! sa vie était cassée, toute joie finie, toute attente impossible ; et l'épouvantable avenir plein de tortures, de trahisons et de désespoirs lui apparut. Autant mourir, ce serait fini tout de suite (UV, 130).

¹ Alain Buisine, in *Commentaires à Une vie*, op. cit. p. 302.

² « L'organisation du temps dans *Une vie* », Bulletin *Flaubert-Maupassant*, Rouen, 2003, n° 13, 2003, p. 10.

L'échec de Jeanne n'est que le reflet des hommes de la génération de Maupassant ; il laisse apparaître la décadence des valeurs amoureuses, familiales, la négation de l'amitié et de la religion, voire de Dieu tout simplement.

Cette pratique ignoble qu'est l'infidélité montre l'importante place qu'avait occupé l'adultère au cours de ce siècle « on dirait une coutume locale » (*UV*, 141). Cet acte immoral fait que l'amour, qui fut longtemps chanté et idéalisé par les écrivains romantiques, est anéanti. L'amour, dans ce roman, à l'image de l'amour romantique, n'a pas été vécu comme il se doit. Aucun couple n'a pu profiter du bien-être qu'il procure. La liaison amoureuse de Jeanne et Julien s'est soldée par un cuisant échec parce que marquée par des intérêts et des infidélités. Celle des parents de Jeanne a également connu des soubresauts. À preuve, la baronne pleure toujours en relisant les lettres d'amour de ses amants, car sachant intérieurement qu'elle trompait son mari :

Ce sont mes reliques qui m'ont fait ça. On remue des choses qui ont été si bonnes et qui sont finies ! Et puis, il y a des personnes auxquelles on ne pensait plus guère et qu'on retrouve tout d'un coup. On croit les voir, et les entendre, et ça vous produit un effet épouvantable. Tu connaîtras ça, plus tard (*UV*, 179).

À sa mort, Jeanne, par curiosité, ouvre « la boîte aux reliques » et découvre les écarts de conduite de sa mère. Cela symbolise une tache noire sur sa relation conjugale, un vide amoureux, pour ainsi dire.

Chez le couple des Fourville, cet échec de l'amour est aussi manifeste. En effet, Gilberte Fourville trompait, elle aussi, son mari avec Julien de Lamare. Elle n'a pas pu vivre, à sa guise, la relation romantique qu'elle imaginait, prétextant que son mari est amorphe et incapable de répondre à ses désirs amoureux, car occupé éternellement par la chasse. Le manque d'amour qui se dégage de la comtesse de Fourville est visible à travers cette description : « Une jeune femme pâle, jolie, avec une figure douloureuse, des yeux exaltés, et des cheveux d'un blond mat comme s'ils n'avaient jamais été caressés d'un rayon de soleil » (*UV*, 147).

C'est dire que la vie en couple a connu une dégénérescence amoureuse au XIX^e siècle. En décrédibilisant l'amour, Maupassant s'affranchit aussitôt de la conception romantique. Il fait tomber le mythe que les écrivains romantiques avaient constitué autour de ce thème. À l'amour romantique intensément vécu, s'oppose un amour charnel, sans idéal, réduit à sa plus simple expression. Thérèse Soumele-Tsafack écrit fort justement à ce propos :

Si les romantiques ont cru à la réalité des sentiments, s'ils ont trouvé en ceux-ci une évidence de telle sorte qu'ils en ont fait un mythe, avec Maupassant, on assiste à une véritable démolition de cet édifice lorsqu'il s'empare de son personnage et le ballade impitoyablement dans un monde imaginaire, dans des suppositions comme s'il fallait que certaines conditions soient réalisées avant que l'amour entre ses deux personnages puissent arriver au stade de la plénitude¹.

¹ Thérèse Soumele-Tsafack, « La démythification de la Nature et de l'amour dans *Une Vie* de Guy De Maupassant », *Synergies*, Algérie n° 12 – 2011, p. 260. pp. 255-267.

À travers le drame social de Jeanne, l'auteur de *Miss Harriet*, avec un regard lucide, examine la difficile condition d'existence de la femme au XIX^e siècle tout en émettant une critique acerbe à l'endroit de ses contemporains. C'est dans ce sillage que François Mauriac, dans ses analyses, soutenait que Maupassant est un homme « dont le message prophétique [...] prend la forme d'un avertissement »¹ sur les événements du siècle, c'est-à-dire la perte des valeurs sociales, morales et religieuses. Ces problèmes sociaux ont donc constitué un riche matériau romanesque permettant à l'écrivain normand d'appliquer une violente satire contre sa société, mais aussi de révéler ses qualités littéraires. Il a su transformer la matière première en langage car, après tout, il ne reste que les mots qui constituent la sève nourricière de toute œuvre littéraire.

2. Une Pratique langagière novatrice

Au prix d'un labeur méthodique acharné et d'un style plein d'apprêt, Maupassant s'est imposé sur la scène littéraire avec la publication de son premier roman, *Une vie*. Dans celle-ci, la qualité de l'écriture s'énonce par les mécanismes littéraires mis en valeur par l'auteur. Cela s'explique par le fait qu'il est avant tout un écrivain qui produit une œuvre littéraire dont le but est la recherche systématique du langage. C'est justement en examinant ce pan capital de l'œuvre que nous pourrions parler véritablement de littérature², car ce sont les mots qui la fondent. C'est pourquoi Stéphane Mallarmé recommande de : « laisser l'initiative aux mots »³.

Le disciple de Flaubert, en choisissant de faire l'échec de l'amour son objet d'étude, s'inscrit dans une tradition d'écrivains qui ont consacré une large part à cette problématique. Si Jeanne est malheureuse et privée de liberté depuis son adolescence (elle a passé cinq années au couvent du Sacré-Cœur) jusqu'à l'aube de sa vieillesse, c'est parce que Maupassant a voulu faire de son œuvre un laboratoire où s'exerce exclusivement le langage. À cet effet, il redonne à la littérature l'autonomie qui est la sienne et participe, par-là, à son renouvellement esthétique.

¹ Préface de *Bel-Ami*, Paris, Garnier Frères, 1959.

² Cf. à ce propos les excellents travaux de Jean Bessière, *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories des romans*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 ; *Quel statut pour la littérature ?* Paris, PUF, « L'Interrogation philosophique », 2002 ; Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire*, Collège de France/Fayard, 2007, p. 54 ; dans un excellent article Papa Mody a essayé de montrer cette façon originale de Maupassant de traiter la réalité pour aboutir au langage. En cela, il crée une nouvelle technique comme la phrase isolée typographiquement : « Et rien de nouveau n'arriva plus jusqu'aux derniers jours de juillet », « L'organisation du temps dans *Une vie* », art. cit., p. 10.

³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. De Bertrand Marchal, Paris, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, 1998-2003, p. 366. S'inscrivant dans le même ordre d'idées, Nathalie Sarraute déclare : « Mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots », Interview accordée à Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire*, 292, du 26 au 31 décembre 1972, p. 19.

Le doute désenchanteur, qui s'installe dans l'esprit de la jeune femme au moment où elle préparait la nuit de noces, est annonciateur de la faillite amoureuse du couple : « Elle attendit anxieuse, le cœur crispé, ce je ne sais quoi deviné, et annoncé en termes confus par son père, cette révélation mystérieuse de ce qui est le grand secret de l'amour » (UV, 68).

L'héroïne se met ainsi dans une position de faiblesse qui favorise déjà sa chute amoureuse. L'amour idéal qu'elle rêvait apparaît chimérique car Julien, insupportable, est tout son contraire. Maupassant, en grand artiste et orfèvre du langage, dresse avec beaucoup de virtuosité le caractère brutal et grossier de Julien, en face d'une fille inexpérimentée sexuellement, lors de la nuit nuptiale :

Il la saisit à bras le corps, rageusement, comme affamé d'elle [...] Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait rien comprendre. Mais une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment (UV, 71).

Une nuit de noces que l'héroïne a vécue dans une brutalité extrême. Cette situation l'entraîne dans une profonde réflexion où elle commence à perdre espoir sur son avenir sentimental. Elle se voit maintenant rejetée et ignorée par Julien. Jeanne mesure avec effroi la distanciation physique qui lui a été imposée par celui qui avait conquis son cœur :

Il était devenu un étranger pour elle, un étranger dont l'âme et le cœur lui restaient fermés. Elle y songeait souvent, se demandant d'où venait qu'après s'être rencontrés ainsi, aimés, épousés dans un élan de tendresse, ils se retrouvaient tout à coup presque aussi inconnus l'un à l'autre que s'ils n'avaient pas dormi côte à côte (UV, 101).

C'est justement cet échec qui pourra permettre au romancier de mettre en pratique sa vision de l'écriture qui se résume à l'autoréférentialité de la littérature¹. Ici l'histoire est reléguée au second plan ; elle ne constitue qu'une toile de fond dans cette recherche langagière pour une nouvelle orientation de l'esthétique littéraire. Maupassant change du coup l'ordre de l'écriture car, comme l'affirme Gaëtan Picon, « [il] travaille sur les mots non sur les choses »².

La résignation de l'héroïne face aux multiples problèmes qu'elle rencontre au quotidien : trahison (Rosalie, Gilberte), avarice et infidélité de son mari, mort de sa mère, ruine, fils bohémien, découverte inattendue et malheureuse des lettres d'amour de sa mère, etc., permet aisément une continuité de l'intrigue. L'auteur, tenant vaille que vaille à l'écriture de son roman dans lequel il fait mouvoir le langage, enferme Jeanne dans un labyrinthe de difficultés perpétuelles. Ce qui constitue une technique d'écriture innovante et permet de lire en « palimpseste » les œuvres des nouveaux romanciers qui sont dans une éternelle quête du

¹ Sur ce point, on pourra lire, avec beaucoup de profit, Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 179

² Gaëtan Picon, *Le style de la nouvelle littérature*, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures II, Paris, Gallimard, 1956, p. 212.

langage ou dans une « aventure de l'écriture »¹. L'écriture devient ainsi un travail sur les mots, car Jeanne s'engouffre quotidiennement dans le malheur. De grands rêves en une vie qui bascule drastiquement, Jeanne, peinée dans sa chair, examine en elle les « vérités profondes »², et ira même jusqu'à s'interroger sur le destin cruel qui lui est réservé puisqu' : « Elle se demandait naïvement pourquoi la destinée la frappait ainsi » (UV, 243). Une interrogation à laquelle elle trouvera une réponse au crépuscule de sa vie quand elle eut l'énorme chance de revoir celle qu'elle avait prise comme sœur jumelle : « La fatalité s'est acharnée sur ma vie » (UV, 253). Cette réponse met ainsi tout sur le compte de la religion. Le bonheur qu'elle a éternellement recherché lui fait défaut³ ; son existence terrestre se schématise comme suit : espoir, malheur, chute. On dirait même, pour paraphraser Jean-Pierre Duquette, que la vie de Jeanne « est architecturée sur ce qui se désarticule, une histoire construite sur la démolition et la ruine de tout espoir »⁴. Tout est échec en elle de sa naissance jusqu'à l'âge adulte.

Le romancier surveille son personnage et fait de telle sorte qu'elle soit malheureuse. Ce malheur infernal, qui réside désormais en l'héroïne, révèle les richesses langagières de l'œuvre par une narration itérative construite autour d'analepses⁵. Jeanne avait maintes occasions de rompre définitivement ses liens conjugaux d'avec Julien, surtout quand elle était tombée sur la scène d'adultère qu'elle n'avait jamais imaginée de son vivant. Mais Maupassant, en véritable artisan du langage, par une technique romanesque qui consiste à changer le schéma narratif, empêche Jeanne de choisir la rupture. Il fait appel, à cet effet, à la religion par l'intervention du prêtre, l'abbé Picot, qui invite Jeanne au pardon et à l'oubli :

Madame, il faut toujours pardonner. Voilà un grand malheur qui vous arrive ; mais Dieu, dans sa miséricorde, l'a compensé par un grand bonheur, puisque vous allez être mère. Cet enfant sera votre consolation. C'est en son nom que je vous implore, que je vous adjure de pardonner l'erreur de M. Julien. Ce sera un lien nouveau entre vous, un gage de sa fidélité future. Pouvez-vous rester séparée de cœur de celui dont vous portez l'œuvre dans votre flanc ? (UV, 144).

Après la fâcheuse trahison de Rosalie, vient celle de la comtesse Gilberte. Une autre occasion qu'elle pouvait saisir pour se libérer de son mari. Jeanne, malgré l'adultère proclamée par l'abbé Tolbiac, refuse d'admettre une telle infamie et s'abstient dénoncer publiquement Julien :

L'adultère est sous votre toit ; et vous le tolérez ! Le crime s'accomplit sous vos yeux, et vous détournez le regard ? [...] Elle sanglotait : « Que voulez-vous que je fasse ? » [...] Ouvrez les yeux de M. Fourville.

¹ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 67.

² Victor Hugo, « À Villequier », in *Les Contemplations*, Paris, Garnier Frères, 1966.

³ Malgré son ambition démesurée, Jeanne échoue lamentablement ; son échec constitue un élément primordial de cette recherche langagière pour la révolution de l'écriture, caractéristique de la littérature moderne.

⁴ Jean-Pierre Duquette, « Structure de *L'Éducation sentimentale* », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, 1970, pp. 159-180 ; version électronique disponible sur ce site : <http://id.erudit.org/iderudit/036439ar> , consulté le 22 avril 2020.

⁵ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 78-79. L'analepse, comme technique d'écriture, peut être définie comme un retour, sur une action déjà vécue, que le narrateur effectue en faisant une anachronie. Dans cette dynamique, l'analepse concourt à la discontinuité narrative favorisant l'échec d'un dénouement. Ici, les difficultés ne font que retourner continuellement sur Jeanne.

C'est à lui qu'il appartient de rompre cette liaison ». A cette pensée une épouvante la saisit : « Mais il les tuerait, monsieur l'abbé ! Et je commettrais une dénonciation ! Oh ! pas cela, jamais ! » (UV, 212, 213).

Malgré l'infamie de Julien, Jeanne reste de marbre et refuse de prendre toute décision allant dans le sens de mettre un terme à la relation conjugale. Ce qui signifie ainsi une victoire du langage, car le récit poursuit sa marche vers le dénouement. Cela redonne à la littérature son essence qui est réduite à la créativité langagière.

Jeanne est donc condamnée au stoïcisme total ; elle continue à subir, malgré elle, les brimades et tracasseries de son mari. Elle apparaît dans sa demeure comme figurante, aucune décision ne lui est attribuée. L'extrait ci-dessus est fort évocateur de l'écartement de Jeanne :

Elle n'avait d'ailleurs rien autre chose à faire, Julien ayant pris toute la direction de la maison, pour satisfaire pleinement ses besoins d'autorité et ses démanagements d'économie. Il se montrait d'une parcimonie féroce, ne donnait jamais de pourboires, réduisait la nourriture au strict nécessaire ; et comme Jeanne, depuis qu'elle était venue aux Peuples, se faisait faire chaque matin par le boulanger une petite galette normande, il supprima cette dépense et la condamna au pain grillé. Elle ne disait rien afin d'éviter les explications, les discussions et les querelles mais elle souffrait comme des coups d'aiguille à chaque nouvelle manifestation d'avarice de son mari (UV, 116, 117).

L'héroïne, pour garder son mari, a usé de toute forme de séduction et s'est résignée à toute douleur, n'empêche sa vie amoureuse a basculé lamentablement. Précisons toutefois que cet échec de l'amour n'est pas tout simplement vécu par Jeanne ; il est omniprésent dans l'œuvre. L'échec amoureux constitue ainsi une importante matière première pour Maupassant. En partant de cette réalité sociale, il porte le langage au pinacle de la littérature, car constituant même sa préoccupation.

Maupassant, pour ne pas voir l'héroïne mourir tôt, ce qui signifierait, d'ailleurs, la fin du roman, fait réapparaître Rosalie, lors de l'enterrement de tante Lison. Rosalie pleine de générosité et d'humanisme aidera Jeanne à se relever et à maîtriser la souffrance qui l'accable. Ce geste fera naître en l'héroïne un esprit de dépassement et de pardon à telle enseigne qu'elle finira par accepter sa sœur de lait (qui avait été renvoyée pendant vingt-quatre ans) et vivra sous sa protection le reste de ses jours :

Rosalie, en huit jours, eut pris le gouvernement absolu des choses et des gens du château. Jeanne résignée, obéissait passivement. Faible et traînant les jambes comme jadis petite mère, elle sortait au bras de sa servante qui la promenait à pas lents, la sermonnait, la réconfortait avec des paroles brusques et tendres, la traitant comme un enfant malade (UV, 254).

C'est cette puissance du langage qui a permis à l'auteur d'opérer un renversement de situation qui promeut Rosalie, la servante, chef de maison et fait de telle sorte que Jeanne soit désormais une étrangère chez elle. Rosalie fait maintenant figure d'autorité mais dans le but d'aider Jeanne à gérer le reste de ses biens.

Cette pratique langagière, qui révèle le talent de Maupassant, est aussi visible à travers les éléments de la nature qui n'émeuvent plus Jeanne, contrairement au début où elle contemplait

le lever du soleil avec beaucoup d'admiration. Le passage suivant en est une parfaite illustration de ce pouvoir de l'écriture mis en exergue par l'auteur du *Horla* :

Étaient-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai ? Qu'étaient devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et de la poésie verte du gazon où flambaient les pissenlits, où saignaient les coquelicots, où rayonnaient les marguerites, où frétilaient, comme au bout des fils invisibles, les fantasques papillons jaunes ? Et cette griserie de l'air chargée de vie, d'arômes, d'atomes féconds n'existait plus (UV, 94-95).

Ce changement de la nature, selon les incessantes interrogations de Jeanne, s'accompagne également de « l'écroulement des rêves de la jeune femme »¹. Le nouvel paysage, pour ainsi dire, est semblable à la vie actuelle de Jeanne où tout est malheur et déchéance. Le narrateur établit une excellente comparaison entre la chaleur présente et celle d'alors au moment où l'héroïne était dans sa tendre jeunesse :

Il lui semblait aussi que quelque chose était un peu partout autour d'elle. Le soleil devait être un peu moins chaud que dans sa jeunesse, le ciel un peu moins bleu, l'herbe un peu moins verte ; et les fleurs, plus pâles et moins odorantes, n'enivraient plus tout à fait autant (UV, 290).

Le dénouement de l'œuvre, qui est la réponse de Rosalie à sa première interrogation, met fin au cycle de malheurs de Jeanne et ouvre, en même temps, une perspective qui permet l'écriture d'un autre roman : « *La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit* » (UV, 298). Cette ouverture à laquelle Maupassant invite son lecteur n'est qu'une des multiples possibilités qu'a le roman pour sa survie. C'est en cela que les notes du critique sénégalais, Alioune-Badara Diané, sur le genre romanesque trouvent tout leur sens : « Tout commence quand tout finit : un autre roman est possible, car la littérature est proprement infinie »².

CONCLUSION

En prenant « pour objet propre de son analyse la mise à nu d'une misère du cœur »³, Maupassant, dans *Une vie*, dresse un violent réquisitoire contre les mœurs provinciales de la Normandie du XIX^e siècle. De ce fait, il applique avec bienveillance les principes sacerdotaux de « l'école réaliste ». Ce que reconnaît, d'ailleurs, le critique contemporain Henri Mitterand : « [...] ce roman, par sa composition narrative et par le choix de ses motifs clefs, exploite à pleins les conventions d'un genre et d'une morale, en même temps qu'il met à distance, par ses références, les habitudes d'un groupe social [...] »⁴. Mais, hormis cette satire sociale, le disciple de Flaubert exploite les ressources langagières par l'utilisation d'un style novateur qui donne la

¹ Thérèse Soumele-Tsafack, « La démythification de la Nature et de l'amour dans *Une Vie* de Guy De Maupassant », art. cit., p. 259.

² Alioune-Badara Diané, « Société, polygamie et fabrication du littéraire dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 49/A, 2019, p. 218.

³ Paul Bourget, « Guy de Maupassant », *Le Journal des débats*, op. cit.

⁴ Henri Mitterand, in Préface à *Une vie*, op. cit., p. VIII.

primauté aux mots du fait qu'il écrit une œuvre littéraire. La recherche du mot juste devient pour lui l'essence même de son écriture. La vie difficile de l'héroïne constitue donc la matière fondamentale sur laquelle s'articule tout le récit maupassantien. La souffrance amoureuse de Jeanne du début au crépuscule de sa vie est semblable à celle d'Emma Bovary, l'héroïne de Flaubert, torturée dans ses rêveries livresques. Ce sont ces éternels malheurs et souffrances qui ont favorisé la continuité du récit et permis au romancier d'inscrire son œuvre dans la catégorie des romans modernes où la recherche du langage polarise l'intérêt des recherches littéraires et est à la fois la finalité et le principal objet d'étude.

Grosso modo *Une vie* apparaît comme un roman qui ne débouche que sur de la vacuité, c'est-à-dire sur rien du fait que tout est échec du début à la fin. C'est là véritablement que le roman trouve toute son originalité, car la littérature est entièrement autonome. En lui consacrant ce qui lui est dû, le romancier participe au renouvellement esthétique du genre.

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel, ANDRE-PETIT Jean**, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 66.
- BALZAC Honoré de**, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Nathan, 1993.
- BESSIÈRE Jean**, *Questionner le roman. Quelques voies au-delà des théories des romans*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012
- , *Quel statut pour la littérature ?* Paris, PUF, « L'Interrogation philosophique », 2002.
- BOURGET Paul**, « Guy de Maupassant », in *Le Journal des débats*, 25 mai 1884.
- CALVINO Italo**, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- COMPAGNON Antoine**, *La littérature pour quoi faire*, Collège de France/Fayard, 2007.
- DIANÉ Alioune-Badara**, « Société, polygamie et fabrication du littéraire dans Une si longue lettre de Mariama Bâ », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 49/A, 2019, pp. 211-234.
- DUQUETTE Jean-Pierre**, « Structure de *L'Éducation sentimentale* », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, 1970, pp. 159-180 ; version électronique disponible sur ce site : <http://id.erudit.org/iderudit/036439ar> , consulté le 22 avril 2020.
- FERMIGIER André**, Préface d'*Une vie* de Guy de Maupassant, Édition Gallimard, 1974.
- HUGO Victor**, « À Villequier », in *Les Contemplations*, Paris, Garnier Frères, 1966.
- JAUSS Hans Robert** , *Pour une esthétique de la réception*, (1978), traduit de l'Allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
- MAUPASSANT Guy de**, *Une vie*, Paris, Albin Michel, 1983.

, *Bel-Ami*, Paris, Garnier Frères, 1959.

PICON Gaëtan, *Le style de la nouvelle littérature*, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures II, Paris, Gallimard, 1956, p. 212.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 67.

SARRAUTE Nathalie, in Interview accordée à Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire*, 292, du 26 au 31 décembre 1972.

SOUMELE-TSAFACK, Thérèse, « La démythification de la Nature et de l'amour dans *Une Vie* de Guy De Maupassant », *Synergies*, Algérie n° 12 – 2011, pp. 255-267.

L'AMOUR ET LE JEU DES INTÉRÊTS ET DES PASSIONS DANS *FAR FROM THE MADDING CROWD* ET *THE RETURN OF THE NATIVE* DE THOMAS HARDY

Sioudina MANDIBAYE

sioudina@yahoo.fr

Université de N'Djamena (Tchad)

Yambaïdjé MADJINDAYE

madji_genial@yahoo.fr

Université de N'Djamena (Tchad)

Résumé

Dans ses romans, Thomas Hardy a toujours eu un intérêt particulier pour les thématiques tournant autour de l'amour, de la violence, plus précisément de la morale, et de la mort. *Far From The Madding Crowd* et *The Return Of The Native* en sont une illustration. Loin d'être de simples récits d'amour, ils sont également des romans de classe à la forme d'une autobiographie romancée, dans lesquels l'écrivain raconte plus ou moins l'histoire de sa vie. En les lisant et les analysant, à l'aune de la grille thématique, il apparaît qu'il y a un parallélisme des thèmes traités : les mêmes défauts et les mêmes vertus des personnages s'y profilent sur un fond commun d'une relation amoureuse complexe avec des cœurs volés. Ainsi, cette réflexion vise donc à apprécier ces textes romanesques dans lesquels le destin semble accabler les personnages à cause d'un défaut de caractère ou d'une faute initiale que les circonstances transforment finalement en tragédie rendant le bonheur impossible. Tout compte fait, ce que montre Thomas Hardy, c'est que le véritable amour se construit alors que l'amour romanesque, basé sur la seule passion, est essentiellement inconstant et destructeur.

Mots-clés : Thomas Hardy, amour, violence morale, mort, tragédie, bonheur impossible

Abstract

Thomas Hardy's most of novels deal with love and its dramatic consequences such as illustrated in *Far From the Madding Crowd* and *The Return of the Native*. Far from being mere love stories, they are also class novels in the form of a fictionalized autobiography, in which the writer tells more or less the story of his own life. After reading and analyzing both novels, it appears that there is a parallelism of the themes treated: the same weakness and the same virtues of the characters are presented on a common background of a complex love relationship with a stolen heart. Thus, this aim of this paper is to reflect on these love stories in which fate seems to overwhelm the characters as a result of misconduct that circumstances ultimately turn into tragedy making happiness impossible. As a result, Hardy shows that true love is built while romantic love, based only on the passion, is inconstant even destructive.

Keywords : Thomas Hardy, love, moral violence, death, tragedy, unhappiness

INTRODUCTION

L'amour, la violence et la mort sont au cœur des romans de Thomas Hardy. Si, la plupart de ses récits se déroulent dans la région du Wessex, une région anglaise qui dépeint une vie austère, ses personnages, eux, sont constamment en lutte contre leurs passions et se doivent d'assumer les circonstances de leurs actes. Selon Edward Albert :

Hardy's subject is the same in most of his novels. In all his greatest works he depicts human beings facing up to the on laughs of a malign power. Accepting, as he did, the theory of evolution, Hardy saw little hope for man as an individual, and though his greatest figures have a marked individuality, Hardy's aim was to present Man or Woman rather than a particular man or a particular woman (Albert, 1979 : 437).

Nous constatons que Hardy est sensible aux crimes que la société commet contre l'individu, lorsque celui-ci est menacé par des lois et des conventions discutables. Pour lui, l'individu est en butte à la société et la communauté rurale se désagrège au profit de l'anonymat citadin. Les thèmes stoïciens et romantiques tels que l'idée de la mort, de l'éphémère, de la cruelle beauté de la nature constituent les fils narratologiques de tous ses textes romanesques.

Hardy doit surtout sa célébrité à des romans dits de caractère d'atmosphère écrasante tels que *Far from the Madding Crowd* (1874) et *The Return of the Native* (1878). À lire *Far from the Madding Crowd* et *The Return of the Native*, on remarque qu'il y a un parallélisme des thèmes traités, c'est-à-dire les mêmes défauts et les mêmes vertus de ses personnages sur un fond commun d'une relation amoureuse complexe avec un cœur volé. Tout se déroule en milieu rural : la campagne du Wessex, source de son inspiration. Sans doute, la passion est le thème inépuisable de ses romans.

Dans *The Return of the Native*, par exemple, Hardy décrit, de façon exhaustive, la vie rurale et le fait de façon pittoresque. Le récit romanesque se déroule à Egdon Heath et l'histoire s'ouvre sur une scène de voyage : Thomasin qui avait auparavant eu une relation amoureuse avec le vétérinaire Venn, retourne au bercaill après avoir renoncé provisoirement à son projet de mariage avec Wildeve, un agent hôtelier ; ce dernier étant plutôt amoureux d'Eustacia Vye, une belle femme aux cheveux noirs qui vit avec son grand-père dans une maison isolée à Egdon Heath. Malheureusement Eustacia abandonne Wildeve pour Clym, un marchand de diamant à Paris qui décide de s'installer définitivement au village afin de travailler pour le bien des populations rurales. *"I want to help people"* disait-il à sa mère. En conséquence, Eustacia trouve en Clym une certaine opportunité d'échapper à la misère de la lande en rêvant de se retrouver un jour, elle aussi, à Paris, ville aux mille et une lumières.

C'est surtout dans *Far from the Madding Crowd*, un roman à l'allure d'une tragi-comédie que Thomas Hardy présente les différentes formes d'amour, en créant des personnages qui vivent tous différemment leur découverte de ce sentiment. L'auteur raconte que certains entrent

en collision et se brisent en contact au point même de perdre leurs vies. Aucun personnage, à part le berger Gabriel Oak qui se pose en modèle d'un amour idéal en mettant en évidence que l'amour ne grandit pas du sentiment d'être adoré, mais résulte plutôt de la persévérance et des épreuves surmontées. C'est ainsi qu'il va ainsi réussir à dominer les caprices de Bathsheba, ses dédains, ses défaillances et à s'imposer à elle en dépit de tout. Ainsi, dans *Far from the Madding Crowd* tout comme *The Return of the Native*, on voit clairement que le destin semble accabler les personnages voués à l'échec parce que le bonheur leur est impossible à cause d'un défaut de caractère ou d'une faute initiale, que les circonstances transforment en tragédie.

1. *Far from the madding Crowd* et *The return of the Native*

ou histoires d'amour malheureux

L'amour dans *Far From The Madding Crowd* et *The Return Of The Native* est bien une machine de désillusion: il rapproche d'abord et ensuite, blesse, brûle, et même tue. "Un homme aime une femme qui en aime un autre". C'est l'éternelle histoire dans presque tous les romans de Hardy où l'amour est vécu comme une forme d'échec, parce qu'il est porteur des germes de sa destruction. C'est particulièrement le cas dans *Far from the Madding Crowd* où la passion a fait trois victimes : le martyre de Fanny Robin, l'assassinat du Sergent Troy et le suicide du fermier Boldwood. Cette scène est similaire à la mort douloureuse de Mrs. Yeobright sur la lande d'Egdon, au retour de la visite qu'elle a rendu à son fils, puis la mort d'Eustacia et de Wildeve dans un torrent dans *The Return of the Native*. C'est ce qui donne au lecteur le sentiment qu'après les jours d'idylle, viennent les jours de tempête.

The Return of the Native met en scène, avec une rare finesse psychologique, une dramaturgie des passions qui s'installent, s'investissent ; après quoi, elles affrontent les obstacles. C'est l'image de Daggory qui aime Thomasin, lequel aime Wildeve, qui à son tour éprouve de l'amour pour Eustacia, laquelle aime à son tour Clym Yeobright. Mais, cette chaîne de désirs inassouvis est susceptible de conflit. Yeobright aime Eustacia, laquelle aime Wildeve, qui aime Thomasin, ce dernier aime Daggory. C'est le paradoxe de l'amour qui représente ici l'ironie de la vie. Il ne s'agit pas seulement de l'ironie de la vie mais aussi de la fatalité; celui qui met aux prises, dans ce duel où s'opposent les sexes, le cœur de l'homme et le cœur de la femme, nés pour souffrir selon la loi de leur tragique destin. Mamadou Kandji dans son essai *Roman anglais et traditions populaires* explique que l'amour non partagé, résultant de la maladie d'amour ou encore du mariage non partagé, est un motif omniprésent dans tous les grands romans de Hardy.

Dans la ballade classique, les hommes et les femmes sont dépeints comme des êtres fragiles, ondoyants, capricieux et changeants ; d'une minute à l'autre, les sentiments à l'égard des êtres chers connaissent des

rebondissements spectaculaires et à cela s'agrège la fatalité qui pèse sur la vie des personnages qui ne sont pas toujours maîtres de leur destinée (Kandji, 1997 : 223).

De l'avis de Josette Hérou (2005 : 77) le déterminisme, tiré des théories de Darwin, l'absence de foi chrétienne, une vision pessimiste de la société à la fin de l'ère victorienne ne laissent aucune échappatoire à des personnages qui semblent parfois privés de liberté. Dans ce jeu complexe de l'amour et du hasard, c'est qu'aucune position n'est ferme : les corps et les âmes changent, se retournent, évoluent. On hésite, on réfléchit, on renonce. Il faut remarquer que l'absence et la présence catalysent la passion. C'est ainsi qu'une partie importante du récit se déroule en l'absence de Clym Yeobright et l'attente de sa venue pique la curiosité d'Eustacia : "*Perhaps*", *she thought to herself, "he is the man I have been waiting for all my life"* (Hardy, 1980: 18). En effet, Eustacia tombe amoureuse de Clym qui vient de rentrer de Paris sans même l'avoir vu, charmée par le seul timbre de sa voix qu'elle vient d'ailleurs d'entendre pour la première fois.

Hardy, en se référant à René Girard dans son ouvrage *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (Girard, 2011), joue très fréquemment son fameux désir mimétique ou l'amour est l'occasion de révélation de faux sentiments, avec ses doubles, Yeobright/Wildeve, Thomasin/Eustacia dont les relations évoluent au fil du récit, à mesure que l'évolution mimétique se transforme en mépris puis en haine. C'est dans ce contexte que le couple Yeobright/Eustacia constitue une preuve pathétique d'histoire d'amour malheureux, qui plonge le lecteur dans la pitié: "*Their love wastalked of by strangers. The lovers were pitied by everyone*" (Hardy, 1979: 73).

Hardy a recours au premier chapitre du roman à des thématiques romantiques telles que le paysage, la nuit, le régime nocturne des images et, les tempère d'une forme de rationalité froide, toute composée de précisions désenchantées pour évoquer la vie à Egdon Heath. Il décrit d'une manière impressionnante la campagne et les antiques du Wessex, où il était né et avait vécu la plus grande partie de sa vie, en enchaînant les faits sociaux et les actions des personnages: "*Egdon Heath was wild, lonely and beautiful. People had always lived on Egdon Heath, but it had never changed*" (Hardy, 1979: 1). On voit clairement qu'Hardy n'hésite pas, dans ces récits, à faire l'éloge de la lande en créant à la fois une atmosphère euphorique, idyllique, austère et mystérieuse. L'auteur nuance sa description d'Egdon Heath où la nature est belle et en même temps hostile. Ces expressions marquent l'enthousiasme et la conviction de l'auteur pour qui l'on ne peut trouver de repos que loin des villes. Pour Roland Barthes, « *Le lieu d'une fiction peut être sa vérité, parce que c'est au niveau du lieu (vues, odeurs, souffles, cénesthésies, temps) que le signifiant s'énonce le plus facilement : le lieu risque bien d'être la figure du désir, sans*

lequel il ne peut y avoir de texte » (Barthes, 1953 : 151). Il n'est donc pas étonnant que les toutes premières œuvres de Thomas Hardy doivent, pour une grande part, leur succès à leur tonalité pastorale, à la présentation nostalgique d'un monde rural protégé, « *Loin de la foule déchaînée* » et des soubresauts de la société. La passion créée de la souffrance déplore Martin Stephen : « *Man and Nature are frequently shown as suffering together, both victims of a ruling power in the Universe which scorns or ignores all living things* » (*English literature* 1986: 209).

La romantique Eustacia Vye est prête à tout pour quitter la lande déserte et morne d'Egdon, où elle dépérit. Son amour de liberté la porte tout d'abord à courtiser Damon, garçon charmant, mais sans cervelle. Ses charmes parviennent à le détourner de la douce et inoffensive Thomasin, sa fiancée. Lorsque le cousin de celle-ci, Clym Yeobright, revient de Paris fortuné, Eustacia saisit aussitôt cette opportunité que lui offre ce jeune homme entreprenant, qui a pris son essor loin du pays natal, mettant en évidence le caractère matériel de cette union.

Hardy n'est pas dupe de ses personnages. C'est en qualité de psychologue social, froid, qu'il montre jusqu'où le désir amoureux peut être un désir social, un désir d'évasion, un désir d'élévation. Eustacia, qui veut fuir les landes de Wessex parce qu'elle se croit en enfer à Egdon Heath, voit Paris à travers Clym Yeobright. « *To be your wife and to live in Paris would be heaven for me* » (Hardy, 1979: 37). Par contre, Yeobright, qui a fui Paris, désire le Wessex en Eustacia. Dès le départ, leur relation est fragilisée par la non-concordance de leurs désirs comme le montre ce dialogue :

- I hate this heath", Eustacia answered. "I feel that it is like a prison".
- A prison? Clym repeated in surprise. "I love Egdon heat at all times of the year. Even now when it is hard and dark. I would rather live on these hills than anywhere else in the world (Hardy, 1979: 32).

Dans *Far From the Madding Crowd*, c'est le Sergent Troy qui apporte le malheur en séparant pour un temps Bathsheba du berger qui l'aime. En effet, Gabriel Oak tombe amoureux de la belle Bathsheba Everdene qui rejette son amour, d'abord par mépris « *I've hardly a penny in the world, but I'm better educated than you – and I don't love you at all* » (Hardy, 1980: 12). Ensuite, par sentiment d'orgueil, à cause de l'opinion exagérée qu'elle se fait d'elle "*She simply observed herself as a beautiful product of Nature*" (Hardy, 1980: 2). Mais, le cas qui fascine le plus est celui du gentilhomme, le fermier Boldwood. Il menait dignement, à l'écart, son existence solitaire, indifférent aux séductions des jeunes filles, estimé de tous, recherché par toutes, quelque peu original et distant : « *He is a very kind man. But he is a hopeless man for a woman! All the young ladies in the district have tried to win him* » (Hardy, 1980: 24).

Boldwood, à en croire le récit, paraissait à l'abri de toute surprise du cœur. Un jour, une fantaisie passe par la tête légère de la jolie et déconcertante Bathsheba Everdene. Elle lui envoie

un « valentin », c'est-à-dire un de ces messages insignifiants et anonymes. Elle a scellé l'enveloppe d'un cachet portant cette inscription : « *MARRY ME* ». Boldwood sera touché, tour à tour épris, éperdu, affolé, poussé au meurtre et au suicide suite à la déception.

Selon Lacan, une lettre d'amour est l'expression profonde de notre sentiment; raison pour laquelle elle doit être écrite avec lucidité et conviction. Or, la Miss. Everdene ne prend pas à son compte l'affirmation de Lacan selon laquelle la lettre d'amour est « *the only thing one can do with a measure of seriousness* » (1982:154). Pour lui, une lettre d'amour n'est pas seulement réduite à un objet, mais est produite comme une fonction du discours parce qu'elle est le support d'un échange épistolaire qui ne se développe que dans le mirage d'une réciprocité des sentiments et de la condition. L'amour entretient des rapports avec ce que les analystes nomment la relation d'objet et le choix peut être narcissique ou se faire par étayage. Par conséquent, l'ambivalence de cette relation qui balance parfois entre amour narcissique et anaclitique peut être tangible dans la lettre d'amour.

2. L'argent comme déterminant du statut social

Dans *Far From The Madding Crowd* tout comme dans *The Return of the Native*, il s'agit bien d'un mariage de classes sociales différentes, des conjoints qui ne viennent pas forcément du même milieu social. Dans *Far From The Madding Crowd*, par exemple, Miss Everdene et Gabriel Oak ne sont pas du même milieu social, bien que vivant tous les deux en campagne. Miss Everdene, petite propriétaire terrienne, est issue d'un milieu social différent, alors que son premier prétendant, Gabriel Oak dont elle repousse la demande en mariage, est un pauvre fermier qui a perdu la totalité de ses brebis. Ruiné, il se retrouve par ironie du sort au service de Miss Everdene laquelle qui vient d'hériter des propriétés de son oncle. Le second prétendant est William Boldwood, un autre fermier qui, suite à un concours de circonstances, devient dangereusement passionné de Bathsheba Everdene. Le dernier sera enfin le Sergent Troy, déjà fiancé à une jeune fille de basse extraction.

Dans ce jeu des intérêts et des passions, Hardy met en valeur deux conceptions de l'amour qui s'opposent. Le conflit est extérieur : on n'a pas affaire à une même passion divisée contre elle-même, mais à deux passions de natures différentes, provenant de milieux sociaux différents. La simple disparité sociale, relayée et amplifiée par l'opposition de deux idéologies amoureuses, ne peut donc produire qu'un amour impossible. Alexis Aubenque dans *Un Noël A River Falls* (2019) déclare que ce n'est pas l'argent qui fait tourner le monde, mais c'est plutôt l'amour. Or, la vie moderne est dominée par un grand fait : l'argent. « *Chez les blancs comme ici, les femmes n'aiment pas les pauvres* » (Tedambe. 2002 :74). Fondamentalement, ce qui

attire les gens vers l'argent en premier, c'est l'irrésistible pouvoir de séduction, de la consommation et du statut social.

Dans les œuvres romanesques de Hardy, force est de constater qu'il adopte le point de vue de personnages ruraux qui n'ont pas une grande place sur l'échelle sociale anglaise de la fin du XIXe siècle. L'aristocratie rurale est supplantée par une bourgeoisie venue des villes, qui a fait fortune dans l'industrie ou dans le commerce avant de s'installer dans les campagnes créant ainsi un monde nouveau aux valeurs différentes. Les riches apparaissent comme une « caste » égoïste et insensible, préoccupée surtout de sauvegarder ses intérêts au détriment de leurs concitoyens moins favorisés. À titre d'illustration, la Miss Everdene, une femme autoritaire qui se vante de manipuler ses maris successifs ; une vanité qui ne se satisfait que par des flots d'or : «...*she won't listen to any advice. Pride and vanity – that's her trouble!* » (Hardy, 1980: 33). Lorsque Gabriel Oak perd ses brebis, métonymie de la perte de son rêve d'indépendance, il est engagé par Bathsheba, mais ne peut plus espérer son amour puisqu'elle lui est alors socialement supérieure. Il doit être le témoin silencieux de la cour que lui fait Boldwood, un fermier voisin et Troy, un jeune officier désargenté à la vie dissolue, un séducteur qui met à profit ses avantages physiques.

Il faut toutefois admettre que Bathsheba n'est pas un personnage vulgaire poussée seulement par l'amour de l'argent. Elle émerveille aussi par son caractère de femme idéaliste aux conceptions parfois folles, souvent grossières, toujours grandioses : « *I hate to be thought of as men's property in that way* » (Hardy, 1980: 11). On voit que Bathsheba vit un rêve d'indépendance, mais ce désir tourne à l'illusion comme si une héroïne ne pouvait être complète en étant seule, elle ne peut avancer ou réussir grâce à son acolyte. Par conséquent, Bathsheba doit, en fin de compte, passer par Oak pour sauver son exploitation. La différence des amours provient évidemment d'une différence des lucidités : le berger Oak vit dans une essence et une éternité d'amour tandis que Bathsheba Everdene vit dans la conscience de son aliénation, elle ne vit qu'en elle, imbuée de sa personnalité, et son attachement excessif au bien matériel. Elle s'assume en s'affichant. Oak décrit le comportement de Bathsheba comme une aliénation aux conséquences désastreuses : « *Pride and greed can destroy contentment* » (Hardy, 1980: 17). Hardy considère que Gabriel Oak représente l'idéal proche de la nature, calme, honnête, attentif aux autres, responsable alors que le Sergent Troy est l'opposé, égoïste, destructeur et vivant au jour le jour.

Si Bathsheba, d'un côté, refuse d'être assimilée à une propriété, Eustacia de l'autre côté est prête à tout sacrifier pour réaliser son rêve. Eustacia, la pâle et brune, brûlée du feu intérieur que concentrent en elle sa solitude et son ennui, cherche l'amour comme une évasion, une

délivrance. Malgré cette apparente harmonie spatiale de la vie en campagne, Eustacia éprouve un sentiment d'emprisonnement : « *there is a sort of beauty in the scenery, I know ; but it is a jail to me* » (Hardy, 1979 : 146). Aussi tente-t-elle de s'échapper. À cet effet, elle voit dans les hommes un moyen de gagner d'autres lieux. Le retour au pays natal de Clym Yeobright en provenance de Paris où il a pu fructifier sa fortune, lui fournit un espoir. Pour Eustacia, l'argent symbolise le levier de l'ascenseur social parce qu'il donne le pouvoir de s'élever dans l'échelle sociale.

En épousant Clym, Eustacia pense pouvoir aller à Paris, son pays de rêve. Clym devient pour Eustacia une sorte de passeur, celui qui doit l'aider à concrétiser son rêve. En réalité, elle ne veut pas comprendre que Clym revient pour s'installer à Egdon. Du coup, le mariage se transforme en une prison. Eustacia est condamnée à vivre à Egdon ; elle ne peut réellement fuir parce que la fuite est vaine. Son prénom la prédestine : la stase semble inscrite dans Eustacia et la condamne à l'immobilité. Dans tous les deux cas, ni l'origine noble ni l'argent n'aident les deux filles à trouver le bonheur dans leurs mariages. À la fin du roman *The Return of the Native*, par exemple, l'héroïne exprime sa frustration de façon paroxystique :

How I have tried and tried to be a splendid woman, and how destiny has been against me!... I do not deserve my lot! She cried in a frenzy of bitter revolt. 'O, the cruelty of putting me into this ill-conceived world. 'I was capable of much; but I have been injured and blighted and crushed by things beyond my control (Hardy, 1979 : 421).

Eustacia se donne le beau rôle d'une femme possédant de grandes potentialités et ayant fourni bien des efforts, mais qui ne se trouvait pas dans un milieu digne d'elle, c'est-à-dire vaincue par une destinée contraire. Le thème de la « femme déçue » appartient à une tradition littéraire du XVIII^e siècle reprise par la littérature victorienne et Thomas Hardy en particulier ou on y trouve de nombreuses femmes séduites et abandonnées, frappées d'ostracisme.

3. Le mariage de l'ironie et de l'émotion

L'intrigue de *Far From The Madding Crowd* et *The Return of the Native* commence d'abord par le choix du conjoint qui se fait en fonction des sentiments réciproques, et non en fonction des désirs de leurs parents. C'est ainsi que dans *The Return of the Native*, par exemple, au début du roman, une certaine Thomasin doit épouser Damon Wildeve, malgré l'opposition de sa tante et tutrice Mrs. Yeobright pour des raisons de classe sociale.

Mrs. Yeobright was a proud woman. Although her dead husband had been a farmer, she had come from a good family. Mrs. Yeobright did not think that Damon Wildeve was good enough for her niece. At first she had tried to stop the marriage, but then she had finally agreed to it (Hardy, 1979: 6).

En effet, Eustacia s'ennuie, déteste la lande sauvage et rêve de partir pour la ville, ou tout moins pour une aventure digne de ce nom comme si elle ne pouvait mieux gagner sa vie en

vivant à Egdon Heath. Et lorsque Clym Yeobright arrive de Paris pour quelques jours de vacances, Eustacia a tôt fait d'abandonner, au profit de ce parti bien plus enthousiasmant, un Wildeve contraint de se contenter de la pauvre Thomasin. Ce sont là, les bases de linéaments de cette histoire, qui réunit deux couples aux facettes extraordinairement opposées qui persisteront dans leur union malgré les avertissements de leur entourage, et qui, de manière assez prévisible, vont former deux mariages qui ne connaîtront pas le bonheur

Toute l'intrigue tourne autour de deux conceptions opposées de la formation du mariage. Ces illusions ne peuvent que transformer la lune de miel en « lune de fiel » après un moment de vie commune. Le couple « Clym et Eustacia » n'est pas fait pour se rendre mutuellement heureux, il est plutôt un creuset de crises et de conflits : « *If she makes you a good wife, there has never been a bad one* » (Hardy, 1997 : 38), disait Mrs. Yeobright à son fils à propos de son projet de mariage avec Eustacia.

Le principal problème, auquel Eustacia Vye est confronté, c'est celui de son désir de sortir hors de la lande, symbole de la misère et d'aller vivre à Paris. Et son romantisme fleur bleue va la conduire à briser les conventions sociales en participant par exemple à la fête organisée en l'honneur de Clym Yeobright alors qu'elle n'était pas autorisée à y prendre part. Pour elle, vivre dans Egdon Heath, sans espoir d'améliorer sa condition de vie, représente un enfer. En revanche, pour Clym, la campagne n'est pas seulement ici un décor (occasion de descriptions qui constituent sans doute l'élément le plus pénétrant, le plus moderne, du récit), c'est l'objet d'une passion (sa passion pour la campagne) :

Clym Yeobright loved Egdon Heath. To Clym, the heath was a place of life and beauty at every season of the year. When Clym Yeobright walked on the heath, he was never lonely. He loved to be near the birds, animals and plants that made the heath beautiful for him. Clym loved the heath as much as Eustacia hated it (Hardy, 1979: 27).

L'amour de Clym et d'Eustacia enfin de compte ne connaîtra pas une issue heureuse. La séparation du couple sera motivée par deux visions du monde différentes. D'un côté, le désir d'Eustacia de mener une vie paisible hors de Egdon Heath, de l'autre un partenaire qui pense arriver juste au bon moment pour sauver la situation et changer le cours de l'histoire de sa communauté. Aller vivre à Paris est une demande irréaliste selon Clym Yeobright. Le mécontentement d'Eustacia finit par conséquent à amoindrir le bonheur de Clym et le souhait de celui-ci de rendre cette dernière heureuse s'est soldé par une incompréhension. Malgré tous les efforts de Clym pour améliorer les conditions de vie d'Eustacia, cette dernière l'accable en l'accusant d'être une personne égoïste : « *I love him. But I have no wish to live on Egdon Heath. If I had known we were going to stay here so long, I would never married him* » (Hardy, 1979: 48).

En effet, Eustacia croyait que le mariage serait le début d'une merveilleuse aventure dont elle serait le personnage principal. Au-delà de l'amour, elle cherche plutôt à le transformer, à l'améliorer afin qu'il devienne l'homme dont elle a toujours rêvé, le citadin parisien. De l'autre, la naïveté de Clym qui croyait que sa dulcinée resterait toujours la même : admirative, positive et participative. Or, l'étude du patronyme Vye révèle un terme dépréciatif car il est symboliquement plus chargé négativement dans la mesure où l'idée de (voyewith) y est inscrite. Et de ce fait, un déchiffrement du nom condamne le personnage à subir les contrecoups de l'échec : « *Marriage is seen as capable of being a private hell, but also as a genuine and desirable relationship, as long as the two partners have genuine knowledge of themselves and of each other* » (Stephen, 1986 :146).

Ainsi, la grande réussite du roman n'est donc pas à chercher du côté de ces complications matrimoniales sur fond d'amour à demi sincère et de froids calculs. Selon Wildeve, « *life is never like our dreams* » (Hardy, 1979: 6). Dans la vie pour ainsi dire, personne n'obtient tout ce qu'il désire de la façon dont il le souhaite. L'amour représente, ici, l'ironie de la vie, la fatalité ; c'est lui qui met aux prises, dans ce duel où s'opposent les sexes, le cœur de l'homme et le cœur de la femme, nés pour souffrir selon la loi de leur tragique destin :

Le vrai mariage, personne n'en veut, surtout quand la femme n'a pas, dès le départ, reçu une bonne éducation. Pris dans le cercle vicieux des coups bas et des vengeances, le mariage n'est que le jeu de la mort ; et la vie, que l'on imaginait toute rose, prend soudain une teinte de braise et le monde devient rouge comme l'étincelle (Tedambe, 2002: 34).

La restauration de l'harmonie passe par la victoire de la raison sur le désir. Gabriel Oak, l'homme des passions dominées, par exemple choisit la raison au détriment du désir, le statu quo plutôt que la révolution. À la fin de *The Return of the Native*, Diggory Venn et Thomassin, personnages respectueux des traditions d'Egdon et aux pulsions limitées ou peu exprimées, reviennent sur le devant de la scène. Thomassin admet ses fautes et parfois cherche à les justifier, à prouver qu'elle a eu raison de les commettre : « *I know that once my aunt did not want me to marry Diggory. But now he is a man with money* » (Hardy, 1979: 74). Le récit se termine par un mariage, paradigme de la vie, du recommencement, de l'éternel retour du même. Ainsi, la réunion de Bathsheba et de Gabriel Oak s'inscrit dans le mythe de l'éternel retour, de la régénération, possédant les vertus consolatrices des paradigmes qui transforment l'existence contingente, désordonnée en essence organisée. C'est ce que conseille d'ailleurs Tedambe Isaac quand il dit : « *Comme à une table il faut trois pieds pour tenir debout, à un mariage il faut trois raisons pour être stable. Le sentiment, le matériel et surtout l'esprit* » (Tedambe, 2002 : 144).

CONCLUSION

Affirmer que *Far From Madding Crowd* et *The Return Of The Native* ne sont pas des œuvres qui traitent du mariage, c'est du coup ignorer la toile de fond de ces romans qui sont d'actualité même si Thomas Hardy entreprend à travers ses œuvres de brosser l'histoire de l'humanité, déchirée par ces désirs inassouvis. Parlant de sa philosophie de la vie, Edward Albert note que Hardy n'observe pas ses personnages ; il les voit ; il ne les juge pas : il les comprend : « *Hardy's preoccupation with his « philosophy of life » is seen in the way in which he intrudes himself into his novels to point an accusing finger at destiny or to take the side of his protagonists, and in the over-frequent use of coincidence, through which he seeks to prove his case* » (Albert, 1979 : 437). Thomas Hardy a été violemment critiqué pour son œuvre pessimiste. Il est vrai que très souvent, dans ses romans, ses personnages souhaiteraient une vie meilleure, mais ne peuvent y accéder condamnés, qu'ils sont par la fatalité. Que ce soit dans *Far From the Madding Crowd* ou *The Return of the Native*, l'homme devient ainsi étranger dans son milieu, s'il n'est étranger à lui-même. Martin Stephen renseigne que *Far From The Madding Crowd* et *The Return Of The Native* de Thomas Hardy ne sont pas seulement des récits d'amour, mais aussi, des romans de classe à la forme d'une autobiographie romancée, dans lesquels l'écrivain raconte plus ou moins l'histoire de sa vie :

Three lasting influences on his life were a feeling of social inferiority that never left him, a troubled and erratic first marriage to Emma Gifford and the death by suicide of his close friend and advisor Horace Moule (Stephen, 1986 : 208).

Tous les biographes de Hardy s'accordent à dire qu'il ne se départit jamais de son pessimisme. La sincérité, le pathétique, la rigueur du style de Hardy, ainsi que l'évocation d'un monde rural en voie de disparition ont plu à des générations de lecteurs, mais l'architecture trop maîtrisée et le pessimisme systématique ont souvent déçu. Tout compte fait, ce que montre Hardy, c'est que le véritable amour se construit alors que l'amour romanesque, basé sur la seule passion est voué à l'échec car inconstant et destructeur.

Bibliographie

ALBERT, Edward, 5th ed. 1979, *History of English Literature*, London, Harrap.

AUBENQUE, Alexis, 2019, *Un Noël à River Falls*, Paris, Bragelonne.

BARTHES, Roland, 1953, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil.

BENNETT Adrew et Royle Nicholas, 2016, *An introduction to literature, Criticism and Theory*. New York, Routledge (5thed).

BIRCH, Dinah et **Katy Hooper**. 4th Ed, 2012, *Oxford. Concise Companion to English literature*. Oxford university press.

BURGESS, Anthony, 1986, *English literature*, England, Longman.

GINESTIER, P, Hoyles, J et **Shepherd A.** 5e Ed. 1974, *Littérature Anglaise*, Paris, Bordas

GIRARD, René, 2011, *Mensonge romanesque et Vérité Romanesque*, Paris, Fayard.

HARDY, Thomas, 1980, *Far From the Madding Crowd*, England, Longman.

HARD, Thomas, 1979. *The Return of the Native*, London, Heimann Educational books.

HÉROU, Josette, 2005, *Précis de littérature anglaise*, Paris, Armand colin.

MAMADOU Kandji, 1997, *Roman anglais et traditions populaires*, Canada, Humanitas.

STEPHEN, Martin, 1986, *English literature*, London, Longman.

TEDAMDE Isaac, 2002, *République à vendre*, Paris, L'Harmattan.

**UN CONTRE-DISOURS DE L'ÉMIGRATION : LA FORCE DISSUASIVE
DU RÉCIT DANS *LE PARADIS FRANÇAIS* DE MAURICE BANDAMAN,
L'AILLEURS ET L'ILLUSION D'ABD'EL AZIZ MAYORO DIOP,
LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE DE FATOU DIOME**

Aliou SECK

seckpisco@yahoo.fr

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Résumé

Les romanciers africains subsahariens, continuant de croire en leur influence grandissante sur le destin de leur peuple, conçoivent des œuvres à forte charge idéologique qui se font l'écho des grands problèmes de leur temps. C'est pourquoi cette contribution interroge la façon dont Maurice Bandaman, Fatou Diome et Abd'el Aziz Mayoro Diop tentent de déconstruire le mythe, bien ancré chez les jeunes africain(e)s, d'un prétendu Eldorado européen. Une approche sociocritique révélera les traits marquants de leurs récits qui se veulent globalement dissuasifs.

Mots-clés : émigration, écriture dissuasive, déconstruction, marginalisation, représentation de l'échec

Abstract

Sub-Saharan African novelists continue to believe in their increasing influence on the destiny of their peoples, conceiving works, with a strong ideological load, that echo the great problems of their time. This is why this contribution questions the way in which Maurice Bandama, Fatou Diome and Abd'el Aziz Mayoro Diop try to deconstruct the deep-rooted myth prevailing among young Africans, of a so-called European Eldorado. A socio-critical approach will reveal the striking features of their stories, which are generally intended to be dissuasive.

Keywords : emigration, deterrent writing, deconstruction, marginalization, representation of failure

INTRODUCTION

Dans son ouvrage *Noirs d'Encre*, Dominic Thomas notait la récurrence de la thématique de la migration vers la métropole française dans la littérature subsaharienne de l'époque coloniale

à la période postcoloniale (Thomas 2013 : 211). Le fait est que la migration a cheminé avec cette littérature dans le temps, changeant parfois de mobiles ou de motivations suivant le cours de l'Histoire. Au personnage de l'étudiant, parti à la quête de diplômes à Paris, succède celui du travailleur immigré partant avec le souhait de trouver un cadre socioéconomique favorable, meilleur en tout cas que celui de son pays de départ. Si l'on peut, par ailleurs, remarquer un essoufflement de ce thème dans les années soixante-dix, on note par contre un intérêt renouvelé de l'émigration pour les romanciers ouest-africains à partir des années deux mille marquées par la ruée des jeunes du continent sur les côtes européennes. Le contexte politique parfois aidant, de jeunes garçons risquent constamment leur vie dans des embarcations de fortune pendant que certaines filles tentent de vendre leurs charmes sur internet espérant ainsi survoler l'Atlantique.

On comprendra qu'une telle situation ne saurait laisser nos romanciers indifférents d'autant plus que, très souvent, la figure du prosateur cache celle du politique sensible aux tumultes de son temps¹. Maurice Bandaman, Abd'el Aziz Mayoro Diop et Fatou Diome nous paraissent, en ce sens, comme des auteurs éminemment politiques posant leurs textes en des sortes de relais, de caisse de résonance des grands défis qui interpellent l'Afrique.² Leurs œuvres sont des miroirs tendus à la population africaine, aux jeunes singulièrement, afin de les pousser à contempler le spectacle de la déroute de l'émigré. Il s'agit de voir, dans le cadre de cette contribution, ce qui motive le parti pris des auteurs de faire échouer leurs personnages dans leur quête d'un mieux-être hors du continent africain. Nous pensons que si ces auteurs se livrent à une « représentation misérabiliste de l'immigration » (Albert 2005 : 100), c'est parce qu'ils souhaitent contribuer à leur façon aux efforts déployés en vue d'endiguer ce phénomène. La figuration de l'échec des personnages serait un contre-discours opposé à la rhétorique migratoire qui vent, impitoyablement, le rêve d'un hypothétique *Eldorado* européen. L'approche sociocritique³ nous semble, à cet effet, pertinente dans la mesure où elle nous permet d'accéder à la « socialité » de ces textes littéraires par une « lecture interne, immanente, textualiste » (Popovic 2011 : 14). De ce fait, l'analyse mettra l'accent sur l'ancrage du mythe

¹ Cette posture politique de l'écrivain est défendue par Véronique Tadjo qui, dans un entretien, affirme : « L'écrivain a la possibilité d'agir sur le réel à travers ses écrits et sa parole parce que, bien souvent, il est et devient une figure publique ». Cf Éloïse Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Éditions Mémoire d'encrier, 2010, p. 341.

² Pierre N'Da fait sur l'œuvre de Maurice Bandaman la remarque suivante : « L'écriture bandamanienne puise aussi sa matière dans des faits et événements de l'Histoire ». Cf « Le roman africain moderne : Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Ethiopiennes* n° 77, 2^{ème} semestre, 2006, p. 63.

³ Claude Duchet dans son essai *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 314 apporte cette précision : « Au sens restreint [...] la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale ».

du « paradis français » dans la conscience des jeunes, la thématique de l'échec et la représentation du retour qui sont les traits dominants de cette écriture dissuasive.

1. De l'ancrage du mythe du paradis français

L'idée d'un paradis français ou européen est, depuis longtemps, un lieu commun, bien ancré dans la conscience des jeunes Africains qui ont le ferme sentiment que l'Europe est synonyme d'opulence, de belle vie. Les trois romans qui nous intéressent ont ceci de particulier qu'ils montrent le degré d'enracinement de cette idée. De fait, les premières pages du *Paradis français* (Bandaman 2008) nous plongent dans la mentalité de Mira, le personnage principal. Il n'est pas difficile de se faire une opinion sur ses convictions bien avant qu'elle n'ait eu à faire ce périple l'ayant conduite en Italie qui sera le lieu de « crémation de ses aspirations » (Diome 2003 : 105). L'air déçue, elle confesse :

Je n'avais imaginé qu'en Europe des mendiants pouvaient se promener dans un métro pour quémander. J'étais convaincue que la mendicité ne se pratiquait que dans les rues d'Abidjan, Dakar, Bamako et autres grandes capitales africaines, et je voulais partager avec d'autres Africains ce choc que j'ai reçu à voir des Blancs mendier, persuadée que l'Europe était un grand paradis. (Bandaman 2008 : 9)

Le substantif *choc* employé trahit sa mauvaise surprise de la narratrice profondément déçue par cette triste réalité qu'elle ne s'imaginait guère. Nous pouvons aussi remarquer que son « *je* » revêt, à bien des égards, une valeur globalisante dans le sens où il la pose en relai de tous les jeunes qui, à partir de l'Afrique, se figurent une image carte postale de l'Occident. Mira devient alors un personnage-symbole, un signe traduisant une réalité sociologique ivoirienne et, par extension, africaine.

Le fait que Maurice Bandaman ait choisi comme héroïne de son roman la figure de l'étudiante est assez révélateur de son projet romanesque. Si cette catégorie de la population n'est point épargnée par ce mythe, cela suffit à montrer la proportion de son enracinement et la façon dont il s'est incrusté dans les consciences. En évoquant, d'ailleurs, le souvenir de Mbarka, « l'homme aux nombreux diplômes » (*ibid.* 56), nous pouvons remarquer l'ampleur du phénomène : le jeune Tchadien, rêve de s'offrir une belle vie en France où il serait un riche écrivain avant son retour triomphal dans son pays qui l'élirait Président de la République. Notons qu'il a émis cette idée pendant qu'en compagnie de Mira et d'autres migrants, il tentait de traverser les Alpes pour accéder au territoire français. Nous apprenons aussi que la malienne Oumou, décédée dans les Alpes, fut enseignante dans son pays avant de s'envoler sous les bras d'un époux Blanc. Même si la narration n'insiste pas outre mesure sur son rêve de France, nous pouvons lire dans son obstination à rejoindre ce pays, dans des conditions si peu évidentes, l'aveu implicite d'une France Terre-promise. Fondamentalement, il n'y a pas de personnage de

Maurice Bandaman, dans ce roman, qui ne soit attentif au chant des sirènes de l'Hexagone.

Mira en donnait la mesure à travers ces propos :

Je communique presque tous les jours avec mes parents et amis à Abidjan. Chaque fois que je leur annonce mon retour, ils s'en offusquent. Mes sœurs me conseillent de rester à Paris, me demandent de leur trouver des certificats d'hébergement afin qu'elles puissent constituer leur dossier pour l'obtention d'un visa leur permettant de découvrir le Paradis français. J'ai beau leur expliquer que je vis dans la galère, rien n'y fait, elles préfèrent la galère parisienne à celle d'Abidjan. (*ibid.* 144)

Il y a lieu de souligner que cette fascination que Paris exerce sur les jeunes africain(e)s était déjà présente dans les romans de la première heure. *Mirages de Paris* (Socé 1964), entre autres, montre l'exemple de Fara, le personnage principal, dont le plus cher souhait est de voir cette France dont il avait appris avec amour, la langue, l'histoire et la géographie¹. Le rêve migratoire devient ainsi la résultante des stéréotypes qui ont fini de faire rimer « France avec chance » (Diome 2003 : 53).

La claire conscience que Salie, narratrice du roman de Fatou Diome, a de cette réalité l'a poussée à en faire une lecture à la fois sociologique et anthropologique. La différence dans la représentation de l'ancrage de ce mythe réside dans le fait que Salie, contrairement à Mira, semblait nourrir moins d'attentes sur sa vie en Occident. Son récit ne s'attarde pas sur ce fossé, bien visible dans le roman de Maurice Bandaman, entre les espoirs de l'héroïne et la réalité brutale à laquelle elle sera confrontée. En plus, ce rêve d'un « paradis français » n'apparaît pas tant chez la narratrice elle-même que chez les autres personnages auxquels elle est liée, qu'ils soient voisins comme Garouwalé ou demi-frère tel Madické. Au fil des pages, Salie tente de démonter les mécanismes de l'enracinement de ce mythe chez eux, tout en essayant de comprendre leurs arguments.²

Précisons qu'une partie de cette histoire se déroule dans un cadre insulaire et que, dans la mentalité des résidents, l'île est présentée comme un espace coupé du monde qui les tient à l'étroit et étouffe leur aspiration à la liberté. Sortir alors de ce cadre mortifère, c'est aller à la rencontre de la vie qu'ils s'imaginent ailleurs. Une autre raison, cette fois, d'ordre anthropologique est donnée dans le roman *Celle qui attendent* (Diome 2010) où la narratrice affirme que « les insulaires sont mobiles, souvent contraints d'aller gagner leur pain hors de

¹ À propos de ce personnage, le narrateur affirme : « Les pays d'au-delà les horizons de sa petite patrie exerçaient sur lui une séduction irrésistible. Voir Paris qui, au dire de tous, était un El Dorado, Paris, ses beaux monuments, ses spectacles féériques, son élégance, sa vie puissante que l'on admirait au cinéma. Et tout l'intéressait qui pouvait fournir à son imagination un élément de plus, utilisable dans l'architecture du monde merveilleux, bâti et placé au-delà des mers : les récits des marins noirs, ceux des anciens combattants sénégalais, ceux des colons, qui, dans leur nostalgie, enjolivaient leurs souvenirs ». Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Nouvelles Éditions Latines, 1964, p. 15.

² Dans une discussion avec ceux-ci, elle prévient : « En Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la Constitution, mais certains le lisent sur votre peau ». *Le Ventre de l'Atlantique*, Éditions Anne Carrière, 2003, p. 176.

leur terroir ; ils voyagent, s'adoptant aux lieux et aux cultures » (*ibid.* 86). Cela ferait des jeunes, évoluant dans cet espace, des sujets prédisposés au voyage, des gens prompts à émigrer, pas forcément pour des raisons économiques, mais davantage parce qu'ils porteraient dans leurs gènes ce qu'Eric de Rosny nomme « le virus de l'émigration » (2002 : 623). Une dernière raison, peut-être d'ordre factuel, les pose en fins observateurs de leur milieu : ils ont su tirer la conclusion, certes hâtive, que « tout ce qui est enviable vient de France » (Diome 2003 : 52). Et, pour cela, ils ne manquent pas d'exemples à l'appui de leur thèse : l'homme de Barbès, propriétaire de la télévision qui permet à Madické et ses amis de suivre les matchs de la coupe du monde, vient de France. Il est devenu l'emblème de l'émigration réussie qui le couvre, dans l'île, d'un manteau de respectabilité. La narratrice précise non sans pincement au cœur : « On lui demandait son avis sur tout, les visages se faisaient polis à sa rencontre » (Diome 2003 : 33). Cette situation fait naître chez eux un mimétisme qui se nourrit de la jalousie et de l'envie de débarquer sur les « rives ensoleillées » (*ibid.* 110) des capitales européennes. Il s'y ajoute la tradition qui voudrait que ces jeunes réussissent afin « d'assumer la fonction assignée à tout enfant de l'île : servir de sécurité sociale aux siens » (*ibid.* 53). Il ne serait pas inconvenant de pointer aussi tout ce discours, tenu par les « venus de France », qui contribue à entretenir ce mythe de l'Occident. L'exemple de l'homme de Barbès qui a su, avec ses fables, aiguïser l'appétit de Madické et de sa suite en est la meilleure illustration.¹

On peut le voir, c'est la conjugaison de tous ces facteurs qui participe à l'ancrage du mythe de l'ailleurs dans la conscience de ces personnages qui, à l'image de Mira, veulent aller en Europe pour revenir sur l'île auréolés de gloire et d'estime. C'est précisément ce que Salie a observé chez le jeune Madické à propos duquel elle précise :

Une seule pensée inondait son cerveau : partir ; loin ; survoler la terre noire pour atterrir sur cette terre blanche qui brille de mille de feux [...] Partir donc, là où les fœtus ont déjà des comptes bancaires en leur nom, et leur bébé des plans de carrière. (Diome 2003 : 165)

Nous noterons, au passage, la construction antonymique des expressions *terre noire* vs *terre blanche*. La *terre noire* renvoyant à l'Afrique au sens étendu négativement connotée, la *terre blanche* référant à l'Europe, espace où brilleraient les feux de l'opulence, du paradis. Nous assistons ainsi à l'élaboration d'une pensée se peaufinant à l'inverse de cette idée portée par Salie qui voudrait nuancer le portrait de l'Europe. C'est aussi parce que Demba Sall a cru à ce mythe qu'il a rejoint l'Allemagne.

¹ « Il faut vraiment être un imbécile pour rentrer pauvre de là-bas », dira-t-il à ces jeunes. Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique*, op. cit., p. 87.

De fait, le roman d'Abd'el Aziz Mayoro Diop, à la différence de ceux de Fatou Diome et de Maurice Bandaman, trouve pour cadre la ville de Cologne. Cette rupture spatiale, introduite dans le récit de la migration, a le mérite de montrer les autres lieux de convergence des rêves des jeunes africains. Si Demba, le personnage principal, a abandonné son poste d'enseignant avec les avantages dont il bénéficiait, c'est parce que, tels Mira et Moussa, il espérait mener une vie bien meilleure en Allemagne. Il aura connu, contrairement à ceux-ci, la joie que procure une vie normale d'employé d'usine avant de perdre son emploi. Il se peut que Mayoro Diop ait voulu par ce procédé montrer la chute brutale et irréversible du personnage ayant vécu, pour un temps, une situation stable avec son épouse blanche et ses trois enfants. *L'Ailleurs et l'illusion* (Diop 1983) n'est, en réalité, que le récit de la déchéance d'un homme prisonnier de ses rêves et de ses espérances dans une Cologne encore rétive à l'émergence de la figure de l'Autre, l'Etranger, le Noir confiné à la marge des faubourgs de l'existence. Ainsi que nous l'observons dans les trois romans, les personnages, acquis à la cause de l'émigration, développent un certain fétichisme de l'Occident et c'est toujours assez tardivement qu'ils découvrent la face cachée de la réalité. Les auteurs font, par ailleurs, fonctionner leurs récits comme des sortes de paraboles construites autour de la thématique de l'échec.

2. L'échec de l'émigré

Les romans qui nous occupent ont en commun l'échec des personnages dans leur désir d'embourgeoisement en Occident. Maurice Bandaman et ses homologues s'emploient à montrer la vanité du rêve européen posant le « paradis », qu'il soit français ou allemand, en une réalité illusoire, en un mirage en quelque sorte. Il relève à la vérité d'une vue de l'esprit puisque le personnage, confronté à la réalité des faits, voit son rêve se muer irréversiblement en cauchemar. Ironie du sort ? En tout état de cause, Mira ne se figure point l'Italie et la France comme des « paradis », elle qui a été contrainte de se prostituer au bénéfice de la « mafia du sexe » (Bandaman 2008 : 17). Le tragique de son destin apparaît dans l'espoir qu'elle fondait sur ce mariage-blanc qui n'était qu'un subterfuge devant lui permettre d'accéder au prétendu « paradis français ». Elle sera soudainement rattrapée par la réalité de la prostitution à elle imposée que ne manque pas de lui rappeler la congolaise Naty, son compagnon d'infortune : « Bienvenue dans l'enfer du sexe » (*ibid.* 13).

Cet étrange et brusque retournement de situation ne saurait échapper à la vigilance du lecteur qui percevra l'opération de substitution lexicale : paradis / enfer. C'est là que commence, véritablement, l'entreprise de dissuasion de l'auteur ; aucun temps de répit n'est accordé à Mira comme l'a d'ailleurs remarqué Astou Sagna : « Tout au long de sa trame fictionnelle,

Bandaman ne ménagera pas son héroïne. Les multiples vicissitudes qui se suivent s'inscrivent toutes dans un contexte de démythification de l'Occident » (2014 : 49). Son récit prend résolument les allures d'une tragédie puisqu'il la pose en personnage étrangement passif subissant la mécanique inébranlable du destin qui la poursuit. Passée par toutes les étapes de l'avilissement, Mira prend conscience de sa situation d'esclave sexuelle après qu'elle a été présentée, telle une vulgaire marchandise, à de potentiels clients avides de chair fraîche et de sensations exotiques :

J'ai honte, j'imagine la douleur des esclaves noirs, exposés comme du bétail, vendus aux enchères, à la criée, au plus offrant. Ici, les esclaves, c'est nous, des jeunes femmes, des Blanches, des Noires, des Jaunes, des femmes tout simplement [...] Je suis présentée comme la plus instruite. J'ai une licence en Anglais, je prépare une maîtrise sur Shakespeare. (Bandaman 2008 : 22)

La comparaison de sa situation, à celle des esclaves noirs, en dit long sur son état d'abattement et sa souffrance. À travers ses déclarations se lit le constat désolé d'une héroïne, actrice, à contrecœur, de son drame individuel qui laisse affleurer sa déchéance physique et morale. Son niveau d'instruction rappelé montre, implicitement, qu'elle avait des chances de réussir sa vie en Afrique, faisant de son émigration une pure ineptie. Il est aussi possible d'y voir un clin d'œil aux jeunes diplômés afin de les inviter à ne pas tenter l'aventure. Cette hypothèse est confirmée par la fin tragique dans les Alpes d'Oumou et Mbarka dont le parcours intellectuel est semblable à celui de Mira. Toutefois, le fait que le récit ne donne pas de détails sur le sort des autres compagnons de Mira ne saurait nullement signifier qu'ils ont réussi leur intégration en France. Cela laisserait penser à terme que Maurice Bandaman tolérerait mieux l'émigration des analphabètes. Loin s'en faut ; tous les personnages passent à la trappe. La mort de Naty en Italie, dont le niveau d'instruction n'est pas précisé, et celle du Wolof ou du Sarakolé lors de leur rapatriement tend à délégitimer l'idée de la migration sous toutes ses formes.

Le désir de pousser les jeunes à se départir de cette obsession à travers une représentation de la marginalité sociale est, ainsi que le rappelait Christiane Albert, un des « *topoi* majeurs du roman de l'immigration » (Albert 2005 : 99). Le discours romanesque prend, dans cette logique, la forme d'une mise en garde destinée aux jeunes sur « le leurre que peut représenter l'exil en Europe » (*ibid.* 102). La mésaventure de Demba Sall dans *L'Ailleurs et l'illusion* (Diop 1983) s'inscrit dans ce cadre. Ce personnage touche le fond de la misère humaine à Cologne. Étrangement seul avec sa petite famille dans cette ville pourtant grouillante, il est vidé de son être et n'est plus qu'une épave de la vie, enlisée dans la mare boueuse de ce qu'il se figurait au départ comme un paradis. Instituteur dans son pays, il sera employé d'usine à Cologne et, plus tard, chômeur définitif vendant ses étreintes à Simone, pour avoir de quoi survivre. Son récit fonctionne à l'image d'un conte, de type descendant, donnant à voir le lent cheminement d'un

faux héros vers sa perte et sa désintégration. Héros des illusions perdues et éternel insatisfait à l'image de « la bête du désert » (Diop 1983 : 82), Demba part à la recherche d'une oasis éloignée où la vie serait plus agréable. Épuisé dans sa quête, il ne lui reste plus que le souvenir douloureux de ses plaisirs d'antan. Le narrateur s'amuse à faire le bilan de sa vie pour mieux en montrer son pernicieux changement : « En définitive, cette vie de chien que lui devait l'exil. Qu'avait-il encore à faire de sa vie sinon à apprendre à ne plus désespérer de ses désespoirs ! » (Diop 1983 : 155).

Ce jeu de mots qui clôt les propos, fondé sur un rapprochement phonique, affiche une certaine ironie du narrateur : Demba, manifestement, ne lui inspire aucun sentiment d'empathie. Cette indifférence qu'il lui oppose réapparaît chez sa belle-mère, Tilda Strassmann, qui lui voue dégoût et haine. On pourrait être tenté de reprocher à l'auteur sa propension de trop noircir la réalité faisant de la vie en exil une existence qui ne vaille guère la peine d'être vécue.

Un fait mérite par ailleurs d'être signalé : Mira et Demba ont caressé, au plus profond de leur souffrance, le désir de se suicider. Logiquement, lorsque la mort en arrive à être dédramatisée et souhaitée par les personnages, c'est que la déception qui les a envahis est incommensurable et que le rêve, au départ ferment de leur existence, s'est transformé en cauchemar faisant de la terre d'accueil un espace de dégradation physique et de suicide moral. Mira se voit dire : « Paris, Rome, pour moi, ce sont de grands cachots » (Bandaman 2008 : 164). Elle avait précédemment déclaré : « Je suis sortie de l'enfer de Rome pour tomber dans un autre à Lyon » (*ibid.* 83). Demba, quant à lui, est mort symboliquement dans cet enfer de l'asile où il a été expédié avec femme et enfants. Il rejoint ainsi la race de ceux qui n'avaient plus rien à attendre de leur vie, contemplant la danse funeste de leurs espoirs éventrés. Moussa, dans *Le Ventre de l'Atlantique* (Diome 2003), fera le grand saut dans la mort, rejeté qu'il est par les siens après son rapatriement de la France. Son échec cuisant est cité en exemple par Salie et l'instituteur Ndétare, unis dans leur désir de dissuader les jeunes dont Garouwalé et Madické. Il faut aussi noter le chamboulement, la déconstruction que les auteurs opèrent dans la représentation usuelle de l'espace selon une vision essentialiste et manichéenne : Europe, terre de liberté, de richesse et Afrique terre d'obscurité, de manque. Ils contestent par ce biais « la centralité de la France telle que la conçoit la jeunesse africaine » (Thomas 2013 : 215).

Comme nous venons de le voir, l'échec est le dénominateur commun de ces récits. Les auteurs représentent des personnages en proie à des difficultés qui les conduisent parfois à se départir, volontairement ou pas, de leurs scrupules. Les textes s'emploient à montrer, par endroits, la perte des valeurs, la déperdition morale dans laquelle sombrent les émigrés. Mira est prostituée en Italie où elle a goûté à la drogue, Demba a sombré dans l'alcoolisme, le vol

sans oublier sa liaison adultérine avec Simone, une dame plus âgée que lui. Le narrateur insiste sur sa détresse morale faisant de lui un être qui ne vit que dans l'urgence : « En vérité, il avait désormais franchi cette frontière en deçà de laquelle, certaines choses sont bonnes et meilleures que d'autres. C'était là, pensait-il, une morale qui ne le concernait plus » (Diop 1983 : 108).

Même si les personnages de Fatou Diome sont indemnes de cette situation, ce qu'on pourrait prendre comme symptôme d'une anormalité est à voir dans ce « pacte de silence » (Moudileno 2006 : 128) auquel ils souscrivent. Cela les oblige à taire leur calvaire d'émigré et à entretenir chez les jeunes la flamme d'un *Eldorado* bien illusoire.

Et puisqu'en dernier ressort, la terre d'accueil est une terre de souffrance, le salut ne résiderait-il pas dans le retour de l'émigré ?

3. Le retour

Abordant la question du retour de l'immigré, dans un entretien qu'elle a accordé à Eloïse Brezault, Ken Bugul notait l'impasse dans laquelle se trouvaient certains personnages partagés entre le regret d'avoir quitté leur pays natal, où ils ne peuvent manifestement plus retourner, et le désespoir lié à la conscience de l'échec dans le pays d'accueil.

Comment retourner chez toi, affirme-t-elle, quand tu as perdu ta dignité et ton identité ? C'est tout le problème qui se pose aux immigrés : quand des hommes et des femmes arrivent en Occident ou ailleurs pour faire fortune ou pour vivre mieux et qu'ils échouent (l'*Eldorado* n'est pas ce qu'ils croient être !), ils ne veulent pas et ne peuvent plus retourner dans leur pays, car ils ont perdu leur dignité et leur foi dans cette quête et cherchent à tout prix à les retrouver, en vain, pour rentrer avec ! C'est un acte infernal, car ils ne les retrouveront jamais. (Brezault 2010 : 178)

Le retour est, toutefois, inscrit dans les projets du personnage de Maurice Bandaman et de Mayoro Diop. Il urge de préciser, cependant, qu'il ne germera dans l'esprit de Mira après qu'elle a été contrainte de se prostituer. Vivant l'enfer en Occident, elle voit dans le retour l'unique solution devant lui permettre de sortir de sa « situation de torture et de sous-humanisation » (Konan 2015 : 190). La détermination et le volontarisme qu'elle affiche face au policier l'ayant arrêtée introduit un effet de surprise que ne manque pas de noter l'agent de sécurité : « Je n'ai jamais vu d'Africains contents de rentrer chez eux. C'est bien la première fois que je vois cela » (Bandaman 2008 : 163). Ce retournement de situation est saisissable car Mira se représente son retour comme une délivrance qui contraste avec la détresse de ses compagnons d'infortune saisis d'une angoisse paralysante. Devant être rapatriée en compagnie d'autres jeunes, elle affirme :

Je frémis de joie à l'idée de regagner mon pays bientôt, même si je sens l'humiliation jusque dans mon âme de voir une femme comme moi, qui a du sang nègre dans les veines, me tenir fermement l'avant-bras comme si je venais d'assassiner quelqu'un. Elle ne sait pas qu'une femme comme elle souffre dans sa chair et dans sa dignité, parce que malmené, spoliée, violée [...] Je veux rentrer chez moi, même dans la soute d'un avion, je veux rentrer chez moi ! (Bandaman 2008 : 161-162)

À l'opposée, c'est toute la détresse de l'émigré refoulé que nous observons dans *Le Ventre de l'Atlantique* (Diome 2003) à travers l'exemple de Moussa. Le mutisme dans lequel il se terre trahit la solitude et l'isolement social d'un homme sur qui pèse le fardeau de l'échec. Son désespoir est d'autant plus grand qu'il passait, aux yeux de ses amis restés dans l'île de Niodior, pour un modèle de réussite. N'ayant pas pu donner forme à ses aspirations de footballeur professionnel, il fait, en France, l'expérience du racisme, de la précarité et de la prison avant d'être renvoyé dans son pays natal où il « devint moins intéressant que le plus sédentaire des insulaires » (*ibid.* 109).

L'ailleurs et l'illusion (Diop 1983) nous met en présence d'une impossibilité du retour. Demba, assailli par les problèmes, n'évoque en aucun cas cette idée même si son Europe s'est muée en « un lieu de claustration, de solitude, d'inconfort » (Konan 2015 : 195). S'il n'envisage guère retourner dans son pays d'origine, c'est parce qu'il est hanté par le sentiment de l'échec, exacerbé par la charge psychologique des paroles de sa grand-mère. À travers une lettre, celle-ci attirait son attention sur la honte que représenterait un retour parmi les siens sans cette fortune, objet de sa quête :

Le monde que je vous laisse reste le vôtre ; il a ses exigences qui, entre autres, t'obligent à ne pas revenir aux tiens, les mains vides. Jamais ! Ce déshonneur serait pire que ce que tu pourrais t'imaginer car, dans tes veines, coule un sang fier [...] Etranger dans ton propre pays ! Non ! Epargne-toi ce châtime. Il est d'une souffrance plus atroce que le supplice d'une mort misérable chez autrui. (Diop 1983 : 13)

Ces paroles le condamneront, en quelque sorte, à l'exil. Demba fait clairement le choix, ainsi que le lui a suggéré implicitement sa grand-mère, de rester à Cologne devenant, par la force des choses, un espace de sépulture à la fois des rêves et du rêveur. On peut retenir, pour systématiser, que le retour reste l'unique alternative qui s'offre à ces émigrés pris au piège du paradis français. Il tend à préfigurer, du moins pour le cas de Mira, un nouveau départ, une nouvelle naissance faisant alors de l'héroïne un esprit averti, riche de son amère expérience de l'émigration. Ainsi, en racontant leur périple européen, Salie et Mira espèrent révéler « le dessous des cartes » (Diome 2003 : 247) que ne perçoivent pas forcément les jeunes africain(e)s fasciné(e)s par l'Europe.

CONCLUSION

L'enjeu de cette contribution était surtout de montrer la façon dont le discours romanesque de Maurice Bandaman, de Fatou Diome et d'Abd'el Aziz Mayoro Diop est mis à contribution pour infléchir la volonté des jeunes de se lancer dans une périlleuse aventure européenne. Ainsi, avons-nous vu, à travers une « herméneutique sociale des textes » (Popovic 2011 : 16), leur penchant pour la représentation de la marginalisation de leurs personnages sous le ciel

d'Europe. Si Mira, Demba ou Moussa ne trouvent point le salut en Occident, c'est que les auteurs ont voulu mettre à nu la vanité de leur rêve européen. L'échec de leur projet d'embourgeoisement, les difficultés qu'ils rencontrent, les humiliations qu'ils subissent et, finalement, leur refoulement sont autant de signaux que lancent ces romanciers en direction des jeunes africain(e)s afin de les inviter à faire de leur continent « une portion de ce paradis qu'on imagine toujours ailleurs » (Bandaman 2008 : 172). Ainsi, la déconstruction du mythe d'un Eldorado européen, objectif primordial des auteurs, passe par l'adoption d'une écriture, marquée par un réalisme tragique, qui tend à noircir l'image qu'ils offrent de la vie de leurs personnages en Europe.

Bibliographie

- ALBERT Christiane**, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Éditions Karthala, 2005.
- BANDAMAN Maurice**, *Le paradis français*, CEDA/NEI 2008.
- BREZAULT Éloïse**, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Éditions Mémoire d'encrier, 2010, pp. 227-254.
- DE ROSNY Eric**, « L'Afrique des migrations : les échappées de la jeunesse de Douala », in *Etudes, Revue de culture contemporaine*, n° 3965, mai 2002, pp. 623-633.
- DIOME Fatou**, *Le Ventre de l'Atlantique*, Éditions Anne Carrière, Paris, 2003.
- DIOME Fatou**, *Celles qui attendent*, Flammarion, 2010.
- DIOP Abd'el Aziz Mayoro**, *L'ailleurs et l'illusion*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.
- DUCHET Claude**, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- KONAN Louis Yao**, « D'un débat ... autour de l'écriture migrante dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Le Paradis français* de Maurice Bandaman », dans Adama Coulibaly et Yao Louis Konan (dir.), *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, L'Harmattan, 2015, pp. 183-210.
- MOUDILENO Lydie**, *Parades postcoloniales, la fabrication des identités dans le roman congolais*, Karthala, 2006.
- N'DA Pierre**, « Le roman africain moderne : Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », in *Ethiopiennes* n° 77, 2^{ème} semestre, 2006, pp. 63-84.
- POPOVIC Pierre**, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, décembre 2011, pp. 7-38.

SAGNA Astou, *L'odyssée du personnage féminin dans le roman francophone : La nuit est tombée sur Dakar d'Aminata Zaaria et Le Paradis Français de Maurice Bandaman*. Mémoire de Master II, Université Cheikh Anta Diop, 2014.

SOCE Ousmane, *Mirages de Paris*, Nouvelles Éditions Latines, 1964.

THOMAS Dominic, *Noirs d'encre, colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*, Éditions La Découverte, Paris, 2013.

**PARCOURS ET ÉMULATION FÉMININE DANS L'ESPACE
LITTÉRAIRE SUBSAHARIEN FRANCOPHONE**

Elian Sedrik NGODJO

yains22@gmail.com

Université de Limoges (France)

Résumé

Le féminisme pourrait désigner un domaine de pensée critique ayant émergé, outre autres milieux, dans les universités un peu partout dans le monde depuis plusieurs décennies déjà. Il est centralisé sur la construction et l'institutionnalisation des nouveaux savoirs, des discours, des classifications, des représentations et systèmes de pensées. En Afrique, l'avènement de la femme dans la littérature permet une certaine orientation épistémique du féminisme. Celui-ci est nourri des particularités socioculturelles locales et s'opère davantage dans les couloirs des universités, dans les projets politiques, dans les méandres des plans sociaux et économiques. La fiction des femmes indique clairement le projet de cette pensée féministe à laquelle elles donnent sens, une orientation et un but important : l'émulation à l'égard de l'homme, gage d'une liberté ultime.

Mots-clés : féminisme, littérature subsaharienne, nouvelles, poétique

Abstract

Feminism could refer to an area of critical thinking that has emerged, in addition to other circles, in universities around the world over the past several decades. It focuses on the construction and institutionalization of new knowledge, discourses, classifications, representations, and systems of thought. In Africa, the rise of women in literature allows for a certain epistemic orientation of feminism. It has grown out of the local socio-cultural particularities and operates more in the corridors of universities, in political projects, in the twists and turns of social and economic plans. Women's fiction clearly indicates the project of this feminist thought to which they give meaning, direction, and an important goal: emulation for men, the pledge of ultimate freedom.

Keywords : feminism, sub-saharan literature, short stories, modernity, poetics

INTRODUCTION

C'est à l'aune des nouvelles représentations sociales et progressistes de notre temps que s'inscrit à l'ordre du jour, l'idée même de liberté lancée dans une quête permanente. La femme, à travers le monde, plaint l'absence de symétrie et de réciprocité dans les rapports qu'elle entretient avec l'homme, ou l'absence d'équité (entre l'homme et la femme) devant le fonctionnement des institutions sociales économiques, politiques... Or, le processus d'émancipation de la femme n'obéit pas, partout, aux mêmes socialités, aux mêmes aspirations culturelles, religieuses et même administratives. Cela sous-tend que les émules de la femme font du féminisme certes un combat commun, mais avec des colorations parfois différentes.

Pourtant, l'ultime victoire est la pleine intégration de la femme dans le circuit social, économique, politique, religieux... et ce, quel qu'en soit l'univers socioculturel.

Mon ambition ici est de tenter de définir le parcours de ce combat en Afrique, et montrer sa substance même, en partant des particularités qui définissent l'engagement de la femme, notamment à travers le circuit des lettres au sein de l'espace littéraire subsaharien francophone. Si, jusqu'aux alentours des années 1970, la littérature subsaharienne francophone était la prérogative de l'homme, il s'est agi en substance d'une écriture « phallogocentrique » : l'homme a davantage porté un regard sur la femme, il a parlé en son nom, il l'a représentée et même exposée ; s'est prononcé sur ses problèmes, sur sa condition de femme, sur son statut, et pour ce faire, il a quelque fois trahi, au passage, l'apparent respect qu'il lui témoignait, et faisant d'elle une « étoile terne », une femme peu ou presque non visible. L'une des questions essentielles à se poser ici est celle-ci : comment se structure le parcours du désir d'émulation de la femme subsaharienne francophone, et pour quelle vision féministe ?

Dans une démarche historique, sera élaboré le cheminement de l'engagement des femmes dans l'univers des lettres en Afrique subsaharienne francophone, avant d'en définir, à partir d'une lecture sociopoétique¹, la substance même de leurs pensées féministes. Pour ce faire, quelques recueils de nouvelles constitueront notre corpus pour évaluer la représentation que la femme se fait d'elle-même. Il s'agit notamment de : *Autour de votre cou* de Adichie Ngozy (2018), *La Préférence nationale* de Fatou Diome (2001), *Voltaïques, La Noire de...*, de Sembene Ousmane (1962), *Nouvelles du Sénégal*, collectif, (2010).

1. La femme vers la fiction : fabrique d'une rhétorique de la liberté

En plus de prolonger les bases du discours féministe émis par certains nouvellistes et romanciers², la femme marque son entrée dans la littérature dans la subversion. L'accès à la littérature s'opère dans l'urgence de se libérer des aliénations subies, depuis les temps ancestraux ; dans l'urgence de bouleverser les superstructures diffamatoires autour de la femme. Il fallait rendre compte de son malaise, de sa souffrance à partir de l'écriture qu'elle estime être une arme de combat. Pour ce faire, la femme ose le renversement des logiques (elle devient personnage principal dans les récits et occupe des rôles clés de l'intrigue) ; elle brise les tabous et se révèle dans son authenticité féminine (en évoquant sans voile le sexe, en prenant la parole en public, en s'octroyant le droit de choisir par elle-même son partenaire dans le cadre du mariage, etc.). De fait, les premiers pas des femmes écrivaines se font sous le signe de la révolte contre la suprématie masculine, contre les traditions (contester tel ou tel autre aspect qu'elle juge inconvenant et déshonorant à son égard). Il était question pour la femme, de prendre conscience et position sur son identité et sur son devenir dans la société, car pour elle, « la tendance est de faire de la littérature protestataire une identité et de l'éveil des consciences une

¹ Cette approche d'Alain Montandon est récente. Elle tente de saisir notamment comment les nouvelles représentations sociales participent et orientent-elles la création littéraire. On peut se référer à son article : « Sociopoétique », *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>

² L'œuvre d'Ousmane Sembene nous renseigne sur le discours féministe qu'il a incarné en étant un fervent défenseur de la cause de la femme.

mission. On comprend alors pourquoi l'écriture est d'abord une prise de position¹ » affirme Mansoure Drame.

De façon rétrospective, l'évocation de quelques figures féminines permet de livrer ici, l'idée d'une image mise à jour de la femme en Afrique par les femmes elles-mêmes. La décennie 1970 est un tournant important dans la littérature africaine, car durant cette période, d'une part, une nouvelle génération des romanciers apparaît², d'autre part, c'est également la période à laquelle la femme fait son apparition dans l'écriture. Son entrée dans la scène littéraire vient, un tant soit peu, irriguer la littérature africaine qui n'avait depuis lors, connu que la seule voix, version et vision masculine sur tous les sujets qu'elle a pu traiter jusque-là. C'est notamment à partir des thématiques liées à la femme, que se note, *a priori*, l'impact de cette écriture féminine dans la littérature africaine. De fait, il s'agit d'une écriture assumée et même revendiquée par la femme qui, jusque-là, se considérait comme réduite au silence, et se laissait dire, narrer, représenter par la seule prérogative, subjectivité et vision de l'homme. Dans cette perspective, Arlette Chemain-Degrange remarque, en début des années 1970, que « la littérature offre à l'Africaine, une image d'elle vue par les hommes, déformée par les préjugés masculins tempérés, il est vrai, par la sensibilité et la générosité³ ». En prenant la parole, la femme fait d'elle-même un « sujet » et un « objet » d'écriture, puis elle se dévoile sur plusieurs plans. Précisons tout de même que la femme, en tant qu'objet de discours, a été omniprésente dans les productions des premiers prosateurs africains. Ceci amène Odile Cazenave à observer que :

Loin de constituer une littérature marginale, les écrivaines africaines ont créé un espace de discussion central à la littérature africaine d'expression française. Néanmoins, c'est en adoptant une démarche de marginalisation de leurs personnages, d'exploitation audacieuse des zones interdites tels la sexualité le désir, la passion l'amour, mais aussi la relation mère-fille, la mise en question de la reproduction et de la maternité obligatoire comme consécration de la femme, qu'elles sont parvenues à s'inscrire au centre, s'assurant ainsi l'appropriation des zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes⁴.

L'une des particularités de cette prise de parole de la femme est son apparition dans un contexte de contestation tant sur l'aspect politique (notamment avec les dictatures politiques très en vogue au sortir des indépendances), et sur l'aspect culturel (pour conquérir des droits enfermés dans les traditions jugées désormais obsolètes). Et sur l'aspect littéraire, la prise de parole féminine marque la nécessité pour la femme de s'arracher à la dictature de l'imaginaire de l'homme, qui n'avait fait, jusque-là, que réaffirmer, pour la majorité des cas, l'image de la femme conçue par les normes traditionnelles des sociétés africaines. Cette parole libérée avait également, entre autres, vocation de stigmatiser les traditions et les mentalités masculines particulièrement rigides et désuètes, et donc incongrues et avilissantes à l'égard de la femme

¹ Drame Mansour, « L'Émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », in *éthiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.

² La question des écrivains de la « nouvelle génération » dans la littérature africaine renvoie à une observation faite par la critique, dont les analyses de Sewanou Dabla dans *Nouvelles écritures africaines* (1986), montrent la direction sur les démarcations opérées par auteurs face à leurs prédécesseurs de l'époque coloniale, que ce soit sur l'aspect formel que thématique. Si le critique béninois porte exclusivement son regard sur les romans écrits par les hommes, Odile Cazenave portera, pour sa part, sa réflexion sur les productions des femmes, bien que dix ans plus tard (1996). Avec elle, on peut remarquer que les femmes écrivaines, à partir des années 1980, sont également une nouvelle génération dans l'écriture, car leurs productions permettent de noter une certaine rupture non seulement vis-à-vis d'une écriture profondément marquée par le masculin, mais également sur les thèmes abordés.

³ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, NEA, 1980.p 23.

⁴ Cazenave Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p 14.

moderne qui en souffrait. À partir donc du langage littéraire, la femme a fait d'elle-même d'abord, un « sujet » d'écriture, c'est-à-dire la matière essentielle de son récit (les intrigues, les thèmes, les personnages, etc.), et un « objet » d'écriture, car elle fait de son corps, un atout nécessaire à sa création, afin de s'arracher symboliquement au silence imposé par les traditions, et se défaire de l'assujettissement de l'homme. Pour ce faire, elle se livre à un témoignage sur plusieurs plans, puis procède par un long dévoilement de soi. Et dans un discours particulièrement subversif, elle fait résonner finalement les *Fureurs et cris de femmes*¹ qui, désormais, sont éprises de volubilité. À ce propos, Alice Delphine Tang estime que « l'écriture féminine, depuis l'avènement du féminisme vers les années soixante-dix du XXe siècle, s'est définie en grande partie comme une écriture subversive en ce sens que les femmes veulent rompre avec le mutisme auquel elles ont été retranchées² ».

Outre Alice Delphine Tang, on peut également situer avec le critique français Jacques Chevrier la naissance d'une telle prise de conscience en 1975 avec la parution de *Femmes d'Afrique*³ de la Malienne Aoua Kéïta, bien qu'elle ne soit pas en réalité, celle qui marque l'entrée des femmes dans l'arène de l'écriture⁴. Dans ce roman sous-titré « La vie d'Aoua Kéïta racontée par elle-même », l'auteure décrit son expérience d'engagement politique dans la libération du Mali, son pays. Il faut souligner qu'Aoua Kéïta fut l'une des premières femmes de l'époque moderne, ayant marqué par écrit, son militantisme multiforme dans la fiction romanesque, et aussi son engagement syndical et politique en Afrique francophone. Dans un article intitulé « Discrimination de genre dans l'historiographie africaine »⁵, l'historien Paul Tiyambe Zeleza dresse une « histoire des femmes » africaines dans laquelle, il rappelle l'impact de leur combat politique, économique, social, etc., au sein des sociétés africaines. Dans cet article, on y apprend que la femme a été depuis peu avant le XIXe siècle, une figure importante dans l'histoire du continent africain. Il s'en explique :

On est en train de démontrer l'importance des activités économiques des femmes, que ce soit dans l'agriculture, le commerce ou l'artisanat et la manufacture. Les chercheurs ont également montré que les femmes ont participé activement à la politique précoloniale, directement comme dirigeantes et au sein d'espaces perçus comme le domaine des femmes, et indirectement comme mères, épouses, sœurs, filles et compagnes d'hommes puissants. Elles se sont engagées dans la vie militaire, aussi bien en accompagnant individuellement les troupes d'hommes qu'en constituant des groupes de combattantes effectives. On ne peut plus douter du fait que, durant l'époque coloniale, les femmes ont activement participé aux luttes nationalistes. Soit, elles ont organisé leurs propres groupes et combattu les politiques coloniales qu'elles

¹ Titre du roman de l'écrivaine gabonaise Angèle Rawiri, édité chez L'Harmattan en 1989.

² Tang Alice Delphine, *Écriture féminine et tradition africaine*, Paris, L'Harmattan, 2009, p 12.

³ Kéïta Aoua, *Femmes d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1975.

⁴ Deux raisons nous permettent de l'affirmer : la première renvoie à la note 14 de la page 23, dans *Émancipation féminine et roman africain*, où Arlette Chemain-Degrange signale la parution de l'ouvrage de la sociologue nigérienne Fatoumata Agnès Diarra intitulé : *Africaines en devenir, les femmes zarma du Niger*, publié chez Anthropos à Paris en 1971. Bien que cet ouvrage soit une production scientifique et non une fiction, elle marque un grand tournant de l'engagement des femmes dans l'écriture, car la sociologue nigérienne y examine les conditions des femmes vis-à-vis des traditions et de la modernité. La deuxième raison est la publication (cette fois, il s'agit de la fiction), antérieure aux années 1970 des récits de nouvelles de certaines femmes africaines, répertoriées dans la bibliographie dressée par Guy Ossito Midiohouan dans *La Nouvelle d'expression française en Afrique* (1994). En revanche, la primeur revient à Aoua Kéïta pour l'audience qu'elle a pu acquérir contrairement aux autres femmes avant elle.

⁵ Tiyambe Zileza Paul, "Discriminations de genre dans l'historiographie africaine" in *Christine Verschuur, Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, pp. 355-374, DOI : 10.4000/books.iheid.5908.

considéraient comme contraires à leurs intérêts, soit, elles se sont jointes aux mouvements nationalistes dirigés par des hommes¹.

L'engagement et l'affirmation d'une image de la femme militante, forte et actrice du changement de la société, seraient donc bien antérieurs. Avec les contemporaines, on a une vision précise de leur force et la détermination qu'elles exercent pour améliorer leur quotidien, et leur apport à la construction de la société moderne. Dans son ouvrage, Aoua Kéita porte essentiellement sa réflexion sur « l'éducation soudanaise traditionnelle; sur sa formation à l'École de Médecine de Dakar et son travail à la maternité de Gao; sur son baptême politique auprès du RDA (Rassemblement Démocratique Africain); sur son retour à Gao et la lutte anticolonialiste du RDA dans cet espace géographique; sur sa mutation disciplinaire au Sénégal; sur ses activités professionnelles, syndicales et politiques à Nara; sur l'organisation et les actions du RDA après le frère Mamadou Konaté, et sur l'apprentissage de l'indépendance² ».

Les questions liées à la vie conjugale (elle évoque son foyer polygame) y sont, sans perdre leur intérêt majeur, subtilement mentionnées. Au sein de cet ouvrage autobiographique, l'auteur s'investit dans une dynamique militante, politique et intellectuelle, qui caractérise une image forte, productive, et contraire à ce qu'incarnait la femme jusque-là. Pour Ormerod Beverley et Jean-Marie Volet :

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, la première autobiographie due à une Africaine d'expression française, publiée en 1975, ne raconte pas la vie d'une femme enfermée dans les limites d'un univers domestique et restreint, mais relate la destinée d'une personnalité syndicale et politique ayant atteint les échelons les plus élevés du pouvoir au terme d'une vie consacrée à parcourir l'Afrique pour y aider ses concitoyennes. Il n'y a rien de timoré dans l'attitude d'Aoua Kéita qui affiche une force de caractère et une détermination peu commune dès le début de sa carrière³.

C'est l'image d'une personnalité importante qui se dégage, une image qui a été longtemps, fallacieusement emmurée dans le discrédit des traditions ancestrales. Avec *Femmes d'Afrique*, Aoua Kéita sonne ainsi le glas de la dictature du silence, et celle de l'enfermement de la femme dans un périmètre délimité par la tradition. Ramos Àngeles Sirvent souligne que « *Femmes d'Afrique* est une autobiographie politique et par-delà même un important document historique, vécu en première personne, autour des conflits et des mutations qui se produisent au Soudan dans le chemin progressif qui conduit de la colonisation à l'indépendance⁴ ».

À la suite d'Aoua Kéita, d'autres voix féminines émergeront dans la même décennie. On peut noter par exemple, l'Ivoirienne Fatou Bolli avec son roman *Djigbô* en 1977, ou Simone Kaya avec *Les Danseuses d'impé-ya* publié en 1978. Les deux femmes évoquent respectivement, l'univers de la sorcellerie dans le cadre rural que découvre une jeune femme venue de la ville ; et l'enfance candide de Simone Kaya dans une Côte d'Ivoire coloniale et véritable carrefour des cultures inclusives et aussi exclusives. C'est l'enfance d'une jeune fille en milieu scolaire et citadin, et la Côte d'Ivoire préindépendante que Simone Kaya relate dans

¹ *Ibid.*

² Ramos Àngeles Sirvent, « L'Afrique noire en voix de femme : Le féminisme précurseur d'Aoua Kéita et Mariama Bâ », in *Anales de Filologia Francesa* n°25, 2017. Disponible en ligne sur : revistas.um.es/analesff/article/download/315881/222901.

³ Ormerod, Beverley & Jean-Marie Volet. 1996. « Écrits autobiographiques et engagement : le cas des Africaines d'expression française » in *The French Review*, vol. 69, no 3, February, 426-444.

⁴ Ramos Àngeles Sirvent, *op cit.*

ce roman dont, la figure féminine représente les remous d'une société culturellement en transition.

Quant à Awa Thiam et Mariama Bâ, elles publieront respectivement : *La Parole aux négresses* (1978) et *Une si longue lettre* (1979). Awa Thiam se révèle comme une féministe engagée. Dans son ouvrage, elle fait témoigner plusieurs femmes du Sénégal, du Nigéria, de la Guinée, du Mali..., pour exprimer leurs conditions féminines, leurs souffrances individuelles. Ces femmes évoquent, entre autres, les mutilations physiques subies telles que l'excision, l'infibulation (pour les contraindre à la continence ou à la fidélité), les initiations sexuelles précoces et autres abus encouragés par des traditions, et qu'elles ont vécus. Mais aussi elles parlent des souffrances psychologiques endurées dans la polygamie institutionnalisée par des structures traditionnelles ; de leurs relations avec la société moderne ; du poids du silence ; de leur désir d'émancipation... Mariama Bâ quant à elle, donne à voir une société de transition, partagée entre la tradition et la modernité. Elle met en mal quelques éléments de tradition qui semblent incompatibles avec les réalités sociales du monde moderne, notamment la polygamie. Aïssatou adresse, lors de son veuvage, une longue lettre à son amie d'enfance Ramatoulaye, installée aux États-Unis, pour lui faire part de ses souffrances. Il s'agit ici d'un long réquisitoire contre un système social séculaire. À partir d'un cas particulier fictif, l'auteure met à nu des pratiques aussi dégradantes qu'avilissantes qui touchent à la condition de vie de plusieurs femmes de son pays le Sénégal.

Toutes ces écrivaines font un véritable pamphlet à l'endroit des traditions de leurs pays qui étouffent la femme en général. Avec l'attitude protestataire de leurs personnages, elles invitent le lecteur, chacune, à sa manière, à découvrir dans leur univers intime, la force de leur caractère, leur personnalité, mais aussi la souffrance émanant de leur condition de femme. C'est en effet, en décrivant leur fatalité prédestinée, que ces dernières remettent en cause le regard de la société sur elles. C'est donc une littérature engagée, une littérature de combat que propose la femme. Au sujet d'Awa Thiam, Jacques Chevrier déclare par exemple que « de cette enquête menée parmi ses consœurs [elle] tire un certain nombre de conclusions en forme de condamnations à l'égard des pratiques abusives (excision, mariage forcé, polygamie...) qui font de la femme africaine une mineure à vie et, en quelque sorte, une colonisée au second degré¹ ».

À partir de la décennie suivante (1980), une prise de parole plus déterminante de la femme marquera une empreinte significative de l'engagement de cette dernière dans la littérature africaine. On passe alors d'une écriture de témoignage représentée par *La Parole aux femmes*, pour une écriture de contestation et de dévoilement de soi, dans toute la sensibilité de la femme et son caractère révolté. De là, émerge, sans précédent, une conscience féminine qui ne cesse, à ce jour, de s'imposer dans les débats autour de la notion de *genre*, ou encore des rapports entre homme/femme en Afrique. De grandes figures féminines apparaissent parmi lesquelles Angèle Rawiri Ntyugwetondo (*G'amerakano* : 1983 ; *Fureurs et cris de femmes* : 1989) qui, selon Cazenave, éveille une conscience active de la femme sur le destin de sa vie sexuelle et de son corps, et sur les préjugés qui la définissaient jusque-là. Il faut également noter Calixte Beyala (*C'est le soleil qui m'a brûlé* : 1987, et le reste de ses romans) avec qui, le corps de la femme acquiert une importance dans son écriture. Elle évoque le corps de la femme dans toute sa sensualité et fait de lui un atout indispensable à la découverte et à la définition de soi. En

¹ Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris Armand Colin, 1986, p. 152.

cette décennie 1980, Odile Cazenave observe que l'« inscription textuelle [du corps de la femme] renouvelle le cadre traditionnel du corps-objet pour devenir aussi manifestation de troubles psychosomatiques, expression du désir féminin et création d'un espace propre à la femme¹ ».

Dans la catégorie du récit court, certaines femmes se démarquent en produisant des textes qui permettent leur inscription dans cette nouvelle vision. Guy Ossito Midiohouan mentionne dans sa « chronologie de production », des nouvelles de la décennie des indépendances jusqu'aux alentours des années 1980. Un certain nombre des femmes qui se sont illustrées dans l'écriture y apparaissent. On retrouve ainsi, entre autres : Claire Andrée « La Première épouse » et Marie-Thérèse Rouil « Le beau Muckanda » en 1965 ; Christine Kalondji « Dernière genèse » (1975) ; Ndaye Abengué Mariama « Pèlerinage » (1980) ; Marie-Léontine Tsibinda « Mayangui » et Sylvie Bokoko « Mafouaou » en 1981 ; Marie Rose Turpin, « HLM/P » (1982) ; Colette Mboko « L'Amour Violé » (1986), etc.². Toutes ces femmes publient exclusivement dans les revues littéraires, ou les périodiques des presses locales et étrangères. Aujourd'hui, elles sont plusieurs à s'illustrer dans le récit court, ou les romans et témoignent de leur vision du monde, de leurs expériences de vie, de leurs choix en tant que femme, et définissent elles-mêmes leurs rapports avec la société du moment.

De fait, la prise de parole par la femme, que ce soit les romancières ou les nouvellistes, sonne d'une part, comme une fabrique des savoirs sur la femme et par la femme elle-même³, d'autre part, elle sonne comme un processus de féminisation de la littérature africaine tant sur le plan thématique (avec notamment l'évocation des questions liées aux conditions de vie des femmes), que sur le plan esthétique ou langagier (avec cette écriture du corps qui reste caractéristique d'un certain nombre des productions féminines). Romancières, nouvellistes ou les deux à la fois (très souvent c'est le cas), elles détruisent la construction sociale erronée des rapports homme/femme, et donnent à voir différemment, la fermeté de leur nouvelle vision sociale, et leur apport imparable dans la construction et l'évolution de la société. Ainsi, on peut envisager aujourd'hui un autre type de discours, que simplement celui que l'écrivain homme avait jusque-là, véhiculé sur elle.

2. Les émules de la femme en Afrique subsaharienne francophone

Ce que pensent les femmes au sujet de la femme (que ce soit leur passé, leur présent ou leur avenir) est désormais consigné par écrit sous leur propre plume, selon leurs sensibilités, leurs désirs, leurs émotions et la subjectivité de chacune. Elles se livrent à partir des témoignages, des contestations, et des prises de positions sur des sujets divers, et ce, depuis la décennie 1970. Les femmes ne croient plus à une culture naturellement hostile à leurs droits et liberté, ni à une vision monologique de la société sous l'égide de l'homme. Le bouillonnement épistémologique autour de la femme décloisonne les esprits, éveille les curiosités, et engendre une ambition fondamentale : le renouveau des sociétés.

¹ Cazenave Odile, *op cit*, p 180.

² Cf. la « chronologie de publication » dans son ouvrage *La Nouvelle d'expression française en Afrique noire, op cit*, pp. 153-225.

³ Nous faisons référence aux savoirs orientés tant sur le plan théorique, épistémologique que sur le plan pratique, discutés dans le domaine universitaire. Les femmes construisent désormais des savoirs sur le prisme des rapports des genres (homme/femme), que ce soit d'un point de vue moderne ou traditionnelle.

Aujourd'hui, le renouveau de la femme passe également par une conscience de l'écriture, notamment de la fiction à partir de laquelle, elle aborde avec beaucoup d'adresse, les questions liées à sa condition de femme et aux sociétés auxquelles elles appartiennent. Cette littérature au féminin est orientée vers un but précis, et prend en compte des intérêts de la femme moderne et de tout ce qui gravite autour de son quotidien. Pour la critique camerounaise Marina Ondo, il s'agit :

[D'une] écriture qui pense la femme simplement dans ce qui caractérise son univers personnel, son rapport à elle-même, sa conception du combat intellectuel et politique. Penser l'action féminine pour elle-même, vivre et assumer la féminité sans complexe d'assimilation égalitaire et aux attributions spécifiquement masculines, dire que l'écriture de la valorisation féminine hisse la femme au rang d'épicentre du système social est l'orientation qu'elles donnent à leur création¹.

Pour ces écrivaines, il s'agit de présenter, d'imprimer dans leurs productions, une vision nouvelle et futuriste de la femme qui la fait passer d'une existence passive, consommatrice et spectatrice, à une existence dynamique, productive et participative. Le but étant donc de décentrer la polarité du savoir et de la pensée longtemps fixée sur l'homme, puisque la marginalisation de la femme est tenue, de toute évidence, par le pouvoir phallocrate. Et la résistance de l'homme au processus de validation de cette pensée féminine, n'a rien d'étonnant, car il sent son pouvoir menacé comme l'atteste cette séquence dialoguée de Moustaphe et ses amis dans le récit *Ses trois jours* de Sembene Ousmane :

- Ne sais-tu pas qu'à Bamako, elles ont voté une motion condamnant la polygamie... Que Dieu nous garde d'une seule femme [...]
- Elles n'ont qu'à aller travailler, alors, objecta Moustaphe [...]²

L'homme a toujours été la prérogative de l'énonciation du savoir, la démonstration de la force, ou encore de l'incarnation de la chefferie. L'anxiété de l'homme face aux changements sociaux traduit, en plus de son égoïsme, sa détermination à vouloir rester le maître. Pour cela, il tente désespérément de s'accrocher à un passé désormais révolu. Repenser les structures de pensée est le moyen ultime pour la femme, de parvenir à cette liberté recherchée.

Parmi toutes ces femmes écrivaines de différentes générations, on peut noter certaines figures non négligeables, notamment dans la catégorie du récit court, domaine de prédilection de cette réflexion. La Nigériane Adichie Chimamanda Ngozi est l'une d'entre elles. Avec son recueil (de 12 nouvelles) intitulé *Autour de votre cou*³, elle étale des petites vies, de jeunes femmes nigérianes à mi-chemin entre l'Afrique et l'Amérique. L'entremêlement des univers et des problématiques liées à l'immigration, à la condition sociale et sexuelle de femmes, et aux problèmes de race, oriente sa pensée féministe qui débouche même, plus tard, sur l'éveil des consciences des plus jeunes⁴. La franco-sénégalaise Fatou Diome, pour sa part, s'est révélée avec son recueil de nouvelles intitulé *La Préférence nationale* en 2001, et, à travers lequel elle donne un ton déterminant à son écriture. Elle s'attaque sévèrement entre autres, à la thématique de l'immigration qui ne cesse de faire les scoops des journaux d'années en années, mais aussi

¹ Ondo Marina, « L'Écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », in *La Revue des Ressources*, 2009. Dans cet article, la critique Camerounaise étudie le caractère engagé de l'écriture des femmes, et l'influence du corps de la femme dans la création littéraire de certaines femmes.

² Ousmane Sembene, « Ses trois jours » dans *Voltaïques, La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.71.

³ Chimamanda Ngozi Adichie, *Autour de votre cou*, Paris Folio, 2018.

⁴ Adichie Chimamanda Ngozi s'est rendu compte de la nécessité de préparer les jeunes consciences sur les rapports hommes/femmes. Son dernier ouvrage (*Nous sommes tous des féministes*, Paris, Gallimard 2020), destiné à la jeunesse, rentre dans ce projet.

aux questions liées à la condition de la femme. Dans le récit *Le Dîner du professeur*, par exemple, l'auteure plaint l'irrévérence et la condescendance masculine dans les rapports homme et femme. Le personnage du professeur ne perçoit chez la femme qu'un simple être de chair et de plaisir, éludant volontiers la sensibilité de celle-ci, ses capacités intellectuelles, ses pensées et idées, ses émotions, ses passions...

Et dans le récit *La Mendiante et l'écolière*, la nouvelliste décrit une jeune écolière et une mendiante, toutes deux, meurtries par les souffrances quotidiennes. Elles unissent leurs forces pour surmonter les difficultés. La plus jeune confie son argent à Codou la vieille lépreuse qui, elle, vend des cacahouètes dont a besoin chaque jour, l'écolière pour son déjeuner. Mais Pa-dioulé, tuteur de la jeune fille, profite de son autorité pour dérober son argent et plus encore, il tente de la violer.

Dans ce texte, on peut remarquer, outre le tableau de la misère dressé par l'auteur, des problématiques liées aux relations homme et femme en Afrique. Les abus d'autorité et les turpitudes des hommes y sont décriés. Par exemple, l'auteur évoque un homme polygame qui est visiblement en mal de subvenir correctement aux besoins de sa famille nombreuse : « la grandeur du chef de lieu se mesurait au nombre des bouches affamées qui l'entouraient : deux femmes et dix-huit enfants parqués dans trois chambres et un salon¹ ». Mais le poids de la polygamie c'est aussi cette question du silence imposé aux femmes que résume la narratrice dans cette phrase, lorsqu'elle appelle à l'aide, les deux femmes de Pa-dioulé, au moment de sa punition : « moi qui comptais sur leur fibre maternelle protectrice, je compris vite qu'au royaume de la polygamie on ne tire pas sur la barbe de Dieu ». La femme ne doit donc pas agir lorsque l'homme exerce son autorité. Fatou Diome exhibe également les flétrissures, les opprobres que dissimulent certains hommes au dedans d'eux-mêmes. La figure de Pa-dioulé illustre cette réalité, car il tente de violer la jeune écolière, en lui présentant, comme appas, les deux mille francs CFA qu'il lui avait pris la veille :

[...] il agrippa mon poignet et souleva son caftan. Il était nu dessous, une pièce de monnaie posée sur sa verge. Sa gorge laissa échapper une voix épaisse et gluante que je ne lui avais jamais connue [...] je me débattis comme une carpe dans un filet. La peur m'avait rendu aphone. Mais la soudaine géométrie de ma bouche qui traduisait l'imminence d'un cri fit hésiter le patriarce. L'étau se desserra et un vif mouvement me projeta contre la porte à moitié ouverte².

Contrairement à l'image docile et domptable des jeunes filles qui subissent les sévices sexuels de l'Imam Souleymane chez Sembene Ousmane³, Fatou Diome présente, au contraire, une jeune fille très révoltée et combative, avec un grand caractère et le sens de la responsabilité de son destin. Cette vision caractérise l'écriture d'un certain nombre de femmes en général.

Dans le deuxième récit, elle évoque des souvenirs d'une enfance candide. Elle présente une femme qui raconte son mariage et les rêves des jeunes filles collégiennes. Si l'histoire du récit semble moins captivante, certaines questions abordées en filigrane interpellent le lecteur, notamment la notion de mariage désormais basée sur le libre-choix, ou encore la scolarisation des jeunes filles...

¹ « La Mendiante et l'écolière », dans *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001. p 24.

² *Ibid*, p 29.

³ Dans le récit « Souleymane » dans *Voltaïque La Noire de...*, Sembene Ousmane, décrit un Imam (Souleymane qui donne son nom au titre du récit), vicieux qui se plaint, jouissant de statut d'Imam, à violer les petites filles sans défense de son village. Elles ne peuvent ni se plaindre ni lui résister.

Chez les quatre femmes signataires du recueil *Nouvelles du Sénégal* (2010), on remarque des profils moins rabaisants pour les personnages de femmes. Ces nouvellistes présentent la femme dans ses nouveaux défis, au sein des sociétés modernes. Il s'agit notamment de Nafissatou Dia Diouf avec son récit *J'irai*, dans lequel la femme, personnage narrateur, se présente comme une femme moderne ; libre et exerçant même une fonction d'intellectuelle : « j'étais une jeune femme de vingt-huit ans, autonome, équilibrée, résolue et somme toute heureuse. Maître assistant à l'université, issue d'une famille de classe moyenne, mais unie et aimante¹ ». Cette présentation de la narratrice s'oppose à un profil traditionnel de la femme : femme-épouse, femme-mère, femme de ménage, ou tout simplement celle qui est enfermée dans un rôle prédéfini par les traditions. On a ici, en revanche, la vision d'une femme accomplie socialement, administrativement, intellectuellement, et individuellement.

Kahdi Hane dans le récit *Un samedi soir sur la terre* du même recueil, décrit également la femme moderne, jouissant d'une certaine liberté. Mais c'est aussi l'image d'une femme sous l'emprise de la société moderne que l'auteure décrit dans ce récit, puis celle éprise de liberté vis-à-vis des normes socioculturelles et traditionnelles très pesantes. Lorsque Kooler le narrateur demande à Ndjilane (la ménagère de leur maison), si elle était heureuse chez eux, celle-ci ne peut s'empêcher de pleurer de joie, en lui racontant « qu'elle vient d'une région où les filles ne comptent pas. Elles sont juste bonnes à marier jeunes, à faire la cuisine et des enfants² ». Débarrassée de l'emprise traditionnelle, elle peut désormais rêver d'un idéal : « Je ne pleure pas [...]. C'est juste que... j'aimerais avoir une autre vie, tu sais une vie à moi. Une maison, des enfants et tout ce qui va avec³ ».

Dans *Les Maîtres de la Parole*, Ken Bugul quant à elle, présente une femme d'affaires dans un cadre rural. L'image est donc celle d'une femme entreprenante et responsable. Elle détient un terrain fertile qu'elle fait louer aux particuliers qui y plantent toute sorte de cultures. C'est un investissement qui lui permet de s'imposer dans une société de transition. Car ce terrain suscite l'intérêt d'une entreprise des radios télécommunications, avec le but d'y ériger une installation de communication mobile, et permettre à tout le monde d'utiliser un téléphone portable.

Pour sa part, Aminata Sow Fall dans le récit *La Fête gâchée*, présente une femme détentrice d'une boutique de cosmétique, pleine de dignité et de responsabilités. Elle pleure comme toutes les autres femmes, la mort de son fils Soda, noyé dans la mer lors d'une tentative de traversée pour regagner l'Europe. Dans ce récit, est décrite une femme réfléchie et engagée et pleine d'initiatives. Elle fait une critique violente des interventions humanitaires en Afrique, et participe discrètement à gâcher la fête, organisée pour accueillir les « humanitaires », d'où le titre du récit : « La Fête gâchée ».

Mais il faut noter également que toutes ces femmes ne parlent pas uniquement des sujets qui tournent autour de la femme. Elles partent parfois d'un regard circulaire sur les questions auxquelles sont confrontées les sociétés d'aujourd'hui (le chômage, la culture moderne, l'immigration, l'identité, la misère, etc.), pour aboutir à un univers qui dresse des portraits des jeunes femmes en proie soit, aux encrassements de la vie moderne, soit aux questions qui touchent particulièrement leur condition de femme. Ceci montre la direction dans laquelle

¹ Dia Diouf Nafissatou, « J'irai », dans *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Mangellan & Cié, 2010. p 22.

² Hane Khadi, « Un samedi sur la terre », dans *Nouvelles du Sénégal*, op cit, p 103.

³ *Ibid*, p 103.

s'oriente le combat des féministes. Elles ne revendiquent nullement, à travers leurs textes, un renversement des rôles entre l'homme et la femme, mais elles visent une émulation avec l'homme. De fait, les émules de la femme lui permettraient de se redéfinir dans sa façon de penser le monde, et/ou de se redéfinir dans un espace commun et équitable avec l'homme.

Par ailleurs, d'un point de vue purement de l'écriture, elles ont su aussi octroyer une certaine identité à la littérature africaine par un choix de langage particulièrement orienté vers une écriture du corps. Celui-ci fait l'objet d'une attention particulière, car il apparaît comme un symbole de l'assujettissement de la femme et la marque de l'opposition face au système phallocrate. Le corps devient ainsi un motif esthétique, l'expression de la subjectivité et du discours féminin. Pour Nathalie Etoke, « les modes d'écriture du corps féminin sont également des modes de créations, de performance et de transmission idéologique. Ce sont des processus à travers lesquels l'écrivain et les lecteurs se représentent les réalités sociales¹».

Les écrivains femmes considèrent pour la plupart du temps, le corps féminin comme un outil qui féconde l'écriture, par laquelle également elles assument leurs discours, leurs positions et leurs revendications multiformes. De même, cette nouvelle écriture dans la littérature africaine se démarque par le choix de thématiser des questions sociales restées sous silence telles que l'excision, le viol, la stérilité, la sexualité, la polygamie, etc., et aussi par le choix de prendre position, et d'affirmer leurs convictions sur ces questions les concernant. Qu'elle soit nouvelliste ou romancière, la femme donne, somme toute, un cachet féminin à la littérature d'Afrique francophone, et permet à la critique de regarder, par une autre lorgnette, cette littérature, et de l'orienter vers une direction jusque-là très peu explorée : celle d'une pensée féminine dans un monde moderne et ouvert à la mondialisation.

Les altérités que pense niveler la femme sont diverses : celles qui découlent directement de l'homme, notamment dans la vie quotidienne (le foyer conjugal, les relations familiales...), et celles qui relèvent de la société en général (la juridiction, l'administration, l'éducation, la profession...). Tout ceci constitue, parmi tant d'autres, des obstacles inhérents à l'ascension des femmes dans la hiérarchie sociale et administrative de leurs différents pays. Ainsi, cette construction de la pensée féminine par les femmes elles-mêmes et autour de leurs conditions de subordonnées, bouscule l'homme dans son égocentrisme. Et comme le souligne l'historien Paul Tiyambe Zeleza :

Les femmes africaines ne sont plus perçues à travers le voile de la « tradition », dont elles ont été progressivement libérées par la « modernité », car les concepts de « tradition » et de « modernité » ont été dénoncés pour leur anhistoricité et leur ethnocentrisme².

Si au début des années 1980 Jacques Chevrier estimait que l'évocation d'une littérature écrite par les femmes n'est qu'un hommage rendu à ces quelques écrivains femmes, et que, « peut-être [était-il] encore trop tôt pour parler d'écriture féminine³ », aujourd'hui il n'y a aucun mal à reconnaître la montée d'une littérature produite par les femmes, et celle d'une pensée dynamique autour de leurs conditions et de celles que leur propose la société moderne. Celles-ci deviennent de plus en plus prolixes tant sur la fiction que sur la critique et la recherche. C'est une littérature qui donne à conquérir une image nouvelle de la femme et de la société en général

¹ Etoke Nathalie, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis*, Paris, L'Harmattan, 2010.

² Tiyambe Zeleza, Paul. « Discriminations de genre dans l'historiographie africaine », *op cit*.

³ Chevrier Jacques, *La Littérature nègre*, *op cit*, p 157.

en Afrique, une idée de liberté et d'opportunités dans la société du moment, celle de la tolérance, du dépassement, du challenge, des droits de tout ordre (bien que pas totalement acquis), bref, celle de la modernité.

CONCLUSION

Cette réflexion sur le parcours et le combat de la femme aura permis d'esquisser l'émergence d'une intelligentsia féminine subsaharienne francophone qui est, selon moi, un véritable symbole du discours féministe au sein de ce champ littéraire, car elle change les perspectives d'une littérature longtemps restée « phallogocentrée ». Aussi, note-t-on désormais, au sein des littératures africaines, une saveur esthétique féminine, on y découvre un angle de vue et d'analyse, une vision de la littérature plus éclatée, diversifiée, et surtout différente de celle connue jusque-là.

De plus, la montée du discours féministe, en tant qu'acte d'énonciation, sonne comme une épopée qui relate le cheminement héroïque de la femme d'une zone ombragée vers la pleine lumière. Comme le pense Simone de Beauvoir, la femme apprend à devenir « une femme »¹ et en Afrique, elle se lance vers cette quête de son identité de femme, dans tout ce qui la caractérise socialement, administrativement, politiquement religieusement... De fait, à travers des énoncées qu'elle propose dans la fiction, s'éclairent deux faits. Le premier se réfère à la revendication par la femme de certains droits. Avec l'appropriation et la maîtrise du langage littéraire (véritable symbole de liberté), elle fait de la chose littéraire un puissant moyen qui lui permet de modifier, de réajuster ou de désarticuler les rapports de forces et de l'impérialisme phallogocratique longtemps exercé sur la femme. Le but ici est d'aboutir à de nouveaux rapports culturels, économiques, sociaux, etc. plus opérants et marqués de l'empreinte de liberté et d'équité.

Le deuxième se rapporte à l'indocilité de la femme, à son rejet de l'idée de cloisonnement dans un périmètre nettement circonscrit par avance pour elle, et à sa pleine volonté de faire, d'elle-même, un projet de liberté. Ces éléments ont porté son discours vers un combat permanent et universaliste. Un discours qui trouve des connexions avec un féminisme systémique qui fleurit de part et d'autre du globe. Grâce à son engagement, la femme affirme son dessein fondamental qui est celui de construire un nouvel ordre du savoir capable de féconder une société d'émulation où elle cesse d'être une étoile terne, pour luire de plus belle. L'essor du féminisme se range dans le cadre d'une remise en question des grands discours traditionnels et culturels qui ont façonné et donné jusque-là, du sens aux rapports de force entre hommes et femmes.

Bibliographie

BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris Gallimard 1986.

CAZENAVE Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, NEA, 1980.

¹ Dans son célèbre ouvrage intitulé *Le Deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir affirme : « on ne naît pas femme, on le devient ». Cette assertion qui amorce le deuxième volume de son texte, peut résumer la substance même de toute sa pensée du féminisme.

- CHEVRIER Jacques**, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1986.
- CHIMAMANDA Ngozi Adichie**, *Autour de votre cou*, Paris Folio, 2018.
- CHIMAMANDA Ngozi Adichie**, *Nous sommes tous des féministes*, Paris Gallimard, 2020
- DABLA Sewanou**, *Nouvelles écritures africaines* Paris, L'Harmattan, 1986.
- DIARRA Fatoumata Agnès**, *Africaines en devenir, les femmes zarma du Niger*, Paris, Anthropos 1971.
- DIOME Fatou**, *La Préférence nationale*, Paris, L'Harmattan, 2001
- DRAME Mansour**, « L'Émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », in *éthiopiennes* n°74, 1^{er} semestre 2005.
- ETOKE Nathalie**, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- KEITA Aoua**, *Femmes d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1975.
- MONTANDON Alain**, « Sociopoétique », in *Mythes, contes et sociopoétique*, mis en ligne le 13/10/2016, URL : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/mythes-contes-et-sociopoetique/sociopoetiques/sociopoetique>
- ONDO Marina**, « L'Écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », in *La Revue des Ressources*, 2009.
- ORMEROD, Beverley et Jean-Marie Volet**. 1996. « Écrits autobiographiques et engagement : le cas des Africaines d'expression française » in *The French Review*, vol. 69, no 3, February, 426-444.
- OSSITO Midiohouan Guy**, dans *La Nouvelle d'expression française en Afrique*, Paris L'Harmattan, 1994.
- OUSMANE Sembène**, *Voltaïques La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.
- Nouvelles du Sénégal*, collectif, Paris, Mangellan & Cié, 2010.
- RAMOS Àgenles Sirvent**, « L'Afrique noire en voix de femme : Le féminisme précurseur d'Aoua Kéita et Mariama Bâ », in *Anales de Filologia Francesa* n°25, 2017. Disponible en ligne sur : revistas.um.es/analesff/article/download/315881/222901.
- RAWIRI Angèle**, *Fureurs et cris des femmes*, L'Harmattan, 1989.
- TANG Alice Delphine**, *Écriture féminine et tradition africaine*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- TIYAMBE Zileza Paul**, « Discriminations de genre dans l'historiographie africaine » in *Christine Verschuur, Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Genève, Cahiers Genre et Développement, n°7, Genève, Paris : EFI/AFED, L'Harmattan, 2010, pp. 355-374, DOI : 10.4000/books.iheid.5908.

**PASSAGES DE FRONTIÈRES DANS *LE MÉTÉOROLOGUE* D'OLIVIER ROLIN :
INTERFÉRENCE ENTRE ENQUÊTE HISTORIQUE ET ROMAN**

Dorel OBIANG NGUEMA

dorelobiang@outlook.fr

Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille (CIELAM)

Aix-Marseille Université (France)

Résumé

Enquête historique et/ou roman ? Ou les deux à la fois ; tels semblent être les deux paradigmes qui sous-tendent le livre d'Olivier Rolin sur le lequel portera notre réflexion. Cet article se donne comme but d'analyser la question de la porosité des frontières dans *Le météorologue* d'Olivier Rolin qui met en évidence des nouvelles formes d'écriture de l'histoire dans la littérature en général, et en particulier dans la littérature française contemporaine avec un usage de plus en plus accru des documents et de l'enquête. D'où l'utilisation par nous du mot interférence.

Mots-clés : enquête historique, roman, interférence, frontières

Abstract

Historical and / or novel investigation? Or both at the same time; these seem to be the two paradigms that underlie Olivier Rolin's book on which we will focus. This article aims to analyze the question of the porosity of borders in Olivier Rolin's *The Meteorologist*, which highlights new forms of writing history in literature in general, and in French literature in particular. Contemporary with an increasing use of documents and investigation. Hence our use of the word interference.

Keywords : historical investigation, novel, interference, borders

INTRODUCTION

La présente contribution se donne pour ambition d'étudier l'écriture rolinienne à travers la question de la frontière instable, parfois difficile à situer entre les genres qui cohabitent à l'intérieur du roman. L'auteur opère dans le roman une superposition entre l'enquête historique faite par l'auteur et le récit de la vie du personnage principal. Notre hypothèse consiste à lire

doublement *Le météorologue* d'Olivier Rolin – pas exclusivement comme une enquête historique, mais aussi comme un roman, c'est-à-dire un texte comportant une part de fiction. C'est ce qui fait le caractère transfrontalier de l'œuvre. Dans cet article, le passage aux frontières ne se comprend pas d'abord dans un sens géographique, mais dans le sens d'un chevauchement qui rend de plus en plus difficile la classification des textes entre plusieurs genres. Quant au mot d'interférence, il est issu d'abord de la physique. Ce terme désigne la rencontre d'ondes lumineuses qui se détruisent et se renforcent. Le terme interférence met souvent en évidence deux éléments qui entrent en confrontation. Derrière le lexème interférence, il y a l'idée de croisement, de rencontre, de commerce au sens d'échange entre deux entités. La définition du mot interférence proposée par la physique peut être ré-exploitée et adaptée au contexte littéraire. En effet, dans le cadre de cette proposition, le mot interférence désignera ce jeu de croisement entre le roman et l'enquête historique.

Le roman d'Olivier Rolin porte sur l'assassinat d'un météorologue, Alexeï Féodossievitch Vangenheim, tué par le régime de Staline pendant la Grande Terreur¹ (1937-1938). Il choisit d'étudier un cas à la fois singulier et exemplaire, au moyen d'un riche matériel documentaire découvert dans les archives (un album photos, les procès-verbaux, les lettres). Il le fait pourtant d'une manière qui diffère de celle d'un historien, par exemple du fait de la place qui est donnée au personnage de l'auteur, ou en s'autorisant des aperçus qui sont de purs produits de l'imagination. En d'autres termes, le roman de Rolin ne se contente plus seulement de raconter la vie et la mort du météorologue, mais il raconte également, dans le roman, le processus d'enquête par lequel il en est venu à s'intéresser à cette histoire. Pour être plus précis, Rolin fait le récit du destin tragique de son personnage, en même temps qu'il raconte la méthodologie qui lui a permis d'écrire cette histoire. L'enjeu de notre proposition sera d'étudier en détail la méthode d'enquête employée par Rolin ; et d'examiner la démarche qui l'a conduit de la découverte des archives jusqu'à la rédaction du récit, c'est-à-dire d'analyser son enquête de terrain, le mode de construction du roman. Enfin, il sera aussi question d'étudier la question du genre et la réception. En effet, Rolin lui-même ne fait nullement mention du genre exact du texte du point de vue formel. C'est pourquoi il semble difficile de classer le texte de Rolin qui oscille en permanence entre l'enquête historique et le roman : devra-t-on le définir comme ce

¹ Le terme de « Grande Terreur » (1937-1938) a été formalisé par l'historien américain Robert Conquest. Elle désigne un cycle massif de répressions politiques. Elle a consisté à assassiner tous ceux qui étaient suspectés de vouloir comploter contre les projets de Staline avec son socialisme progressif ; à travers des procédures bien précises. En termes simples, il s'agissait d'assassiner, d'éliminer tous les opposants politiques au régime de Staline en URSS par le recours à la terreur comme mode de gouvernement. La police politique se charge ainsi de mettre à exécution les conclusions des enquêtes fondées pour la plupart sur la délation des suspects au régime de Staline.

texte transfrontalier ? L'article se fonde sur les travaux de Carlo Ginzburg autour des ressemblances entre l'écriture historique et l'écriture fictionnelle.

1-L'enquête : Rolin à la recherche des archives

Avant d'entrer dans l'analyse du roman, il nous paraît nécessaire de préciser le cadre théorique dans lequel nous inscrivons cette réflexion, car de plus en plus de romanciers écrivent l'histoire comme les historiens de métier pourraient le faire. Malgré les rapprochements possibles entre les textes historiques et les textes fictionnels, Carlo Ginzburg affirme que l'on peut toujours parvenir à démêler le vrai du faux, « mais au lieu d'une guerre de tranchée menée front contre front, je faisais l'hypothèse d'un conflit fait d'emprunts réciproques, d'hybrides » (Ginzburg,2010 :10). Il semble lui aussi accrédi-ter l'idée d'une frontière difficile à déterminer, d'où les interférences réciproques qui doivent nous maintenir en état de vigilance afin de pouvoir « démêler cet entrelacement du vrai, du faux et du fictif qui forme la trame de notre présence au monde » (Ginzburg,2010 :17) .

Olivier Rolin adhère ainsi à l'idée que l'histoire est une construction qui se veut scientifique et qui respecte un protocole, une démarche précise. Son texte montre clairement l'auteur en train d'avancer dans un espace géographique bien précis : « Les histoires ne tombent pas du ciel ni des nuées, il n'est pas mauvais me semble-t-il qu'elles présentent leurs lettres de créance » (Rolin 2014 :15). Lorsque Rolin parle de « lettres de créances », on a le sentiment que la démarche historique suit toujours une procédure établie.

Dans le cadre diplomatique, les lettres de créances sont des documents juridiques qui sont remis par un ambassadeur au dirigeant étranger auprès duquel il est accrédité, et garantissent qu'il est bien l'envoyé d'un autre gouvernement ; c'est ce qui lui permet d'être crédible. C'est de cela qu'il s'agit pour les écrivains : ce qui leur permet d'être crus. Dès le départ, on remarque que l'auteur énonce ouvertement son projet, en pointant un objet clairement déterminé, et qui constituera la trame de son écriture : « Mais avant de commencer à raconter la vie et la mort de cet homme qui se destinait à l'observation de la Nature et que la fureur de l'Histoire brisera, je dirai quelques mots des circonstances dans lesquelles j'ai croisé son chemin » (Rolin 2014 :16). Au-delà de l'énonciation explicite de son projet d'enquête ou de recherche, Rolin délimite l'espace géographique où se passera l'essentiel de son investigation : « J'avais pris ensuite le petit avion (un Antonov-24, pour être précis) qui, deux fois par semaine, joint Arkhangelsk aux îles Solovki, un archipel au milieu de la mer Blanche » (Rolin 2014 :16). Le terrain de recherche se situe en Russie, plus précisément dans les îles Solovki, et l'auteur raconte son itinéraire qui

le conduit jusqu'à la découverte des archives qui lui permettront d'écrire l'histoire du météorologue.

Il fait une expérience de terrain comme les chercheurs en sciences sociales en font. Celle de Rolin intervient dans la mesure où elle lui donne l'occasion d'expérimenter la réalité historique autour de la vie et la mort tragiques du météorologue. Or, pour donner une dimension réelle au récit historique qu'il établit sur son personnage et sur la Grande Terreur en Russie, Rolin a besoin de sources fiables, comme celles qu'utilisent les historiens, ainsi que le souligne Jablonka : « Le chercheur n'est pas un devin qui sait par science infuse. Les sciences sociales se font avec des sources et, en particulier, l'histoire a besoin de documents » (Jablonka 2014 :165). Au cours de cette immersion sur le terrain, Rolin parvient à découvrir les archives qui lui permettent de retracer la vie et la mort du météorologue :

Parmi les livres que me montraient Antonina, il y avait, sous une couverture représentant des nuages, un album hors commerce édité par la fille d'un déporté à la mémoire de son père. Alexeï Féodossievitch Vangengheim, le météorologue, avait été déporté aux Solovki en 1934. La moitié était constituée par des reproductions des lettres que, du camp, il envoyait à sa fille, Eleonora, qui n'avait que quatre ans au moment de son arrestation (Rolin 2014 :18-19).

À la lecture de ces propos, on pourrait être tenté de croire que la découverte de l'album photos et l'ensemble des archives relèverait de l'inattendu. Le geste de découvrir sous une couverture cet album nous paraît un fait relevant moins d'un aspect scientifique que d'un effet de surprise. Pour autant, on ne saurait restreindre la découverte des archives à un fait hasardeux de la part de Rolin : sans une plongée dans ce vaste espace qu'est la Russie, il ne pourrait y avoir cette découverte d'archives sur lesquelles repose l'ensemble du récit, lesquelles sont en langue russe. Rolin a un rapport assez particulier avec certaines langues étrangères, qui oscille régulièrement entre l'attraction et la répulsion des langues étrangères, à cause de la difficulté à y parvenir. Il le décrit assez bien lui-même d'ailleurs : « J'ai toujours eu avec les langues un rapport d'amour malheureux. Je les aime, elles m'attirent, j'aimerais les posséder, mais elles m'échappent » (Rolin 2010 :47). Il n'a pas la maîtrise de cette langue, et n'a pu étudier les archives pour les retranscrire qu'avec l'aide de traducteurs, comme il le dira à la fin de l'enquête.

La particularité du roman de Rolin est que l'enquête se raconte en même temps que le récit sur la vie et la mort du personnage progresse – ce qui constitue une mutation importante dans la littérature contemporaine : « [...] l'enquête est à nouveau une forme et un imaginaire majeurs de l'ère contemporaine, qui donne à lire le cheminement d'une investigation » (Demanze 2019 :11). Rolin, en racontant son enquête dans le roman, fait aussi état des sentiments qui l'ont habité pour écrire l'histoire tragique du météorologue. Cette enquête raconte le mode de collecte

des données par Rolin, les difficultés rencontrées, les doutes, les hésitations, les regrets, mais aussi les succès éprouvés. L'intérêt du livre de Rolin est de voir les différentes scansion ou étapes de l'enquête qui se déroulent à la lecture du texte. Rolin nous indique dans le livre les années passées à consulter les archives et comment il s'y est pris : « Pendant plusieurs années je suis allée travailler aux archives du FSB. Je n'avais pas le droit de photocopier, donc j'apportais un dictaphone pour dicter les noms et les recopier à la maison » (Rolin 2014 :153). L'auteur opère ici tout un travail d'enregistrement ou encore appelé « factographie » pour reprendre une expression de Marie-Jeanne Zenetti et qui désigne « une manière simple ou neutre d'écrire avec les faits en les captant à la manière d'un appareil enregistreur » (Zenetti 2014 :10). Cette opération d'enregistrement est rendue possible à partir des informations puisées dans les archives qu'il consulte. Les mots « dictaphone », « recopier » montrent le labeur que se donne que l'auteur pour réaliser son enquête.

Le texte indique de plus les conditions difficiles pour mener à bien cette enquête sur le terrain. Les difficultés ne résument plus seulement aux seuls traitements des archives par l'auteur, mais aussi aux conditions difficiles des espaces arpentés par Rolin : « car à un moment un camion est tombé en panne, à cause précisément du mauvais état de la chaussée, et aussi de la vétusté du camion » (Rolin 2014 :152). Il fait aussi part de ses hésitations, des doutes, qui l'accablent ; c'est pour cela qu'il avance en hésitant : « Il est donc possible, ou probable » (Rolin 2014 :134). Ces incertitudes mettent aussi à jour une notion : « la paratopie » (Maingueneau 2004 :83) qui montre les tensions d'un écrivain pris entre doute et certitude ; d'où les variations affichées dans ses propos. En outre, le roman de Rolin présente aussi les avancées et les réussites de l'enquête : « On sentait que ça allait aboutir – et ça aboutit » (Rolin 2014 :146). Le roman que nous lisons est en quelque sorte l'aboutissement et la réussite du projet de Rolin sur l'enquête concernant le météorologue. Néanmoins, Rolin exprime ses regrets concernant cette enquête en fin d'ouvrage : « J'aurais pu rencontrer Eléonora, la fille du météorologue, la destinataire des dessins et des herbiers. Il s'en est fallu d'une année. » (Rolin 2014 :181). Son enquête aurait pu avoir un peu plus de relief s'il avait rencontré la fille du météorologue. Elle lui aurait peut-être donné des informations qui lui auraient procuré une émotion supplémentaire. On sent de la déception dans les propos de Rolin. Nous pensons que cette mise en évidence des sentiments constitue pour les écrivains un changement méthodologique dans le processus d'écriture de l'histoire : « Les auteurs de ces ouvrages révèlent leurs doutes et leurs hésitations, décrivent leurs rencontres avec les témoins et leur immersion dans les archives, l'enthousiasme et la déception suscités par leurs découvertes » (Traverso 2020 :95).

2- Les régimes d'écriture : vers un texte hybride

Nous remarquons qu'il y a, à l'intérieur du texte même, la mise en évidence et l'exploitation de deux régimes ou registres d'écriture - et qui travaille le récit tout au long de l'enquête de Rolin. Nous pouvons donc les désigner par le régime documentaire et le régime fictionnel. Nous ajoutons que ces deux régimes d'écriture cohabitent et se complètent dans le roman. D'ailleurs, la littérature française contemporaine fait de plus en plus la part belle dans son esthétique à un objet souvent utilisé par les historiens et les chercheurs en sciences sociales : le document¹ ; et le livre de Rolin ne saurait se soustraire à cette contamination de la littérature par le document que l'on observe depuis quelques années. Le document ne saurait se suffire à lui-même. En d'autres termes, sa nature l'oblige à être commentée, analysée par ses utilisateurs en vue d'un éclairage sur le sens dont il est porteur ; car son sens requiert d'être étendu. Le document marque également la présence du réel : « il est toujours pris entre un réel, dont il prétend toujours rendre compte, et des discours (analyses, démonstrations, interprétations) qui s'appuient sur lui, le prolongent et l'achèvent » (Camille Bloomfield, Marie-Jeanne Zenetti 2012 :7). En somme, l'utilisation du document invite sans cesse à des interrogations sur cet objet. De plus, le document témoigne de la disparition de quelque chose dont on aurait la trace dans le présent qu'à travers le document utilisé. Il sert de preuve d'un passé qui a eu lieu et dont l'intelligibilité ou la compréhension ne pourrait être rendue possible que par le recours à cet objet. Il oscille entre le passé et le présent comme le soulignent encore Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti : « Le document se situe dans un espace résolument intermédiaire : entre le réel, en soi

¹ Il nous paraît judicieux de clarifier ici les termes documents et archives. Les Archives : une institution documentaire ; un conservatoire des fonds archivistiques. Le mot « archive » ne s'écrit pas toujours au pluriel. Au singulier on dit « une archive ». Les Archives sont des supports documentaires portant sur des domaines variés (administratif, juridique, diplomatique, anthropologique, etc.) et qui permettent à l'homme de connaître plus ou moins un pan de l'histoire de son passé ou celui des autres. Ce terme « archive » a évolué de nos jours à l'ère de la civilisation technologique marquée par l'avènement des archives numériques. Les archives sont exploitables par des lecteurs ou chercheurs nécessiteux sur plusieurs années après leur réalisation ou leur constitution (20,30,50 ans ou plus selon les lois en vigueur à l'intérieur d'un État ou l'organisation propre à une institution documentaire bien déterminée).

Quant au document, ce mot vient du latin « *docere* ». C'est le contenu de l'information ou du témoignage. Le document est un terme générique polysémique : il y a des documents muets (statuts et statuettes, masques, chassemouches, pièces de monnaies, billets de banque, vestiges archéologiques etc.) et des documents sonores (radio, télévision, téléphone, etc.)

Un document apocryphe est effectivement un faux document. Pour le savoir, il suffit de le soumettre à une critique d'autorité (en vérifiant si la signature et le cachet officiels de l'institution dépositaire ou de l'ayant-droit s'y trouvent), une critique d'authenticité, de crédibilité, de sincérité et de provenance. On pourrait aller vérifier dans le fonds documentaire d'où il aurait été retiré pour voir si c'est vrai (beaucoup de tableaux émanant des grands peintres ont été dupliqués), il s'agit d'une copie ou d'un montage. On pourrait aussi vérifier les conditions de dépôt du document dans le fonds documentaire et la cote (sans accent circonflexe sur la lettre « o ») ou le numéro de référence. La critique d'autorité citée *supra* est souvent révélatrice de la force juridique du document. Les archives sont donc, du point de vue juridico-administratif, des documents rétroactifs.

insaisissable, et les discours qui prétendent l'éclairer, mais également entre trace du passé, actualisation présente et usages futurs » (Camille Bloomfield et Marie-Jeanne Zenetti 2012 :8). Olivier Rolin cite régulièrement les lettres échangées entre le météorologue et son épouse dans le roman en prenant le soin d'indiquer les guillemets pour montrer qu'il ne fait que rapporter des propos. : « Tu es venue chez moi comme un petit soleil clair, écrit-il à Varvara » (Rolin 2014 :70). Dans ce régime documentaire, Rolin a reproduit quelques dessins réalisés par météorologue et quelques lettres envoyées à sa femme et à sa fille en fin d'ouvrage. Dans le corps du texte, Rolin se sert prioritairement des lettres envoyées par le météorologue et les procès-verbaux d'inculpation. En effet, il cite abondamment ces documents dans son récit. Rolin s'efface par moment dans le roman, en laissant parler les documents qu'il cite comme le souligne Jean-Claude Pinson : « Selon une très subtile logique énonciative, le narrateur, tantôt s'efface devant les documents, tantôt intervient, non pas tant comme récitant un historien (un enquêteur) qui éclaire et contextualise » (Pinson 2017 :135).

Or, l'utilisation de cet ensemble documentaire par Rolin témoigne d'un certain rapport particulier à l'histoire tragique qu'il évoque à travers son livre. En effet, la deuxième partie du texte voit s'exprimer Alexeï Féodossévitch Vangengheim longuement à travers les archives retrouvées par l'auteur. Dans ces lettres on décèle les sentiments exprimés par le personnage lesquels dévoilent ses doutes ressentis quant à une hypothétique libération à laquelle il croit de moins en moins : « Si je n'arrive pas à obtenir cette année la révision de mon dossier, écrit-il, tu devrais donner à la petite Elia ton nom de famille. Elle sera plus à l'aise mais pour moi elle restera toujours ma petite Elitchka, ma petite étoile » (Rolin 2014 :74). Même dans les ténèbres de sa détention et l'impossibilité pour lui de retrouver sa famille, il parvient néanmoins à penser à sa petite fille qu'il assimile à une étoile dont les rayons dissiperaient un peu la tristesse de son incarcération. En outre, la littérature participe de plus à ce partage d'une expérience traumatique telle qu'elle est vécue par le personnage principal. Mais ce partage intervient pour susciter une empathie pour les victimes à cause des crimes commis par le régime Stalinién pendant la Grande Terreur.

Quant au régime fictionnel qui interfère sur le régime documentaire, nous le définissons comme le recours à la fiction, à l'imaginaire par l'auteur à l'intérieur du roman. Rolin fait face aussi à des vides, des silences autour de son personnage qu'il faut tenter de combler parce que la documentation ne suffit plus et semble embarrasser l'auteur qui cherche une solution possible dans l'imagination, dans la fiction que l'on tente souvent de mettre en opposition avec le document. Nous pouvons employer l'expression « interstices fictionnels » pour désigner ces espaces textuels où, faute de preuve documentaire suffisante, la fiction pallie les limites du

savoir historique issu des archives documentaires. Par-delà les archives présentées et utilisées par Rolin pour écrire sur la vie et la mort d'Alexeï, l'auteur (Rolin) semble parfois prendre quelque liberté avec son récit, en jouant avec la catégorie de l'imaginaire. En effet, par moments, Rolin se trouve parfois à vouloir inventer certaines situations qui auraient pu se produire dans la vie du météorologue. Nous pouvons le voir à l'œuvre dans cet extrait : « J'aimerais imaginer, donc, qu'Alexeï Féodossiévitch a songé un jour, allongé dans l'herbe comme l'Arséniev de Bounine » (Rolin 2014 :24) ; ou encore l'extrait suivant : « Je l'imagine comme un personnage de Tchekhov, idéaliste, discoureur, plein d'idées fumeuses de progrès social, coureur de jupons, joueur de cartes, faible. » (Rolin 2014 :21). Dans les deux extraits que nous venons de citer, nous remarquons que Rolin cède par moments aux charmes de la fiction, de l'imaginaire pour tenter de comprendre le personnage qu'il évoque dans son récit. Son texte alterne entre l'utilisation des archives qui peuvent conférer à son texte une dimension scientifique ; cependant, cette scientificité est diluée par l'apparition, de manière intermittente, de l'imaginaire pour faire advenir des aspects possibles dans la vie d'Alexeï dont on ne peut affirmer s'ils sont vrais ou faux. Nous sommes amenés à croire que Rolin « fictionnalise » (Ricoeur 1985 :331) quelquefois l'histoire du météorologue pour reprendre une expression élaborée par Paul Ricoeur. Fictionnaliser l'histoire, ce serait s'inspirer des faits historiques avérés en y intégrant une part d'imaginaire pour la conter. On ne cherche plus simplement à dire ce qui s'est passé, mais à combler les vides, les silences de l'histoire en s'imaginant ce qui se serait passé ou ce qui serait advenu. Nous ne pouvons savoir avec certitude si les qualificatifs affectés au personnage d'Alexeï sont vrais. Notre incertitude est fondée sur l'emploi du verbe « imaginer » par Rolin qui peut vouloir dire que les qualificatifs attribués au personnage peuvent être tout et son contraire ; ou même encore rien de tous les termes utilisés quand nous savons que l'imaginaire peut être source d'erreurs ou de tromperie.

En revanche, pour Rolin, on peut penser que « L'imaginaire prolonge le travail documentaire et remplit les blancs de l'enquête » (Schoentjes 2017 :93). L'imaginaire occupe ainsi la fonction de remplissage des zones d'ombre dans le texte. Il vole au secours d'un réel jugé trop appauvrissant et limité. Le narrateur n'en use pas abondamment dans le récit. Mais il le fait subtilement. De plus, l'implication personnelle du narrateur est marquée dans le roman par le degré de croyance ou non que l'auteur accorde à son récit. En effet, Rolin admet lui-même à certains égards dans le roman qu'il est possible qu'il se trompe dans ce qu'il évoque. Il n'est pas dans la posture de celui qui dit avec certitude un événement, mais qu'il est habité aussi par le risque de s'égarer : « Je suppose – mais je trompe peut-être » (Rolin 2014 :45). Le récit de Rolin nous pousse à accepter l'idée que le texte que nous étudions ne peut se constituer

pleinement comme une l'histoire ; mais plutôt lu comme un roman, entendu dans son acception large comme un récit contenant une part de fiction dans son intrigue ; quand bien même l'auteur se refuse d'employer ce terme au regard des failles qu'il présente dans la narration de l'histoire du météorologue, en exposant clairement les possibilités d'erreurs dans son récit.

Cependant, Rolin récusé pour sa part le terme « roman » associé à son enquête sur le météorologue dans un entretien en compagnie de Deville. Il affirme :

Mais je ne comprends pas très bien cette extension du domaine du roman. Je me suis efforcé d'être aussi exact que possible, j'ai consulté des tas de documents, des procès-verbaux d'interrogatoires, etc., les noms, les dates, les numéros des ordres de mission [...] Le roman est un territoire où on imagine, où on invente, où on a la liberté de faire que ce qui s'est passé ne se passe pas ou que ce qui ne s'est passé se passe (Rolin, Deville 2014 :38).

Il oppose son enquête sur le météorologue au roman. Pour Rolin, le roman se confond toujours avec la fiction, entendue comme le lieu d'une invention (Stalloni 2017 :97) de la part de l'écrivain, l'espace où on essaye même de faire appel à l'uchronie. À bien lire les propos de Rolin, on constate qu'il reste influencé par l'idée que le roman ne peut se penser sans intégrer l'imagination. Nous pensons que le roman peut résister à cette conception. Il existe des romans où il y a très peu de fiction, c'est-à-dire là où les « frontières sont incertaines » (Rancière 2017 :15). Les propos de Rolin sur le roman peuvent aussi être justifiés par le fait que sa définition est extensible, élastique et ne peut en aucun cas être réductible à une seule approche définitionnelle qui en garantit l'identification. Il se pense alors comme genre protéiforme et divers, dont l'identification paraît difficile : « Le roman contemporain, considéré dans son contexte national – français - international – occidental et non occidental – [...] parce qu'il est d'une telle diversité qu'il ne rend pas toujours aisée l'identification » (Bessière 2010 :26). On constate que Rolin prend ses distances avec le roman et porte un soupçon sur celui-ci. Rolin aura permis d'élaborer un texte difficilement situable quant à son appartenance générique. En effet, nous ne pouvons dire avec exactitude si le texte de Rolin est roman ou pas. Nous sommes dans une sorte d'indétermination. Les porosités entre disciplines sont de plus en plus de mise, notamment en ce qui concerne les rapports entre la littérature et l'histoire. On ne saurait apporter une réponse absolue sur cette question. Néanmoins, nous pouvons dire le texte de Rolin est un texte hybride, interstitiel qui oscille en même temps entre la littérature et les sciences humaines, notamment avec l'histoire où les frontières de la fiction sont mouvantes, difficiles à situer à cause des partages communs à cause de la « ressemblance formelle » (White 2017 :64) des modes d'écriture autour de la mise en intrigue entre la littérature et l'histoire. Le roman de Rolin dépasse le clivage fiction et non-fiction pose la question de la fragilité des frontières entre

disciplines où les classifications génériques classiques deviennent de plus en plus difficiles à tracer : « Cette dénomination fait aussi apparaître l'instabilité du champ qu'elle définit, le flou des limites, l'incertitude de la transcendance esthétique. Penser la non-fiction, c'est aussi penser les frontières de l'art face à l'épreuve du monde » (James, Reig 2014 :8). En outre, le roman de Rolin invite à réfléchir sur une autre manière de concevoir la fiction. On ne saurait définir un modèle unique de fiction où l'imaginaire avait une certaine importance dans le roman. La fiction peut désormais être abordée sous l'angle du pouvoir cognitif dont elle serait porteuse, c'est-à-dire la critique qu'elle mène sur l'objet qu'elle se donne à travers le choix d'une forme précise. En somme on pourrait parler d'une forme indéfinissable concernant le roman de Rolin d'autant plus que, en regardant le paratexte, l'auteur ne fait aucune mention du genre du livre.

Enfin, en se situant du côté du roman, le livre de Rolin porte sur la critique du communisme à travers l'histoire singulière de son personnage et sur son rapport à cette idéologie. Les implications de l'auteur et du personnage peuvent trouver leurs explications dans le rapport personnel d'Olivier Rolin avec l'histoire de la Russie qu'il évoque dans le récit. Ancien maoïste et de la Gauche prolétarienne, Olivier Rolin et ceux de sa génération ont cru et rêvé de la révolution, en référence à la Révolution russe de 1917 qui a consacré l'avènement du prolétariat. Cette Révolution s'est transformée au fil du temps en terreur comme le montre bien le récit. Désormais, Rolin porte un regard critique sur cette idéalisation de la Révolution et l'aveuglement idéologique dans lesquels des milliers de personnes ont succombé à travers le monde. Il dit : « Combien de milliers ont été assassinés dans les caves de cet énorme immeuble bourgeois, de style lourdement italianisant, qui fut d'abord le siège d'une compagnie d'assurances ? » (Rolin 2014 :58). Avec son roman, Rolin porte un regard lucide sur la violence employée par les communistes sous Staline. Le narrateur ne se dérobe pas, mais il expose la réalité de ce que fut le régime de Staline pendant cette période de 1937-1938. La critique de Rolin peut être considérée comme un acte conjuratoire. Par conjuration, il faut entendre une tentative pour un individu d'enlever des influences néfastes pour sa vie. Chez Rolin, la littérature permet de rompre définitivement avec les idéologies de jeunesse et voir le passé avec clairvoyance. En d'autres termes, la littérature permet à Olivier Rolin de sortir d'une vision idéologique, politisée du monde fondé sur la division du monde en deux blocs antagonistes : le camp du Bien, incarné par le marxisme ; et le camp du Mal, symbolisé par le capitalisme. Le texte de Rolin vise à construire « une littérature personnelle, autoréflexive » (Lamarre 2014 :25).

CONCLUSION

Pour conclure notre propos, nous dirons que l'étude du livre de Rolin nous aura permis de cerner le jeu de passage des frontières où l'enquête historique croise simultanément le roman. Deux régimes d'écritures en ont constitué la base du roman de Rolin : le régime documentaire et le régime fictionnel. Ce jeu d'interférence dans le texte faisait émerger un genre de texte hybride partagé entre fiction et non-fiction du fait de la porosité des genres due à un partage commun des modes d'écriture entre l'histoire et la littérature. L'indifférenciation de l'écriture de l'histoire et l'écriture fictionnelle que nous montre le texte de Rolin doit nous alerter sur un danger possible : le relativisme sceptique que Carlo Ginzburg a identifié et dénoncé : « Contre la tendance du scepticisme postmoderne à estomper la frontière qui passe entre les récits de fiction et les récits historiques » (Ginzburg 2010 :9). En somme, l'histoire n'est pas roman vrai comme voulait l'assimiler Paul Veyne. Peut-être serait-il intéressant de repenser la frontière entre l'histoire et la littérature (Lavocat 2016 :12). *Le météorologue* de Rolin peut enfin se lire comme une œuvre qui cherche à « corriger des injustices » (Gefen 2017 :228) dont a été victime Alexeï : c'est un hommage que rend l'auteur à son personnage.

Bibliographie

- BLOOMFIELD Camille & ZENETTI Marie-Jeanne** : « Usages du document en littérature : Quels enjeux pour la recherche et la création littéraire contemporaine ? », *Littérature*, n°166, mai 2012, pp.7-12.
- DEMANZE Laurent** : *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019.
- GEFEN Alexandre** : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- GINZBURG Carlo** : *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, Verdier, ,2010.
- JABLONKA Ivan** : *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
- JAMES Alison & REIG Christophe** (dir.) : *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- LAMARRE Mélanie** : *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- LAVOCAT Françoise**, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- MAINGUENEAU Dominique** : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

PINSON Jean-Claude : « Roman est poésie », in *europe*, revue littéraire mensuelle, n°1058-1059-1060/Juin-Juillet-Août 2017, pp.123-135.

RANCIÈRE Jacques : *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

RICŒUR Paul : *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

ROLIN Olivier : *Bakou, derniers jours*, Paris, Seuil, 2010.

ROLIN Olivier : *Le météorologue*, Paris, Seuil/Paulsen, 2014.

SCHOENTJES Pierre : « Les ciels de Rolin », in *europe*, revue littéraire mensuelle, n°1058-1059-1060/Juin-Juillet-Août 2017, pp.90-101.

STALLONI Yves : *Les 100 mots du roman*, Paris, PUF, 2017.

TRAVERSO Enzo : *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Montréal, Lux Éditeur, 2020.

WHITTE Hayden : *L'histoire s'écrit*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.

ZENETTI Marie-Jeanne : *Factographie. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

**ANTILLES FRANCOPHONES ET LITTÉRATURE-MONDE :
LE CAS D'ÉDOUARD GLISSANT ET DE MARYSE CONDÉ**

Arsène MAGNIMA KAKASSA

arsene.magnima@yahoo.fr

Université Omar Bongo (Gabon)

Gaël NDOMBI-SOW

sowgael@yahoo.fr

Université Omar Bongo (Gabon)

Résumé

Cet article condamne le narcissisme et le rétrécissement de la littérature française à l'égard des littératures francophones. Des voix se lèvent pour dire que la littérature française ne se réduit plus aux productions du centre « franco-parisien », mais que d'autres productions venues des périphéries francophones lui ouvrent les portes du monde. Ainsi, la notion de littérature-monde, concept réinventé pour exprimer cet « agacement » (Le Bris et Rouaud 2007), marque une prise de position dans le champ littéraire français, en exprimant le refus d'une ghettoïsation des littératures francophones. Les écrivains, Édouard Glissant et Maryse Condé, mettent en avant les principes de cette littérature-monde, en ce qu'ils sont attirés par l'idée du voyage et n'ayant pour frontières que celles de l'esprit.

Mots-clés : littérature française, littérature-monde, centre, périphérie, littérature francophone

Abstract

This article condemns the narcissism and shrinking of French literature towards French-speaking literatures. Voices are being raised to say that French literature is no longer reduced to the productions of the "Franco-Parisian" center, but that other productions from the French-speaking peripheries open the doors of the world to it. Thus, the notion of world-literature, a concept reinvented to express this "annoyance" (Le Bris and Rouaud 2007), marks a position taken in the French literary field, by expressing the rejection of a ghettoization of French-speaking literatures. The writers, Édouard Glissant and Maryse Condé, put forward the principles of this world-literature, in that they are attracted by the idea of travel and having no borders except those of the mind.

Keywords : french literature, world literature, center, periphery, francophone literature

INTRODUCTION

Il est admis que la littérature en langue française est riche de plusieurs espaces d'écriture et création, vouant tous une attraktivité pour le centre parisien. Au sein des littératures francophones, Paris tient un rôle centralisateur, du fait que c'est le lieu qui abrite la majorité des prestigieuses maisons d'édition. C'est aussi le lieu de production de la critique littéraire qui conditionne la réception et la circulation des œuvres entre les espaces périphériques. Mais si la capitale française noue une dépendance vis-à-vis de son système littéraire, une nouvelle perception est en vigueur depuis un temps et tend à redéfinir les contours des polarités, comme le souligne János Riesz :

Le fait que la littérature française/francophone s'organise autour d'un centre [...] ; que la production littéraire en langue française se laisse déterminer par la relation à ce centre, que ce soit de façon centripète, lorsque ses acteurs, venant de la « périphérie » ou de « l'extérieur » aspirent à rejoindre ce centre, à en faire le lieu de leur activité littéraire et de leurs efforts en vue d'acquiescer la reconnaissance littéraire ; ou de façon centrifuge, lorsqu'au contraire ils essaient de couper le cordon ombilical avec la Métropole, la « mère patrie », de se déplacer vers un domaine éloigné du centre, de développer une « identité » propre et de trouver une reconnaissance loin du « centre ». (Riesz 1998 : 7)

Dès cet instant, les pratiques littéraires du monde francophone se sont constituées en littératures nationales et émancipées du code français et d'autres pratiques sociales. Dans plusieurs espaces périphériques, la critique et le marché du livre ont connu un rayonnement, respectivement grâce au développement des revues d'avant-garde et à l'émergence des maisons d'édition, parfois en collaboration avec l'hexagone ; les rapports étroits de celles-ci avec l'appareil scolaire constituent l'élément majeur dans l'autonomisation de la littérature par le processus de la circulation du livre¹.

Mais bien plus tard, de nombreux auteurs² – aussi bien de la France Métropolitaine que des pays francophones – condamnent le nationalisme culturel français et critiquent l'idée de littérature nationale, fondée sur la croyance en un rapport privilégié entre une langue et une nation. Ils défendent l'idée d'une « littérature-monde », conception d'un universel dépendant non de la conformité à un ensemble de règles fixées de manière arbitraire, mais d'une expérience du local, du particulier, qui serait la condition de l'accès au monde dans sa globalité et sa complexité. Comme tout manifeste, cette initiative se construit sur un schéma binaire, à savoir un mouvement de refus des structures et des discours existants qui se double d'un mouvement d'affirmation d'une nouvelle vision. Pour ces auteurs, le centre, cet espace depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre

¹ Cf. Bourdieu Pierre : « Le marché des biens symboliques » (1971).

² Le 16 mars 2007, le quotidien *Le Monde* annonçait en première page la publication d'un manifeste signé par quarante-quatre auteurs, fixant l'avènement d'« une littérature-monde » en français. Plus tard, un recueil de textes sera publié à Gallimard sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde* (2007).

est désormais partout, au quatre coins du monde¹. La « littérature-monde » en français est donc avant tout conçue comme une anti-francophonie, un concept de substitution et surtout comme la fin des systèmes de légitimation et d'assignations littéraires en vigueur (Porra 2008 : 35). Elle postule pour un décentrement des littératures, une mobilité par rapport aux anciens centres institutionnalisés, et revendique également l'entrecroisement de l'espace et du temps, les manières d'inscription de l'histoire dans un lieu et partant la problématisation de l'identité opérée par cet espace-temps.

Comme la plupart des littératures francophones du Sud, celles des Antilles a également manifesté une attitude centrifuge par rapport au centre franco-parisien. En effet, avec la parution en 1989 du manifeste *Éloge de la créolité*, les principaux auteurs² posent les bases d'un véritable art poétique, fondé sur une conception nouvelle de l'être-antillais dans le monde. Cette créolité dont se revendiquent les auteurs s'inscrit dans le sens du projet d'exploration sociohistorique formulé par Édouard Glissant (1981) sous le terme « Antillanité », par lequel il prône la nécessité d'aborder le réel antillais dans toutes les poétiques. Fort de ces axiomes, il nous importe de se focaliser sur une question centrale : comment les littératures antillaises se positionnent-elles par rapport à la « la littérature-monde » ?

Nous constatons que les postulats de la « littérature-monde » et ceux de la littérature antillaise signalent les mêmes préoccupations : c'est-à-dire des cris et des oppositions à un centre. Et ce qui nous intéressera ici sera plutôt l'aspect poétique que l'aspect éditorial, même si cette dernière préoccupation se révèle sans doute un moteur de création de ces mouvements et de ces manifestes, telles que l'illustrent les études menées dans *Les contradictions de la globalisation éditoriales* (2009). En se focalisant sur les pistes de recherche répondant au projet sociopoétique³ d'Alain Viala, il sera question d'interroger les grands axes de la poétique pour comprendre les mécanismes de création littéraire qui situent ces modèles dans un espace et une chronologie. Il s'agira alors de révéler les poétiques employés pour échapper au triomphe du structuralisme et de la théorie⁴ longtemps imposé par le centre parisien. Pour démontrer les implications des Lettres antillaises dans la littérature-monde, nous nous appuyerons sur les œuvres de Maryse Condé et d'Édouard Glissant, qui figurent des quêtes par lesquelles les

¹ Voir le quotidien *Le Monde* cité ci-dessus.

² Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant : *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989. Dès les premières lignes de ce manifeste, on peut lire : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ». Ici, les écrivains antillais revendiquent une identité locale en opposition avec celle de la Métropole.

³ Dans *Sociologie de la littérature* (2006), Alain Viala traite de la question dans les chapitres « Sociologie des formes ; sociopoétique » et « Sociologie des pratiques ; sociologie du champ littéraire ».

⁴ C'est-à-dire que la création littéraire est écrasée sous le diktat ou les injonctions d'un formalisme récemment dénoncé par Todorov dans *La littérature en péril* (2007).

auteurs définissent leur appartenance et leur différence. Nous prendrons appui sur la poétique du voyage et de la relation prônée par Édouard Glissant dans ses textes et dans ceux de Maryse Condé.

1. Maryse Condé : des personnages-mondes dans un système romanesque monde

Née en 1937 à Pointe-à-Pitre, Maryse Condé est sans doute l'un des écrivains les plus prolifiques des Antilles françaises. Ses années en Europe, en Afrique¹, en Gouadeloupe et aux États-unis font d'elle une écrivaine nomade, se situant parfaitement dans le mouvanc de la littérature-monde.

L'avènement de la « la littérature-monde » est né d'un malaise au sein des institutions et des circuits qui les soutiennent. Michel Le Bris, un des signataires du manifeste, pense que la littérature française, enfermée dans les limites nationales, n'était pas loin de devenir exsangue. Il dénonce notamment une conception étriquée de la littérature, puisque selon lui, elle n'est plus que « simulacres, rituels de passage par lesquels des coteries se reconnaissent et se perpétuent » (Le Bris et Rouaud 2007 : 26). Pour échapper à ces deux fléaux, Le Bris² estime urgent de réhabiliter le récit et la capacité de la littérature à « dire le monde », en partageant l'expérience du voyage notamment (*Ibid* : 41).

Pour cela, Le Bris propose de remplacer l'étiquette « francophone » par une catégorie plus englobante : la « littérature-monde ».

L'idée du voyage que revendique Michel Le Bris est depuis longtemps intégrée dans la vie réelle et dans les oeuvres de fiction³ de Maryse Condé⁴. En effet, ses déplacements tri-continentaux (Afrique-Europe-Amérique) font d'elle l'exemple parfait de « l'écrivain-voyageur » ou « un oiseau migrateur »⁵ qui se préoccupe des destins humains et des identités plurielles en conformité avec le monde global. Il s'agit également pour elle de sortir du diktat des institutions littéraires et culturelles centralisées. De ce fait, comme on l'a souvent remarqué, l'ensemble de ses romans et nouvelles offre un panorama varié des lieux de la diaspora africaine. Des oeuvres dans lesquelles les destins des personnages se tissent d'une île à l'autre,

¹ Elle a successivement été enseignante de français en Guinée, au Ghana et au Sénégal, avant de rejoindre les États-Unis où elle a longtemps enseigné les littératures francophones à l'université de Colombia. Elle y fondera d'ailleurs le Centre des Etudes Françaises et Francophones.

² Il faut aussi donner toute leur place aux écrivains venus d'ailleurs, de la même façon que la littérature de langue anglaise a accueillie en son sein des écrivains de partout.

³ Depuis la publication de ses premiers romans (*Une saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981) et (*Heremakhonon*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1976), l'idée du voyage était déjà inscrite. Les figures féminines partent de la France pour l'Afrique pour des raisons de quête identitaire.

⁴ Maryse Condé fait partie des signataires du manifeste.

⁵ Terminologie employée pour qualifier la posture hétérospatiale de l'écrivain Alain Mabanckou.

d'un continent à l'autre, leurs trajets dessinant ainsi une carte du monde. Son œuvre prend non seulement la mesure de la littérature-monde et son esthétique multiforme et plurielle, mais aussi, elle amplifie l'idée du voyage ou de la migration. Cet éclatement des frontières et des continents entraîne ainsi l'avènement de ce nous appelons des « personnages-mondes » évoluant dans une sorte de mondialité. Ses romans projettent la réalité archipélique à l'échelle planétaire, les langues, les hommes et les idées dérivent d'un espace à un autre :

À une certaine distance, c'est la dérive des îles et des continents. Les frontières se bousculent. Les différences s'estompent. Les langues n'importent plus. De nouveaux liens se nouent. Guadeloupe, Martinique, Haïti, Jamaïque ou Cuba viennent s'imbriquer l'une dans l'autre, pièces d'un puzzle enfin recomposé. (Condé 2003 : 246)

Les héros condéens, disséminés de par le monde, ne peuvent avoir que des patries adoptives, des lieux d'« élection ». Deux romans de Condé, *Traversée de la mangrove* (1989) et *Desirada* (1997), renvoient à deux espaces réels de la Caraïbe, le premier à la mangrove, espace métissé d'eau et de racines d'arbres, le second, à l'île découverte par Christophe Colomb, dont l'inhospitalité ne justifie pas son nom (l'île désirée).

Le premier roman met en scène l'esthétique des personnages-mondes, en ce qu'il est révélateur d'une pluralité de voix et de nationalités différentes. Ainsi, lors de la veillée mortuaire du personnage central nommé Sancher, vingt narrateurs d'origine différente se succèdent et chacun racontent l'histoire de Francis Sanchez à sa manière. Chaque partie du roman se présente comme l'expression d'une parole singulière, dans la mesure où l'histoire est relatée tour à tour par un Noir, un Indien, un Béké, un Haïtien, un Dominicain ou par un homme ou une femme. *Traversée de la mangrove* représente l'identité antillaise, c'est-à-dire, ce mélange de langues, de couleurs, de voix, en un mot, une identité arc-en-ciel.

Aussi, son recueil de nouvelles *Pays mêlés*, paru en 1999, et au titre très évocateur, définit l'identité antillaise en privilégiant l'idée du multiple et du divers. Il s'inscrit également avec force dans l'idée des « romans-mondes » ou Tout-Monde pour reprendre des terminologies glissantines. Bien que plusieurs personnages se trouvent en Afrique noire, de nombreux autres résident à New York. C'est dans cette ville multiculturelle aux identités hybrides qu'évoluent notamment trois femmes de pays différents : Claude (Guadeloupéenne), Elinor (Américaine) et Véra (Haïtienne). La mémoire collective de l'esclavage permet de tisser des liens entre ces personnages diasporiques et participe en même temps à la singularité de leur histoire et de leur identité. L'écrivain les réunit dans un espace commun, pour illustrer que l'identité antillaise ne résulte pas d'une culture atavique, mais plutôt à partir de l'ouverture et du mélange des cultures opposées.

Par ailleurs, c'est avec *Desirada* (1997) que l'esthétique des « personnages-mondes » s'amplifie avec les voyages et les migrations à travers le monde. Marie-Noëlle notamment arpente le monde : après une enfance heureuse aux côtés d'une mère adoptive à La Pointe en Guadeloupe, elle est obligée de rejoindre sa mère à Paris. La double rupture, subie dans l'enfance d'avec la mère et d'avec le pays entraîne une dislocation, une perte des repères spatiaux et affectifs. Marie-Noëlle suivra ensuite son compagnon Stanley à Boston. Musicien né à Londres, celui-ci souhaite connaître la terre de ses parents d'origine Trinitadienne, retourner en Amérique et composer une symphonie du Nouveau Monde : « il rêvait de traduire l'apport des migrants qui seuls pouvaient régénérer le sang vieux et gourde de l'Amérique » (Condé 1997 : 107), en proposant la musique « de demain », « à l'image de ce Nouveau Monde qui ne cessait d'évoluer et d'évoluer encore, en défiant toutes les définitions » (*Ibid* : 117). L'opposition entre la croyance que le personnage affirme en « la beauté et la créativité des migrations, porteuses de la culture de l'avenir » (*Ibid* : 144) et sa fin tragique est porteuse d'une ambiguïté, faisant comprendre la complexité des processus de métissage. Dans *Desirada*, où se croisent des trajectoires allant dans tous les sens, le personnage le plus représentatif des déplacements et des mouvements migratoires que connaît le monde contemporain est Ludovic, beau-père de Marie-Noëlle :

Ludovic marquait toujours un temps d'hésitation lorsqu'on lui demandait d'où il était. Son père avait quitté Haïti pour Ciego de Avila à Cuba où la paye des ouvriers du sucre était bien meilleure. Là, il avait fait trois garçons à une travailleuse qui elle aussi cassait son corps dans les champs de canne. Il avait habité quelque temps à Saint-Dominique où il avait fait d'autres enfants. [...] Dès ses dix-huit ans, Ludovic avait marché sur ces traces et commencé ses pérégrinations. Il avait laissé loin derrière le malheur sans fond d'Haïti, tâté des États-Unis d'Amérique, du Canada, de l'Allemagne, de l'Afrique avant d'atterrir en Belgique et d'enjamber la frontière jusqu'à Paris. Il avait été docker dans le port de New York, instituteur à Koulikoro, au Mali, journaliste à Maputo en Mozambique et musicien sur la place de l'Horloge à Bruxelles. (*Ibid* : 38)

Si le père du personnage centre ses dérives dans l'espace archipélique caribéen (Haïti, Cuba, Saint-Domingue), Ludovic inscrira sa trajectoire à une plus grande échelle, voguant de continent en continent. Les déplacements multiples ont rendu impossible l'attachement à un espace unique, d'où l'incertitude des appartenances ressentie par le personnage. D'un continent à l'autre, d'un métier à l'autre, Ludovic forge une identité complexe qui puise dans tous les espaces qu'il a arpentés.

Pour un autre personnage, Marie-Noëlle, son retour en Guadeloupe (à l'enterrement de la mère adoptive) est révélateur de l'échec de sa tentative de reconstruction identitaire.

Elle se sent et est perçue par les autres comme « venue d'ailleurs », elle représente dorénavant « une terre rapportée »¹, comme le remarque sa grand-mère. La séparation pendant

¹ À cause de ses multiples migrations, elle est considérée comme une étrangère.

plusieurs années et l'évolution dans des contextes socioculturels différents induisent un clivage entre la jeune femme et ses anciens amis restés sur l'île natale, équivalant à une perte des racines uniques. Dans son cas également, l'identité est dorénavant rhizomique.

En rencontrant pour la première fois sa grand-mère, Marie-Noëlle espère « connaître sa [propre] géographie et la carte de son identité » (*Ibid* : 174). La rencontre de l'aïeule permet de superposer les configurations spatiales de son imaginaire et les apparitions réelles : la case nue, bancale, hissée sur un haut plateau calcaire dévasté, qui lui avait apparu plusieurs fois en rêve, est l'habitation même de sa « bonne maman ». Rêve cauchemardesque et réel coïncident. Cette hutte entrevue d'abord dans ses mauvais songes relie un espace originaire et une histoire familiale. Marie-Noëlle doit passer son seuil dans la réalité pour pouvoir reconstruire son identité et combler les chapitres manquants de son histoire (*Ibid* : 178). La case dont elle ne trouve pas la clé dans son cauchemar est censée lui apporter une meilleure compréhension de sa filiation, pour qu'elle-même puisse trouver sa vraie place, marquer sa trace sur terre (*Ibid* : 180). La récurrence de ce rêve et les variations sous lesquelles il se présente renvoie à une esthétique polyphonique, caractéristique de la littérature-monde.

Les paysages mêmes de l'île ont changé, car la jeune femme pose sur eux un regard différent. Le contraste entre l'image du pays de l'enfance conservée par la mémoire faussaire et la réalité du regard adulte est majeur. La perception de l'espace traduit également le rapport de l'individu à un groupe, à une communauté, de même qu'à l'espace où se joue la confrontation. À l'écart entre des perceptions éloignées temporellement correspond le contraste entre la réalité quotidienne et l'image fabriquée de l'archipel des Antilles, tellement proche de la publicité mensongère ou du mythe paradisiaque :

Pour tous, la Guadeloupe, c'était la Californie en mille fois mieux. Un endroit paradisiaque où le mot de bizzard ne figurait pas dans le vocabulaire, [...], où les arbres portaient parure de feuilles et de fruits en toute saison et où les plages de poussière d'or s'ourlaient de vagues plus hautes que des gratte-ciel. (*Ibid* : 218)

En refusant de mettre l'accent sur la beauté et l'aménité des lieux, en refusant de céder à la tentation d'exotisation, l'œuvre de Condé se situe à contre-courant de certaines attentes politico-littéraires ou esthétisantes et s'inscrit dans une littérature autre qui écarte la propagande régionaliste au profit d'un regard lucide sur les réalités du monde (Bosshardt 2002 : 155).

Suite au brassage des populations, à l'éloignement par rapport aux terres d'origine, les déplacés vivent un décentrage identitaire. Face à une géographie qui ne permet plus la confrontation identitaire, mais la dilution d'une identité dans l'autre (Schon 2003 : 310), ils optent pour une multiplication de l'identité, pour des visions diversifiées d'un même lieu, d'un même événement. À travers ses choix de multiplier les vues, de ressasser les mêmes faits, de

proposer une polyphonie narrative, Maryse Condé conçoit son roman sous le signe de la diversité, du métissage esthétique.

L'écriture de Maryse Condé explore plusieurs aspects de l'identité multiple, partagée entre des personnages aux appartenances incertaines. Caribéenne déterritorialisée, Condé ne garde de ses attaches ataviques qu'une pensée-écriture en archipel, aboutissement de la poétique du divers et de la relation glissantienne, qui institue l'être humain dans une extériorité par rapport à toute identification. Néanmoins, loin de proposer une transposition fidèle de la poétique de Glissant ou de la créolité de Chamoiseau, Confiant et Bernabé, l'œuvre de Condé garde sa singularité, revendique une esthétique à soi, fondée sur les dérives à travers le monde.

2. L'écriture-monde d'Édouard Glissant : universalité et mondialité

Édouard Glissant est né 1928 à Beaudin en Martinique. Il est fils de l'un des Africains transportés de force en Amérique ou dans les Caraïbes pour devenir esclave au service des Colons européens. Romancier, essayiste, poète et dramaturge, en 1958 il reçoit le prix Renaudot pour son roman *La Lézarde* (1958). Comme Maryse Condé, il a enseigné la littérature française aux États-Unis, précisément à la City University of New-York. De par ses déplacements également tri-continentaux (Amérique, Europe et Caraïbe), l'homme est multiple, comme sa création, à l'instar de ce peuple dont il écrit le chant culturel et historique.

La littérature-monde dont il est question ici s'inspire de sa poétique de la relation et celle du Divers. Il a décrit le changement de civilisation qui se manifeste à travers le monde comme le passage du Même au Divers. De ce fait, l'identité ne se définit plus à partir d'une « racine » unique, exclusive de l'autre, mais à l'instar du rhizome, à travers sa relation avec le Divers, avec les autres racines. D'ailleurs, son roman *Tout-monde* (2002) est l'exemple parfait des nouvelles réalisations artistiques et culturelles émergentes, imprégnées des effets de la mondialisation et de la déterritorialisation. Ses personnages arpentent un Occident élargi, d'un côté à l'autre de l'Atlantique. La structure narrative de ce texte offre un espace éclaté que le lecteur aura tendance à lire comme un Odyssée. *Tout-monde*¹ se compose en effet, selon les termes de Glissant, « [de] séries d'histoires entrecoupées, [de] séries de trajets, [avec] une forme d'errance de personnages mais qui ont tous un point de départ qui serait la Martinique et un point d'arrivée qui serait aussi la Martinique (Glissant 1996 : 129-130)

La Martinique est donc l'île des revenants, une nouvelle Ithaque. On nous décrit notamment la façon dont Mathieu Béluse et Raphaël Targin quittent leur île au lendemain de la Seconde

¹ Nous tenons à préciser qu'Édouard Glissant nomme le *Tout-Monde* notre univers : « tel qu'il change et perdure en échangeant » (Glissant, 1997 : 176).

Guerre mondiale et voyage à travers le monde. Il s'agit d'un récit de voyage qui ménage de subtiles transitions entre les lieux : Lagos, Ibadan et Lomé, villes africaines, conduisent à un retour à la mangrove du Lamentin qui, elle-même, communique grâce à ses eaux avec l'espace de la Caraïbe continentale pour déboucher sur la Méso-Amérique avant de gagner l'Égypte (Bonnet 1998 : 174). Le lecteur est confronté à des éclats d'expérience qui ne s'additionnent pas et ne prétendent plus constituer la forme traditionnelle du roman, c'est-à-dire, un récit linéaire. De même, la quête des personnages n'a pas d'objet précis, elle est mue avant tout par le désir de se confronter à la diversité. Dès le titre, *Tout-monde*¹, annonce une forme de mondialité. Il fait dialoguer, au-delà des différents personnages, des civilisations éloignées qui s'entremêlent sans souci des contraintes logiques :

C'était comme ça pour les Antillais. Ils partaient chacun de son côté mais forcément, ils menaient plusieurs vies à la fois. La vie en mouvement qu'ils poursuivaient au loin. [...] Parfois donc, quelqu'un fait mine de demander : mais qu'est devenu Aristide, on jacasse qu'il roule en Polynésie, il a une femme et deux concubines établies [...]. Raphaël Targin avait disparu, même son nom de voisinage était incompris, dans un pays où les noms volent dans tous les rayons (Glissant 1997 : 332).

Ici, *Tout-monde* véhicule une poétique du voyage, un tourbillon d'histoires qui se heurtent, se rencontrent, se mettent en relation. Les personnages quittent leur île natale pour dériver à travers le monde. Glissant propose un ancrage nouveau, une « nouvelle identité géographique », le tout-monde à l'image du monde multiculturel et métissé de nos jours. Le mot « tout-monde » renvoie donc à une réflexion sur le résultat des changements issus grâce aux contacts entre les différentes cultures. La structure romanesque traditionnelle est morcelée, le récit fragmenté en nouvelles, cet éparpillement reflétant les exils vécus par les personnages. Ces nouvelles sont sans liens² et symbolisent la recomposition de l'identité. Le temps est constitué de mouvements désordonnés et chaotiques. L'espace s'éparpille entre le continent d'origine, l'Afrique, le pays d'appartenance politique, la France, et quelques autres lieux d'élection. Le héros romanesque se dessine en être marqué par la dérive. La pensée archipélique, système relationnel qui lie les diverses opacités, permet l'ouverture et le dialogue dans la pluralité du monde diffracté, tel qu'exprimé dans *Traité du Tout-Monde* :

La pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle en emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est pas fuite ni renoncement. [...] Est-ce là renoncer à se gouverner ? Non, c'est s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipels précisément, ces sortes de diversités dans l'étendue, qui pourtant rallient des rives et marient des horizons (Glissant 1997 : 31).

¹ « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la vision que nous en avons », Édouard Glissant : *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 176.

² Par exemple : les nouvelles « COLOMBIE » (pp.145-226), « MYCEA, C'EST MOI » (pp. 227-283), « ATALA » (pp. 287-330), « LES TIQUES DU SENEGAL » (pp. 331-361), etc., n'ont pas de lien véritable. Il s'agit d'une écriture discontinue qui défie la linéarité du récit et propose plutôt un temps chaotique composé d'espaces pluriels.

Avec *Tout-Monde*, l'espace insulaire est brisé et s'ouvre aux correspondances entre plusieurs continents. La Martinique n'est plus le lieu du retour, mais le point de référence avec lequel s'établit la comparaison avec d'autres lieux ou situations identitaires.

Mathieu Béluse, l'un des héros du *Tout-Monde*, vit en effet des transferts et des épaisseurs de lieu remarquables (Glissant 1997 : 32-32). Sa poétique se lève contre l'ici-maintenant, afin de s'ouvrir à tous les espaces et à tous les temps, poétique pour laquelle la seule profondeur qui compte est « la profondeur palpable de l'étendue » (*Ibid* : 56) . La pensée de cette étendue composée de morceaux de pays éclatés (*Ibid* : 43) conduit vers un éloge de l'errance, vu comme nouvelle manière de s'enraciner, comme nouvelle forme de liberté :

Un pays où la dérive de l'habitant, ce par quoi il tient à terre, comme une poussière têtue dans l'air, c'est cet aller tout aussi bien que ce revenir, à tous les vents. Notre science, c'est le détour et l'aller-venir. Un pays ouvert, mais qui ne fut jamais déboussolé de son erre lancée, et d'où, si la pensée s'envole, ce n'est pas en fuligineuses déperditions. [...] C'est de ces sortes de pays-là qu'on peut vraiment voir et imaginer le monde (*Ibid* : 18).

Chez Glissant, la végétation est un autre élément symbolisant l'idée de la relation, de la rencontre et du métissage. Il s'agit notamment de la mangrove¹ avec ses mangliers aux racines aériennes et verticales, arbres marqués par la discontinuité (*Ibid* : 270), significatifs d'une identité-rhizome, allant à la recherche des Autres². À l'instar des arbres-phares de l'identité africaine et européenne (le baobab et le chêne), la végétation antillaise est investie de symbolique, que Daniel Maximin et Édouard Glissant relie à l'identité créole :

L'image du rhizome, qui nous entraîne loin de la verticalité de l'arbre, dans une horizontalité offerte, et l'image plus délicate encore de la laminaire que caresse l'écume ou qu'agressent les lames, tout cela manifeste avec cohérence la puissance d'une identité bien établie, équilibrée entre les éléments contraires (Maximin 2006 : 118).

Surgi de l'espace caribéen modelé par des forces contradictoires (l'étendue marine, la chaleur du soleil et du volcan, la froideur des abysses), le rhizome fournit une puissante métaphore de l'identité qui concilie les différences.

Le voyage ou le déplacement se révèle être également un facteur qui permet de conforter l'identité : « voyager au loin pour [...] mélanger des pays vous procurait la connaissance du temps qui passe » (Glissant 1997 : 207), apprend Mathieu en dialoguant avec le vieux quimboiseur Longoué. Par la configuration des espaces-temps mélangés du monde entier, s'établit une communication, un dialogue, une comparaison ; un souvenir surgit, le présent

¹ Élément important de la végétation aux Antilles, il se présente comme un personnage de la littérature de l'ensemble des Îles. Dans *Traversée de la mangrove* de Condé, il agit comme un personnage de premier plan.

² La notion de rhizome (opposée à celle de racine unique) a été d'abord développée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. Glissant a simplement appliqué cette image au principe de l'identité métisse du monde actuel. Cette idée du métissage est matérialisée par sa théorie du Chaos-monde, du Tout-monde, ou celle de l'Identité-relation, (cf. Édouard Glissant : *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1999, p. 59).

renvoie au passé et à l'avenir. Ce mélange est fructueux pour la poésie, pour le surgissement de la poétique.

Il ne restait qu'à mélanger ces terres [...]. Par exemple, vous naviguez sur le Nil dans le pays d'Égypte [...]. Ou bien c'est la nappe jaunie du bayou de l'Atchafalaya près de Bâton Rouge en Louisiane où vous dérivez au large de tant de fantômes de derricks à pétrole [...] et tout ce plat vous précipite dans les hauts fonds de la Tracée en Martinique, entre Balata et Morne Rouge [...]. Ou bien vous errez somnambulique aux abords de l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris et vous vous arrêtez aux bancs de la Place Fürstenberg [...] alors vous êtes projeté en arrière dans les temps jusqu'au Banc des Sénateurs sur la Savane à Fort-de-France (c'est en 1942) [...]. Ou bien, par un mouvement contraire, vous dévalez les entrailles du Mont Pelé, vous coulez à lave dans les profonds, vous mélangez l'eau douce l'eau salée [...], c'est en un pays de terre où les paroles se mélangent sans se confondre ni se perdre, toutes les langues du monde, connues et inconnues, plus étendues que le désert tant innommable ou plus concentrées qu'une graine de roucou, et à la fin un semblant de divinité vous parle, qui est la gueule ouverte de ce que vous appelez poésie (*Ibid* : 277-278).

Mettre en relation des paysages éloignés dans l'espace, du Nil au bas Mississippi, des métropoles européennes aux lieux antillais, suscite la résurrection des temps historiques et conduit à une nouvelle interprétation des signes du monde, qui assoit la poétique de la littérature-monde.

L'errance n'est pas seulement mouvance, mais aussi exploration de l'inconnu en soi et hors de soi : « L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer. [...] La pensée de l'errance débloque l'imaginaire, elle nous projette hors de cette grotte en prison où nous étions enfermés, qui est la cale ou la caye de la soi-disant unicité » (*Ibid* : 145).

L'errance ou le voyage permet ainsi la production de formes nouvelles d'expression, de poétiques novatrices et, par l'ouverture au monde, offre paradoxalement des façons de s'ancrer. Cette poétique du voyage met en place une expérience vécue et une stratégie narrative de l'auteur exprimant une dislocation spatiale et psychologique, problématisant, à l'intérieur du récit, la question de la migration, faite de dialectiques discontinues entre l'enracinement et l'errance, de dialogues transculturels.

CONCLUSION

Les œuvres de Maryse Condé et d'Édouard Glissant abordent la diversité du monde où les différences ne s'opposent plus mais se « relatent », s'organisent dans un ensemble de correspondances. Mobiles et décentrés, leurs écrits illustrent la manifestation d'identités et d'esthétiques mouvantes. Par des emprunts multiples, le déracinement d'un espace et les trajets diversifiés contribuent à la production d'une nouvelle identité, fictionnelle ou pas, qui s'enracine à travers le monde. Leurs personnages se détériorisent, ils partent dans le « Tout-monde » ; leur histoire les rassemblent, leur recherche identitaire les lie et leur permet d'aller à la rencontre de l'Autre.

Prenant part à une plus vaste littérature-monde, ces deux écrivains francophones des Antilles transposent les réalités de leur culture, de leur histoire personnelle, des mythes, des croyances et des peurs, qui tournent souvent autour des réalités géographiques et psychologiques. La tension entre l'histoire collective et la mémoire individuelle, entre les souvenirs transmis et les souvenirs recréés suscite des œuvres déterritorialisées, où la déchirure entre l'appartenance d'origine et la culture d'accueil, mettant en perspective des métissages littéraires, se traduit par des choix esthétiques spécifiques. L'enracinement nécessaire au soi, à défaut d'avoir lieu dans un espace, devenu morcelé ou partant à la dérive, s'ancre dans un acte énonciatif, dans une esthétique. La créativité est ainsi avancée comme solution à la recomposition des identités, au fondement d'une littérature-monde sans frontières géographiques, génériques ou esthétiques.

Bibliographie

BERNABE Jeans, CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël : *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

BONNET Véronique : « Tout-monde d'Édouard Glissant : des écritures du voyage à la lecture des histoires », dans Romuald FONKOUA, *Les Discours de voyages. Afrique – Antilles*, Paris, Karthala, 1998, pp. 171-182.

BOSSHARDT Marianne : « Maryse Condé : Desirada ou l'ironie du sort », dans Madeleine COTTENET-HAGE et Lydie MOUDILENO [dir.], *Maryse Condé. Une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé*, [Matoury, Guyane française], Ibis Rouge Éditions, 2002, pp. 149-156.

BOURDIEU Pierre : « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique* (1940/1948), Paris, PUF, 1971, pp. 49-126.

CONDE Maryse : *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989.

----- *Desirada*, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », 1997.

----- *Pays mêlés*, Paris, Robert Laffont, 1999.

----- *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003.

----- *Heremakhonon*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1976.

----- *Une saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981.

GLISSANT Édouard : *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

----- *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1981.

----- *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

----- *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

----- *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

----- *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

LE BRIS Michel et ROUAUD Jean : *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

MABANCKOU Alain : *Ecrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, André Versaille Editions, 2011.

MAXIMIN Daniel : *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Seuil, 2006.

PORRA Véronique : « Pour une littérature-monde en français : les limites d'un discours utopique », *Intercâmbio*, Porto, 2e série, n°1, 2008, pp. 33-54.

RIEZ János : « Introduction : tendances centripètes et centrifuges dans les littératures françaises/francophones contemporaines », János RIESZ et Véronique PORRA (éd.), *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises/francophones d'aujourd'hui. Etudes francophones de Bayreuth*, vol. 2, Bayreuth, Edition Schultz & Stellmacher, 1998, pp. 7-24.

SAPIRO Gisèle : *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture/Médias », 2009.

TODOROV Tzvetan : *La littérature en péril*, Paris Flammarion, 2007.

VIALA Alain : *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 2006.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : GRAMMAIRE, ORALITÉ ET HISTOIRE6

Aimé THIÉMÉLÉ, Manifestations des valeurs spatiales et temporelles de la ponctuation dans le texte écrit7

Brahim MALLOUM MBODOU, Les élites politiques, autorité traditionnelle et décentralisation au Tchad.....20

DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES34

Akpéné Délalom AGBESSI, La figure de l'enseignant dans *Damas* de Daniel Lawson-Body35

Richmond Alain KONAN, Possession du corps et posture identitaire dans *Le noir est une couleur* de Griselidis Real48

Nadia EL OUESDADI, Les poèmes-objets de Jean Tardieu : un cas d'hybridation transgressive63

Innocent BEKALE NGUEMA, Corps, sexe et désir : réappropriation des espaces sexuels confisqués.....78

Rodrigue BOULINGUI, L'arsenal de la satire dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou90

Rolph Roderick KOUMBA, **Ama Brigitte KOUAKOU**, Léonora Miano ou la nécessité de repenser la responsabilité de l'Afrique dans la traite occidentale....103

Hamidou BALDÉ, Voies et voix d'exilés, cas de métaphores carcérales : des textes sacrés et profanes aux drames de l'émigration.....115

Karim Fakoro SOUNTOURA, Le rousseauisme : un systématisme romantique....124

Bouna FAYE, Réalités sociales et aventure de l'écriture dans *Une vie* de Maupassant135

Sioudina MANDIBAYE, **Yambaïdjé MADJINDAYE**, L'amour et le jeu des intérêts et des passions dans *Far from the madding crowd* et *The return of the native* de Thomas Hardy147

Aliou SECK , Un contre-discours de l'émigration : La force dissuasive du récit dans <i>Le paradis français</i> de Maurice Bandaman, <i>L'ailleurs et l'illusion</i> d'Abd'el Aziz Mayoro Diop, <i>Le ventre de l'Atlantique</i> de Fatou Diome	159
Elian Sedrik NGODJO , Parcours et émulation féminine dans l'espace littéraire subsaharien francophone	171
Dorel OBIANG NGUEMA , Passages de frontières dans <i>Le Météorologue</i> d'Olivier Rolin : interférence entre enquête historique et roman.....	184
Arsène MAGNIMA KAKASSA, Gaël NDOMBI-SOW , Antilles francophones et littérature-monde : le cas d'Édouard Glissant et de Maryse Condé.....	196
Table des matières.....	209