



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

Revue semestrielle N°12 - Octobre 2021



Université Félix Houphouët-Boigny
UFR Langues, Littératures et Civilisations

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

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

Réalisation :

• Sylvie NIAMKEY

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

- JCR Editions
04 BP 1433 Abidjan 04 - Tél. 07 08 03 06 56

Dépôt légal : Octobre 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

**Stylistique, Rhétorique, Didactique,
Grammaire et Linguistique**

**DIACHRONIE ET SYNCHRONIE DU VERBE « VENIR »
EN LANGUES AKAN DE L'EXTRÊME EST DE LA CÔTE D'IVOIRE
ET SON IMPLICATION POLYSÉMIQUE**

Koffi BONZOU

bonzoukoffi@gmail.com

Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

Résumé

Selon Maurice GREVISSE, le verbe est « un mot qui se conjugue ». Autrement dit, c'est la partie du discours qui exprime soit l'action soit l'état du sujet et qui, pour les exprimer, possède un certain nombre de formes diverses dont l'ensemble est appelé la conjugaison. Il est « l'âme du discours »¹. Chez les akans, le sens lexical du verbe s'égrène aussi bien au chapelet de la morphologie et que de la phonétique–phonologie. Ainsi le verbe « venir » en Agni bénéficie d'un large champ sémantique relatif à son intonation et à sa situation d'énonciation.

Mots-clés : verbe, morphologie, phonétique, phonologie, diachronie, synchronie

Abstract

According to Grevisse Maurice, the verb is a " Word that is conjugated ", otherwise it's the part of the speech that expresses either the action or the of the subject. And, to do so have or possess. A certain number of diverse forms which puts together is called conjugation. It's the soul of the speech. In the Kwa's groups the lexical meaning of verbs spills over into both morphology and phonetics-phonology. Therefore the verb to " come " in agni has got a wide range of semantics linked to its intonation and it's enunciation contex.

Keywords : verb, morphology, phonetic, phonology, diachrony, synchrony

INTRODUCTION

A l'introduction de son ouvrage "Le verbe", AĪNO Niklas-salminen, écrit ceci « L'étude du verbe est un domaine très complexe et beaucoup de grammairiens ne savent pas simplifier cette

¹ BESCHADE Hervé, *Syntaxe du français moderne et contemporain*, 2^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Puf, 1986, p.15.

complexité. »². Autrement dit, le verbe est un élément grammatical très complexe dont l'appréhension revient à tenir compte des trois paramètres que sont la morphologie, la syntaxe et la sémantique.³. Du point de vue morphologique, le verbe se distingue des autres classes grammaticales par le fait qu'il se conjugue et cette propriété fait de lui sans doute la classe la plus riche en analyse. Il s'identifie par ses variations de forme et par les distinctions grammaticales que ces variations permettent d'identifier. Partant, faire la morphologie du verbe, estime Bescherelle « *c'est décrire la façon dont sont constituées les formes verbales* »⁴. Il est non seulement le noyau syntaxique et sémantique de la proposition mais l'élément central du syntagme verbal. Selon DELOFFRE Frédéric⁵, c'est le verbe qui charpente la phrase et il lui sert de pivot. Par ailleurs, selon le même auteur « Le verbe joue le rôle central de distributeur de fonctions et de porteur des marques de l'énonciation. ». C'est dire qu'au cœur de cette catégorie grammaticale, se rattachent d'autres éléments du discours qui, en rapport avec cet élément central de la phrase, s'avèrent indispensables au décodage des actes énonciatifs. Dans cet article, consacré en partie aux propriétés morphologiques du verbe « venir » chez les agnis, on focalisera sur l'analyse des critères qui fondent la variation formelle de ce lexème dans chacune des langues (infra) avant d'analyser son implication polysémique sous l'aspect sémantique.

Pour ce faire, l'analyse s'articulera autour de trois points essentiels dont la Problématique et délimitation du sujet, les variations morphologiques du verbe « venir » chez les peuples de l'Est, et les traits de similitudes et de divergences articulatoires ou phoniques pour une polysémiques du verbe « venir » dans ces langues.

I-Problématique et délimitation du sujet

Y a-t-il un intérêt particulier à étudier, en cette aube du XXI^e siècle, le verbe dans des langues considérées comme des dialectes en Afrique ? Quelles transformations particulières le verbe subit-il dans les langues Akan pour que l'on puisse y voir aujourd'hui, matière ? Ces questions préliminaires ont conduit à sonder l'ensemble des langues du groupe Akan pour voir comment s'y manifeste la réalité du verbe « venir ». Avant d'aborder l'étude proprement dite, il sied d'éclairer le contenu conceptuel des notions impliquées dans ce sujet pour une meilleure orientation de la réflexion.

² AÏNO Niklas-Salminen, *Le verbe*, Paris, Armand Colin, 2012, p.7.

³ DELOFFRE Frédéric, *La phrase française*, 7^e édition, Paris, éditions SEDES, 1986, p.34

⁴ BESCHERELLE, *La conjugaison pour tous*, Paris, Hatier, 2006, p.34

⁵ DELOFFRE Frédéric, HELLEGOUARC'H Jacques, *Éléments de linguistique française*, Paris, éditions SEDES, 1988, p.119.

Cet article s'intéressera uniquement à la langue « Agni », qui est en réalité notre outil d'étude ; le « Bron » n'interviendra que pour un besoin fort sporadique. En tout état de cause, parler ou écrire est un acte hautement sacré qui nécessite des précautions ou des dispositions fondées sur des règles préétablies. C'est vrai que la parole, en tant qu'elle est manifestation du trésor collectif qu'est la langue, est « emploi particulier »⁶, un acte dans lequel le locuteur, par des signes très appropriés, s'engage en engageant très souvent sinon toujours l'allocutaire. Dans un cas comme dans l'autre, la probabilité, qui diversement s'offre aux usagers de la langue pour que dans cette « liberté d'exploitation de ladite langue » les uns se distinguent des autres, est toujours sous l'œil vigilant de « signe très appropriés » si ce n'est des contraintes prescrites par des règles qui ont donné naissance à la grammaire normative. La règle, lorsqu'elle est sommation, devient une loi qui couvre une dimension universelle même si la langue, donc support de la parole, baigne dans une dynamique qui fait que Blaise PASCAL aura toujours raison de penser que « vérité au deçà des Pyrènes, erreur au-delà ». Justement, se fondant sur le principe de cette dynamique de la langue, il est de bon aloi que ce caractère pertinent dont nous parlons intéresse deux axes fédérateurs : la diachronie et la synchronie.

De l'avis des grammairiens et des linguistes, « Est synchronique tout ce qui se rapporte à l'aspect statique de notre science, diachronique tout ce qui a trait aux évolutions. De même, synchronie et diachronie désigneront respectivement un état de langue et une phase d'évolution »⁷. Autrement dit, la distinction entre diachronie et synchronie a imposé l'idée féconde que tout état de langue pouvait être étudié comme un système cohérent et complet. On se garde de faire, ici, l'histoire prolixe du verbe « venir » en Agni. Cependant, l'on partira de quelques items indispensables à la fluidité syntaxique de ce verbe pour établir le caractère sacré de son origine. Etudier, en effet, le verbe « venir » dans les langues Akan, revient à analyser cet élément grammatical dans son évolution historique et les différentes transformations internes subies par celui-ci. Les langues akans auxquelles nous faisons allusion ici, sont celles restreintes aux seules langues de l'extrême Est de la Côte d'Ivoire, notamment les Brons et les Agnis. Ces langues, en effet, gardent une similitude morphologique du verbe « venir » avec des variantes qu'on tentera de mettre en saillance dans cette étude. Aussi essayerons-nous de répondre à une double exigence. D'abord, une exigence pédagogique car cet article propose aux apprenants des langues africaines notamment celle soumises à cette étude, une approche linguistique des principes basés sur la phonétique, la prononciation et l'intonation. Ensuite,

⁶KOUASSI Koffi Magloire, *Cours de linguistique du français, De la syntaxe à la sémantique*, Abidjan, L'Harmattan, 2011, p.9.

⁷SAUSSURE (de) Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, 1916, p.117.

une exigence historique par le fait qu'il s'agit de permettre d'appréhender à partir des transformations, la géolocalisation des dites langues et les dérivés linguistiques qui y affèrent.

Nous nous référerons dans cette étude à la théorie structurale de Ferdinand de Saussure et à celle des linguistes comparatistes. Le travail de Saussure, en effet, propose une approche non historique mais descriptive et systématique donc structurale. Il instaure ainsi une rupture avec les linguistes comparatistes du XIXe siècle selon lesquels, en particulier, F. Bopp « les langues évoluent en se dégradant sous l'effet des lois phonétiques, dans la communication »⁸.

II-Variations morphologiques du verbe « venir » chez les peuples de l'Est : similitudes et divergences

Selon André MARTINET « le fonctionnement d'une langue repose sur une double articulation »⁹ :

-Au premier niveau, les énoncés s'articulent en unités minimales significatives appelées **morphèmes** ;

-Au deuxième niveau, les morphèmes s'articulent en unités distinctives appelées **phonèmes**.

Les morphèmes sont les plus petites unités significatives. Ils peuvent être divisés en deux grandes classes : les morphèmes lexicaux(ou lexème) et les morphèmes grammaticaux (ou grammèmes). Parmi les morphèmes grammaticaux, on trouve des **affixes** flexionnels et des affixes dérivationnels. Pour du verbe « venir » dans ces langues, on se focalisera sur les morphèmes **dérivationnels** car axés sur la construction et marqué par les affixes dérivationnels qui ont essentiellement une fonction sémantique et servent à créer une nouvelle unité lexicale à partir de mot déjà existant. Quand l'affixe est placé avant la base lexicale, il est appelé préfixe et s'il est placé après, c'est suffixe. Le verbe « venir » dans ces langues a une préfixation évolutive avec une terminaison unique. L'infinitif du verbe « venir » est marqué par la lettre "a". Ainsi aura-t-on : [ba] [bla] [bra]. Le verbe venir dans ces langues voisines regroupe deux phonèmes identiques : [b] et [a]. La différence se perçoit ici par les marques consonantiques:[l] et [r]. En effet, cette divergence phonétique est engendrée par soit l'ajout soit l'absence des lettres [r] et [l]. Le recours à la phonétique ici, tient au fait que « pour établir des lois phonétiques, on est toujours parti d'une comparaison. On a mis en rapport les états d'un dialecte avec ceux d'un autre [...] ». On a aussi dégagé par abstraction des lois phonétiques en comparant les différents

⁸ SARFATI Georges-Elia et PAVEAU Marie-Anne, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Armand Colin, 2014, p.60.

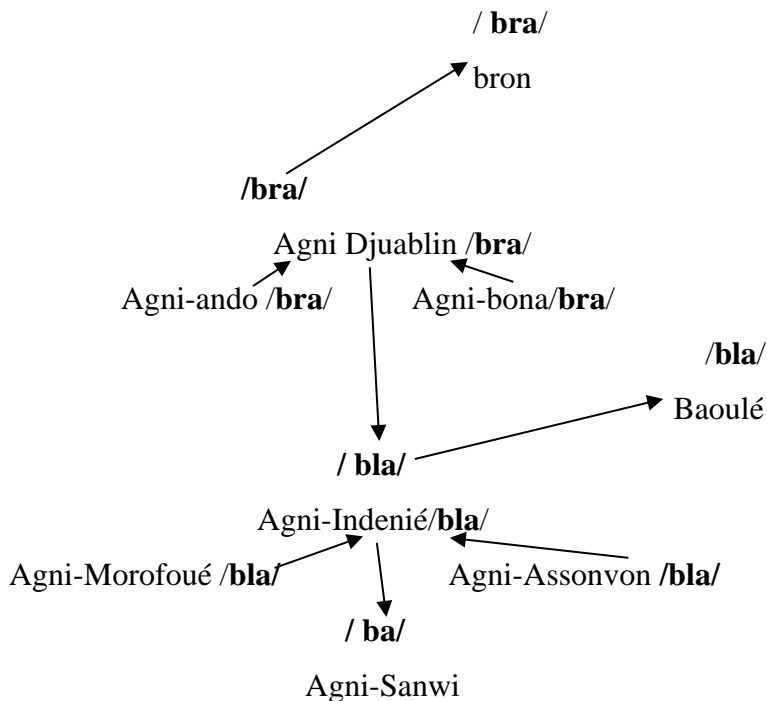
⁹ MARTINET André, cité par ELUERD Roland, in *Grammaire descriptive de la langue française*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2017.

états à l'intérieur du même dialecte et du temps [...] ¹⁰. Une question reste cependant pendante : laquelle des prononciations du verbe « venir » /bra/, /bla/ et /ba/ constitue une base pour les autres ? Serait-ce /ba/ ou /bra/ ? A notre sens, elle ne peut être /bla/, car /bla/ semble être à l'intersection de /bra/ et de /ba/. Pour sûr, l'ordre /bra/, /bla/, /ba/ suit une logique progressive du sud vers le nord. /bla/ ne serait-il pas une déformation phonétique du son [r] en [l] ou [l] en [r] ? Ou encore /bla/ n'est-il pas formé par l'ajout volontaire des lettres [r] et [l] par infixation ?

Il est nécessaire, pour répondre à ces questions, de se référer d'abord à l'histoire des migrations qui pourrait certainement nous situer. Selon les anthropologues, en effet, les akans seraient venus de l'Égypte ancienne et auraient transité par le Ghana où une grande partie serait restée. En Côte d'Ivoire, les agni-sanwi du sud-Est (Aboisso) ont marqué le sol avant les agni-indénié puis les agnis du nord (djuablin). Les premiers remonteraient alors progressivement du sud au Nord. En se fondant sur cette vérité historique, pourrait-on affirmer que l'ordre /ba/ - /bla/ - /bra/ suit une logique progressive ? On peut répondre par l'affirmatif, puisque les principes de la phonologie générale nous instruisent que le son [l] précède le son [r]. En effet, selon ce principe, c'est l'archiphonème /L/ qui se réalise en /l/ et /r/. Du coup, /bla/ précède /bra/. Par ailleurs, on peut analyser ce phénomène articulatoire sous d'autres angles. Car, les différents changements dans l'articulation du verbe « venir » chez les akans de l'Est, semble relever plus de facteurs physiologiques que d'un impact social. Les akans n'ont certainement pas conscience du système des « sons » propres à leurs langues. Sans doute, c'est l'ensemble des structures mises en jeu dans l'acte de parler qui reste largement hors du champ de la conscience. C'est pourquoi, décrire les sons en langue kwa (akan) oblige à de fréquents allers et retours entre divers points de vue : les descriptions articulatoires, acoustiques et perspectives sont en grande partie parallèles. Choisir entre les termes relatifs à l'une et à l'autre relève de la commodité ; d'autre part, elles sont d'avance orientées par des considérations fonctionnelles. Ce qu'il faut savoir, est que l'émission de la parole en toute langue, fait intervenir toute une série d'organes, dont aucun, d'ailleurs, n'est exclusivement réservé à la phonation, et qui sont évidemment commandés et coordonnés par le cortex, plus spécialement par les poumons, le larynx, la langue, les lèvres et les résonateurs qui sélectionnent ou renforcent certaines fréquences caractéristiques de sons et de sens lexical nouveaux. La syllabe étant en relation étroite avec la physiologie de la parole, il est évident que [bla], le verbe « venir » en langues agnis, qui en réalité, constitue une syllabe, passe par un effort musculaire, qui, pour la

¹⁰ HERMANN Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte* (principe du devenir du langage), 1880, p.62.cité par SARFATI Georges-Elia et PAVEAU Marie-Anne, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2014, p.28.

production, va croissant, en passant par un maximum d'ouverture vocalique. De ce fait, on peut dire, sans risque de nous tromper que le verbe « venir » a éventuellement subi avec le temps une dégradation phonétique due certainement au fonctionnement particulier des organes phoniques de chaque groupe ethnique. En effet, la lettre /r/ exige un effort dans la prononciation. Ainsi, le son [br], demande plus d'effort du palais que [bl] ou [b]. C'est du reste cette utilisation particulière du palais dans la prononciation du verbe qui caractériserait chaque groupe ethnique agni sans qu'il ne sache l'origine réelle de cette divergence phonologique. Si les agnis du nord- Est utilisent plus la région du palais mou (velum) pour produire un son assez fricatif, c'est-à-dire une production de bruit avec un frottement plus ou moins fort, à contrario, les agnis du Sud-Est, ignorent le palais dans la production du son et sont plus attachés aux articulations labiales. D'autre part, le groupe situé entre les deux précédents, en occurrence, les agni-indénié, ont une articulation plus alvéolaire. En tout état de cause, l'on se rend à l'évidence que ces groupes ethniques « agni » susmentionnés qui ont ajouté les consonnes [l] et [r] au /ba/, verbe venir à l'origine, ont été influencés par leurs hôtes venir en derniers du Ghana. En effet, les baoulés venus après les agnis et voisins des agni-indénié utilisent régulièrement le [l] au détriment de [r]. Par contre, les abrons venus en dernier à la frontière Est, sont friandes de [r]. D'où respectivement les prononciations /bla/ et /bra/ constatés chez les agni-indénié et djuablin. De manière schématique, on pourrait représenter géographiquement cette évolution articuloire comme suite :



Pour André Goosse¹¹, aborder l'analyse du verbe du point de vue de la forme exige non plus de s'interroger sur ce qu'est le verbe, mais sur la façon de le reconnaître. Lors de la conjugaison, les différentes variations du verbe « venir » émanent d'autres préfixes qui viennent s'y incorporer et éventuellement avec des suffixes pour certains temps. Comme l'illustrent bien ces phrases :

Venir :	/ bra/	/bla/	/ba/
Viens :	/bra/	/ bla/	/ba/
Tu viens :	wô / ba/	ê /ba/	êlê /ba/
Tu es venu :	wa / ba/	a /wa/	a /ha/
Tu venais :	nin ê sou /ba/	nin ê /ba/	nin a /ba/
Tu viendras de cas	wôbê /ba/	êbâ /ba/	/ êbâ/ ha

On voit ici, que la conjugaison du verbe « venir » dans ces langues conserve toujours, quel que soit le temps, la marque de l'infinitif « a ». En sus, de toute évidence, le verbe « venir » en Akan se classe, comme en français dans le troisième groupe, car il apparaît clairement qu'il est irrégulier. Il y a-t-il alors une similitude entre le verbe français et le verbe akan ?

Etant donné que le verbe en langue « akan » est un mot variable, un mot qui se conjugue, c'est -à-dire un mot susceptible de variations fortement significatives du point de vue grammatical, il est de bon aloi que le verbe en « Agni » garde les mêmes caractéristiques que le verbe français. Et, Wagner et Pichon le confessent : « En français, le verbe est un mot d'espèce variable »¹².

II-La polysémie du verbe « venir » sous l'impact phonétique et phonologique

PICOCHÉ Jean (dans structures sémantiques du lexique français) développe une approche originale de la polysémie en appliquant et en adaptant au lexique les principes et concepts guillaumiens. Selon GUILLAUME Gustave, le sens auquel s'opposent les effets de sens observables dans le discours, est une construction du linguiste et doit se décrire comme un mouvement de pensée continu dans lequel le discours opère des coupes. Par ailleurs, le réseau sémantique ou encore le champ sémantique se rapporte directement à la lexie considérée du point de vue des diverses significations qu'elle acquiert au fil de ses occurrences contextuelles.

¹¹ GOOSSE André, *Le bon usage. Grammaire française*, Paris, Gembloux : Duculot (nouvelle édition), 1993.

¹² WAGNER Robert Léon et PINCHON Jacqueline, *Grammaire du français classique et modernes*, Paris, Hachette, 1991, 688 pages.p.223

De ce qui précède, on peut accorder à la lexie « akan » toute sa légitimité d'existence et sa variabilité. Le verbe venir / **bla** / si on s'en tient à la position médium de la chaîne parlée au plan diachronique, et, comme la plupart des mots akan, génère un réseau sémantique absolument étendu et fondé, contrairement au français. Il est le pendant, non seulement des occurrences contextuelles mais aussi de l'intonation. Il est évident que le son qu'émet l'utilisateur de la langue tient compte des paramètres divers dont celui du sens. Celui qui parle pour ne pas être saisi tel qu'il le voulait n'aurait été utile ni à lui-même ni à autrui souventes fois exigent.

Analysons à présent les différents sens que peut générer / **bla** / tout en rappelant, à toutes fins utiles, que / **bla** / signifie en amont « venir ». Or, la langue étant dynamique, elle évolue de concert avec la communauté dont elle est le support privilégié. Aussi, cette communauté ne fonctionne pas ex-nihilo. Chez les akans, le mot, en occurrence le verbe, est tributaire de la phonation qui garantit son fonctionnement sémantique. Ainsi, selon le contexte et l'intonation, le verbe « venir » / **bla** /, peut signifier respectivement « un puits », « frapper », « Femme » et « une fille mature ».

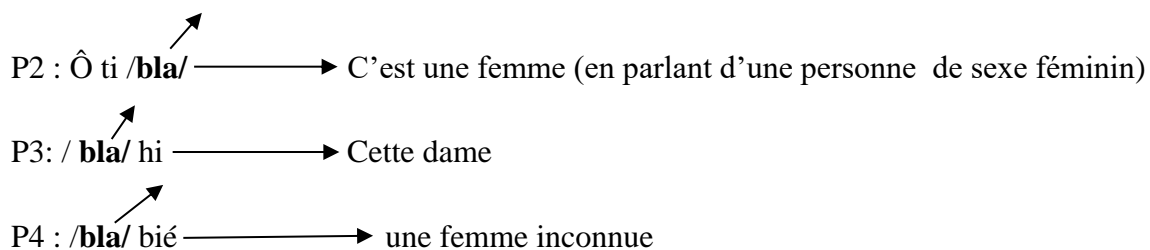
D'emblée, « puits » et « frapper », se prononcent tel le verbe venir: /**bla**/. Seule la situation d'énonciation permet de les distinguer. C'est la raison qui justifie que les phrases suivantes n'aient pas le même sens :

- P1: /**bla**/ nien / —————> Viens voir
- P2 : Nien /**bla**/ —————> Regarde le puits
- P3 : /**bla**/ hi bié —————> Frappe-le (la) aussi

Ici, les différentes syntaxes offrent au verbe /**bla**/ deux intonations descendante : / **bla**/ et ascendante/ **bla**/

Par ailleurs, lorsque l'intonation monte, « **bla** » a le sens de « Femme », en tant qu'être de sexe féminin, « Femme » en tant que " dame" et « fille mature » c'est-à-dire, celle qui peut être autorisée dans la tradition akan, à répondre à l'appel d'un garçon. Il faut cependant noter que tout ce champ sémantique est de concert avec le contexte d'énonciation. C'est ainsi que l'emploi pléonasmique sera régulièrement autorisé. On entendra dire par exemple : Cette fille est déjà devenue femme ; comme si elle ne l'était pas à sa naissance.

- P1 : Wa yô /**bla**/ —————> Elle est devenue femme (en montrant sa maturité)



On le voit très bien que les langues akan, notamment l'Agni, souffre de la trop grande liberté. D'aucuns penseraient que cette liberté magnifie sa trop grande audience. Auraient-ils raison d'y penser ? Auraient-ils tort de penser que cet état de fait naît des prononciations voir l'intonation des vocables ? Les conséquences sont diversement comptabilisées et nombreux sont les tenants de la tradition qui se meurent devant la mort brutal de certains verbes et par extension nombreux vocables. De toutes les façons, dans la jauge où se mesure la grandeur des sociétés, on retrouve, pourquoi pas au premier plan, la langue.

CONCLUSION

L'intérêt de cette étude réside dans une meilleure maîtrise de l'ensemble de la lexie « akan » à partir de l'exemple du verbe « venir ». En effet, qu'elle soit verbale ou substantivale, la mise en œuvre de la lexie akan commande de son esthétique scripturale polarisée entre enjeux linguistique et translinguistique de construction. Et, le sens lexical en akan s'égrène au chapelet de la morphologie et de la phonétique –phonologie. Contrairement au français, on observe que chaque mot « akan » bénéficie d'un large champ sémantique relatif notamment à son intonation. De ce fait, on pourrait conclure que le « dictionnaire akan » est moins étoffé en lexie et très riche en connotations. Pour nous assurer, des études plus poussées nous situeront. Nous espérons ainsi, par ce premier article, avoir la moule pour suivre nos grands maîtres car comme le stipule BLOOMFIELD Léonard, « Le pas le plus difficile dans l'étude du langage est le premier »¹³.

Bibliographie

- AÏNO Niklas-Salminen, *Le verbe*, Armand colin, Paris, 2012, 184 pages
- BESCHADE Hervé, *Syntaxe du français moderne et contemporain*, 2^{ème} édition revue et corrigée, Paris, Puf, 1986, p.15.
- BESCHERELLE, *La conjugaison pour tous*, Paris, Hatier, 2006, 318 pages.

¹³ BLOOMFIELD Léonard, cité par SARFATI Georges-Elia et PAVEAU Marie-Anne, Dédicace à Sylviane, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Armand colin, 2014, p.4.

ELUARD Roland, in *Grammaire descriptive de la langue française*, 2^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2017, 256 pages.

GREVISSE Maurice, *Le bon usage. Grammaire française*, Paris, Gembloux : Duculot (nouvelle édition), 1993, 1738 pages

HERMANN Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte* (principe du devenir du langage), 1880, p.62.

MARTINET André, *Eléments de linguistique générale*, Armand colin, Paris, 2014, 223 pages.

SARFATI Georges-Elia et **PAVEAU** Marie-Anne, *Les grandes théories de la linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Armand colin, Paris, 2014, 256 pages.

SAUSSURE (DE) Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, 1916, p.117

WAGNER Robert Léon et **PINCHON** Jacqueline, *Grammaire du français classique et modernes*, Paris, Hachette, 1991, 688 pages.

LA SYNTAXE DE LA COORDINATION A REDOUBLEMENT EN AMAZIGHE

Nasser BAHA

nasser.baha7@gmail.com

Université Mohamed V de Rabat (Maroc)

Résumé

La coordination à redoublement demeure problématique en amazighe, notamment, le statut syntaxique de certains coordonnants initiaux. Cette étude décrit quelques aspects syntaxiques de la coordination à redoublement et de la coordination à multi conjoints dans cette langue. Nous partons de l'hypothèse que les coordonnants sont des têtes syntaxiques de la coordination -d'où un syntagme de coordination CoP-, mais pas pour les coordonnants initiaux qui figurent dans un "syntagme à valeur distributive (DistP)".

Mots-clés : coordination à redoublement, amazighe, syntaxe, coordonnants, distributive

Abstract

Multiple coordinate complexes remain problematic in Amazigh language, in particular, the syntactic status of certain initial coordinators. This study describes some syntactic aspects of multiple coordinate complexes including multi conjuncts coordination in this language. We begin with the hypothesis that the coordinators are syntactic heads of the coordination - hence the CoP coordination phrase CoP -, but not for the initial coordinators that appear in a "distributive value phrase (DistP)".

Keywords : Multiple coordinate complexes, amazighe, syntax, coordinators, distributive

INTRODUCTION

Cette étude est consacrée à la syntaxe d'un des types de la coordination en amazighe¹, il s'agit de la coordination à redoublement i.e. une structure coordonnée constituée de plus d'un coordonnant et de multi conjoints. Outre les coordonnants simples (*d*, *ny(d)*, *aha*, etc.), la langue amazighe dispose des coordonnants discontinus (*la...la...*, *amm...amm...*, etc.). Afin d'appréhender le comportement syntaxique des coordonnants discontinus, nous étudierons le processus de la dérivation syntaxique de la coordination à redoublement. Notre objectif dans cette étude consiste à définir le statut syntaxique du coordonnant initial, d'un côté, par rapport aux coordonnants médians, d'un autre côté, par rapport au syntagme coordination (CoP) en entier, car nous supposons que ce coordonnant joue un deuxième rôle dans le syntagme de coordination CoP à savoir une tête syntaxique distributive DistP. Comme objet d'étude, nous travaillons essentiellement sur le parler Ait Izdeg² relevant du tamazight (Maroc central). En

¹ Pour transcrire les exemples objet de l'analyse dans cet article, nous avons utilisé le caractère Tifinaghe Latin qui est largement utilisée dans les études amazighes. Afin de faciliter la lecture, nous citons ci-dessous les principaux caractères et leurs correspondants en API : $y = \text{ȳ}$, $h = \text{ḥ}$, $x = \text{x}$, $c = \text{ɣ}$, $d = \text{d}^s$, $e = \text{ɛ}$, $t = \text{t}^s$, $s = \text{s}^s$, $z = \text{z}^s$, $\text{ɣ} = \text{r}^s$.

² Le parler Ait Izdeg, désigne la variante de la langue amazighe en usage au Maroc central, précisément le sud-est du Maroc, et les versants sud du Haut-Atlas oriental. La tribu des Ait Izdeg fait partie de la confédération des Ait

outre, cette étude s'inscrit dans le cadre de la grammaire générative transformationnelle modèle du programme Minimaliste développé par Chomsky (1993, 2002). Nous essaierons de répondre aux questions de recherche suivantes : Quel est le statut syntaxique du coordonnant initial en amazighe ? Les coordonnants initiaux se comportent-ils comme de vraies conjonctions ? Quelle est la structure syntaxique d'une structure coordonnée à redoublement ? Est-ce qu'une coordination à redoublement peut prendre comme argument syntaxique un syntagme coordonné ?

I. Structures syntaxiques de la coordination

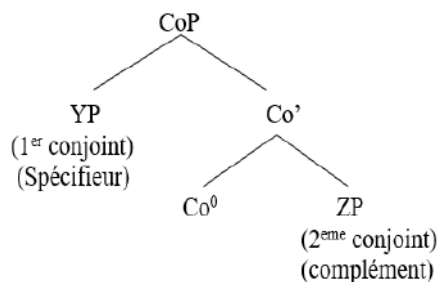
Les syntagmes de coordination possèdent une structure de complémentation, dans laquelle un conjoint se trouve à la position du complément (appelé conjoint interne (Zhang 2006) et l'autre, à la position du Spécifieur (appelé conjoint externe (Zhang 2006), (Munn 1987, Zoerner 1995, et Johannessen 1998). Nous allons ainsi utiliser les principes de la théorie X-barre pour analyser certaines relations fondamentales au sein du syntagme de coordination.

Depuis Chomsky (1986), la théorie X-barre est également appliquée aux catégories fonctionnelles. Dans cette perspective, et selon le schéma *X-barre phrase structure*³ Chomsky (1994,1995), nous pouvons appliquer ce postulat à la coordination en amazighe, et nous analyserons les coordonnants comme des têtes (fonctionnelles) qui projettent un syntagme X-barre (CoP). A ce niveau, nous allons faire un rappel de la structure syntaxique de la coordination simple en amazighe par l'exemple ci-dessous en (1) et la représentation syntaxique en (2).

(1) *Insi d uccn*
« Le hérisson et le renard »

Le coordonnant *d* « et » coordonne deux nominaux *insi* et *uccn* en constituant un syntagme de coordination où le coordonnant *d* constitue la tête syntaxique de CoP. Quant aux deux conjoints *insi* et *uccn* ils constituent respectivement le spécifieur et le complément du coordonnant *d* comme le représente la structure ci-après :

(2)



Les structures coordonnées peuvent avoir des propriétés syntaxiques spécifiques, à savoir, la multiplicité des éléments coordonnés et la discontinuité des coordonnants. Dans l'étude de

Yaf Lman qui comporte aussi la tribu des Ait Hdidou, la tribu des Ait Merghad et la tribu des Ait Yahya, les Ait Izdeg sont originaires du Haut Todgha où ils vivaient en nomades avant le XIIe siècle. Leur principal centre urbain est la ville de Midelt. (Sur la tribu Ait Izdeg voir Hart D. M. (1984 : 45), Skounti A. (2012) entre autres).

³ *Barre phrase structure* = Structure syntagmatique minimale

la dérivation de la coordination à redoublement, nous allons aborder la proposition de Grimshaw (1990) selon laquelle un syntagme est une projection étendue, composée d'une projection lexicale et d'une ou de plusieurs projections fonctionnelles. Cette proposition nous permet probablement d'envisager la coordination à redoublement, en amazighe, comme une projection étendue à deux têtes, une tête conjonctive et une tête distributive.

A. La coordination à redoublement en amazighe

Contrairement aux autres langues comme le français, l'anglais, l'arabe, etc. dont l'omission du coordonnant additif, dans les constructions coordonnées de plus de deux coordonnants, est obligatoire sauf avant le dernier conjoint. Dans la langue amazighe, la réalisation phonétique de ce coordonnant, dans les constructions coordonnées de plus de deux coordonnants additifs *d* « et », est obligatoire, sauf dans certains cas d'énumération, mais ce phénomène reste très restreint.

- (3) *Axam nns ixatr d izddig d ibed*
 Tente + sg.f son grand + sg.m et propre + sg.m et loin + sg.m
 « sa maison est grande et propre et elle est loin »

Concernant les coordonnants discontinus négatifs *la ... la* et *la... ula* « ni... ni » la répétition du deuxième coordonnant est obligatoire devant chaque conjoint.

- (4) *Ur izri la memmis ula illis ula...*
 Neg. Voir + 3s. p + acc. Neg. Fils + sg.m + son ni fille Sg. f + son ni...
 « Il n'a vu ni son fils ni sa fille ni... »

Après l'analyse des données du corpus, nous avons dégagé une liste exhaustive des possibilités logiques pour la coordination en amazighe, schématiquement représentées ci-après (les conjoints sont représentés comme A et B, les coordonnants sont représentés comme Co).

- Asyndétique : A B le coordonnant ne se réalise pas phonétiquement dans ce type de coordination (c'est une structure qui donne lieu à un coordonnant nul) ;
- Monosyndétique : A co-B (le coordonnant est lié au deuxième conjoint) ;
- Bisyndetic : co-A co-B (deux coordonnants liés successivement aux deux conjoints) ;
- Plysyndétique : A co-B co-C co-D (un coordonnant qui se répète devant chaque conjoint de la chaîne, à partir du deuxième conjoint jusqu'au dernier).

B. Paradigme des coordonnants discontinus en amazighe

En nous basant sur les travaux de Chaker (1983), F. Bentolila (1981), M. Kossmann (2000) et sur une recherche sur le terrain, nous avons dégagé le paradigme suivant ci-dessous des différents coordonnants discontinus attestés dans le parler Ait Izdg.

La... la « Ni... ni » : le coordonnant discontinu *la... la* peut lier deux nominaux, ou deux PPs. Il coordonne deux constituants d'une phrase négative.

La... wala « Ni... ni » : le coordonnant discontinu *la... wala* peut relier deux nominaux, comme il peut relier deux PPs et deux VPs. Généralement, le coordonnant *la... la* « ni... ni » coordonne deux constituants d'une phrase négative.

Amm... amm « Comme... comme » : il ne relie que des NPs.

Amma... amma « Soit... soit » : il se positionne à l'initiale des deux éléments coordonnés. Il coordonne deux nominales de type N d N, ou même deux verbales.

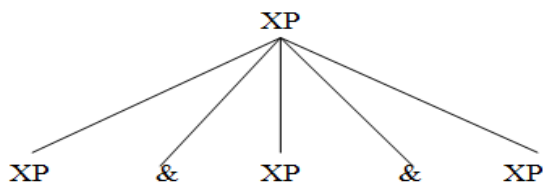
Aha...aha... « ... et puis/ensuite/ et après... » : Indique un lien de causalité notamment entre des VPs et des AdvPs.

À l'instar d'autres catégories fonctionnelles, nous constatons que les coordonnants discontinus en amazighe appartiennent à une classe fermée ; ils sont dépendants phonologiquement et morphologiquement ; ils ont un seul complément et celui-ci est obligatoire ; ils sont inséparables de leur complément, sémantiquement ils sont vides i.e. manque du contenu descriptif, et ils possèdent une position spécifique dans la phrase.

II. La dérivation syntaxique de la coordination à redoublement en amazighe

Plusieurs auteurs ont essayé d'expliquer le processus de la dérivation et le comportement complexe de la coordination à redoublement sur la base de l'hypothèse suivante : chaque conjoint est intégré dans son propre CoP, dont la première conjonction constitue un coordonnant initial⁴ (parfois appelé « conjonction initiale », « conjonction corrélatrice » ou « adverbe corrélatif »). Nous nous demandons alors, si les coordonnants initiaux ne sont pas des conjonctions régulières et si la coordination à redoublement se dérive de la même manière que la coordination simple. Afin de comprendre c'est deux axes de recherche, nous devons trouver un autre moyen d'analyse pour traiter les structures coordonnées à coordonnant initial. De plus, nous devons reconsidérer la structure de la coordination dans son ensemble en adoptant une théorie qui se base sur l'organisation hiérarchique du CoP (voir Munn 1987, Johannessen 1998). Fondamentalement, la structure proposée pour la coordination à redoublement⁵ est la suivante :

(5)



Nous remarquons que cette structure est symétrique, dont chaque conjoint c-commande l'autre, selon la proposition de Ross (1967), et que tous les conjoints sont dans le même niveau syntaxique i.e. elle n'est pas hiérarchique. En outre, des développements dans la théorie de la

⁴ Cette idée remonte essentiellement à Lakoff & Peters (1969), bien qu'avant la conjonction ne soit pas considérée comme tête d'une projection dans la structure qu'elle propose.

⁵ Les résultats de cette analyse de la coordination, avec des conjoints comme têtes, ont été explorés par plusieurs auteurs, à savoir, Gazdar et al. (1985), Sag et al. (1985), Pullum et Zwicky (1986), Ingria (1990), et Pollard et Sag (1994).

structure des syntagmes permettent de déduire que la structure d'un syntagme de coordination implique une ramification binaire. Les recherches génératives récentes ont abouti à une généralisation qui simplifie radicalement le système conceptuel de la langue : tout syntagme est dirigé par une seule tête, et chaque tête projette un syntagme.

L'analyse selon le schéma X-barre se base sur deux approches : (i) une approche hiérarchique et (ii) une approche linéaire. Dans cette étude nous adoptons l'hypothèse d'une structure coordonnée asymétrique pour la dérivation de la coordination simple en amazighe i.e. celle où l'un des conjoints est structurellement supérieur à l'autre [_{CoP}[X] X [_{Co'} Co Y]]. Le coordonnant s'attache au deuxième conjoint par des raisons syntaxiques et prosodiques comme l'illustre l'exemple suivant.

(6)

6a. *nsya* *aksum* / *d lmunada*
Acheter+Ipl. acc viande+n.s.m et limonade+n.s.f
 « nous avons acheté de la viande / et la limonade »

6b. * *nsya aksum d/ lmunada*.

Dans les exemples ci-dessus, il n'y a qu'un seul coordonnant et il est obligatoire, en l'occurrence *d* « et », qui s'attache, prosodiquement et syntaxiquement, au deuxième conjoint. Dans la dérivation de la coordination le coordonnant sélectionne, en premier temps son Complément, en deuxième temps, cet ensemble se fusionne avec le premier conjoint qui est son Spécifieur. En effet, les deux conjoints ne se situent pas dans le même niveau syntaxique, d'où la hiérarchisation et l'asymétrie de la structure en (6a).

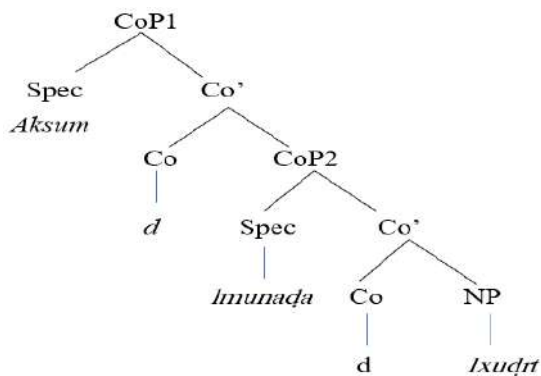
Généralement, dans la coordination nominale, qu'elle soit simple ou bien à redoublement, les deux conjoints sont d'une même catégorie syntaxique et ont un même statut syntaxique. i.e. ils partagent les mêmes rôles thématiques (Ø-rôle), ils occupent la même position par rapport au coordonnant qui leur attribue leur thêta rôles⁶. (Johannessen, 1998 : 199) propose que les conjoints sont des arguments qui doivent être porteurs des mêmes rôles thématiques, ainsi qu'ils soient en asymétrie sémantique et pragmatique. Pour la coordination à redoublement, nous supposons qu'elle se dérive à partir des CoPs simples mais par une des opérations syntaxiques bien déterminées, à savoir la condition de fusion pénultième (tardive) et de c-sélection. À présent, considérons l'exemple en (7a) et sa représentation syntaxique en (7b) d'une coordination à redoublement nominale.

(7)

7a. *nsya* *aksum* *d lmunada* *d lxudrt*
Acheter+Ipl. acc. viande+n.s.m et limonade+n.s.f et légume n.f.
 « nous avons acheté de la viande / et la limonade »

⁶ Les conjoints peuvent avoir comme rôles thématiques, Agent, Instrument, Source, Direction, etc. Pour plus de discussion voir (Johannessen, 1993 :256).

7b.



Dans la structure en (7b.), *Imunaḍa* et *Ixuḍrt* sont, respectivement, conjoint externe et conjoint interne d'une coordination simple au CoP2. Cette dernière occupe la position du conjoint interne d'une autre projection de coordination simple CoP1 où le spécifieur *aksum* constitue son conjoint externe.

Le programme minimaliste (PM) adopte une approche dérivationnelle de la syntaxe et propose donc une opération fondamentale pour la dérivation de toute structure syntaxique, il s'agit de l'opération *Merge*⁷ « fusion ». Cette opération peut nous éclaircir le processus de dérivation des coordinations à redoublement en amazighe, notamment l'opération de fusion tardive « Penultimate Merge »⁸. En (7b), *CoP2* a été adjoint à la coordination simple en dérivant une structure de coordination à redoublement qui consiste en trois conjoints et d'un même coordonnant répétitif. Dans cette structure nous appelons *CoP2* un conjoint inséré via la fusion tardive, il constitue un conjoint intermédiaire. Les conjoints intermédiaires n'apparaissent que dans les coordinations à redoublement, car ils ne sont insérés que tardivement et par la condition d'extension.

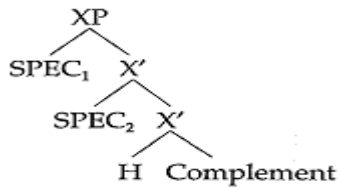
A. L'opération de fusion tardive et la condition d'extension

Selon Chomsky (1995b : 190-191.), la création des têtes complexes se réalise par la *condition d'extension*. Selon Chomsky (1993, 1995), *La condition d'extension* est un principe par lequel les opérations syntaxiques étendent l'arbre au niveau de la racine. Cette opération est valable pour les opérations de substitution et d'adjonction. En outre, selon Chomsky (1995a : 432), la Structure Syntagmatique Pure autorise de multiples spécifieurs, comme l'illustre la structure suivante :

(8)

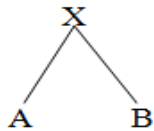
⁷ Opération transformationnelle générant, du bas vers le haut, une structure syntagmatique. Selon (Chomsky 1995b :251). Il s'agit d'une opération qui combine des objets syntaxiques OSs pour en créer un nouveau.

⁸ Pour plus de lectures sur cette opération, W, Nicholas (2018), "The Syntax of Coordinate Structure" Complexes. In Proceedings of the 35th West Coast Conference on Formal Linguistics, ed. Wm. G. Bennett et al., 438-447. Somerville, MA.

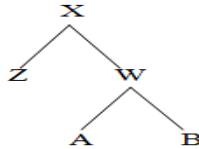


Conséquent à la condition d'extension, et après l'application de toute opération de fusion dans une structure coordonnée, la projection maximale de la structure résultante domine immédiatement la nouvelle tête. Les structures ci-dessous (9a), (9b) et (9c) représentent des structures qui donnent lieu à la condition de fusion tardive qui, à son tour, impose des restrictions sur les endroits où la fusion peut s'appliquer. Ci-dessous en (9), X représente la projection maximale, Y représente la nouvelle tête. Dans (9a), A et B subissent une fusion pour former une tête qui est à la fois nouvelle et non dominé.

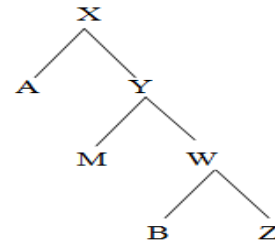
(9) a.



(9) b.



(9) c.



Dans (10b), Z fusionne avec W, W étant le résultat d'une opération de fusion précédente, pour former une nouvelle tête non dominée. La fusion en pénultième apparaît en (10c), dont M fusionne avec W pour former une nouvelle tête, mais pas non dénommé.

L'application de l'opération de fusion tardive, entraîne l'insertion d'un nouveau conjoint intermédiaire, ce conjoint ne subit aucune fusion avec le coordonnant, et en même temps il ne s'agit pas d'un conjoint externe.

B. Les traits catégoriels des coordonnants et les restrictions de c-sélection

Dans cette sous-section, nous montrons que les coordonnants initiaux en amazighe ont, non seulement, des restrictions de c-sélection, mais aussi certaines fonctionnalités catégorielles intrinsèques.

Suite à Niina Ning Zhang (2010) nous supposons que les coordonnants ont des traits interprétables et d'autres non interprétables. Leurs traits interprétables offrent diverses valeurs sémantiques du CoP, par exemple : une conjonction projette un trait pluriel, même si chaque conjoint est singulier ; une disjonction telle que *nɣ(d)* « ou bien », a un trait disjonctif et les coordonnants tels que *maca* « mais », projette un trait +adversatif.

Généralement, nous supposons que la c-sélection de X doit être satisfaite par le complément de X, plutôt que par le spécifieur de X. En outre, la c-sélection doit être satisfaite une seule fois. Il est donc impossible que tous les conjoints soient soumis à la même c-sélection. Les deux conjoints ont sûrement des traits catégoriels (quels soient des traits catégoriels différents ou bien identiques).

Si un coordonnant a des restrictions de c-sélection, la catégorie de son complément (le conjoint interne) est bien déterminée. Cependant, la catégorie de son spécifieur (le conjoint

externe) n'est pas déterminée par aucun élément. Cette caractéristique concerne les coordonnants discontinus, à savoir, *La... la / la wala* « Ni... ni » qui portent certains traits comme [+neg]. Si un coordonnant n'a pas de traits catégoriels intrinsèques, il peut obtenir des traits catégoriels de son conjoint externe, et ces traits détermineront la catégorie de l'ensemble de la structure coordonnée, c'est le cas des coordonnants simples tels que *d* « et », *ny(d) / mad* « ou bien ».

C. Le statut des coordonnants initiaux

Afin de mieux saisir le comportement syntaxique des coordonnants initiaux, nous allons citer les différences qui les distinguent des coordonnants simples⁹ et des coordonnants médians.

Premièrement, un coordonnant initial a parfois une forme qui diffère des autres coordonnants tels que *la... ula*¹⁰. Dans le cas de triple, quadruple coordination etc., c'est le coordonnant médian qui se répète, et non le coordonnant initial comme dans l'exemple suivant :

(10)

ur izri la memmis la illis la tamtūdt nns.

Neg. Voir +3s.pl+acc. Neg. Fils+son ni fille+son ni femme + son

« Il n'a vu ni son fils ni sa fille ni son épouse »

De même nous constatons les mêmes critères pour certains coordonnants initiaux en anglais.

(11)

He is neither smart *nor* handsome *nor* rich

« Il n'est ni intelligent ni beau ni riche ».

Cela démontre que le coordonnant initial a un statut syntaxique qui diffère de celui du coordonnant médian. Les coordonnants médians et les coordonnants simples sont, intuitivement, bivalents (ils exigent deux conjoints), par contre, le coordonnant initial est monovalent c.-à-d. il domine la coordination dans son ensemble (morphème de négation *la* (le coordonnant initial de *la... la/ula*)). Un coordonnant initial peut engendrer un Focus¹¹ (focalisation), par contre, une conjonction reste incapable de le réaliser (Cependant, ce focus reste optionnel dans la plupart des structures coordonnées), voir entre autres Hendriks (2004). Il est important de signaler aussi que les coordonnants médians et les coordonnants simples précèdent directement le deuxième (troisième, etc.) conjoint, en revanche, les coordonnants initiaux peuvent parfois se positionner dans différentes positions - c'est-à-dire ne précèdent pas directement le premier conjoint (ils se positionnent plus haut dans la phrase comme en (12a) ci-dessous, ou à l'intérieur du premier conjoint. Comme en (12b).

(12)

12a. *amma ira ad isy taddart amma acal*

soit vouloir.acc + 3sm part.asp.aor. acheter + imprf. Maison soit terre

⁹ N.B. ces caractéristiques dépendent du coordonnant initial et du contexte.

¹⁰ Ce coordonnant discontinu est fortement attesté en amazighe, bien qu'il s'agît d'un emprunt à l'arabe.

¹¹ Le coordonnant initial peut être analysé comme une particule de focalisation.

« soit il veut acheter une maison soit un terrain »

12b. *Ur iri la ad yini ism nns ula tamizrt nns.*
 Neg. vouloir.acc + 3sm ni part.asp.aor. dire+ imprf. Nom son ni pays son
 « Il refuse de dire ni son nom ni d'où il vient ».

Les coordonnants initiaux peuvent également déclencher différentes lectures, à savoir, distributive¹², collective, adversative, alternative, etc. Ceci est illustré en (13) :

(13)

13a. Lecture collective :

ħmad d mina ad awln (un ou deux mariages)

« Hmad et mina vont se marier »

13b. Lecture distributive :

Ad yawl la ħmad ula/la mina (deux mariages)

« hmad et mina vont tous deux se marier »

Nous remarquons que dans (13b), la possibilité d'une lecture collective est absente. De ce fait nous déduisons que les coordonnants initiaux ne se comportent pas comme de vraies conjonctions de coordination, puisqu'ils ne coordonnent pas deux conjoints.

Alors si les coordonnants initiaux ne sont pas des conjonctions, que sont-ils ? Certains auteurs, à savoir, Kayne (1994), Zwarts (1995), Zoerner (1999), Skrabalova (2004) et de Vries (2005) proposent, dans le cadre de la théorie des Principes et des Paramètres, de traiter les coordonnants initiaux tels que *et* comme des têtes fonctionnelles sans spécifieur (ou à spécifieur vide) prenant la coordination dans son ensemble comme complément. De ce fait, nous pouvons, par exemple, traiter le coordonnant initial *la « ni »* à l'initial de la coordination comme un opérateur négatif qui s'applique à la structure coordonnée dans son ensemble.

Selon Johannessen (2005) une relation locale doit avoir lieu entre un coordonnant initial et un coordonnant médian, car il existe entre eux une dépendance ; chaque coordonnant initial sélectionne un coordonnant médian particulier. De ce fait, nous pouvons proposer que c'est le coordonnant initial, des coordinations à redoublement en amazighe, qui sélectionne le coordonnant médian. À son tour, le coordonnant médian, sectionne le conjoint interne.

III. La structure interne d'un CoP a redoublement

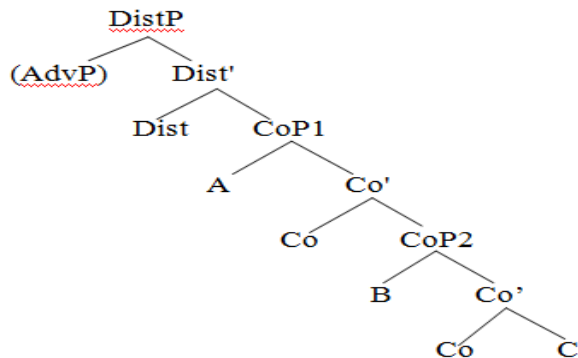
Certains auteurs, à savoir Johannessen (2005) et Skrabalova (2003) supposent que les coordonnants initiaux sont des syntagmes adverbiaux (ils ont le même statut que le AdvP *not only... but also* (en anglais)) qui sont, normalement, adjacents à un CoP. En outre, et vu les caractéristiques morphologiques et sémantiques des coordonnants discontinus en amazighe, nous devons considérer la possibilité que tous les coordonnants initiaux ne sont pas égaux. Rappelons qu'il y'a des divergences par rapport à leur positionnement dans la structure coordonnée. De plus, certains coordonnants initiaux sont clairement des XP, (voir Progovac

¹² Pour plus de détails sur l'aspect adverbial et distributive des coordonnants initiaux, voir entre autres Progovac (1999. 2001).

1997). Skrabalova (2003) soutient que *et* initial en français et *i « et »* en tchèque sont des têtes distributives (DistP). Supposons, à la suite de Skrabalova (2003), qu'il existe une projection fonctionnelle DistP au-dessus de la CoP, dans une structure coordonnée à coordonnant initial (Co A Co B Co C). Donc, nous obtiendrons la structure suivante en (14a) représentée en (14b) :

(14).
14a. [DistP (AdvP) [Dist' Dist [CoP XP [Co' Co YP]]]

14b.



À présent, considérons les exemples suivants en (15) pour développer cette analyse :

(15)

15a. *Ur d yas ur iri ad yini ism nns*
 Neg. part. predi. Seulement Neg. vouloir.acc + 3sm part.asp.aor. dire + imprf. Nom son
maca awd tamizrt nns.
 ni aussi pays+f.s son
 « non seulement il refuse de dire son nom mais aussi d'où il vient ».

15b. *yas ur iri ad yini ism nns nyd awd*
 Seulement Neg. vouloir.acc+3sm part.asp.aor. dire+ imprf. Nom son ou bien aussi
tamizrt nns?
 Pays+f.s son
 « soit il a refusé de dire son nom soit de dire d'où il vient ».

15c. *yas ad yini ism nns nyd tamzirt nns.*
 Seulement part.asp.aor. dire+imprf. Nom son ou bien pays son
 « soit il dira son soit d'où il vient ».

D'après quelques tests de substitution des coordonnants initiaux par des adverbes ou bien l'insertion des adverbes dans l'environnement du coordonnant initial, nous remarquons qu'ils rendent les structures inacceptables et leur lecture devient ambiguë. Parmi ces adverbiaux, seul l'adverbial *yas / ur d yas* « seulement / non seulement » semble pouvoir apparaître enchâssé à l'intérieur du premier terme conjoint, comme l'illustre l'exemple en (15a, 15b et 15c).

En outre, ces éléments adverbiaux ne peuvent, normalement, occuper aucune position dans le CoP, car, chaque CoP ne peut avoir qu'une seule tête. De ce fait, nous concluons que

l'hypothèse selon laquelle les coordonnants initiaux sont des syntagmes adverbiaux, n'est pas convenable dans cette perspective. Nous supposons que chaque structure de coordination à redoublement en amazighe, a DistP comme sa projection maximale, pour la simple raison que ce type de coordination est interprété comme [+/-distributive]. En effet, nous déduisons deux possibilités pour la structure de la coordination à redoublement en amazighe. Si Dist ou Spec-DistP est réalisé, alors, la coordination sera automatiquement interprétée comme [+distributive] selon la structure syntaxique dans (16b) notamment quand le coordonnant initial est réalisé phonétiquement.

(16)

16a. *Ur yiwil la ħmad ula/la mina*
 neg. Marier + 3s. m + acc ni ħmad ni mina
 « ni pmad ni mina s'est marié »

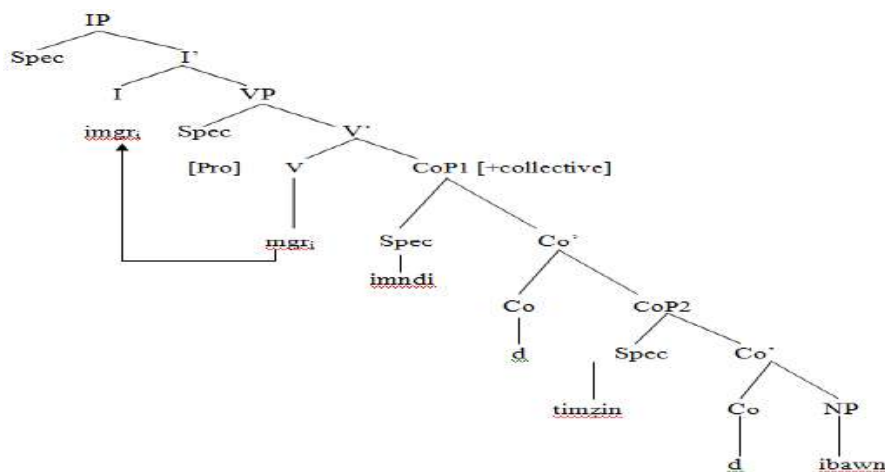
16b. *Amma imndi amma ibawn amma timzin.*
 Soit blé + pl soit fève+ m.pl soit orge +f.pl
 « soit le blé, soit les fèves, soit l'orge »

Cependant, s'il n'y a pas de coordonnant initial, Dist ou SpecDistP, la coordination se caractérise comme non distributive, ou bien [+collectif]. C'est le cas dans l'exemple (16b) repris ci-dessous.

(17)

17a. *imgr imndi d tmzin d ibawn*
 moissonner + 3sg.m.ac blé Co.et orge + f.pl Co.et fèves + m.pl
 « il a moissonné le blé et les orges et les fèves »

17b.



D'après les deux exemples ci-dessus en (18a) et (18b). Nous confirmons que le trait [+/-dist] réside dans la tête du CoP (le coordonnant initial) qui peut encore avoir des traits tels que [+/- alternatif] dans le cas du coordonnant discontinu *amma...amma* « soit... soit ». La question d'accord en genre et en nombre n'est pas pertinente pour ce type de coordonnants, étant donné

qu'ils n'imposent aucune contrainte d'accord et peuvent donc coordonner des conjoints singuliers ou bien des pluriels.

IV. L'(a)symétrie de la coordination a redoublement

La notion de coordination asymétrique est bien établie en syntaxe¹³. Selon (Kayne 1994) la structure asymétrique (7b) de la coordination s'oppose à la structure plate (symétrique) représentée en (7a). La structure asymétrique de la coordination se caractérise par un ordre hiérarchique dont l'un des conjoints est structurellement mis en valeur par rapport à l'autre conjoint et ayant des relations asymétriques avec ce dernier. Nous citons ici certaines remarques sur l'(a)symétrie de la coordination en amazighe : La structure symétrique n'est pas une construction binaire, elle a plusieurs têtes syntaxiques ou bien ne possède aucune tête syntaxique. Selon Johannessen (1998) ; bien que CoP soit une catégorie indépendante, CoP obtient ses principaux traits catégoriels d'un conjoint, et cette catégorie est (vraisemblablement) la même que le conjoint spécificateur. En outre, l'accord dans une structure de CoP se réalisera si les deux conjoints transfèrent leurs traits à la tête Co' qui, à son tour, les projette sur CoP.

CONCLUSION

Afin de répondre à notre question de recherche principale, nous avons abouti durant notre analyse à certains constats. Les coordonnants initiaux, en amazighe, notamment, dans le parler objet d'étude, ont un comportement morphosyntaxique spécifique, ils diffèrent des coordonnants simples du sort qu'ils ne coordonnent pas deux conjoints. En outre, c'est le coordonnant initial qui sélectionne le coordonnant médian qui constitue la tête conjonctive du CoP. Cette étude a expliqué également que la structure syntaxique d'une coordination à multi têtes qui est le résultat d'un processus de dérivation syntaxique à partir d'une coordination simple (monosyndétique). Puis, nous avons démontré que la coordination simple en amazighe est asymétrique et possède une structure syntaxique hiérarchique, dont le coordonnant constitue sa tête syntaxique. Cependant, la coordination à redoublement a des propriétés spécifiques d'où la distributivité de sa tête « le coordonnant initial » qui introduit le syntagme de coordination. Le coordonnant initial, qui porte le trait [+dist], force une interprétation distributive du syntagme CoP d'où elle sélectionne un CoP avec une tête conjonctive.

Bibliographie

CHOMSKY Noam, « *A Minimalist Program* », in Hale KENNETH et Samuel JAY KEYSER (éd.), *View from Building 20*, Cambridge Massachussets, MIT Press. 1993.

CHOMSKY Noam, *The Minimalist Program*, Cambridge, Massachusetts, London, England, the MIT Press. 1995.

GAZDAR Gerald. E. a, « *Generalized Phrase Structure Grammar* », Basil Blackwell, 1985.

GRIMSHAW Jeremy, *Extended Projections, Words and Structures*, CSLI Publications. 2005.

¹³ D'autres termes sont aussi utilisés ; Culicover et Jackendoff (1997) parlent de subordination sémantique, Johannessen (1998 : 7-51) parle de coordination non égalitaire (angl. Unbalanced coordination), Yuasa et Sadock (2002) parle de pseudo-coordination)

HENDRIKS Perta, «Initial coordination and the law of coordination of likes», In Ton van der WOUDE & Hans BROESKHUS (Eds), *Linguistics in the Netherlands*, 2001, pp 127-128.

JACKENDOFF Ray, «X-bar Syntax, A Study of Phrase Structure», in *Linguistic Inquiry* Monograph 2, MIT Press, Cambridge Mass. P 81, 1977.

JOHANNESSEN Janne Bondi, *Coordination*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

KAYNE S Richard, *The Antisymmetry of Syntax*. Cambridge, Mass. MIT Press. 1994.

MUNN Alan, «Coordinate Structure and X-bar Theory» *McGill Working Papers in Linguistics* 4– 140, 1987, pp. 121

MUNN Alan, *Topics in the Syntax and Semantics of Coordinate Structure*, thèse de doctorat, Université de Maryland, College Park, 1993.

NIINA Ning Zhang, *Coordination in syntax*, These de doctorat, Université de Cambridge, Presses de l'Université Cambridge, 2010.

ROSS John Robert, *Constraints on Variables in Syntax*. Ph. D. thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1967.

SAG Ivan, et al., «Coordination and how to distinguish categories», in *Natural Language and Linguistic Theory* 3, 1985, pp. 117–171.

DU PATHÉMIQUE A LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE DE DESIRABILITE DANS *BRUIT DE BOTTES* DE KAJEEM

Kouassi Konimi Théodore KOUADIO

tkonimi@gmail.com

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

Résumé

L'objectif de cet article qui articule stylistique et rhétorique, deux registres disciplinaires complémentaires, est d'obtenir des résultats profonds dans la perspective d'une compréhension sociocognitive plus marquée de l'activité du chant reggae. Dès lors, la construction d'un *pathos* d'éveil de conscience, horizon d'attente du chant reggae, est le point d'honneur de cette réflexion. C'est pourquoi, les processus de pathémisation de Kajeem¹ ont conditionné la figure de la désirabilité. Cette exaltation du pathique a consisté à montrer comment l'ordre des mots et les tournures argumentatives qui évoquent des scènes de panique et de déstabilisation au nom de la ligne politique sont vécus par le peuple.

Mots-clés : stylistique, rhétorique, pathémique, désirabilité

Summary

The objective of this article, which articulates style and rhetoric, two complementary disciplinary registers, is to obtain profound results in the perspective of a more marked sociocognitive understanding of the activity of reggae singing. Therefore, the construction of a pathos of awakening of consciousness, a horizon of expectation of reggae singing, is the point of honor of this reflection. Therefore, Kajeem's pathemization processes conditioned the figure of desirability. This exaltation of the pathic consisted in showing how the order of words and the argumentative turns that evoke scenes of panic and destabilization in the name of the political line are experienced by the people.

Keywords: stylistics, rhetoric, pathemic, desirability

INTRODUCTION

L'analyse stylistique, on le sait, découle des études rhétoriques et linguistiques. Elle a pour objet évident de réflexion et d'étude le style qu'elle veut atteindre à partir d'une praxis fondée sur des faits langagiers. Elle se distingue scientifiquement par une investigation systématique et technique du fonctionnement de l'objet texte littéraire. Pour atteindre ce but, elle s'associe, entre autres, au matériau linguistique d'application, à la puissance expressive du lexique, à la portée sémiotique de la significativité et à la vision du monde des images littéraires. Tel que présenté, le sujet libellé du "pathémique à la construction de la figure de désirabilité" va quêter et scruter les caractères généraux de l'artisticité du texte *Bruits de bottes* de Kajeem. Ce sera un

¹ Artiste ivoirien, faiseur de reggae

travail d'évaluation des différents régimes d'une sémiotisation² orientée vers la pathémisation. Cette relation intersubjective entre l'orateur Kajeem et l'auditoire repose-t-elle sur un décalage du projectif et de l'effectif ? Comment l'orateur parvient-il à combiner effets manipulateurs et effets d'ajustement pour permettre de pousser l'énonciataire à s'identifier à son ressenti ? Toucher l'autre est l'objectif que se donne le sujet Kajeem. Comment oriente-t-il le regard de l'auditoire par les mouvements de son affect ? Le sujet parlant a alors recours à des stratégies discursives qui tendent à toucher l'émotion, les sentiments de l'interlocuteur ou du public de façon à le séduire ou, au contraire, lui faire peur. Il s'agit d'un processus de dramatisation qui consiste à provoquer l'adhésion passionnelle de l'autre en atteignant ses pulsions émotionnelles. L'on est en pleine problématique du pathos. L'objet synchrone du matériel lexical, son insertion dans le tissu textuel et l'objectif langagier tel que traité composent les dominantes valides autour desquelles se bâtit la visée argumentative de *Bruits de bottes* de Kajeem.

I- Énonciation et manipulation pathémique

L'énonciation est un acte de communication. C'est une activité cognitive, c'est-à-dire que le destinataire transmet une information au destinataire. L'on dit qu'il fait savoir. Dans le cadre rhétorique, surtout, cette activité permet de manipuler le destinataire pour qu'il adhère au propos du destinataire. Il faut alors lui faire passer un simulacre. Comme l'affirment Greimas et Fontanille :

toute communication est communication (et interaction) entre des simulacres modaux et passionnels : chacun adresse son simulacre au simulacre d'autrui, simulacres que tous les interactants, ainsi que les cultures auxquelles ils appartiennent ont contribué à construire. (1991 : 63)

Selon Parret (1986), la manipulation transforme le destinataire sans affecter le destinataire. C'est un acte intentionnel, mais cette intentionnalité est nécessairement couverte et non avouable.

Dans le chant, l'on voit que l'orateur se donne les moyens pour que son discours ait quelque chance d'être efficace. Joëlle Gardes-Tamine (1996 : 57) mentionne que « deux considérations doivent guider l'orateur. Comment se comporter pour influencer le plus favorablement son auditoire et sur quels ressorts psychologiques de cet auditoire il faut jouer ? » L'extrait n'est donc qu'un support pour son discours. En témoigne : « bruits de botte, de mitraillettes in my country ». La lexie « botte » qui renvoie à une chaussure unisexe, fait partie de l'équipement militaire. A cet équipement est accolé le nom « mitraillettes » renvoyant à une arme à feu. Cette séquence plante le décor au pays de l'énonciateur par « in my country ». Ce dernier partage à l'énonciataire ses impressions provoquées par le visionnage : l'énonciateur, qui a vu les images, met tout en œuvre pour que l'auditeur ressente, sans voir ces mêmes images, les mêmes choses que lui. Cette intention est assumée par l'énonciateur dans les phrases « je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri ». Il tente de s'ajuster à l'auditeur, en sollicitant sa sensibilité. La quête de cette sensibilité est assumée explicitement par la coloration de cette phrase : « mais tout d'abord la Côte d'Ivoire. Aggravation de la crise après l'échec des négociations menées par le groupe de contact de la CEDEAO, les combats ont repris entre Forces loyalistes et rebelles. » Nous nous

² La sémiotisation est le traitement du monde en et par la littérature. Il s'agit de voir comment le monde est traité langagièrement. Ce faisant, elle s'appuie sur la théorie de la production de sens en langage, autrement dit, comme une linguistique de la signifiante.

intéressons aux expressions « tout d'abord », « aggravation », « ont repris ». Faisant suite à une écriture de la révolte, cette chanson de Kajeem se situe à un carrefour entre un passé reluisant désormais révolu et un avenir problématique qui dégénère en tragédie. La locution adverbiale « Tout d'abord » s'emploie pour hiérarchiser une liste en établissant une priorité. « Des points d'actualité au sommaire du journal télévisé africain » est élément essentiel qui présente un tableau. Le point d'honneur dans ce tableau est accordé à la locution adverbiale « tout d'abord ». La curiosité pousse à savoir ce qu'il y a en Côte d'Ivoire. L'énoncé révèle l'« aggravation de la crise. » Du coup, l'on comprend l'exacerbation et l'alourdissement du locuteur qui exprime son ras-le-bol devant l'intensification que précise l'adverbe « encore » dans « les actualités parlent encore de mon pays ». Cet adverbe temporel marque la persistance d'une action ou d'un état au moment considéré. Il y a une péjoration implicitement inscrite dans cette phrase. L'on qualifie de péjoratif, en sémantique et en lexicologie, un mot ou une expression ayant une connotation négative, par laquelle le locuteur exprime sa désapprobation. L'idée n'est donc pas positive dans l'expression « on parle encore ». Cela indique la persistance d'une action. Dans l'imagerie ivoirienne, il a ceci de particulier de décrire « on est fatigué d'entendre ça, ce n'est plus utile de dire ça puisqu'on sait ».

Ces extraits ont, dans un premier temps, un rôle manipulateur (au sens de Courtès) : ils font office de preuves supplémentaires pour convaincre l'énonciataire. En les utilisant, le locuteur Kajeem met en évidence qu'il n'invente et n'interprète rien, qu'il ne fait que traduire et décrire des séquences de la série. Il est lui-même citoyen, car faisant partie du peuple. Mieux, il est la voix allégorique du peuple, notion basculant dans l'abstrait. L'extrait est ainsi le garant de son objectivité. Or, d'une part, son discours est marqué axiologiquement et, d'autre part, ces extraits ont un apport informatif réel : même un locuteur persan ne pourrait les comprendre étant donné que la bande son est, dans les deux cas, recouverte par l'explication de la chroniqueuse donnée simultanément et que seules les premières secondes sont audibles. La diffusion de ces extraits a donc la potentialité de créer des réactions chez l'énonciataire qui se trouve de fait presque à la place que l'énonciateur a construite pour lui. Par ailleurs, pour ces preuves textuelles, l'orateur traite d'une question et d'une mise en question qui concernent l'auditoire et qu'il croit qu'elles vont l'intéresser.

II-De l'objet émotion à la visée pathémique

Dans la mesure où l'analyse du discours entend décrire le fonctionnement du discours en situation, elle ne peut faire l'économie de sa dimension argumentative, car toute prise de parole est destinée à entraîner l'adhésion de l'auditoire à une thèse (Perelman et Olbrechts-Tyteca 1970 [1958]). L'entour argumentatif, chez le locuteur Kajeem, est qu'il dit ce qu'il éprouve. Il fait correspondre ce qu'il dit et éprouve à un auditoire qui, avec force détails, réagit pareillement aux codes émotionnels envoyés et projetés par le locuteur. Dans la séquence rapportée par la voix journaliste, dans la chanson, on entend : « deuxième jour de combat à Bouaké. Pendant deux heures ce matin, les soldats loyalistes et rebelles se sont affrontés près des deux camps militaires de la ville ». « Deuxième » est un adjectif numéral ordinal qui fait prévaloir une chronologie. Il y a donc eu antériorité par premier jour de combat. Sont regroupés les sentiments et les émotions imposés par cette manipulation lexicale. Cette narration colore et incite à l'indignation, à l'horreur et à la pitié. Chose qui appelle un sentiment de révolte. En effet, la nomination de « Bouaké » relève d'un cas de symbolisation. Ce nom propre de ville est le reflet

et le témoin d'atrocités, de méchancetés, de rébellion. Cette ville en dit long relativement à l'histoire. C'est là que réside l'intérêt de la figure de l'allusion. Gravement marquée par une décennie de crises militaro-politiques, Bouaké fut le siège de la rébellion du Mouvement Patriotique de Côte d'Ivoire (MPCI), rebaptisé Forces nouvelles (2002-2011). Ainsi, l'émotion a les propriétés d'un état intentionnel. Elle a des propriétés d'ordre affectif. Il y a dans cet extrait la présence d'une sensation désagréable qui fait ne provoque pas de décalage entre l'auditoire et la pensée du locuteur. « Combat », « soldats loyalistes », « rebelles » et « camps militaires » appartenant au même réseau lexical, forment une unité sémantique homogène : la guerre.

L'émotion apparaît à partir de sa manifestation chez le sujet Kajeem qui l'éprouve et dans ce qui en constitue le déclenchement, c'est-à-dire le constat par la voix journalistique. Cependant, la parole qui n'ambitionne pas de convaincre n'en cherche pas moins à exercer une influence en orientant des façons de voir et de penser. Déjà Benveniste définissait le discours comme « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (Benveniste 1974 : 241-2). Cette définition, sans doute fragmentaire, a l'avantage de souligner que tout échange verbal repose sur un jeu d'influences mutuelles et sur la tentative, plus ou moins consciente et avouée, d'user de la parole pour agir sur l'autre. Elle met l'accent sur la force de la parole - perspective développée par les courants pragmatiques pour qui le dire est un faire, et par les théories interactionnistes selon lesquelles l'exercice de la parole implique normalement plusieurs participants qui exercent en permanence les uns sur les autres un réseau d'« influences mutuelles » : parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 54-55). L'analyse du texte *Bruits de bottes* de Kajeem intéresse l'émotion comme réalité manifeste, éprouvée par un sujet. Elle étudie le processus discursif par lequel l'émotion peut être mise en place, c'est à dire traiter celle-ci comme un effet visé. Ainsi, dans ce texte, l'ethos d'auteur propose un surgissement de son ressenti dans une situation particulière.

Ainsi, peut être repérée une double énonciation de l'effet pathémique : une énonciation de l'expression pathémique, énonciation à la fois élocutive et allocutive qui vise à produire un effet de pathémisation, soit par la description, soit par la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur est censé se trouver : « j'ai le cœur meurtri », « j'ai peur pour mon peuple », « encore un coup d'Etat que justifie cette hécatombe », « dans mon Abidjan on entend ces bruits de bombes », soit par la description de l'état dans lequel l'autre devrait se trouver « mantouan mé sou ! », « des torrents de sang sur la route qui mène au pouvoir », « des femmes, des enfants qui n'ont rien à y voir », « ce qui nous divise est-il plus fort que ce qui nous unit » ; une énonciation de la description pathémique, énonciation qui propose à un destinataire le récit (ou un fragment) d'une scène dramatisante susceptible de produire un tel effet. Dès lors, on considèrera que « j'ai le cœur meurtri » et « dis-moi au nom de quoi toutes ces vies sont détruites » sont deux types d'énoncé qui mettent en place l'effet pathémique de façon différente.

L'effet pathémique est mis en place par le biais d'une construction identitaire et par le biais d'une identification-projection qui est proposée au destinataire. L'effet et l'intensité des extraits servant d'exemples dépendent de la relation identitaire et du jeu interlocutoire qui s'est instauré entre les interlocuteurs. De même la compassion, par exemple, peut être détectée dans cette réplique de composition « Je vous comprends et partage votre douleur », elle est adressée par un locuteur à son interlocuteur qui se trouve dans le désarroi. Est mise en jeu par le locuteur Kajeem une visée discursive d'effet compassionnel.

Pour Oléron, l'argumentation est la démarche par laquelle une personne - ou un groupe de personnes - entreprend d'amener un auditoire à adopter une position par le recours à des présentations ou assertions - arguments - qui visent à en démontrer la validité ou le bien-fondé (Oléron 1987 : 4). Selon Breton, « l'argumentation appartient à la famille des actions humaines qui ont pour objectif de convaincre. [...] [Sa spécificité est] de mettre en œuvre un raisonnement dans une situation de communication. » (Breton 1996 : 3). C'est la raison pour laquelle nous avons mêlé les lexies « pathos », « pathémique » et « pathémisation » à celui d'émotion. Cela permet, d'une part, d'insérer l'analyse du discours des émotions dans la filiation de la rhétorique qui, depuis Aristote, traite les discours dans une perspective de visée et d'effets, d'autre part, de démarquer l'analyse du discours, si besoin est, de la psychologie et de la sociologie.

III- De l'organisation discursive de l'univers pathémique

A la question de savoir comment le scripteur organise-t-il la description du monde qu'il propose à l'autre consiste à, d'une part, décrire et narrer les événements du monde, d'autre part, à apporter des explications sur le comment et le pourquoi de ces événements. Pour ce faire, le sujet parlant aura recours à des modes d'organisation discursive en suivant une certaine rationalité narrative et argumentative, et en supposant que l'autre pourra les reconnaître et y adhérer. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca ont étendu l'empire rhétorique à un ensemble beaucoup plus vaste qui comprend, comme il ressort de ses exemples, aussi bien le discours philosophique que la littérature, il n'en limite pas moins l'argumentation à la tentative de mobiliser les moyens du langage pour susciter l'adhésion des esprits à la thèse proposée à leur assentiment. Il y a des façons diverses et multiples de classer les émotions. La disposition du « grec taxis » est l'ordonnancement des idées en vue de la construction du discours de l'orateur. Elle consiste à mettre en ordre des matériaux langagiers mis à la portée de l'orateur. C'est ici que l'orateur organise, ordonne la logique argumentative à travers les preuves et les idées. Cela est d'autant plus vrai que l'efficacité du discours appelle nécessairement l'ordre dans les idées de façon vigoureuse et claire. Il s'agit ici d'un savoir-faire dont doit faire preuve l'orateur dans l'optique de la mise en ordre des idées-arguments. Dans sa stratégie argumentative impliquant l'organisation des idées, l'orateur pourrait produire son argumentation en privilégiant des instruments langagiers, dont l'organisation phrastique. Exemplifions nos propos par cet extrait :

Bruits de bottes de mitraillettes in my country
 Je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri
 Car les actualités parlent encore de mon pays
 Dans le championnat d'Afrique de la connerie.
 Des torrents de sang sur la route qui mène au pouvoir
 Des femmes, des enfants qui n'ont rien à y voir
 Ce qui nous divise est-il plus fort que ce qui nous unit
 Dis-moi au nom de quoi toutes vies sont détruites
 J'ai peur pour mon peuple qui subit ce triste sort
 Au-dessus de ma tête planent les anges de la mort

Dans cette disposition, le pathos se manifeste à travers la part des émotions et des sentiments que l'orateur suscite chez l'auditoire. Cet extrait aide à comprendre davantage le fonctionnement du pathos.

La conduite du discours auréole les stratégies persuasives par une éloquence langagière qui suscite une disposition particulière de l'auditoire par l'agglutination des émotions, des passions

qu'il éprouve comme sentiments. C'est ainsi que les faits intralinguistiques « les torrents de sang », « bruit de bottes, de mitraillettes », « cette hécatombe », « bruits de bombe », « des frères qui s'entretuent, situation que je dénonce », « régler les différends par les armes, est-ce la bonne attitude » attisent une dimension passionnelle de choc, de déplaisir au sens de Michel Meyer, de répugnance renforcée par un sentiment profond de consternation. Tout cela est la preuve que l'orateur, pour atteindre son objectif, fait corps avec les procédés langagiers éloquemment menés et administrés dans son discours à l'endroit de son auditoire. Cette arme fatale de dénonciation dans « situation que je dénonce » est suscitée par le chanteur-orateur, grâce au discours, est une preuve pathique. Celle-ci ne doit pas prospérer et alimenter par l'Ivoirien qui est appelé à tourner le dos à la violence. En témoigne :

Ma Côte d'Ivoire n'est plus le pays de la blanche colombe
 Les autres pays progressent, je constate que le mien s'enfoncé
 Des frères qui s'entretuent, situation que je dénonce
 Montrons au monde entier que nous avons d'autres aptitudes
 Que nous sommes capables du meilleur sous nos latitudes.

Ce peuple ivoirien doit dialectiquement brandir l'amour et le pardon là où les autres entretiennent les excès dans l'anéantissement et la destruction de tout l'Homme. La phrase négative « ma Côte d'Ivoire n'est plus » exprime ce refus du nouvel ordre établi ; cette alternance par la guerre. La présence des verbes « progressent », « s'enfoncé », « s'entretuent », « dénonce » indique un choc émotionnel. En effet, « progresser » s'oppose à « s'enfoncer » car dans la progression, il y a un trait positif qui fait installer une dynamique de développement et d'avancement. Or, « s'enfoncer » renvoie à une descente dans l'abîme, une catastrophe. Donc, il y a un recul, une régression. Justement, cette lexie semblerait mieux adaptée si tant est que l'orateur a le souci d'une construction péjorative. La conséquence de sa narration est atteinte par l'entremise de « s'entretuent ». L'on comprend l'opposition « les autres pays progressent » vs « je constate que le mien s'enfoncé ». L'indignation que projette l'orateur au destinataire, par exemple, a une base rationnelle qui repose sur une appréciation de la situation, mais elle peut aussi entraîner une réaction de colère. En outre, elle peut soit avoir un effet paralysant, et même déboucher sur une angoisse, soit au contraire un effet actionnel. Si, comme nous l'avons vu, toute émotion repose sur des croyances, c'est qu'elle résulte de l'activité inférentielle qu'un sujet est en mesure de développer.

Si l'on ne s'en tient à cet exposé, la simple expérience et l'analyse de ces observations montrent que l'effet pathémique est obtenu par l'emploi de certains mots, mais aussi aucun des mots utilisés ne renvoie à un univers émotionnel. Autrement dit, l'effet pathémique peut être obtenu aussi bien par un discours explicite et direct dans la mesure où les mots eux-mêmes sont à tonalité pathémique, qu'implicite et indirecte dans la mesure où les mots semblent neutres de ce point de vue. Dès lors, on a constaté trois types de problèmes :

-) il est des mots qui décrivent de façon transparente des émotions comme « Bruits de bottes de mitraillettes », « j'ai le cœur meurtri », « Encore un coup-d'Etat ! que justifie cette hécatombe », « Des torrents de sang sur la route qui mène au pouvoir » ;

-) il est des mots qui ne décrivent pas des émotions mais sont comme des sortes de bons candidats à leur déclenchement : « encore » dans « on parle encore de mon pays », « championnat d'Afrique de la connerie », par exemple, sont susceptibles de nous conduire dans un univers pathémique ;

-) il est des énoncés qui ne comportent pas de mots pathémisants et qui pourtant sont susceptibles de produire des effets pathémiques dès lors que l'on a connaissance de la situation d'énonciation :

Le vieil Houphouët va se retourner dans sa tombe
 Ma Côte d'Ivoire n'est plus le pays de la blanche colombe
 Les autres pays progressent, je constate que le mien s'enfonce
 J'ai peur pour mon peuple qui subit ce triste sort
 Au-dessus de ma tête planent les anges de la mort
 Je ne veux pas savoir qui a raison ou tort
 Mais seulement revoir ma Côte d'Ivoire en plein essor

Dans cette pragmatique rhéto-stylistique qui est une stylistique argumentative, les sentiments ne peuvent être considérés ni comme une sensation, ni comme un éprouvé, ni même comme un exprimé, car si le discours peut être porteur et déclencheur de sentiments ou d'émotions, ce n'est pas en lui que se trouve la preuve de l'authenticité du ressenti. Le ressenti, d'ailleurs, n'est jamais réfutable. Une émotion ressentie, si elle est authentique, est là comme un surgissement irrépressible, et aucun discours n'y peut rien. La raison n'a aucune prise sur elle. Cela incite à situer le texte de Kajeem dans le parti d'une « rhétorique des effets » déjà présente chez certains rhétoriciens de l'Antiquité, et particulièrement chez Aristote pour qui persuader son auditoire consiste à produire chez celui-ci des sentiments qui le prédisposent à partager le point de vue de l'orateur.

IV- De l'influence de la désirabilité sociale sur l'éthos d'auteur

En science sociale, la désirabilité est un biais qui consiste à vouloir se présenter sous un jour favorable à ses interlocuteurs. La désirabilité est d'ordre social et renvoie d'une part, à l'adéquation de pensées telles que les croyances, les opinions, les jugements ou les comportements avec les normes sociales en vigueur dans un contexte social. Ainsi sont définis comme socialement désirables les pensées et comportements en accord avec ce que les individus doivent penser ou faire pour être appréciés par autrui dans un contexte social particulier. D'autre part, elle est, également, utilisée pour décrire la tendance des individus à donner des réponses socialement acceptables lorsqu'ils répondent à des enquêtes. Chez Kajeem, ce terme est le résultat d'une volonté consciente de manipuler une image, celle d'être conforme aux attentes sociales. Cette composante de la valeur renvoie à la connaissance que les gens ont de ce qui est considéré comme désirable (c'est-à-dire chargé d'affects ou correspondant à des motivations) dans une société (ou un groupe donné). Quels sont les affects particuliers que le locuteur Kajeem peut ressentir à l'égard de son pays ? Charaudeau définit l'argumentation comme un « mode d'organisation du discours », c'est-à-dire une attitude mentale qui consiste à décrire le pourquoi et le comment des phénomènes du monde, et qui s'accompagne donc d'un certain nombre de contraintes discursives quant à l'ordonnement des opérations langagières.

Pour pouvoir dire le pourquoi et le comment des phénomènes du monde, le sujet qui argumente est lui aussi contraint par un certain ordonnancement des opérations. L'on dira qu'il doit se livrer à une quadruple activité cognitive : problématiser, se positionner, élucider et prouver.

Problématiser consiste à faire savoir à l'interlocuteur (ou à l'auditoire) de quoi il s'agit, c'est-à-dire quel domaine thématique on lui propose de prendre en considération, et quelle est la question qui se pose à son propos. Autrement dit, problématiser, c'est à la fois proposer à son

interlocuteur un domaine thématique (« propos ») et le cadre de questionnement dans lequel on veut argumenter (« proposition »). C'est ce que C. Plantin appelle une « condition de disputabilité »³.

Mais cela n'est pas suffisant, car encore faut-il que le sujet qui veut argumenter dise quel terme de l'opposition il veut défendre. Il doit se positionner par rapport à la problématisation proposée, dire laquelle des deux assertions il veut défendre, pour et contre quoi il est, ce qui l'amènera à élucider la chaîne des causalités qui l'a conduit à s'engager dans telle prise de position. Ici, apparaît, alors une nouvelle contrainte, celle de la validation de son activité d'élucidation, ce qui l'oblige à apporter les arguments qui lui permettront de prouver le bien fondé de son point de vue, de sorte que son auditoire soit convaincu. L'argumentation, ainsi définie, est une activité cognitive générale tournée vers l'interlocuteur, et qui met en œuvre une organisation discursive ayant pour but d'imposer à celui-ci un cadre de questionnement, une prise de position et des arguments de preuve, afin que celui-ci ne trouve aucune contre-argumentation et finisse par partager l'opinion du sujet argumentant. Cela différencie encore davantage l'argumentation de la description et de la narration : la première cherche à imposer à l'autre sa vision du pourquoi et du comment du monde, les deux autres ne font que proposer une vision sur les qualités des êtres et leurs actions. Il s'agit là d'une mécanique conceptuelle qui, à l'instar de la langue de Saussure, constitue un système potentiel mis à la disposition du sujet parlant.

Le fait linguistique chez Kajeem a élaboré un certain nombre de protocoles d'expérimentations de la désirabilité dont le plus connu se trouve dans :

Montrons au monde entier que nous avons d'autres aptitudes
Que nous sommes capables du meilleur sous nos latitudes

Dans ces phrases, le fait marquant réside dans la nature du mode et du temps du verbe conjugué de la première phrase. A cet effet, l'impératif est la nécessité absolue qui impose certaines actions comme un ordre. Ce sont les impératifs de la situation. Pour Kant, il est la caractéristique de la loi morale, en tant qu'elle commande la conduite des hommes, et de façon inconditionnelle. Les données qui imposent cet impératif

Dans mon Abidjan on entend ces bruits de bombes
Ma Côte d'Ivoire n'est plus le pays de la blanche colombe
Les autres pays progressent, je constate que le mien s'enfonce
Des frères qui s'entretuent, situation que je dénonce

« Bruits de bombes », « n'est plus le pays de la blanche colombe », « progressent », « s'enfonce », « s'entretuent » et « Abidjan ». Ces éléments textuels créent et tissent entre eux un réseau lexical aboutissant au champ sémantique de la guerre. « Abidjan », capitale économique de la Côte d'Ivoire a, dans un passé récent, été conduit dans l'abîme. Laurent Gbagbo en était le Président. Il était en difficulté à cause des rebelles venus attaquer le pays depuis le Nord. Le sujet Kajeem, par l'impératif, procède à une dépathémisation en indiquant « que nous avons d'autres aptitudes ». Il y a du positif qui est appelé à existence. Contre l'horreur qui fait décolorer « la blanche colombe », se dresse « montrons au monde entier que nous avons d'autres aptitudes/ que nous sommes capables du meilleur sous nos latitudes ». Il projette ainsi un ethos de prospérité sociale, en forgeant un ethos de paix, de stabilité perçu dans

³ Plantin, 1996, chap. 5 « La loi du vrai : argumentations et paralogismes »

« pays de la blanche colombe ». Voilà ce dont il rêve pour son pays. L'acte de discours est conçu dans la perspective assez largement monologique de la linguistique de l'énonciation, la pragmatique intentionnaliste ou l'interactionnisme stratégique. L'acte sémiologique est défini comme le fait d'un locuteur, porteur d'un projet de parole qui, dans sa nécessaire relation à l'autre, ce que l'on appelle principe d'altérité, n'a de cesse de ramener ce dernier à lui-même pour qu'il pense, dise ou fasse selon son intention (principe d'influence). Le sujet s'adresse, ainsi, à l'image énonciative qu'il construit de l'allocutaire, à laquelle ce dernier est censé s'identifier ; et l'autre fait de même, en miroir, selon sa propre stratégie. (Grégory Corroyer : 2008/4 n° 126 :96).

CONCLUSION

L'intense production de discours artistiques, journalistiques et philosophiques sur les bouleversements socio-politiques du temps présent a amorcé de nouvelles réflexions, éthiques et esthétiques, sur l'usage des passions dans la langue. Nous avons traité la pathémisation discursivement comme une catégorie d'effet pour atteindre la figure de désirabilité. Et comme toute catégorie d'effet, elle dépend des circonstances dans lesquelles elle apparaît. Le discours produit s'inscrit dans un dispositif communicatif dont les composantes, à savoir sa finalité et les places qui sont attribuées par avance aux partenaires de l'échange, prédisposent au surgissement d'effets pathémiques. Ainsi, l'on a observé que les éléments de l'acte de langage de Kajeem prédisposent à l'apparition de tels effets. La finalité de son texte est à forte dominante captatrice au regard de l'étude de l'effet pathémique. Le champ thématique sur lequel s'appuie le dispositif communicatif prévoit l'existence d'un univers de pathémisation et propose une certaine organisation des topiques (imaginaires socio-discursifs) susceptibles de produire un tel effet. Cette contribution a proposé un regard critique des divers processus et enjeux de modélisation des émotions. En partant des principes de l'approche pathémique du discours, l'objectif a été de saisir les modes de co-construction du sens et les traces constitutives de l'activité signifiante à la recherche de la sympathie, du consentement et de l'adhésion des lecteurs et mélomanes. Elle a mis en perspective les effets possibles du pathos dans la représentation des valeurs culturelles des sociétés contemporaines.

Bibliographie

1- Corpus

Artiste : Kajeem

Album : Positif

Titre : Bruits de Bottes

2- Ouvrages consultés

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, Fiction*, Paris, Nathan-Université, 2000

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad.fr, Paris, Tel-Gallimard, 1991

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1974/1996

BRETON Philippe, *L'argumentation dans la communication*, éd. Collections Repères, 1996

CHABROL Claude, « *Persuasion* », dans P. **CHARAUDEAU** et D. **MAINGUENEAU**, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002

CHARAUDEAU Patrick et **MAINGUENEAU** Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002

CHARAUDEAU Patrick, « *L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit* », *Revue Le Français aujourd'hui*, no 123 (septembre), Association des Enseignants de Français, 1998

CORROYER Gregory, Lecture critique de l'ouvrage de Patrick Charaudeau, *Le Discours politique. Les masques du pouvoir*, in *Langage et société* 2008/4 (n° 126), pages 95 - 106

GARDES-TAMINE Joëlle, *La rhétorique*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 1996

GREIMAS, Algirdas J. et **FONTANILLE** Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991

KERBRAT Orecchioni Cathérine, « Connotation », « Implicite », « Sémantique linguistique », « Trope », in *Encyclopédie philosophique universelle*, Paris : PUF (vol. II, « Les notions philosophiques »), 1990

KERBRAT Orecchioni Cathérine, *Les interactions verbales*, t. I, Paris : A. Colin, 1990 ;

OLERON Pierre, *L'argumentation*, Paris, PUF, 1987

PARRET Herman., *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986

PERELMAN Chaïm, et **OLBRECHTS TYTECA** Lucie, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970

PLANTIN Christian, *L'argumentation*, Paris, Seuil, 1996

3- Texte : *Bruits de bottes de Kajeem*

http://www.parolesmania.com/paroles_kajeem_68056/paroles_bruits_de_bottes

Bruits de bottes de mitraillettes in my country
Je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri
Dans les actualités on parle encore de mon pays
Dans le championnat d'Afrique de la connerie.

Encore un coup d'Etat que justifie cette hécatombe
Le vieil d'Houphouët va se retourner dans sa tombe
Dans mon Abidjan on entend ces bruits de bombes
Ma Côte d'Ivoire n'est plus le pays de la blanche colombe
Les autres pays progressent, je constate que le mien s'enfonce
Des frères qui s'entretuent, situation que je dénonce
En espérant que cette chanson n'est pas un effet d'annonces
Trop de questions dans ma tête demeurent sans réponses.

Bruits de bottes de mitraillettes in my country
Je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri
Dans les actualités on parle encore de mon pays
Dans le championnat d'Afrique de la connerie

Des torrents de sang sur la route qui mènent au pouvoir
 Des femmes, des enfants qui n'ont rien à y voir
 Ce qui nous divise est-il plus fort que ce qui nous unit
 Dis-moi au nom de quoi toutes ces vies sont détruites
 J'ai peur pour mon peuple qui subit ce triste sort
 Au-dessus de ma tête planent les anges de la mort
 Je ne veux pas savoir qui a raison ou tort
 Mais seulement revoir ma Côte d'Ivoire en plein essor
 Régler les différends par les armes, est-ce la bonne attitude ?
 Tu me diras qu'en Afrique c'est devenu une habitude
 Montrons au monde entier que nous avons d'autres aptitudes
 Que nous sommes capables du meilleur sous nos latitudes

Bruits de bottes de mitraillettes in my country
 Je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri
 Dans les actualités on parle encore de mon pays
 Dans le championnat d'Afrique de la connerie.

Mantouan m'méssou
 Mantouan mou m'méssou
 Héé mami hé, srantiblé

Bruits de bottes de mitraillettes in my country
 Je regarde la télé et j'ai le cœur meurtri
 Dans les actualités on parle encore de mon pays
 Dans le championnat d'Afrique de la connerie.

LE ROLE DU TEMOIGNAGE DANS LE GENOCIDE RWANDAIS DE 1994

KOUADIO Yao Dit Ouattara Adaman

adam_kouadio@yahoo.com

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

Résumé

Le témoignage en tant que récit d'un fait passé a toujours servi de liaison entre le présent et l'histoire. Cependant, il a un effet pervers dans une certaine mesure. A d'autres égards, il peut être bénéfique si l'on l'utilise de manière responsable. Le génocide rwandais de 1994 est une matérialisation des deux aspects du discours testimonial. Avant son exécution, le témoignage qui prévalait était négatif. Il a servi de levain aux actes génocidaires. Cependant, depuis la fin du conflit, un témoignage positif prédomine au sein et à l'extérieur du Rwanda.

Mots clés : témoignage, pervers, bénéfique, génocide, Rwanda

Abstract

Testimony as a story of a past fact has always served as a drawbridge between the present and history. However, it has a perverse effect to some extent. In other respects, it can be beneficial if used responsibly. The Rwandan genocide of 1994 is a materialization of the two aspects of testimonial speech. Before its execution, the prevailing testimony was negative. It served as a leaven for genocidal acts. However, since the end of the conflict, positive testimony has prevailed within and outside Rwanda.

Keywords : testimony, perverse, beneficial, genocide, Rwanda

INTRODUCTION

La récurrence des commémorations et des cercles de réflexions sur le génocide rwandais de 1994 s'inscrit dans une dynamique de témoignages et de devoirs de mémoire. Le complément du nom « de 1994 » dans l'intitulé de la présente contribution sous-entend que cette date n'est pas la seule tâche noire dans l'histoire des relations Hutus-Tutsis au Rwanda. L'événement de 1994 est l'aboutissement d'un éventail d'accrochages entre les deux peuples. Le génocide de la

fin du XX^e siècle se trouve être la conséquence d'un faisceau de faits dans lesquels le témoignage occupe une place importante. La question est donc de savoir l'impact du témoignage dans ladite saignée. Le rôle joué par le témoignage est à deux niveaux. On le retrouve en amont et en aval du génocide. L'activité testimoniale ayant précédé le génocide a été le levain de la situation chaotique. Dans cette première strate, elle a contribué à l'embrasement du pays. En revanche, les témoignages post-génocide, eux, se positionnent comme un plan d'endiguement contre une éventuelle récurrence de cette guerre fratricide. Les lignes suivantes tenteront de mettre en lumière le rôle ambivalent du témoignage dans le génocide de 1994. Mais avant, nous reviendrons sur les causes pour mieux appréhender l'impact du témoignage avant et après « *les événements* ».

I- Les causes du génocide

Les causes du génocide sont de deux ordres. D'une part, les causes lointaines, et d'autre part, les causes immédiates. La principale cause lointaine est l'effet pervers de la colonisation. Avant l'arrivée des Allemands et plus tard celle des Belges, le royaume des baNyarwanda était composé d'un seul peuple. La population parlait la même langue, à savoir le kiNyarwanda. Les baNyarwanda étaient monothéistes à travers le culte au dieu Imana.

A l'époque, les termes hutu et tutsi faisaient uniquement référence à l'aisance financière. Etait muTutsi (homme tutsi) tout individu de sexe masculin possédant plus de dix vaches. Son équivalent féminin était umuTutsikazi (femme tutsi). Le muHutu, au féminin umuHutukazi, l'individu ayant moins de dix vaches. Ainsi, l'on pouvait basculer d'un statut à un autre selon sa conjoncture en termes de possession de bétail. Etre Hutu était alors synonyme d'appartenance à la haute classe. Pierre RycKmans indique qu' « *il n'est pas rare d'entendre un simple Bahutu se déclarer Mututsi parce que possesseur d'une tête de bétail* ». ¹

A leur arrivée, les impérialistes décident de diviser le peuple banyarwanda afin de l'affaiblir et mieux le soumettre. Ils commencent par introduire le Christianisme. Garant de la tradition ancestrale, le Mwami (roi) Yuhi Musinga s'oppose. Il est destitué le 12 novembre 1931 par les Belges au profit de son fils Rudahigwa intronisé quatre jours plus tard. Plus manipulable que son père, Mutara III se convertit à la religion chrétienne et prend pour nom de baptême Charles Pierre Léon. Musinga fut déporté en RD Congo où il pousse son dernier souffle le 14 novembre 1944 à Moba. Le peuple décapité de son charismatique roi va subir une réorganisation sociale de la part des colons. La distinction entre un Hutu et un Tutsi n'est plus basée sur la possession

¹ Pierre RYCKMANS, *Rapport présenté par le gouvernement belge au Conseil de la Société des nations au sujet de l'administration du Ruanda-Urundi pendant l'année 1926*, Bruxelles, Van Gompel, 1927, p. 50.

en quantité de vaches, mais la beauté selon les normes du colon. On se met dès lors à évaluer la beauté de chacun. Une campagne d'anthropométrie s'engage. Le nez, les yeux, la tempe, la taille... de chacun sont mesurés. Désormais, les plus beaux sont Tutsis et les moins beaux sont Hutus. Les descendants de l'ancêtre Kigwa se trouvent divisés en trois groupes : 85% de baHutus, 14% de baTutsi et 1% de baTwa (les pygmées).

Les colons engagent un lavage de cerveau selon lequel les Tutsis sont meilleurs que les deux autres groupes. Ils leur inculquent un complexe de supériorité face aux deux autres franges et leur confient les principaux postes de l'Administration coloniale réservés aux Nègres. Très vite, cette élite trace le sillon de l'indépendance du Rwanda. Jugés indésirables, les Tutsis sont persécutés par l'Administration coloniale belge et l'Eglise catholique. Désormais, ce sont les Hutus qui sont adulés. Les extrémistes parmi les dirigeants Hutus au pouvoir commanditent le massacre des Tutsis pour venger les atrocités perpétrées par ces derniers lorsqu'ils étaient dans les bonnes grâces des Belges. En 1959, la chasse aux sorcières forçait entre 200 000 et 300 000 Tutsis à trouver refuge dans les pays voisins, à savoir Ouganda, Burundi, Zaïre (actuel RD Congo) et Tanzanie. Dans la foulée, le leader hutu Joseph Habyarimana Gitera rédige les « Dix commandements du Hutu Power qu'il fait publier dans son journal *Jwi rya Rubanda rugufi* afin de mieux asseoir la haine contre les Tutsis.²

Aidés par les Américains et les Britanniques, les exilés tentent de retrouver la terre de la mère patrie. Ils butent contre le refus des Hutus sur place encouragés par les Belges et les Français. Des raids sporadiques sont menés par chaque groupe à l'effet de l'emporter sur l'autre. Finalement, une guerre souterraine entre Hutus et Tutsis éclate en 1990. Le décor savamment planté, il ne manquait plus que l'étincelle devant créer l'embrasement.

La cause immédiate du génocide est arrivée le 6 avril 1994 lorsque l'avion du Président Juvénal Habyarimana est abattu. Le lendemain, les hostilités contre les Tutsis vivant au Rwanda sont lancées. Du 7 avril au 17 juillet, le génocide fait plus de 800 000 morts parmi les Tutsis et Hutus modérés. Un témoin des événements raconte à Véronique Tadjo que la principale cause immédiate était le climat de méfiance et de défiance alimenté par une crainte de vengeance des Tutsis pour les violences du passé:

De son temps, le président avait dit qu'on se débarrasse des traîtres qui sont allés à l'extérieur du pays pour apprendre à manier le fusil. Et puis quand le président est mort, on nous a dit que les Tutsis l'avaient tué mais que s'ils voulaient venir ici, ils ne trouveraient plus aucun de leurs complices vivant. Ils ne trouveraient plus personne pour les aider à tuer les Hutus. Il fallait riposter, se défendre. Il fallait faire échouer le complot tutsi. Il fallait se débarrasser des Hutus qui parlent comme les Tutsis, les amoureux du FPR. Dans les meetings, les conseillers disaient : « Ou bien vous les tuez ou bien c'est vous qui serez tués. » [...] Il fallait qu'ils soient tous tués parce que si l'un d'eux s'échappait, il pouvait aller rejoindre les rebelles de l'armée du FPR et revenir nous attaquer.

² Joseph Habyarimana GITERA, *Jwi rya Rubanda rugufi* (La voix du Menu Peuple), du 27 septembre 1959.

Il fallait aussi tuer les enfants car beaucoup des chefs du FPR étaient des enfants eux-mêmes quand ils se sont sauvés du pays. Le nettoyage devait être absolument total.³

Pendant que les massacres se perpétuaient, le monde était trop distrait pour s'en apercevoir. Pour Tsakeu Mazan, c'est la Coupe d'Afrique de 1994 en Tunisie (26 mars – 10 avril) tenue au même moment que le génocide qui absorbait toute l'attention de la communauté internationale.⁴ Se prononçant à son tour sur l'insouciance du « monde », Véronique Tadjo fait savoir que la planète s'était laissée emporter par le vent de la liberté soufflant sur l'Afrique du Sud avec l'élection de Mandela en avril et sa prestation de serment le 10 mai suivant. Ainsi, alors que : « le génocide suivait son cours, en Afrique du Sud, Nelson Mandela se faisait élire à la magistrature suprême. Le monde préférerait tourner les yeux vers lui pour célébrer ce moment historique qui marquait la véritable fin de l'apartheid ». ⁵ Boris Diop explique l'impassibilité de la communauté internationale par la focalisation de celle-ci sur la coupe du monde de 1994 aux Etats-Unis (17 juin – 17 juillet).⁶ Vu l'euphorie et la forte communication accompagnant chacun de ces événements, le génocide en cours au Rwanda paraissait trop rabat-joie pour capter l'attention de la communauté internationale. Au regard de tout cela, après avoir engagé la responsabilité des « grandes puissances », des « Nations unies », de la « France », de la « Belgique » et de l'élite politique rwandaise, Tadjo avoue : « Nous portons tous la responsabilité de cet échec humanitaire ». ⁷ Bien plus, la culpabilité de chacun se situe en amont du génocide avec l'impassibilité de chacun face à la forme perverse du témoignage.

II- Rôle du témoignage dans l'exécution du génocide

A la lecture de *L'ombre d'Imana*, il apparaît clairement que le génocide n'est pas survenu de but en blanc. Des massacres ont eu lieu en 1959 et 1963, explique Tadjo à Mongo-Mboussa.⁸ Monénembo les évoque par le biais de Faustin Nsenghimana, le protagoniste de *L'aîné des orphelins* : « Il arrivait que, lassé par les nécessités de l'oubli, un adulte évoquât ce qui s'était passé avant : la saignée de 1959, celle de 1964, celle de 1972, etc. ». ⁹ Non seulement tous les Rwandais s'en souviennent tout comme les multiples accrochages et tentatives de

³Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000, pp.116-117.

⁴Stéphanie Diane TSAKEU MAZAN, « Tierno Monénembo : un engagement de biais. Une lecture de *L'aîné des orphelins* », *Mouvances Francophones*, 2019, n° 1, volume 4, (« L'écriture engagée dans le contexte francophone du XXIe siècle »), Mansour Bouaziz & Fanny Leveau (Dirs.), p.12.

⁵Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana...*, *loc. cit.*, p.44.

⁶Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Abidjan, NEI, 2001, p.16.

⁷Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana...*, *op.cit.*, pp.44-45.

⁸Boniface MONGO-MBOUSSA, « Le pardon ne veut pas dire l'oubli », (Entretien de avec Véronique Tadjo), *Africultures*, 31 octobre 2000, n° 1611, [en ligne] URL : <http://africultures.com/le-pardon-ne-veut-pas-dire-loubli-1611/> . Consulté le 08 avril 2021.

⁹Tierno MONENEMBO, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, p.119.

réconciliation,¹⁰ mais cela n'a pas empêché l'apocalypse de 1994 de se produire. De là transparaissent deux types de témoignages que nous désignons par témoignage négatif et témoignage positif. Chacun des deux recèle un substrat d'entretien. Le témoignage négatif a des effets pervers tandis que celui dit positif présente des retombées salutaires. Ce dernier a la nature d'un précepte. Le témoignage dans sa fonction d'entretien consiste à revenir sur une entité passée uniquement pour entretenir la mémoire. Cela permet de maintenir en éveil une réalité ou un événement dans la conscience. Le problème ici est que si l'objet du témoignage entretenu est malsain, la bassesse se transmet au fil du temps et les générations futures se retrouvent dans les mêmes conditions psychologiques que leurs prédécesseurs.

Tel est le cas avec la réactualisation des dix commandements du Hutu Power rédigés par Gitara en 1959. En effet, ces funestes prescriptions¹¹ ont été rappelées et actualisées dans le journal des extrémistes pro-Hutus, *Kangura*,¹² seulement deux mois après la guerre d'octobre 1990 comme pour entretenir le relent belliqueux. Les massacres de 1959, 1963¹³ et la guerre de 1990 mentionnée dans les dix commandements du Hutu Power ayant été entretenus et légitimés, la génération de 1994 n'a pu se retenir de répéter l'erreur des générations antérieures. Ainsi, le souvenir des massacres passés rythmait la vie des Rwandais, révèle Véronique Tadjou :

C'est vers 1990 que j'ai vraiment réalisé la division qu'il y avait entre les Hutus, les Tutsis et les Twas [...] Mes parents parlaient de temps en temps de ce qui s'était passé en 1959, quand le roi était mort et qu'il y avait eu des massacres, mais ils ne nous avaient jamais expliqué sérieusement la division ethnique [...] Pourtant, au fond de nous-mêmes, nous savions que nos parents étaient divisés par la haine ethnique et la propagande du Hutu Power. Sur le campus on savait tous qui étaient les professeurs partisans et ceux qui étaient contre. Les "dix commandements des Bahutus" étaient connus de tous mais pour nous, cela ne regardait que quelques têtes brûlées. Nous, on essayait de dépasser tout cela, de ne pas s'occuper de ces saletés.¹⁴

Ce témoignage d'entretien est négatif. Et avec l'action des médias incendiaires, les témoignages sur les carnages des années antérieures se sont inscrits dans le registre du témoignage manipulateur. Celui-ci est exécuté pour influencer le comportement de l'auditoire face à une réalité. Il est utilisé à des fins de propagande. C'est le propre du témoignage des médias à la solde de groupes politiques. Un événement raconté ne reflète pas toujours ce qui s'est réellement passé ; très souvent, il est ce que le narrateur veut qu'il soit. Telle est l'essence de la pensée de François Dosse¹⁵ lorsqu'il cite Certeau disant qu'« *un événement n'est pas ce*

¹⁰ Assemblée nationale française, « Mission d'information sur le Rwanda. Chronologie des événements (1959-1996) », [en ligne] URL : <https://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda/chronolo.asp>. Consulté le 19 mai 2021.

¹¹ Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana...*, loc.cit., pp.126-127.

¹² *Kangura*, n°6, décembre 1990.

¹³ Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana...*, op.cit., p.85.

¹⁴ *Idem*, pp.122-123.

¹⁵ François DOSSE, « Michel De Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po, 2003, n°78, volume 2, p.145.

qu'on peut voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient »¹⁶. *L'ombre d'Imana...* fait état de la manipulation dont ont été les Hutus à travers le journal *Kangura* qui a publié les tristement célèbres « dix commandements des Bahutus ». On perçoit dans *L'aîné des orphelins* comment la Radio Mille Collines galvanise les Hutus. Le narrateur étant un enfant, il apprécie candidement les faits : « *Le soir, on s'attroupait autour de la télé du bar Fraternité et de Radio Mille Collines. On voyait ces messieurs de la télé expliquer le maniement des machettes. On entendait des chants de guerre. Cela nous amusait un peu* ».¹⁷ Créé en août 1993, ce média aussi désigné Radio-Télévision des Mille Collines, en abrégé RTLTM, était à l'époque la seule radio privée du pays. Il a vu le jour pour concurrencer Radio Rwanda, la chaîne radiophonique nationale, que les extrémistes Hutu ne trouvaient pas assez laudative à l'endroit du président Habyarimana et de son parti politique. Cette radio a constitué l'onde de la mort avant et pendant le génocide. Elle incitait ouvertement à la haine et préparait les Tutsis à l'offensive. Pendant le génocide, les mouchards hutus s'y rendaient pour communiquer aux journalistes les zones de présence tutsie. Les journalistes, à leur tour, relayaient ces informations y compris la liste des personnes à éliminer. Bien des fois, ils proféraient des slogans et chants afin de galvaniser davantage les génocidaires. Deux de ces journalistes, Valérie Bemeriki¹⁸ et Hassan Ngeze¹⁹, sont présentement condamnés à perpétuité. De ce fait, les génocidaires tenaient très souvent leur poste émetteur dans une main et leur machette dans l'autre. Les différents témoignages relayés aussi bien au sein de la population qu'à travers l'action des médias se sont révélés négatifs dans la mesure où ils ont servi de levain à la perpétration du génocide de 1994. Le génocide passé, les témoignages n'ont pas cessé pour autant. Toutefois, leur nature a changé. Alors que les témoignages d'avant le génocide étaient nocifs, ceux qui ont cours depuis le fin du conflit sont valorisants. Ils se présentent comme un pansement à la désolation survenue.

III- Rôle du témoignage dans le pansement

Avant d'évoquer les bénéfices du témoignage post-génocide, il importe d'apporter quelques précisions terminologiques. Ricœur décèle deux catégories de témoignages. L'une est dite volontaire et l'autre ne l'est pas. La première est orientée vers les générations futures tandis que la seconde vise les contemporains : « *On verra en outre les témoignages se répartir entre*

¹⁶ Michel de CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1994, p. 51.

¹⁷ Tierno MONENEMBO, *L'aîné des orphelins*, op. cit., p.143.

¹⁸ Cyril BENSIMON, « Génocide rwandais : une journaliste de Radio mille collines témoigne », *Le Monde*, 26 février 2014, [en ligne] URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2014/02/26/proces-du-genocide-rwandais-une-journaliste-de-radio-mille-colline-temoigne_4373285_3212.html. Consulté le 26 juin 2021.

¹⁹ Jean-Pierre CHRETIEN (dir), *Rwanda, les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1995, p.55.

témoignages volontaires, destinés à la postérité, et ceux des témoins malgré eux, cibles de l'indiscrétion et de l'appétit de l'historien », affirme Ricœur avant de poursuivre : « *En effet, à part les confessions, les autobiographies et autres journaux, les chartes, les pièces secrètes de chancellerie et quelques rapports confidentiels de chefs militaires, les documents d'archives sont majoritairement issus de témoins malgré eux* ». ²⁰ Que le témoignage soit de bonne grâce ou sous la contrainte dépend de son enjeu. La visée est de plusieurs ordres. Le plus connu des objectifs du témoignage est de rendre justice. Tel est la remarque de Paul Ricœur lorsqu'il déclare le 8 mars 2003 à la Central European University de Budapest dans le cadre d'une conférence internationale intitulée « *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism* » : « *Le devoir de mémoire est souvent une revendication faite par les victimes d'une histoire criminelle ; son ultime justification est cet appel à la justice que l'on doit aux victimes* » ²¹. En termes de droit, nul ne témoigne pour soi. Même si dans la conscience collective les victimes à qui la parole est donnée tiennent des allégations prises comme des témoignages, il s'agit simplement d'un amalgame. En effet, le témoin « *ne plaide pas, il n'est ni plaignant ni juge, il ne se constitue ni en procureur ni en partie* [déclare Alloa]. *Tout témoignage est toujours un témoignage pour autrui; impossible de témoigner en faveur de sa propre cause, sous peine de soupçon de partialité* », poursuit-il. ²² Ainsi, celui qui porte plainte n'est pas un témoin. De ce fait, les victimes du génocide ne sont pas des témoins, mais de simples narrateurs du déroulement de l'événement. Leurs narrations se rattachent non seulement à l'acte de tenir un discours sur le génocide, mais elles livrent aussi l'enchaînement des actions qui s'y sont produites. La théorisation que Genette fait de la narration colle très bien avec leur statut :

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. ²³

Sur la base de ce qui précède, on appréhende le témoignage comme un rappel ou une narration du génocide. A ce niveau donc, le témoignage profite aussi bien à la victime qu'au victimaire. Il devient positif en raison de ses conséquences heureuses. Le témoignage positif prend une allure de précepte eu égard aux enseignements qui en découlent. Celui-ci consiste à rendre témoignage d'une chose afin d'en tirer des leçons pour une vie meilleure. On comprend mieux Tadjo qui affirme : « *Oui, se souvenir. Témoigner. C'est ce qui nous reste pour*

²⁰ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.215.

²¹ Paul RICŒUR, « Mémoire, histoire, oubli », *Esprit*, 2006, n°3, pp.26-27.

²² Emmanuel ALLOA, « Du témoignage ou de l'ininterprétable », *Études Ricœuriennes*, 2015, n° 1, volume 6, 2015, p.103.

²³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.72.

combattre le passé et restaurer notre humanité.»²⁴ Le roman *L'aîné des orphelins* de Tierno Monénembo portant sur le génocide rwandais est à loger dans cette catégorie. En effet, un lecteur ordinaire se limiterait à la compréhension suivante : en 1994, il y a eu un génocide au Rwanda ayant de fâcheuses conséquences. Quant au « *lecteur idéal* », il positionne l'œuvre au second niveau. Cette strate se réfère aux enjeux du roman. Conformément aux motivations du projet "Rwanda : écrire par devoir de mémoire", la visée est de témoigner sur le génocide afin d'éviter sa résurgence.

Dans la même perspective, Detue voit une force moralisatrice dans les témoignages que recèlent les œuvres littéraires. Pour lui, le témoignage ordinaire a un effet justicier, comme l'a souligné Ricœur. Malheureusement, la visée justicière est peu atteignable dans nombres de circonstances. Les témoins, à défaut de porter une plainte, se tournent alors vers la littérature. Leurs objectifs ne sont plus d'incriminer les bourreaux. Il s'agit plutôt d'informer la société sur l'existence d'un tel acte indigne afin de prévenir sa récurrence à l'avenir :

Dans un État de droit, les témoignages des victimes de violences sociales et politiques sont censés avoir leur place d'abord au sein de l'institution judiciaire. Mais encore faut-il qu'ils soient effectivement audibles par la justice – et que l'on puisse donc compter sur celle-ci pour engager une procédure visant à punir les coupables et à accorder réparation aux victimes. Or on sait bien que tel n'est pas toujours le cas, loin s'en faut – quand bien même la législation et les décrets d'application existent qui le permettraient. C'est ainsi que depuis le XIX^e siècle des pratiques testimoniales calquées sur le modèle de la déposition en justice se sont beaucoup développées hors des enceintes des tribunaux – en particulier dans des publications en livres de littérature. L'utopie de celles et ceux qui témoignent est alors de s'adresser à toute la société et de permettre une prise de conscience collective, de sorte qu'à l'avenir les violences du passé soient jugées, ne serait-ce que par le tribunal de l'histoire, et que, devenues intolérables pour toutes, elles ne puissent plus se reproduire.²⁵

Paul Ricœur également perçoit le témoignage comme un facteur de stabilité sociale ; mais selon une approche différente. La convivialité sociale vient d'un sentiment d'estime que ressent le témoin face à des individus qui accordent de la considération à sa déposition. Par principe, la personne se sent redevable face à la société et s'emploie à être affable. Ricœur explique :

Le crédit accordé à la parole d'autrui fait du monde social un monde intersubjectivement partagé. Ce partage est la composante majeure de ce qu'on peut appeler « sens commun ». C'est lui qui est durement affecté lorsque des institutions politiques corrompues instaurent un climat de surveillance mutuelle, de délation, où les pratiques mensongères sapent à la base la confiance dans le langage [...] Ce que la confiance dans la parole d'autrui renforce, ce n'est pas seulement l'interdépendance, mais la similitude en humanité des membres de la communauté. L'échange des confiances spécifie le lien entre des êtres semblables.²⁶

²⁴ *Idem*, p.94.

²⁵ Frédéric DETUE, « Le défi testimonial d'Adèle Haenel : pour une révolution culturelle en France », 11 décembre 2019, [en ligne] URL : <https://www.lignes-de-cretes.org/le-defi-testimonial-dadele-haenel-pour-une-revolution-culturelle-en-france/>. Consulté le 08 avril 2021.

²⁶ Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p.207

Néanmoins, avant même la bonne réception de son témoignage, le témoin se sent soulagé de s'être déchargé d'un lourd fardeau. Son expérience enfouie en lui est une larve en constante ébullition. Rendre un témoignage, c'est rejeter le trop plein de ce contenu intenable. Les témoins du génocide rwandais, par exemple, vivent très mal leurs expériences. Ils ont besoin d'évacuer leur tiraillement intérieur. Le témoignage qu'ils font tient lieu d'une certaine catharsis, estime Gbanou :

Le témoignage du génocide, quel que soit son mode d'énonciation, cherche à établir une adéquation entre le rescapé et lui-même, entre le rescapé et le monde qu'il a appris à connaître autrement et auquel il renvoie l'image de ses extrêmes. Il s'inscrit au registre d'une littérature de l'urgence qui assume des fonctions cathartique et cognitive.²⁷

Tel est aussi l'avis de Djedanoun, initiateur du projet "Rwanda : écrire par devoir de mémoire" : *« Je crois qu'il faut dire le Mal, parce que c'est un besoin vital pour continuer à exister [...] Il s'agit d'apporter un remède au défaut de parole. Il existe un véritable besoin, un peu partout, un besoin de fraternité aussi. »*²⁸

Étant du voyage au Rwanda, Véronique Tadjou affirme que les témoignages qu'elle a recueillis étaient hors de ses capacités d'intériorisation. Il lui était impossible de garder en elle de telles charges émotionnelles suscitées par les récits des rescapés du massacre. Écrire *L'ombre d'Imana...* était un impératif pour elle, indépendamment de l'objectif de l'incursion qui était de susciter la production de textes littéraires sur le génocide. L'Ivoirienne confie :

Parfois, quelqu'un vous dévoile un secret que vous n'avez pas sollicité. Vous êtes alors écrasé par un savoir trop lourd. Je ne pouvais plus garder le Rwanda en moi. Il fallait crever l'abcès, dénuder la plaie et la panser. Je ne suis pas médecin mais je pouvais quand même essayer de m'administrer les premiers soins.²⁹

On rend plutôt un témoignage à l'effet d'extirper un mal être qui nous habite suite au contact avec un événement particulier. Cette visée cathartique se mue en visée réparatrice lorsque le témoignage émane d'un individu aux prises avec sa conscience pour un fait regrettable. Le témoignage réparateur est fait en vue de réparer un tort. Il peut s'agir de l'extériorisation d'un savoir pour une paix intérieure. Le témoignage réparateur peut porter sur une demande de pardon aux fins de panser la blessure que l'on a causée à l'autre. Cela permet de rendre justice à un individu ou groupe de personnes lésées. Françoise Dosse déclare que l'objectif moral du devoir de mémoire a une connotation justicière:

²⁷ Sélom Komlan GBANOU, « La pensée du témoignage : de la scène du génocide à la scène judiciaire », *Présence Francophone*, 2007, n° 69, volume 1, p.52.

²⁸ Céline ACHARIANT, « Entretien avec Nocky Djedanoum », *Africultures*, 30 septembre 2002, n° 2588, [en ligne] URL : <http://africultures.com/entretien-de-celine-achariant-avec-nocky-djedanoum-2588/>. Consulté le 08 avril 2021.

²⁹ Véronique TADJO, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, op.cit, p.11.

Je suggère que nous unissions la notion de devoir de mémoire, qui est une notion morale, à celles de travail de mémoire et travail de deuil, qui sont des notions purement psychologiques. L'avantage de ce rapprochement est qu'il permet d'inclure la dimension critique de la connaissance historique au sein du travail de mémoire et de deuil. Mais le dernier mot doit rester au concept moral de devoir de mémoire, qui s'adresse, comme on l'a dit, à la notion de justice due aux victimes.³⁰

Sélom Gbanou estime, d'ailleurs, que le témoignage apporte une réparation aussi bien chez la victime que chez le tortionnaire.³¹ Et Paul Ricœur affirme que l'entreprise testimoniale a une valeur de pardon tant du côté du justiciable que de celui du victimaire. Ceci à travers l'amnistie qu'on atteint par l'entremise de l'oubli dit commandé : « [...] *la question du pardon se pose là où il y a accusation, condamnation et punition ; aussi bien les lois traitant de l'amnistie la désignent-elles comme une sorte de pardon.* »³² Après la tempête, les autorités rwandaises ont construit six mémoriaux du génocide dans les localités de Kigali, Murambi, Bisesero, Ntarama, Nyamata et Nyarubuye où sont exposés les restes des victimes et d'autres traces du génocide afin de rappeler à chacun l'ampleur de la bêtise. L'objectif principal est d'amener chaque Rwandais à tirer un trait définitif sur les oppositions ethniques entre les enfants du Rwanda.

CONCLUSION

En définitive, le témoignage se positionne comme tout objet aux mains d'une personne. C'est-à-dire servant à réaliser les desseins de celui qui le tient. Un esprit abject peut en faire un auxiliaire de bassesse. En revanche, un individu éclairé y voit un moyen de réaliser des actes de valeur. L'exemple du génocide de 1994 au Rwanda est assez éloquent. Les haineux parmi les Hutus se sont servis du témoignage pour entretenir et alimenter l'aversion à l'encontre des Tutsis. Au bout de leurs efforts, la survenue du génocide de 1994. Cependant, après le conflit fratricide, Hutus, Tutsis, Twas ainsi que plusieurs étrangers ont décidé d'en rendre un témoignage aux fins d'éradiquer tout relent de haine.

Bibliographie

ACHARIANT Céline, « Entretien avec Nocky Djedanoum », in *Africultures*, n° 2588, 30 septembre 2002, [en ligne] URL : <http://africultures.com/entretien-de-celine-achariant-avec-nocky-djedanoum-2588/>. Consulté le 08 avril 2021.

ALLOA Emmanuel, « Du témoignage ou de l'ininterprétable », in *Études Ricœuriennes*, n° 1, volume 6, 2015, pp. 94-110.

³⁰ François DOSSE, « Michel De Certeau et l'écriture de l'histoire », *op.cit.*, p.145.

³¹ Sélom Komlan GBANOU, « La pensée du témoignage... », *op.cit.*, p.42.

³² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p.585.

Assemblée nationale française, « Mission d'information sur le Rwanda. Chronologie des événements (1959-1996) », [en ligne] URL : <https://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/rwanda/chronolo.asp>. Consulté le 19 mai 2021.

BENSIMON Cyril, « Génocide rwandais : une journaliste de Radio mille collines témoigne », in *Le Monde*, 26 février 2014, [en ligne] URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2014/02/26/proces-du-genocide-rwandais-une-journaliste-de-radio-mille-colline-temoigne_4373285_3212.html. Consulté le 26 juin 2021.

CERTEAU Michel de, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1994.

CHRETIEN Jean-Pierre (dir), *Rwanda, les médias du génocide*, Paris, Karthala, 1995.

DETUE Frédéric , « Le défi testimonial d'Adèle Haenel : pour une révolution culturelle en France », 11 décembre 2019, [en ligne] URL : <https://www.lignes-de-cretes.org/le-defi-testimonial-dadele-haenel-pour-une-revolution-culturelle-en-france/>. Consulté le 08 avril 2021.

DIOP Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Abidjan, NEI, 2001.

DOSSE François, « Michel De Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°78, volume 2, Presses de Sciences Po, 2003, pp.145-156.

GBANOU Sélom Komlan, « La pensée du témoignage : de la scène du génocide à la scène judiciaire », in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, n° 1, volume 69, (« Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible »), 2007, pp.42-60.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GITERA Joseph Habyarimana, *Jwi rya Rubanda rugufi* (La voix du Menu Peuple), du 27 septembre 1959.

MONENEMBO Tierno, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000.

MONGO-MBOUSSA Boniface, « Le pardon ne veut pas dire l'oubli », (Entretien de avec Véronique Tadjou), in *Africultures*, n° 1611, 31 octobre 2000, [en ligne] URL : <http://africultures.com/le-pardon-ne-veut-pas-dire-loubli-1611/> . Consulté le 08 avril 2021.

KANGURA, n°6, décembre 1990.

PIERRON Jean-Philippe, « De la fondation à l'attestation en morale : Paul Ricœur et l'éthique du témoignage », in *Recherches de Science Religieuse*, tome 91, n°3, 2003, pp. 435-459.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RICŒUR Paul, « Mémoire, histoire, oubli », in *Esprit*, n°3, 2006, pp. 20-29.

RYCKMANS Pierre, *Rapport présenté par le gouvernement belge au Conseil de la Société des nations au sujet de l'administration du Ruanda-Urundi pendant l'année 1926*, Bruxelles, Van Gompel, 1927.

TADJO Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.

TSAKEU MAZAN Stéphanie Diane, « Tierno Monénembo : un engagement de biais. Une lecture de *L'aîné des orphelins* », in *Mouvances Francophones*, n° 1, volume 4, (« L'écriture engagée dans le contexte francophone du XXIe siècle »), Mansour Bouaziz & Fanny Leveau (Dirs.), 2019, pp.2-18.

**MOTS CACHANT DES EMOTIONS : RECIT
D'UNE EXPERIENCE D'ENSEIGNEMENT DU PORTUGAIS
DANS UN ENVIRONNEMENT PLURILINGUE**

Fernando FLORIANI PETRY

fernando.florianipetry@univ-lyon2.fr

Université Lumière Lyon 2 (France)

Résumé

Ce récit d'une expérience d'enseignement du portugais langue étrangère dans un environnement plurilingue est une réflexion sur la présence et le rôle des émotions dans une situation d'apprentissage spécifique. Le but de cette expérience fut d'identifier la présence des émotions, leur rôle, tout comme de mener les étudiants eux-mêmes à reconnaître la place des affections dans leur propre relation avec leurs langues.

Mots-clés : récit ; apprentissage ; plurilinguisme ; émotions.

Abstract

This report of an experience of teaching Portuguese as a foreign language in a plurilingual environment is a reflection on the presence and role of emotions in a specific learning situation. The aim of this experience was to identify the presence of emotions, their role, as well as to lead the students themselves to recognize the place of emotions in their own relationship with their languages.

Keywords : narrative; learning; plurilingualism; emotions.

*O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.
Grande Sertão : Veredas, João Guimarães Rosa.*

I. Le récit

Résultat d'une expérience d'enseignement du portugais dans une ambiance plurilingue, ce récit vise à (re)connaître la présence et le rôle des émotions dans l'apprentissage d'une langue étrangère parmi des étudiants adultes. Issue d'un TD de Langues appliquées en portugais du Portail langues de l'Université Lumière Lyon 2, cette expérience nous permet de conclure la validité de l'hypothèse de cette recherche, à savoir : l'émotion est présente et joue un rôle important dans la compréhension et l'usage d'une langue. Notre objectif était de vérifier, dans la pratique, la relation entre l'usage et la compréhension du sens d'un mot et les parcours personnels de chaque étudiant, ses expériences, ses connaissances. Ce récit nous amènera, pourtant, à nous interroger sur les significations présentes par le dictionnaire et un usage réel d'une langue. C'est pour cela que nous avons choisi, avant de passer au récit, de construire notre argumentation théorique à partir d'une analyse étymologique du mot émotion et de son rôle dans des processus et situations d'apprentissage.

Cet article se propose, donc, de présenter les résultats d'une expérience sur la présence et le rôle des émotions dans une situation d'apprentissage plurilinguistique spécifique. Le but de cette expérimentation fut, bien entendu, d'identifier la présence des émotions, leur rôle, tout comme de mener les étudiants eux-mêmes à reconnaître la place des affections dans leur propre relation avec leurs langues. Comme but secondaire, il y avait le projet d'orienter les étudiants à découvrir, par leurs propres moyens, comment chaque mot pourrait être affecté par des émotions ; comment, dans une ambiance plurilingue, les émotions jouent-elles sur la communication et la compréhension ; et comment ces étudiants pourraient-ils transporter ces réflexions à leurs propres apprentissages linguistiques.

II. Le dictionnaire

Dérivé du verbe *mouvoir*, le mot émotion apparaît tardivement en français. D'après le Dictionnaire historique de la langue française¹, le premier registre daterait d'avant 1475, de l'ancien et moyen français *motion*, emprunté au latin *motio*, c'est-à-dire, mouvement. Ainsi, l'ouvrage d'Alain Ray nous présente l'idée que tout d'abord le mot émotion était usité avec le sens d'un trouble moral, de faire sortir du calme, pousser au soulèvement. Ensuite, le mot se déplace vers un sens de *sédition*, valeur courante à l'époque classique, surtout pour désigner un commencement de la sédition, elle aussi un genre de mouvement (populaire). Jean Calvin, en 1558, l'associe à l'adjectif *confus* et au verbe *agiter*. En 1580, émotion apparaît sous le sens

¹ Dictionnaire historique de la langue française, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016, tome 1, p. 772.

d'un état de malaise physique. Et, sous la plume de Furetière (1619-1688), le mot s'emploie dans le sens d'un trouble suscité par l'amour.

Le verbe *émouvoir*, à son tour, remonte vers *exmovere* du latin populaire, dont le sens figuratif a éliminé le sens propre, réservé dans nos jours à mouvoir. L'acheminement historique du sens d'émouvoir commence par mettre en mouvement, puis perturber, et va jusqu'à être utilisé avec l'idée de toucher sur le plan affectif. Séparé de ses origines, mouvoir est, aujourd'hui, usité dans le sens de mettre en mouvement, tandis qu'émotion s'emploie pour désigner une sensation, agréable ou désagréable, considérée du point de vue affectif. Cette acception à la fois physique et psychologique s'est stabilisée dans le XVIII^e siècle, fort marqué par l'émergence de l'individu moderne.

C'est son champ d'action, en effet, qui tangente les différents sens du mot émotion : le mouvement de toucher sur le plan affectif. Cependant, le Dictionnaire historique de la langue française² nous montre qu'*affecter* recouvre, en français moderne, trois verbes distincts et trois sources. Parmi eux, du latin *ad-ficere* (*afficere*), qui signifie mettre quelqu'un dans une certaine disposition, toucher, notamment en mal. Ce verbe produit *affectus* et *affectio*, qui traduisent d'abord le grec *diatheses*, puis se spécialisent, où *affectus* désignera le *pathos*. D'où naît l'acception actuelle d'affection liée à la médecine, au malaise et à la maladie. D'où vient aussi l'idée classique que l'émotion et l'affect nuisent à la raison. L'émotion affecterait la raison tout comme l'eczéma affecterait la peau.

III. Le champ

S'inscrit, dans ce débat, le fait que les émotions et affections ont été, pendant longtemps, écartées du champ d'actuation des discours spécialisés dont les efforts d'interdire la présence de toute marque émotionnelle étaient visibles. Les discours et la communication spécialisés suivirent *ipsis litteris* les principes basiques de la fonctionnalité et de l'efficacité. Les principes de communiquer le plus possible, de manière la plus efficace et efficiente possible, en écartant les émotions parce qu'elles étaient considérées comme une affection de la raison.

Même si la querelle dualiste *émotion versus raison* est déjà très ancienne, les recherches sur le rôle de l'émotion dans une ambiance d'apprentissage des langues étrangères, y compris les discours spécialisés, sont très récentes. Ce n'est qu'avec le travail de Antonio Damasio dans les années 1990 que nous vivons un processus de vulgarisation³ — dans le bon sens du mot — de

² Op. cit, p. 29.

³ Cela comprend que les recherches sur le rôle des émotions dans les sciences existaient déjà, mais ils n'ont trouvé sa popularité qu'à partir des années 1990.

l'idée de l'émotion dans le milieu scientifique, jusqu'à la création d'un nouveau domaine de recherche, intitulé les sciences affectives⁴. Plusieurs chercheurs issus de divers domaines ont commencé à réfléchir sur l'affection dans les sciences : sciences de l'éducation, sciences du langage, psychologie, neurosciences, arts de la scène, didactique des langues... parmi ces recherches, dans son ouvrage *Les bonnes raisons des émotions*, Christian Plantin propose une vision non psychologique de l'émotion et s'investit à analyser le rôle du langage dans la construction et la gestion des émotions. Plantin nous incite aussi à réfléchir sur la préconstruction de l'émotion par le vocabulaire variant d'une langue à l'autre.

Le rôle des émotions et des affects est devenu ainsi un thème de recherche chez les sujets plurilingues, comme chez Pavlenko⁵, ou encore chez Kramersch⁶, jusqu'à être l'unique sujet d'un numéro de la Revue de linguistique et didactique des langues : l'émotion et l'apprentissage des langues⁷. Parmi les articles publiés, celui de Aguilar-Río

distingue des facteurs émotionnels, individuels et relationnels, qui influent sur l'apprentissage — l'anxiété, l'inhibition, l'estime de soi, la motivation, l'empathie, les échanges en classe, et la dimension interculturelle caractéristique du contact parmi des locuteurs de langues différentes. Toute situation d'apprentissage suscite des émotions, une remise en question de la propre image de l'apprenant.⁸

Aguilar-Río met en scène le sujet de l'apprentissage, chargé des facteurs émotionnels inhérents au sujet — tout comme dans la psychologie : l'anxiété, l'inhibition, l'estime de soi. L'auteur s'intéresse aussi aux situations d'apprentissages, elles aussi chargées d'émotions : les différences culturelles, le contact avec l'autre, la honte de parler face à un inconnu, etc.

IV. La situation

Comme lecteur en langue étrangère, au premier semestre de l'année universitaire 2017-2018, à l'Université Lumière Lyon 2, je⁹ suis devenu le responsable du cours TD langues appliquées — première année. Au premier jour de cours, je me suis trouvé devant un groupe de vingt étudiants dont la situation était particulière : parmi ces vingt étudiants, il y avait de vrais débutants en portugais à qui je devais impérativement parler en français, une situation normale

⁴ Pour savoir plus, voir : le monde des émotions, sous la direction de David Sander, Paris, Belin, 2015.

⁵ Emotions and multilingualism, Aneta Pavlenko, New York, Cambridge University Press, 2005.

⁶ The multilingual subject, Claire Kramersch, Oxford, Oxford University Press, 2009.

⁷ L'émotion et l'apprentissage des langues — Revue de linguistique et didactique des langues, dir. Isabelle Puozzo Capron et Enrica Piccardo, n. 48 [en ligne], 2013, URL : <https://journals.openedition.org/lidil/3305>.

⁸ Jose Ignacio Aguilar-Río, « L'enseignement d'une langue comme pratique émotionnelle : caractérisation d'une performance, ébauche d'une compétence », Lidil [en ligne], 48 | 2013, mis en ligne le 1er mai 2015, consulté le 20 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/3323>.

⁹ Je me permets d'utiliser la première personne du singulier dans cet article pour identifier les choix et les décisions qui ont été de mon fait. Pour les activités faites avec l'ensemble des étudiantes et étudiants je ferai référence sous la forme de *nous*.

en première année de faculté. Cependant, il y avait aussi des étudiants lusophones récemment installés en France, à qui je devais parler en portugais, car leur maîtrise de la langue française n'était pas encore suffisante pour suivre un cours universitaire. Je me suis trouvé alors devant une situation didactique particulière, pourtant courante en situation d'apprentissage de langues étrangères.

Pour bien réussir le semestre, la première chose, qu'il m'apparut fondamentale de faire, était l'effort de dissoudre les barrières interculturelles et de mener des activités sans séparation de langues, d'origines, de hiérarchie. Pour cela, le premier mouvement fut de dresser un bilan des origines et des langues parlées par nous tous et nous toutes. Afin d'établir cette liste, nous avons répondu à deux questions :

1. Quel est mon pays ? C'est-à-dire, d'où je viens, quel pays est le plus fort dans mes émotions et références culturelles ?
2. Quelle ou quelles sont les langues que je parle avec propriété et naturalité ?

L'objectif était d'établir la liste de nos expériences et de nos marques culturelles et émotionnelles liés au rapport pays/langue/culture, pour faire apparaître la composition multiculturelle et plurilinguistique du groupe¹⁰. Nous nous sommes retrouvés dans une situation très enrichissante : parmi les étudiants et étudiantes, nous avons compté dix pays différents et aussi dix langues différentes parlées en salle de cours :

Pays¹¹ : France, Portugal, Brésil, Colombie, Chili, Turquie, Angola, Congo, Gabon, Italie.

Langues¹² parlées : français, portugais, « brésilien¹³ », espagnol, turc, anglais, italien, allemand, lingala et kurde.

V. L'expérience

À partir de cette liste, bien représentative, nous avons avancé vers le deuxième mouvement : établir une liste de mots dits « lourds ». Tout d'abord, sans rien expliquer encore aux étudiants, j'ai demandé de réfléchir à des mots lourds, chargés de sens — cependant, je pensais à des mots lourds de sens, bien entendu, mais aussi riches en affections, en émotions. Nous avons donc

¹⁰ Nous avons adopté comme langue commune le français, et les difficultés de ceux qui ne parlaient pas le français ont été contournées avec le soutien du groupe. Cela a été possible, car nous avions tous au minimum une langue en commun.

¹¹ Par ordre décroissant de numéro d'étudiantes et étudiants.

¹² Par ordre décroissant de numéro d'étudiantes et étudiants.

¹³ Nous avons pris, tous ensemble, la décision de séparer portugais et brésilien, afin de faire apparaître les références de chaque pays.

créé une liste de vingt mots qui ont une forte signification et qui cachent beaucoup d'émotions et d'affections :

L'amour, l'amitié, l'argent, l'art, le dépaysement, l'enfance, l'étranger, la famille, la famine, la femme, l'humour, la maison (foyer), la nation, la nourriture, l'opinion, la politesse, la politique, les préjugés, *saudades*, l'université et la violence.

Après avoir établi cette liste, nous avons commencé le troisième mouvement : j'ai distribué par hasard aux étudiants chacun des mots qui figuraient dans notre liste. Pendant la distribution des mots, leur charge et leur poids par rapport à leurs significations, ainsi que la possibilité d'éveiller des émotions et des affects furent très évidents. Un exemple très représentatif : par un hasard du destin, le mot nation a été donné à l'étudiante dont les origines kurdes étaient très vives. Très gênée, elle m'a demandé de changer de mot, car cela était trop lourd pour elle. Également, le mot étranger a créé des frissons et des débats très riches dans un groupe si hétérogène.

L'activité s'est constituée, alors, en ayant un responsable pour chaque mot — qui a été distribué au hasard. Chaque session, nous nous placions¹⁴ en ligne, deux par deux, face à face, comme dans un genre de *speed-dating*, et nous devions :

1. Consulter le camarade afin de trouver son explication, sa définition de son propre mot. C'est-à-dire, l'étudiant qui est devenu responsable du mot *étranger*, par exemple, devait demander à tous ses camarades leur définition d'*étranger*. Ils devaient éviter la consultation du dictionnaire et privilégier leur propre définition et explication, ayant toujours en tête que la définition donnée par leurs collègues ne serait pas forcément « la définition correcte » du mot ou même une « perception correcte » de la réalité¹⁵.
2. Dans un deuxième moment, trouver la traduction de son propre mot dans toutes les langues parlées en salle. Il fallait être bien précis avec la traduction de l'idée de chaque mot, et ne pas présenter seulement sa traduction directe. Par exemple, en portugais il y a un seul mot pour dire famine ou faim : *fome*. Le même pour dire maison/foyer :

¹⁴ Moi-même j'ai participé à l'activité avec les étudiants, étant responsable du mot *saudades*, choisi par les étudiants et étudiantes. Un mot choisi de plein gré par les étudiants, car c'est un mot qui n'a pas de traduction en plusieurs langues.

¹⁵ Je me permets une longue note : dans les définitions présentées par les étudiants et étudiantes, nous pouvons trouver des perceptions très imprécises de la réalité, quelquefois très erronées même. Je souligne que le but de l'expérience était de donner libre cours aux lectures du monde, émotions et affects de chaque étudiant. Au fur et à mesure, nous avons discuté tous ensemble les idées liées à chaque mot. J'ai poussé les étudiants à réfléchir sur leurs perceptions de la réalité, leurs préjugés, leurs lectures du monde. Cet article n'a pas comme objectif de s'interroger sur ou de discuter les idées qui ont circulé en salle. Son objectif est de rendre visible la manière dont chaque mot est chargé d'émotions, d'affects, et aussi comment l'idée de chaque mot est fort marquée par l'histoire du sujet parlant. Nous respectons, bien évidemment, le droit de chaque étudiant d'avoir sa propre opinion sur les sujets travaillés en salle.

casa. Dans ce cas-là, nous devons signaler ces particularités et les différentes acceptions des mots.

C'est à partir de ce troisième mouvement que les étudiants se sont retrouvés face aux questions centrales : pourquoi la traduction est-elle si complexe, même pour des mots assez simples ? Pourquoi dans une langue y a-t-il des mots dont la traduction n'est pas possible ou pas précise ? Pourquoi dans une langue parlons-nous d'une certaine façon sur une chose si dans autre langue nous devons en parler autrement ? Pourquoi les définitions données par mes camarades sont-elles si différentes entre elles, même s'ils viennent du même pays et parlent la même langue ? Pouvons-nous établir un rapport entre langue et culture, entre langue et pays d'origine ? Comment le parcours, l'origine, l'individualité, la langue de chacun et chacune de mes camarades jouent sur la définition d'un mot ?

Comme dernier mouvement de l'expérience, était prévue la compilation de toutes les définitions trouvées, sous la forme d'un dossier final à rendre. Les étudiantes et étudiants ont été provoqués à réfléchir sur les acceptions données par leurs camarades, en parlant sur les différences et les contradictions trouvées.

VI. Les mots

Comme mentionné ci-dessus, plusieurs mots ont créé des débats vifs et intéressants. Cependant, parmi tous les mots, famine a eu un poids spécial dans tout le groupe. Tout d'abord à cause d'un problème de traduction en plusieurs langues. En français, il y a la différence entre faim et famine. Différence que n'existe pas dans d'autres langues, comme en portugais, par exemple, où il n'y a que le mot *fome* qui a les mêmes acceptions de faim et famine. Puis, la famine a éveillé plusieurs émotions par rapport à l'origine et le parcours de chacune et chacun des étudiants. À une partie du groupe, la famine était un état présent et proche ; à une autre partie du groupe, une réalité lointaine, liée à des pays pauvres du tiers-monde, liée aussi à l'image créée par les médias des pays africains et asiatiques.

Prenons le cas de la langue turque (*famine – kitlik / faim - açlık*), la famine apparaît, selon les étudiants, sous les définitions suivantes :

- a) Personnes qui meurent de faim « extrême » sur le long terme.
- b) En Turquie, la zone touchée par la famine est la zone de pauvreté, en particulier dans les villages.
- c) Famine à cause de la guerre ou des catastrophes naturelles.

- d) La famine est le manque de nourriture et d'eau potable, la famine touche les enfants qui ne peuvent pas aller à l'école et aussi ceux que n'ont pas d'accès aux soins médicaux.

La première définition s'apparente à celle du dictionnaire : « manque général de nourriture qui sévit dans une région où les habitants meurent de faim »¹⁶. En revanche, les suivantes s'éloignent de la définition elle-même et se servent du répertoire émotionnel et des connaissances du sujet pour donner des exemples de situations de famine et de ses conséquences.

En espagnol (*famine – hambruna/faim - hambre*) et pour les étudiantes et étudiants venus de l'Amérique latine (Colombie et Chili), la famine apparaît sous d'autres explications, liées également au répertoire émotionnel et aux connaissances des sujets :

- a) Image de l'Afrique¹⁷, où le manque de nourriture tue beaucoup de monde, comme l'on voit dans les médias.
- b) Absence de nourriture.
- c) Différente de *hambre*, la faim. Là, il s'agit seulement des moments où le corps a besoin de manger pour sa propre production d'énergie.
- d) En Colombie, les personnes pauvres n'ont pas d'argent pour acheter de la nourriture, mais le pays ne manque pas de nourriture. Ce sont les inégalités, la pauvreté, le chômage qui créent la famine.
- e) Au Chili, il n'y a pas de famine, il y a de la nourriture, mais elle n'est pas forcément accessible à tout le monde, en raison de la pauvreté.

La comparaison entre ces deux groupes de définitions montre les liaisons émotionnelles des étudiants avec ces mots. Si, d'un côté, en Turquie, la famine est une réalité proche de l'étudiante, qui la touche et génère des émotions, d'un autre côté, pour les étudiants dont les origines sont latino-américaines, la famine est une réalité lointaine « qu'on voit dans les médias ». Même si la plupart des pays de l'Amérique latine sont touchés par la famine, cette réalité ne fait pas partie de l'horizon proche des étudiants latino-américains qui ont participé au

¹⁶ Article *famine*, dictionnaire de définitions, *Antidote* version 9 [logiciel], Montréal, Druide informatique, 2016.

¹⁷ Ici on voit un des stéréotypes le plus courant de l'Afrique, que prendre pas en compte les multiples réalités du continent africain.

cours. Dans ce groupe de définitions, le sens du dictionnaire est encore moins présent, au profit des exemples et des images des zones touchées par la famine.

Chez les étudiants et étudiantes d'origine portugaise, nous trouverons des explications un peu plus homogènes :

- a) Absence de nourriture.
- b) Image d'enfants rachitiques du continent africain.
- c) Accès inégal à la nourriture.
- d) La famine est le résultat de la pauvreté et de l'inégalité.
- e) Au Portugal, il n'y a pas de famine, mais il y a des gens qui ne mangent pas à leur faim.
- f) À Lisbonne, des immigrées et immigrés du Cap-Vert qui habitent des sortes de bidonvilles.

L'idée de l'absence de nourriture est toujours présente. L'image d'un pays lointain resurgit avec un poids significatif, ainsi que la présence d'une vision de la réalité interne du Portugal. De manière très rapide, le sens propre du mot devint secondaire, ce sont les émotions, les affects qui remontent. Ces émotions sont celles d'un problème lié à la condition humaine, la pauvreté, l'inégalité, comme si les étudiantes et étudiants avaient besoin d'expliquer la famine et ses origines. La référence à des images d'enfants, d'immigrés, montre que des émotions telles que la tristesse et l'empathie surgissent avec le mot famine. Ce que nous pouvons apercevoir aussi dans les définitions données par les francophones :

- a) La famine était une réalité pendant les guerres mondiales.
- b) Manque de nourriture pour des raisons diverses : crise économique, raison climatique, inégalités.
- c) Image de l'Afrique, de la maigreur, de la mort, des maladies.
- d) Image de l'Afrique et/ou d'un pays lointain.
- e) En France, on ne manque pas de nourriture ; c'est le contraire, on vit dans l'abondance.
- f) Tristesse
- g) Sans papiers

Le sens du dictionnaire est encore moins présent. Pareillement, les images des pays lointains resurgissent, tout comme les explications sur les causes de la famine : la crise économique, le changement climatique, les inégalités.

VII. Le tableau

Si on rassemble toutes les définitions, d'un côté il y a celles qui côtoient le sens fourni par le dictionnaire ; d'un autre, il y a un ensemble d'acceptions qui gravitent autour du sens du mot, mais qui font resurgir, qui dévoilent les émotions et affections cachées derrière le sens propre du mot. À partir de cet exercice, nous avons pu récupérer les questions qui ont incité l'expérience : pourquoi la traduction est-elle si complexe, même pour des mots assez simples ? Pourquoi dans une langue y a-t-il des mots dont la traduction n'est pas possible ou pas précise ? Pourquoi dans une langue parlons-nous d'une certaine façon sur une chose si dans autre langue nous devons en parler autrement ? Pourquoi les définitions données par mes camarades sont-elles si différentes entre elles, même s'ils viennent du même pays et parlent la même langue ? Pouvons-nous établir un rapport entre langue et culture, entre langue et pays d'origine ? Comment le parcours, l'origine, l'individualité, la langue de chacun et chacune de mes camarades jouent sur la définition d'un mot ?

La réponse qui sous-tend toutes les questions est la même : il y a des émotions qui se cachent derrière les mots. D'après cette expérience, nous pouvons affirmer que les mots ont un fondement émotionnel, fort marqué par la personne qui s'exprime, ses origines, son individualité, sa perception du monde. Même s'il y a une base commune, un sens commun — ce qui est enregistré par les dictionnaristes —, les réactions en entendant un mot comme famine sont de natures diverses. Pour ceux qui sont déjà passés par une situation de famine, le mot aura un autre poids que pour ceux qui n'en ont entendu parler que par les médias. Pour ceux qui ont déjà vécu cette expérience, les émotions déclenchées seront d'une autre intensité et d'une autre signification. Le rapport *mot/émotion* est le résultat des expériences vécues par le sujet, son individualité, son histoire, et ses affections.

Je me permets, pour finir, de citer une étudiante. Une étudiante qui, à la fin du semestre, a clôturé notre expérience de manière très pertinente :

Concernant les autres concepts, je n'ai du coup pas eu les retours de tout le monde, mais il m'a semblé que même parmi les « représentantes et représentants » du même pays, les idées étaient parfois très disparates, la culture (je ne sais pas quelle définition donner à ce mot d'ailleurs) est donc quelque chose en mouvance permanente, même au sein d'une même « communauté », selon l'expérience de chacune et chacun, etc. Mais avec un fond commun... (basé sur la religion parfois, notamment pour les concepts d'amour, de famille, d'amitié, d'enfants, d'espoir, « saudade », etc.).

En fait, j'ai trouvé cette activité plutôt passionnante, car entendre le sens que donne une personne à un concept sans être dans un contexte de débat idéologique, mais dans un cadre bienveillant (selon moi) nous

apprend beaucoup et remet nos propres définitions et concepts en question. Aussi, au-delà du cours lui-même, d'apprendre à nous connaître.

Bibliographie

AGUILAR-RÍO, Jose Ignacio, *L'enseignement d'une langue comme pratique émotionnelle : caractérisation d'une performance, ébauche d'une compétence*, in : *Revue de linguistique et didactique des langues* [en ligne], 48 | 2013, mis en ligne le 1er mai 2015, consulté le 20 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lidil/3323>.

Antidote version 9 [logiciel], *Dictionnaire de définitions*, Montréal, Druide informatique, 2016.

BIGENI, Virginie. *Le traitement des émotions en contexte plurilingue*. Sciences de l'homme et Société, 2019.

KRAMSCH, Claire, *The multilingual subject*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

PAVLENKO, Aneta, *Emotions and multilingualism*, New York, Cambridge University Press, 2005.

Revue de linguistique et didactique des langues. L'émotion et l'apprentissage des langues, dir. CAPRON, Isabelle Puozzo et PICCARDO, Enrica, n. 48 [en ligne], 2013,

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016, tome 1.

SANDER, David (dir.), *Le monde des émotions*, Paris, Belin, 2015.

URL : <https://journals.openedition.org/lidil/3305>.

REGRESSION DE LA VARIATION DES SCHEMAS DU COMPLEMENT DU VERBE

Samah HABACHI

habechisameh@gmail.com

Institut Supérieur des Langues de Tunis - Université de Carthage (Tunisie)

Résumé

Du XVII^e au XX^e siècle, un grand nombre de verbes connaissent une régression de la variation des constructions du complément nominal (*verbe* + $\emptyset N/\grave{a}N/deN$). Ce type d'évolution est dû essentiellement à l'un des deux ressorts suivants :

- une assimilation avec la construction des verbes de sens voisin ;
- une persistance de la construction qui peut marquer plus qu'une seule valeur sémantique.

Mots-clés : préposition, variation, changement, champ sémantique, sens proche.

Abstract

From the XVIIth to the XXth century, a large number of verbs experienced a regression in the variation of the constructions of the nominal complement (*verb* + $\emptyset N/\grave{a}N/deN$). This type of development is mainly due to one of the following two factors:

- an assimilation with the construction of verbs with a neighboring meaning ;
- a persistence of the construction which can mark more than a single semantic value.

Keywords : preposition, variation, change, semantic field, close sense.

INTRODUCTION

Le français classique se caractérise par l'existence de plusieurs verbes présentant une variation de constructions de complément pour le même verbe ; comme par exemple, la variation identifiée à partir de l'emploi du verbe *insulter* au XVII^e siècle, *insulter* $\emptyset N/insulter \grave{a} N$, qui s'est fixée au XX^e siècle dans le schéma $\emptyset N$. Nous allons relever un ensemble de verbes qui ont subi ce type de changement en nous renvoyant à des constructions

tirées d'œuvres littéraires.¹ Notre étude ne couvrira certes pas toutes les variations de la synchronie du XVIIIe siècle ; son objectif n'est pas de les énumérer exhaustivement, mais d'identifier certaines concurrences et de rechercher les motifs sémantiques qui sont à l'origine de la réduction des variations.

Nous traiterons essentiellement de deux phénomènes linguistiques engendrant la réduction des variations :

Dans un premier temps, nous allons examiner la réduction de la variation des schémas en rapport avec la construction des schémas des verbes appartenant à la même classe sémantique afin de voir à quel point le système de la construction de la transitivité du français classique évolue vers une régularité sémantique. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur l'approche de classification sémantique.

Dans un deuxième temps, nous allons voir que la réduction de la variation ne se réalise pas à travers la fixation dans le schéma de verbes de sens voisin pour tous les verbes. Nous allons ainsi repérer des constructions verbales connaissant un autre type d'évolution qui engendre la régression de la concurrence, à savoir l'évolution des concurrences présentant des schémas exprimant un large champ sémantique. Il s'agirait de voir comment le français présente une tendance à la disparition du schéma marquant une valeur sémantique limitée.

I. Complémentation des verbes de sens voisin

Nous allons voir comment la survivance de l'un ou l'autre schéma de complément n'est pas arbitraire mais motivée par les constructions des verbes de sens proche. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur l'approche de classification sémantique. Celle-ci se propose d'élaborer pour chaque prédicat étudié une classe de verbes qui se rapprochent sémantiquement et de relever pour chaque groupement de verbes des caractéristiques syntaxiques communes. Cette démarche stimule l'étude, fournit plus de rigueur et de cohérence à l'analyse, et évite la dispersion de l'attention. Elle souligne les limites des études qui ne font que décrire les différents emplois de chaque prédicat, de manière linéaire et indifférenciée, en suivant l'ordre alphabétique. Ce qui donne des descriptions disparates et éclatées. A partir de l'étude de la construction de quatre verbes exprimant la gouvernance politique (*administrer, diriger, gouverner* et *régner*), Mathieu² relève deux schémas de complément qui se différencient par l'absence ou la présence de la préposition :

¹ Les exemples sont repérés à partir des bases de données automatisées, Frantext et CNRTL.

² M Colas, « Domaines et classes sémantiques », *Verbum*, t. XXIX, Presses universitaires de Nancy, 2007, n°1, p. 18.

Schéma 1 : Verbe + N. Exemple : *administrer / diriger / gouverner un pays*.

Schéma 2 : Verbe + sur + N. Exemple : *régner sur un pays*.

A travers l'application de cette méthode, nous pouvons également nous trouver face à une régularité de construction, comme pour les verbes marquant le transfert d'objet qui présentent tous une construction de trois actants : *donner, offrir, céder, fournir, livrer, procurer, etc.*³. Sur le plan diachronique, l'analyse de la construction du complément suivant des classes sémantiques est stimulante, dans la mesure où elle sert à montrer à quel point les constructions de la complémentation des verbes tendent à se fixer dans des schémas qui se conforment aux constructions des verbes de sens proche. Ainsi Lass affirme :

Les langues peuvent pratiquer un certain "gaspillage", se débarrassant de matériau n'accomplissant plus rien d'utile, ou au contraire pratiquer un certain "conservatisme", en recyclant. Ce pourrait même être un paramètre utile à prendre en compte dans la typologie des changements linguistiques.⁴

Nous allons montrer à quel point la fixation du verbe dans un seul schéma se réalise par l'abandon d'un schéma concurrent qui diffère de la construction de la complémentation des verbes appartenant à la même classe sémantique. Imbert et Valée désignent ce processus sous le terme de *compétition* et relèvent d'autres facteurs pouvant favoriser la réduction des variations en notant :

La stabilisation d'un système peut provoquer le déclin d'un autre système par un jeu de compétition fonctionnelle et communicationnelle, favorable au mieux adapté, sous-entendu au système répondant le mieux aux besoins communicationnels des locuteurs – selon des critères pouvant être déterminés à la fois par des facteurs externes (*e. g.* économie, iconicité) ou internes à la langue (*e.g.* productivité morphosyntaxique, transparence sémantique, coût pragmatico-discursif).⁵

Ce type d'évolution qui amène à analyser la différence entre le système déclinant et le système stabilisé est appelé par Du Bois *competing motivation*⁶ « motivation concurrente ». Il serait alors question de voir comment la survivance de l'un ou l'autre schéma de complément n'est pas arbitraire mais motivée par les constructions des verbes de sens proche. En ce sens, Imbert et Valée précisent :

L'étude de la langue trouve ses explications, pour un phénomène linguistique donné, dans l'étude des processus diachroniques récurrents qui sont *fonctionnellement motivés*. La langue est donc

³ M Colas, « Les classes de verbes : syntaxe et sémantique », *Le traitement du lexique. Catégorisation et Actualisation*, Tunisie, 2006, n°2, p. 13

⁴ R Lass, « How to do things with junk: exaptation in language evolution », *Journal of Linguistics*, Great Britain, 1990, n°26, p.80.

⁵ C Imbert *et al.*, « Pour une description typologique des langues », *Lidil, Revue de linguistique et de didactique des langues*, UGA Editions, Grenoble, 2012, n° 46, p. 16.

⁶ J Du Bois, « Competing motivations », J. Haiman (dir.), *Iconicity in syntax*, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 347.

appréhendée comme un produit de l'histoire, en constante évolution, et toute structure attestée en synchronie est le résultat d'une dynamique diachronique, elle-même motivée – et *contrainte*.⁷

Pour sa part, Givón⁸ souligne la pertinence de l'étude des contraintes et motivations pour la linguistique diachronique. En effet, une étude diachronique n'a pas de sens si l'on l'entreprend sans un travail de classification. Celui-ci permet de démystifier les mécanismes d'évolution des structures variées de l'état synchronique. Suivant Svorou⁹, l'approche de classification est une approche panchronique qui associe diachronie et synchronie.

Ainsi pour que l'étude de l'évolution de la construction de l'objet soit cohérente et rigoureuse, nous avons envisagé de constituer pour un ensemble de verbes connaissant une réduction de la concurrence en français contemporain une classe de verbes de sens voisin. Cette procédure nous permettrait de relever pour chaque classe de verbes des propriétés sémantiques et syntaxiques ; et de dégager des remarques à chaque fois que cela paraît utile dans la mise en évidence de la façon dont évoluent les schémas de la complémentation verbale. Ce qui pourrait donner une perception globale du fonctionnement complexe de la transitivité.

Pour examiner la fixation de la variation des constructions du complément nominal dans une seule construction en rapport avec la construction des verbes appartenant à la même classe sémantique, nous allons étudier la variation des schémas du complément nominal des verbes *commander*, *délibérer* et *obéir*.

A. commander

Le verbe *commander* se construit au XVIIe siècle dans deux schémas de complément nominal : *commander N* / *commander à N*¹⁰.

De cette variation se dégage une distinction sémantique : l'absence de la préposition confère au procès une valeur abstraite, ainsi l'emploi transitif direct signifie « être le supérieur de », « avoir le commandement, l'autorité »¹¹; et l'emploi transitif indirect signifie « régir, gouverner »¹². Cette différenciation est prouvée dans l'usage des écrivains :

⁷ C Imbert *et al.*, *op. cit.*, 2012, p. 7.

⁸ T Givón : *Syntax : A Functional Typological Introduction*, Amsterdam, John Benjamins, 1990, p. 25.

⁹ S Svorou : *The Grammar of Space*, Typological Studies in Language, 25, Amsterdam, John Benjamins, 1994, p. 91.

¹⁰ Il est question ici de l'emploi du verbe *commander* avec un seul complément d'objet (*commander N* « détenir le commandement ») et non pas de son emploi dans une construction à double complément (*commander quelque chose à quelqu'un / commander à quelqu'un de Inf* « donner à quelqu'un l'ordre de faire quelque chose »).

¹¹ Académie Française : *Dictionnaire*, Paris, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Rue S. Jacques, 1694, p. 17.

¹² *Ibid.*

(1) « Je ne sais pourquoi Un roi que je commande ose se nommer roi. » (Corneille, 1666, Agésilas : I, 1)

(2) « Vous, nourri dans les camps du saint roi Josaphat, Qui sous son fils Joram commandiez nos armées. » (Racine, 1691, Athalie : I, 1)

La construction *commander N* signifie dans l'exemple (2) « avoir le commandement d'une armée », et elle signifie dans l'exemple (1) « être le supérieur d'un roi ».

(3) « Il ne peut commander à son désir nouveau. » (Godeau, 1633, Poésies Chrétiennes : 117)

(4) « Othon aigry par les continuelles plaintes qu'ils faisoient de leurs chefs, dépescha son frere Titanus avec Proclus colonel des gardes pour commander à l'armée. » (Coeffeteau, 1646, Histoire Romaine : 447)

Dans ces exemples, la construction *commander à N* exprime le sens de « régir ».

La différence subtile et minime entre les deux constructions est imperceptible par les locuteurs modernes. Elle s'estompe au XXe siècle à travers la fixation de la variation dans l'emploi transitif direct qui acquiert alors l'aptitude à exprimer le sens de la construction abandonnée.

(5) « Je vais être obligé de remplacer Lanrezac : j'ai songé à vous. Vous sentez-vous capable de commander une armée ? » (Joffre, 1931, Mémoires : 371)

(6) « Henandez s'approcha de celui qui semblait commander la barricade. » (Malraux, 1937, L'Espoir : 537)

La construction *commander N* (ex. 5 et 6) signifie « régir, gouverner, avoir le commandement ». Cette réduction se conforme à la construction des verbes marquant la direction et l'autorité, l'exercice d'un certain pouvoir sur autrui : administrer, conduire, diriger, dominer, dompter, gérer, gouverner, guider, maîtriser, manipuler, mater, régenter régir, etc.

B. délibérer

Le verbe *délibérer* admet en français classique deux constructions de complément nominal : *délibérer N/ délibérer de N*.

La coexistence est illustrée par l'Académie française qui note : « *Qu'a-t-on délibéré ? Cette affaire a été longtemps délibérée, mûrement délibérée, délibérer d'une chose* »¹³. Fournier affirme que la construction *V N* « *établit une relation immédiate, étroite, entre le verbe et le complément* »¹⁴, alors que la construction *V de N* marque « *une relation qui se construit à partir d'un point d'origine* »¹⁵. Se dégage ainsi, d'après elle, l'opposition suivante : *Délibérer quelque chose* « *décider quelque chose* » et *délibérer de quelque chose*

¹³ Académie Française : *op. cit.*, p. 311.

¹⁴ N Fournier : *Grammaire du français classique*, Belin, Paris, p. 64.

¹⁵ *Ibid.*

« *délibérer au sujet de quelque chose, mettre en délibération* »¹⁶. La subtilité de cette distinction est loin d'être perceptible dans l'usage des écrivains : la construction *délibérer N* de l'exemple (7) et la construction *délibérer de N* des exemples (8) et (9) ne laissent entendre aucune différence sémantique :

- (7) « L'affaire est d'importance, et, bien considérée, Mérite en plein conseil d'être délibérée. »
(Corneille, 1637, *Le Cid* : II, 9)
- (8) « Après, on délibéra des remèdes. » (D'Ablancourt, 1640, *Tacite* : 25)
- (9) « C'est de quoi le sénat pourra délibérer. » (Corneille, 1651, *Nicomède* : V, 10)

En français contemporain, le schéma *de N* subsiste comme seule construction de complément du verbe *délibérer*, comme l'indiquent les deux exemples suivants :

- (10) « Mais ces Français délibèrent de hauts problèmes avec ces Allemands. » (Werth, 1946, *Déposition* : 119)
- (11) « Il est vrai qu'en 1947 était adopté un Statut de l'Algérie qui y créait une assemblée élue au suffrage universel, ayant qualité pour voter le budget et délibérer des affaires du Gouvernement général. » (Gaulle, 1970, *Le Renouveau* : 20)

Le verbe *discuter* qui exprime également l'acte d'examiner contradictoirement les différents aspects d'une question, en vue de prendre une décision, admet la même construction : *discuter de N*¹⁷.

La construction transitive indirecte du verbe *discuter* semble influencer aussi l'évolution de la construction d'un autre verbe de sens voisin, à savoir le verbe *débattre*. En effet, le complément de ce verbe se construit au XVII^e siècle uniquement dans un emploi transitif direct (*débattre N*). Selon Larousse, « *la construction avec la préposition de est récente, et a probablement été adoptée par analogie avec discuter de. On disait plutôt naguère débattre une question, un sujet, une affaire* »¹⁸.

C. obéir

Le verbe *obéir* autorise en français classique deux schémas de complément nominal qui ne dégagent aucune différence de sens « faire ce qui est commandé » : *obéir N* (ex. 316 et 317)/ *obéir à N* (ex. 318 et 319).

- (12) « L'Infante lui dit que la plus grande beauté d'une femme était d'obéir son mari. »
(Malherbe, 1610, *Lettres* : II, 125)
- (13) « Vous le verrez demain, d'une force nouvelle Faire obéir les lois. » (Molière, 1661, *Les Fâcheux* : Prologue)
- (14) « Il est meilleur d'obéir à Dieu qu'aux hommes. » (Pascal, 1670, *Pensées* : XXIV, 66)

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Le verbe *discuter* s'emploie fréquemment dans la construction transitive indirecte (*discuter de N*), quoiqu'il accepte la construction transitive directe (*discuter N*).

¹⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9battre/21774?q=d%C3%A9battre#21653>, consulté le 10 septembre 2018.

(15) « Il serait bon qu'on obéît aux lois et coutumes, parce qu'elles sont lois.... qu'ainsi il faut seulement suivre les reçues : par ce moyen on ne les quitterait jamais. » (Pascal, P : VI, 40)

Dans les textes du XVIIIe, ce verbe s'emploie le plus souvent dans une construction transitive indirecte. Même les dictionnaires de la fin du siècle qui enregistrent les emplois les plus usuels mentionnent le verbe *obéir* uniquement dans le schéma à *N* : « *Il y a plaisir d'obéir à un prince juste et victorieux* »¹⁹. / « *Obéir à Dieu. Obéir aux lois. Obéir au magistrat* »²⁰.

En français contemporain, ce verbe ne s'emploie que dans une construction transitive indirecte (*obéir à N*) :

(16) « Il obéît au professeur et apporta la malle devant nous. » (Leroux, 1908, *Le Parfum de la dame en noir* : 64)

(17) « Tous les frères du Temple doivent obéir au Maître comme le Maître doit obéir à son couvent. » (Lanzmann, 1994, *La Horde d'or* : 80)

Actuellement, le verbe *obéir* qui se construit toujours avec un complément d'objet indirect admet la transformation passive (*être obéi*). Cet emploi spécifique pourrait être dû à la survivance des traces de son emploi transitif direct en français classique.

Nous identifions un ensemble de verbes qui se rapprochent sémantiquement de ce verbe et qui autorisent la même construction : *acquiescer à, céder à, se conformer à, obtempérer à, répondre à, se ranger à, satisfaire à, se soumettre à, etc.*

Nous trouvons, cependant, d'autres verbes de sens voisin qui se construisent avec un complément d'objet direct, comme par exemple : *accomplir, assouvir, combler, contenter, désaltérer, observer, pourvoir, rassasier, remplir, respecter, suivre, etc.*

La persistance de l'emploi de la forme passive (*être obéi*) pourrait être favorisée par une analogie avec l'emploi de ce groupe de verbes qui s'utilisent couramment dans une construction passive : *être suivi, être respecté, etc.*

Après avoir examiné le phénomène de la réduction des variations du XVIIIe siècle qui s'effectue à travers la fixation dans la construction des compléments des verbes de sens proche, nous allons traiter de la réduction des variations qui se fait à travers la fixation dans la construction qui exprime un large champ sémantique.

¹⁹ A Furetière : *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes*, A la Haye et à Rotterdam, Chez Arnout Reinier & Leers, 1690, p. 755.

²⁰ Académie Française : *op. cit.*, p. 135.

II. Constructions exprimant un large sémantique

Pour certains verbes, la régression de la variation se réalise à travers l'abandon de la construction marquant une valeur sémantique limitée et le maintien de la construction qui a l'aptitude à exprimer plus de valeurs sémantiques. Ce type de fixation illustre la tendance à évoluer vers la réduction du nombre des constructions qui expriment le même sens. Pour traiter de ce phénomène, nous examinerons l'évolution des constructions du complément nominal des verbes *aborder* et *survivre*.

A. aborder

Le verbe *aborder* accepte au XVIIe siècle deux schémas de complément nominal : *aborder N* (ex. 19)/ *aborder de N* (ex. 18).

(18) « Ils ne peuvent aborder du trône de Dieu. » (Bossuet, 1656, Sermon pour l'Ascension de Notre Seigneur Jésus-Christ : 11)

(19) « Je chante les combats et cet homme pieux Qui, des bords phrygiens conduit dans l'Ausonie, Le premier aborda les champs de Lavinie. » (Boileau, 1674, L'Art poétique : III)

Ces constructions s'emploient pour exprimer le sens de « approcher d'un lieu », comme l'indique l'Académie française (1647) : « *Aborder une côte. Aborder un vaisseau. Aborder dans l'acception d'approcher, se dit aussi avec la préposition de. On ne saurait aborder de cette église, tant elle est pleine de monde* »²¹.

Cependant, alors que la construction *de N* se limite à exprimer le sens de « approcher », la construction $\emptyset N$ a l'aptitude à marquer d'autres valeurs sémantiques : « *arriver à un lieu, heurter un navire pour l'attaquer, s'occuper de quelque chose de difficile, commencer à s'occuper d'une activité intellectuelle comportant une suite, s'approcher de quelqu'un pour lui parler* »²². Ces différents sens apparaissent dans les exemples suivants :

(20) « Ils [les compagnons d'Ulysse] abordèrent un rivage Où la fille du Dieu du jour, Circé, tenait alors sa cour. » (La Fontaine, 1668, Fables : XII, 1)

La construction *aborder un rivage* signifie « arriver à un rivage ».

(21) « Leurs voiles étaient meilleures que les nôtres ; le vent les favorisait ; ils nous abordent, nous prennent, et nous emmènent prisonniers en Égypte. » (Fénélon, 1699, Les Aventures de Télémaque : II)

Ici le verbe *aborder* marque le sens de « accrocher, heurter un vaisseau, une barque ».

(22) « il apprend de quelqu'un qu'elle avait un amant : il le cherche, il l'aborde, il lui parle un moment. » (Scudéry, 1654, Alaric : 66)

²¹ Académie Française : *op. cit.*, p. 114.

²² E Littré : *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1872-1877, p. 16.

(23) « et l'ayant trouvé à quelques pas de là, l'aborde avec civilement, et lui en fait des plaintes avec des termes plus passionnés qu'injurieux. » (Pure, 1656, *La Prétieuse* : 317)

Dans ces exemples, le verbe *aborder* signifie « joindre quelqu'un ».

(24) « on rencontre à trouver des rimes de valeur, on aborde toujours quelques nouvelles conceptions, soit pour la raison, ou pour le but de ce que l'on traite. » (Deimier, 1610, *L'Académie de l'art poétique* : 295)

Le verbe *aborder* signifie ici « commencer de s'occuper d'une activité intellectuelle comportant une suite ».

En français contemporain, l'usage abandonne la construction *aborder de N*, qui a une valeur sémantique limitée, et garde la construction *aborder N*, qui a l'aptitude à exprimer toutes les valeurs sémantiques du verbe : « accrocher, heurter un navire », « arriver à un lieu » (ex. 27), « s'approcher de quelqu'un pour lui parler » (ex. 28), « s'occuper d'une activité intellectuelle » (ex. 25) et « s'occuper de quelque chose de difficile » (ex. 26).

(25) « la qualité toujours rare et neuve de ce qu'il écrivait se traduisait dans sa conversation par une façon si subtile d'aborder une question, en négligeant tous ses aspects déjà connus. » (Proust, 1918, *À la recherche du temps perdu* : 551)

(26) « ... vous mourrez plus tard si vous ne mourez pas aujourd'hui. La même question se posera alors. Comment aborderez-vous cette terrible épreuve ? » J'ai répondu que je l'aborderais exactement comme je l'abordais en ce moment. » (Camus, 1942, *L'Étranger* : 1206)

(27) « Quand le radeau heurta le nouvel embarcadère ce fut comme si, toutes amarres rompues, ils abordaient une île dans les ténèbres, après des jours de navigation effrayée. » (Camus, 1957, *L'Exil et le Royaume* : 1658)

(28) « Spontanément un enfant vous aborde dans la rue et vous invite à venir prendre le thé avec sa famille. » (Tournier, 1977, *Le vent Paraclét* : 222)

B. survivre

Le verbe *survivre* connaît au XVIII^e siècle une variation de deux schémas de complément nominal réglée par une différence de classe référentielle du complément : *survivre N/à N*.

Alors que la construction transitive indirecte peut avoir un complément désignant un référent animé ou inanimé, la construction transitive directe peut avoir uniquement un complément désignant un référent animé. Furetière mentionne les deux exemples suivants : « *Ce mari a survécu sa femme douze ans. Un homme a survécu à son bien* »²³.

Dans son dictionnaire de 1694, l'Académie française affirme que « *survivre gouverne quelquefois l'accusatif : il a survécu son fils, sa femme. Selon l'ordre de la nature, les enfants doivent survivre au père. Il est fâcheux de survivre à ses amis* »²⁴.

Elle dénote encore dans ses *observations sur les remarques de Vaugelas* :

²³ A Furetière : *op. cit.*, 1690, p. 622.

²⁴ Académie Française : *op. cit.*, p. 639.

Il est vrai qu'on peut dire *survivre à quelqu'un et survivre quelqu'un*, mais ce verbe a plus souvent le régime du datif, sur quoi il faut remarquer que s'il gouverne quelquefois l'accusatif pour les personnes, comme en cet exemple, *il a survécu son père*, il ne le gouverne jamais pour les choses. Ainsi il n'est point permis de dire *survivre sa gloire, survivre sa réputation*. Il faut dire toujours *survivre à sa gloire, à son honneur, à sa réputation*.²⁵

Dans les textes du XVII^e siècle, la construction transitive directe *survivre N* (ex. 30) s'emploie moins couramment que la construction transitive indirecte.

(29) « Que craint-on d'un enfant qui survit à sa perte ? » (Racine, 1668, *Andromaque* : III, 4)

(30) « Le roi ne survécut guère le prince son fils. » (La Fayette, 1678, *La Princesse de Clèves* : 281)

(31) « Elle vint m'affranchir d'une importune vie, Et retrancher des jours qu'auroit dû mille fois Terminer la douleur de survivre à mes rois. » (Racine, 1691, *Athalie* : V, 2)

Dans les exemples (29) et (31), le nom complément d'objet indirect du verbe *survivre* désigne respectivement un référent inanimé et un référent animé.

Le français contemporain abandonne la construction transitive directe qui ne s'utilise qu'avec le nom complément d'objet à référent animé pour se fixer dans la construction transitive indirecte qui a la spécificité de s'employer avec un complément pouvant désigner un référent aussi bien inanimé (ex. 32) qu'animé (ex. 33) :

(32) « On semblait ne pas vouloir admettre que le musicien pût survivre à sa célébrité. » (Maurois, 1928, *Climats* : 243)

(33) « Alors dis-moi franchement, ça t'aurait plu de naître dans un monde où l'ambition des pères est de survivre à leurs enfants ? » (Pennac, 1995, *Saga Malaussène* : 580)

CONCLUSION

En somme, après avoir étudié un certain nombre de réductions de concurrences entre des schémas de complément nominal en rapport avec les schémas des verbes appartenant à la même classe sémantique, il convient de constater que les variations tendent à se fixer en français contemporain dans la même construction que celle des verbes de sens proche.

Par ailleurs, nous avons vu que pour d'autres verbes (comme *aborder, échapper et survivre*), la variation des constructions de complément subit une réduction à travers la persistance de la construction qui peut exprimer tous les sens du verbe et la disparition de celle qui ne marque qu'un seul sens. Il s'agit d'une tendance à évoluer vers la perte des constructions ayant une valeur sémantique limitée et s'utilisant peu fréquemment.

Bibliographie

ACADEMIE FRANÇAISE : *Dictionnaire*, Paris, Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Rue S. Jacques, 1694.

²⁵ Académie Française : *op. cit.*, p. 313.

DU BOIS John : « Competing motivations », J. Haiman (dir.), *Iconicity in syntax*, Amsterdam, John Benjamins, 1985, pp. 343-365.

COLAS Marion : « Les classes de verbes : syntaxe et sémantique », *Le traitement du lexique. Catégorisation et Actualisation*, Tunisie, n°2, 2006, pp. 10-24.

COLAS Marion : « Domaines et classes sémantiques », *Verbum*, t. XXIX, Presses universitaires de Nancy, n°1, 2007, pp. 11-24.

CROFT William : *Typology and Universals*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

FOURNIER Nathalie : *Grammaire du français classique*, Belin, Paris, 1998.

FURETIERE Antoine : *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, A la Haye et à Rotterdam, Chez Arnout Reinier & Leers, 1690.

GIVON Thomas : *Syntax : A Functional Typological Introduction*, Amsterdam, John Benjamins, 1990.

HOPPER Paul : « Sur certains principes de la grammaticalisation », Dans Closs E. et Heine B., éd. *Approches de grammaticalisation*, Vol. I. Amsterdam : John Benjamins, 1991, pp. 17-36.

IMBERT Caroline & **VALLEE** Nathalie : « Pour une description typologique des langues », in *Revue de linguistique et de didactique des langues*, Grenoble, n° 46, 2012, pp. 5-21.

LASS Roger : « How to do things with junk: exaptation in language evolution », *Journal of Linguistics*, Great Britain, n°26, 1990, pp.79-102.

LEHMANN Christian : “ Grammaticalization : Synchronic variation and Diachronic change ”, *Lingua e Stile*, XX/3, 1985, pp. 303-318.

LITRE Emile : *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1872-1877.

SVOROU Soteria : *The Grammar of Space*, Typological Studies in Language, 25, Amsterdam, John Benjamins, 1994.

VAUGELAS Claude Favre : *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Vve Jean Camusat & Pierre Le Petit, 1647.

DE L'AXIOLOGISATION : LES PROCÉDÉS D'APPRÉCIATION DU DISCOURS

Irène KEBIHENG A MABEN

mabenirene@yahoo.fr

Université de Douala (Cameroun)

Résumé

Nous avons entrepris d'observer, de décrire et d'analyser les formes langagières qui permettent contextuellement d'émettre un jugement de valeur. Ce procédé est l'axiologisation. Notre hypothèse fondamentale pose que l'axiologisation est un phénomène typiquement sémantique et tout usage affectif de la langue est susceptible d'en transformer la théorisation. Le problème central est celui des procédés d'axiologisation, avec pour questions essentielles : quelles sont les structures langagières qui entrent en compte dans le processus d'axiologisation ? Quelle est la place de l'interprétation dans la compréhension de l'axiologisation ?

Mots-clés : analyse, axiologisation, critique, description, figures de style, interprétation lexicale, littérature africaine, morphosyntaxe, structures langagières

Abstract

We set out to observe, describe and analyze the language forms that contextually allow a value judgment to be made. This process is axiologization. Our fundamental hypothesis posits that axiologization is a typically semantic phenomenon and any affective use of language is likely to transform its theorization. The central problem is that of axiologization processes, with the essential questions: what are the linguistic structures that enter into account in the axiologization process? What is the place of interpretation in understanding axiologization?

Keywords : analysis, axiologization, criticism, description, figures of speech, lexical interpretation, African literature, morphosyntax, language structures

INTRODUCTION

L'évaluation a toujours préoccupé les hommes, déterminant de ce fait leur manière de considérer le monde et les choses qui les entourent. Le langage est une matière à travers

laquelle on porte une appréciation. Qu'elle soit qualitative, quantitative, objective, subjective, progressive ou régressive, l'évaluation garde le même intérêt : celui d'évaluer, ou de porter un jugement. Les jugements de valeur auxquels nous consacrons cette étude seront représentés par le concept-clé d'axiologisation.

L'axiologie est une notion d'origine philosophique, introduite en linguistique en 1975 par André Martinet. Pour lui, l'axiologie étudie le sens dans une langue particulière. Un peu plus tard, les chercheurs s'intéresseront au terme « axiologique », plus utilisé, qui désigne les mots porteurs d'une valeur soit positive, soit négative. Des auteurs comme Bernard Pottier¹, Catherine Kerbrat-Orecchioni² et Sophie Moirand³ axeront leurs travaux sur l'étude des axiologiques. Sophie Moirand à ce sujet établit que : « *Le terme axiologique correspond à deux opérations sous-jacentes : une opération de désignation ou de caractérisation, une opération de modélisation ou appréciation.* »⁴

L'axiologisation suppose une transformation. L'idée de transformation implique qu'un terme, *a priori* non porteur de valeur, se retrouve dans un contexte précis investi d'une valeur axiologique. De même, dans la transformation, on peut s'attendre à une inversion des valeurs, à savoir qu'une valeur positive devienne négative ou qu'une valeur négative devienne positive. On en retiendra que l'axiologisation est un phénomène d'actualisation de la langue qui se caractérise par le fait de soupeser, de se prononcer, dans l'intention de porter un jugement de valeur. Ce travail se présente comme une méta-évaluation

Nous convoquerons pour cette étude la méthode distributionnelle, telle qu'élaborée par Einar Haugen⁵. Ce dernier prône la complétude dans toute étude linguistique, car une bonne analyse se fait tant sur le plan interne que sur le plan externe. Nous allons aussi convoquer l'énonciation, vue sous l'angle d'Emile Benveniste⁶, pour comprendre l'environnement de celui qui émet le jugement de valeur et, naturellement, les influences qu'il subit. Nous faisons aussi appel, en dernier ressort, au cognitivisme fonctionnaliste⁷ de Chomsky, car tout jugement de valeur naît dans l'esprit du locuteur.

Pour compléter les diverses ressources conjuguées, il est important d'indiquer les sous-domaines d'analyse nous concernant : la lexicologie, la morphosyntaxe et la pragmatique. La pragmatique linguistique marquera son utilité dans les interprétations, avec notamment la

¹ B, Pottier, *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1992

² C, Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999

³ S, Moirand, *Une Grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990

⁴ *Idem*, p. 112

⁵ E, Haugen, « Direction in modern linguistics » in *Language*, Volume 27, pp. 221-232.

⁶ E, Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974

⁷ J, Cornu, « Les Différentes formes de cognitivisme », in <http://prospectic.fing.org/news/les-differentes-formes-de-cognitivisme>, 2008, consulté le 10 mai 2021

théorie des actes de langage de Austin⁸ et de Searle⁹. Comme supports d'étude, *Patrimoine* et *Culture Sud* sont des revues littéraires qui ont permis de constituer notre corpus. Notre méthode de travail a été de relever les structures qui expriment un jugement contextuel, de les classer, puis de les analyser et interpréter. *Patrimoine* fut un mensuel camerounais, tandis que *Culture Sud* est un trimestriel français.

I. Appréciation dysphorique

Cette articulation récence les structures qui expriment une évaluation négative, d'un point de vue lexical, morphosyntaxique et figuratif.

A. Le lexique et les adjectifs de carence

La carence suppose une absence, un manque ou une insuffisance. Sur le plan littéraire, une fois qu'on évoque ce manque, il y a lieu de penser que l'œuvre présente des défauts :

A1. Au demeurant, l'un des **rares** mérites que l'on peut trouver à Jean Paul Nanga Abanda, c'est d'avoir fourni à Pabé Mongo un peu plus de matière pour illustrer sa théorie de la Nolica. (P0060, p3)

A2. L'œuvre de Jean Paul Nanga Abanda a comme **seule** information éditoriale un nom : « Ibenga ». (P0060, p3).

Dans le premier exemple de cette séquence, « rare » (A1) est un adjectif épithète qui exprime une qualité non banalisable à laquelle on attache cependant beaucoup de prix. Il existe, certes, un mérite, mais la rareté dudit mérite fait que cette évocation apparemment méliorative se révèle totalement péjorative. Dans l'exemple A2, L'œuvre de Jean Paul Nanga Abanda a pour principale information le nom de l'éditeur, « Ibenga », maison d'édition jusque-là inconnue. Ici, on a aussi un adjectif épithète qui traduit l'exception.

B. Étude morphosyntaxique : la mise en apposition

Dans les illustrations que nous avons sélectionnées, l'apparition de la virgule entre le nom et son apposé est la forme principale de mise en apposition.

⁸ J, Austin, *Quand dire c'est Faire*, Paris, Le Seuil, Coll. Points 1962

⁹ J, Searle, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972

A3. Tchicaya U Tam'Si, **poète difficile**, arguait-on. (CS171, p8)

- formulation d'une caractérisation dysphorique
- marqueur : SN de base + SN caractérisant (SN apposé)
- impact : reprise par la critique d'une opinion non partagée
- conséquence 1 : solidarisation avec l'écrivain
- conséquence 2 : contre-attaque, fustigation des adversaires ou ennemis

Tchicaya,	poète difficile ↓
	-auteur incompris
	-poète inaccessible
	- auteur hermétique
	- poète élitiste

A4. Mongo Beti, **l'homme solitaire**. (CS150, p58)

- formulation d'une caractérisation dysphorique
- marqueur : SN de base + SN caractérisant (SN apposé)
- impact : mise à part de l'auteur par rapport au reste de la société
- conséquence 1 : désolidarisation de l'écrivain avec la société
- conséquence 2 : attaque, fustigation, remise en question sur le comportement de l'auteur.

Mongo Beti,	l'homme solitaire ↓
	- non solidaire
	- en marge de la société
	- vivant seul
	- replié sur lui-même
	- unique en son genre

Le premier exemple présente Tchicaya U Tam'Si comme un auteur difficile, qu'on ne cerne pas facilement, qui est hermétique. La critique marque un certain détachement par rapport aux jugements émis sur Tchicaya U Tam'Si, peut-être pour montrer qu'il a simplement été incompris. Pour ce qui est de Mongo Beti, la critique affirme son caractère solitaire, car il évolue tout seul dans son environnement et a du mal à vivre comme les autres.

C. Figures de style dysphoriques

La figure de style modifie le langage ordinaire pour le rendre plus expressif. C'est l'intention de communication qui dispose à utiliser telle figure plutôt que telle autre.

C.1. Des métaphores nominales et verbales

L'objectif dans l'utilisation des métaphores est d'apparenter l'élément comparé à l'élément comparant.

A5. *Le Cimetière des bacheliers* est un livre différent que fragilisent quelques **entorses** d'imprimerie et d'édition. (P0027, p5)

« entorses d'imprimerie et d'édition »	
1	2
Sèmes initiaux	Sèmes par transfert
+ animé (homme ou animal)	- animé
+ déboitement	+ irrégularité
+froissement des ligaments	+heurt à la norme
+mauvais emboitement	+inesthétique
+mauvaise articulation	+mauvaise présentation matérielle
douleur, malaise	forme matérielle décevante
Conclusion : critique du choix des structures d'impression.	

A6. En effet, *La Chambre crayonne et autres textes* de Marcel Kemajou Njanke nous fait patauger dans un **rosaire** construit uniquement de mystères douloureux. (P0047, p7)

Les entorses ici sont les défauts de forme, créés par l'imprimerie et l'édition. Cette critique ne s'adresse pas directement à l'auteur, mais surtout à l'éditeur, puisque c'est lui qui est chargé de la conception du livre. Pourtant, dans le « rosaire » de Marcel Kemajou, il s'agit d'une critique sur le choix des thématiques, particulièrement pathétiques et douloureuses.

Les métaphores verbales sont essentiellement constituées des locutions verbales à portée péjorative.

A7. Dans *Les amours fantômes* de David Ndachi Tagne, la ponctuation **bat de l'aile**, car presque à chaque page, le sujet est séparé du verbe par des coupures incorrectes. (P0051, p3).

« **battre de l'aile** » :

- Impact : attaque de la maîtrise de l'écriture
- Conséquence : illisibilité, amateurisme, insécurité linguistique
- Amorce illocutoire : dissuasion publicitaire du lectorat

A8. Kayo **pousse le bouchon** jusqu'à se tromper, pas une fois, mais deux fois sur la date de la mort d'Engelbert Mveng à qui il accorde une année supplémentaire. (P0003, p4).

« **pousser le bouchon...** » :

- Impact : le texte littéraire et son auteur discrédités
- Conséquence : démobilisation du lectorat et de la critique
- Amorce illocutoire : forte dissuasion publicitaire du lectorat

Avec *Les Amours fantômes*, David Ndachi Tagne semble ne pas maîtriser les lois syntaxiques de la ponctuation. Cette observation discrédite son roman et en altère la qualité. Patrice Kayo pousse le bouchon en se trompant à deux reprises sur la date de la mort d'un poète célèbre comme Engelbert Mveng.

C.2. Une figure d'insistance : l'énumération

Les figures d'insistance sont souvent liées à la description d'une réalité qu'on essaye de mieux faire comprendre, de partager telle qu'elle apparaît.

A9. Ainsi, la violence qui sous-tend cette tragédie (Io de Kossi Efoui) trouve sa matérialité dans le texte où l'on peut ressentir les **ratures, les réécritures, les répétitions**. (CS150, p54).

- Formulation d'une critique constative, dysphorique et énumérative
- Marqueur : système en série de trois substantifs compléments d'objet direct
- Impact : le texte littéraire offert au lectorat

A10. On saisit mal la redondance du lexique argotique et celle de la thématique sexuelle qui accumule **perverts, hétéros, bisexuels**. (Coca cola jazz de Kagni Allem) (CS150, p122).

- Formulation d'une critique constative, dysphorique et énumérative
- Marqueur : système en série de trois substantifs compléments d'objet direct
- Impact : le lectorat chaste et pudique

Les archilexèmes « ratures », « réécritures », et « répétitions » se combinent pour caractériser une œuvre peu enviable, peu digeste. Cela est pour l'auteur une manière de représenter la violence de son écriture. Dans *Coca cola jazz* de Kagni Allem, c'est le caractère sexuel du texte qui est mis en cause. Les structures qui rendent compte de la dysphorie peuvent avoir d'autres formes qui s'ajoutent à celles énumérées.

II. Appréciation euphorique

L'appréciation euphorique sera aussi observée sur le plan lexical, morphosyntaxique et figuratif.

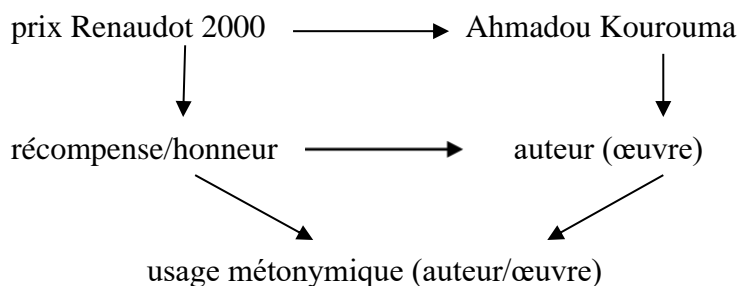
A. Coréférence et double désignation du lexique

Ces deux formes langagières ont en commun l'idée de refléter ou de désigner la même réalité.

A.1. La coréférence

La coréférence est le fait pour des mots pris dans un énoncé de référer à la même personne.

B1. *Patrimoine* a pisté **le prix Renaudot 2000** (Ahmadou Kourouma) qui a séjourné les 17 et 18 avril derniers à Yaoundé. (P0014, p3).



B2. **Grand prix Tchikaya U Tam'Si du concours théâtral interafricain en 1990**, *Chemins de croix* fut édité par NEA Togo. (CS162, p 62).

Dans le premier exemple, le critique évite de nommer Ahmadou Kourouma ; il choisit délibérément de l'appeler « le prix Renaudot 2000 », pour mettre en valeur son talent, son rayonnement, sa reconnaissance internationale. En B2, il s'agit de Kagni Alem, détenteur du Grand prix Tchikaya U Tam' Si pour sa pièce théâtrale intitulée *Chemins de croix*.

A.2. La double désignation

L'axiologisation se fonde sur deux noms. Le second se rattache au premier soit pour lui apporter une complémentarité, soit pour favoriser sa compréhension.

B3. Le **romancier-poète** Alain Mabanckou narre les décombres d'un schizophrène désorienté. (P0048, p3).

B4. Je suis heureux d'avoir connu le **poète-président** Léopold Sédar Senghor à travers sa poésie. (P0001HS, p22).

Léopold Sédar Senghor → poète-président	→	-garde une célébrité de poète
	→	-est aussi président du Sénégal
	→	-assume bien ses activités de poète et de président
	→	-est célèbre dans les deux axes

La fonction d'écrivain est compatible à d'autres fonctions. La composition nominale permet de sceller les activités combinées à travers la présence du trait d'union. Le sens de cette double désignation n'apparaît clairement que si on considère les deux termes à la fois.

B. Morphosyntaxe : la dérivation préfixale en « re »

De manière générale, le préfixe « re » exprime une idée de renouvellement, de recommencement. Les verbes en « re » sont représentatifs dans le corpus et montrent, de manière globale, l'idée de la reprise.

B5. Ahmadou Kourouma **réhabilite** l'écriture sacrifiée par ses prédécesseurs. (CS 156, p186).

habiliter -autoriser légalement -capaciter -constituer « apte » -consacrer l'aptitude →	re/ré + -inverseur sémantique -rétablir la valeur -admettre de nouveau →	→ réhabiliter →
---	---	---------------------------

B6. Tel un ouvrier de rêve, Sony Labou Tansi se dilue et **renaît** en tous ceux qui le lisent. (CS 162, p43).

En fonction de son contexte d'emploi, le préfixe « re » peut avoir diverses nuances de sens. Il peut marquer un effet de renouvellement, il peut inverser le sens du mot auquel il se greffe. Tel est le cas de « réhabiliter » Il peut aussi signifier l'intermittence, comme dans le cas de « renaître ».

C. Figures de style

Les figures relevées sont la comparaison et l'hyperbole.

C.1. Comparaison de pensée

Par comparaison de pensée, nous entendons les similarités d'ordre éthique et spirituel qui rapprochent certains auteurs. Elles établissent aussi des ressemblances avec des personnalités politico-religieuses bien connues.

B6. Disciple de Ruben Um Nyobe, Mongo Beti accède comme ce dernier au rang de prophète. (CS150, p58).

-Comparé : Mongo Beti -Comparant : Ruben Um Nyobe -Outil : comme	Sens du comparant : - visionnaire - prédit l'avenir - annonce le futur -fait des prévisions...
Conclusion : Tel Ruben Um Nyobe, Mongo Beti prédit l'avenir du Cameroun.	

B7. Le Christ, Victor Hugo et Mongo Beti se confondaient dans l'esprit. Ils devaient habiter le même espace du côté des morts, place des **immortels**. (P0040, p3).

-Comparé : Victor Hugo et Mongo Beti -Comparant : Christ immortel -Outil : se confondaient dans l'esprit	Sens du comparant : - qui ne meurt pas - qui est éternel - qui ne s'oublie pas avec le temps - qui marque les esprits à jamais...
Conclusion : Les œuvres de Mongo Beti ont marqué les esprits de manière à faire de lui un auteur qui a indélébilement marqué les lecteurs, un écrivain qui ne s'oublie pas avec le temps.	

Les comparaisons de pensée accordent des mérites d'ordre exceptionnel à Mongo Beti lorsqu'elles le rapprochent du prophète à l'instar de Um Nyobe et du Christ. Um Nyobé, martyr camerounais de la colonisation est connu comme un défenseur du peuple, qui a eu une vision particulière du Cameroun ; ce qui fait de lui un prophète.

C.2. L'hyperbole, une figure d'amplification

Ces hyperboles ont pour objectif de montrer que certains auteurs s'inscrivent dans un espace de temps sans borne, qui dure inlassablement.

B8. Sony Labou Tansi continue ainsi *d'exister pour l'éternité*. (CS 162, p43)

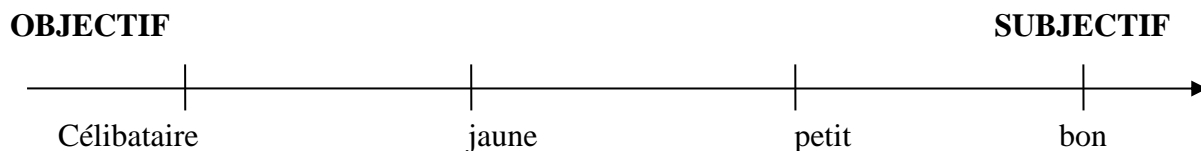
B9. Senghor, *immortel* parmi les mortels. (P001HS)

-Formulation d'une critique sur la durée -Support : adjectif qualificatif apposé « <i>immortel</i> » -Impact : lectorat	
<i>immortel</i> (emploi propre) - qui ne meurt pas - qui vit éternellement - qui existe toujours	<i>immortel</i> (emploi figuré) - qui a marqué les esprits - dont on se souvient toujours - dont l'œuvre a laissé les traces - qui s'est fait remarquer durablement
-Amorce illocutoire : invitation passionnée à la découverte de l'auteur -Source : subjectivité personnelle et militante Conclusion : L'œuvre de Senghor a marqué les lecteurs, demeure dans les esprits.	

L'expression de l'éternité, portée sur un auteur, permet de le surélever, de le placer au-dessus du commun des mortels. En affirmant que Sony Labou Tansi continue d'exister, le critique relève le caractère marquant et indélébile de son œuvre. Senghor, quant à lui, est l'homme dont on se souviendra toujours.

D. Rendement de l'axiologisation

La distance entre objectivité et subjectivité existe, car le discours objectif a un sens plus large, plus général, tandis que le discours subjectif est grandement influencé par le locuteur. D'après Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁰, l'axe qui oppose l'objectivité à la subjectivité n'est pas dichotomique, mais graduel, selon la classification suivante :



Pour comprendre un jugement, il faut y associer la dimension pragmatique de l'énoncé. La forme de l'axiologisation est donc variable et aléatoire, car derrière chaque jugement émis, se cachent des visées de son auteur. L'évaluation axiologique n'est pas une conséquence de l'humeur du critique ni encore moins un fait du hasard. Lorsqu'un critique littéraire produit une axiologisation, certains buts sont visés. Nous en avons relevé trois principaux. Premièrement, la reconnaissance d'une littérature africaine, qui passe par le détachement de l'hégémonie occidentale ; deuxièmement, les problèmes de la littérature africaine, que ce soit au niveau des auteurs, des éditeurs ou encore des lecteurs ; troisièmement, la promotion de la littérature africaine, car en présentant les œuvres et leurs auteurs, la critique les dispose à l'excellence et à l'ouverture. Ces visées nous permettent de relever que l'auteur contribue à élaborer son appréciation.

Le statut du critique peut influencer le type de jugement qu'il émet. Son regard est fonction de son niveau d'étude, de sa profession et/ou de ses objectifs. Ainsi, il y a un premier groupe de ceux qui enseignent en faisant la critique, ce sont les universitaires ; un deuxième groupe comporte ceux qui portent librement un jugement soit positif, soit négatif ; ce sont les étudiants et journalistes ; un dernier groupe rassemble ceux qui rendent hommage ou qui encouragent ; ce sont les écrivains. Selon les deux revues, certains auteurs sont souvent

¹⁰ C, Kerbrat-Orecchioni, (1999), op. cit., p. 80.

évoqués, tandis que d'autres sont ignorés. L'apparition d'un auteur dans une revue est en grande partie liée à sa proximité d'avec le magazine et à son parcours littéraire. Nous avons recensé divers types de critiques, à savoir la critique constructive, la critique laudative, la critique âcre, la critique militante, la critique « africaniste » et la critique commerciale. Cette typologie montre bien que certains glorifient les œuvres et leurs auteurs, pendant que d'autres les condamnent.

Nous avons identifié deux cibles majeures : les cibles de premier degré que sont l'auteur, le lecteur, et l'éditeur et les cibles de second degré, à savoir les chercheurs, les critiques littéraires, les prix littéraires, le ministère de l'éducation, le ministère de la culture, les centres culturels, l'univers cinématographique, les traducteurs, les médias, les bibliothèques et les librairies. Le ciblage dégage donc deux enjeux majeurs : améliorer la qualité de l'écriture et orienter l'écrivain dans sa manière d'écrire.

CONCLUSION

La problématique centrale de ce travail questionne la méta-évaluation, notamment l'évaluation du critique et de la critique de la littérature africaine francophone. Nous avons examiné les questions de recherche suivantes : comment procède-t-on pour axiologiser le discours ? Quelle est la place de l'interprétation dans la compréhension de l'axiologisation ? Les réponses à ces interrogations nécessitent que nous étudions particulièrement les éléments porteurs de sens à travers le lexique, la morphosyntaxe et les figures de style. Mais de manière pratique, nous avons distingué l'aperception dysphorique et l'aperception euphorique. Cette structuration de la pensée nous a permis d'évoluer du mot à la phrase.

Le procédé d'axiologisation est ainsi théorisable en tenant compte des éléments lexicologiques, morphosyntaxiques et figuratifs. Dans cet article, nous avons relevé les termes de carence, la coréférence, la double désignation, sur l'axe lexical ; l'apposition, et la dérivation sur l'axe morphosyntaxique ; la métaphore, la comparaison, l'énumération, l'hyperbole sur le plan figuratif. À ces procédés, il existe de nombreux autres, susceptibles, en contexte, d'exprimer une valeur axiologique.¹¹

Bibliographie

ARRIVÉ Michel, *et al*, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986

AUSTIN John, *Quand dire c'est Faire*, Paris, Le Seuil, Coll. Points 1962

¹¹I, Kebiheng, *Des structures langagières d'axiologisation de la littérature africaine francophone*, Thèse de doctorat PhD, Yaoundé, 2016

- BENVENISTE** Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974
- CORNU** Jean, « Les Différentes formes de cognitivismes », in URL : <http://prospectic.fing.org/news/les-differentes-formes-de-cognitivismes>, lu le 10 mai 2021, *Culture Sud*, numéros 140 à 171, de 2000 à 2008, Vents d'ailleurs, France
- DASSI** M. *Du procès du contexte à une aperception de la grammaire française contemporaine (en francophonie)*, Lincom Europa, 2006
- GINESTE** Roger et **MEYER** Jean, , *Grammaire*, Paris, Nathan-Afrique, 1997
- HAUGEN Einar**, « Direction in modern linguistics » in *Language*, Vol XXVII, 221-232.
- KEBIHENG A MABEN** Irène : *Des structures langagières d'axiologisation de la littérature africaine francophone*, Thèse de doctorat PhD, Université Yaoundé I, 2016
- KERBRAT-ORECCHIONI** Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999
- MAINGUENEAU** Dominique, *Syntaxe du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1999
- MOIRAND** Sophie, *Une Grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990
- MOLINIÉ** Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986
- Patrimoine*, numéros 001 à 066, de 2000 à 2006 AMM, Yaoundé, Cameroun
- PICOCHÉ** Jacqueline, *Précis de lexicologie française*, Paris, Nathan, 1992
- POTTIER** Bernard, *Théorie et analyse en linguistique*, Paris, Hachette, 1992
- RABATEL**, Alain, « Le Point de vue, entre langue et discours, description et interprétation : état de l'art et perspectives », in *Cahiers de praxématique* 41, 2003, pp7-24.
- SEARLE** John, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972
- WAGNER**, Robert Léon et **PINCHON**, Jacqueline, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette Supérieur, 1991

Théories et Analyses littéraires

**L'HORRIBLE DANS LE ROMAN AFRICAIN FRANCOPHONE.
REFLEXIONS CROISEES AUTOUR DE *LA VIE ET DEMIE* DE SONY
LABOU TANSI ET *SOUS LE PONT DE BOMO* DE MARC KABA**

Rodrigue BOULINGUI

r.boulingui@gmail.com

Centre de Recherche CELLF 16-18 - Sorbonne Université (France)

Dorel OBIANG NGUEMA

obiangdorel@gmail.com

**Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures
d'Aix-Marseille (CIELAM), Aix-Marseille Université (France)**

Résumé

Penser l'écriture de l'horrible implique sur le plan paradigmatique qu'on prenne en compte les lexèmes de l'horreur, la frayeur, la révolusion, le dégoût. *La vie et demie* et *Sous le pont de Bomo* n'échappent pas à cette mise en rapport des notions ci-dessus pour dire l'horrible. Dire l'horrible dans les deux textes invite à prendre en compte la spatialité des romans. L'espace n'est guère un simple lieu traversé par les personnages qui jouent leurs rôles actantiels ; il a véritablement des rôles dramaturgiques et narratifs à travers les actes que ces derniers posent. Tantôt, l'espace est objet qui subit les actions ; tantôt, il se veut sujet quand il incarne la violence, l'agressivité en tant qu'écosystème. L'articulation de l'horrible dans les romans se pense enfin par la question de la pneumatologie littéraire, laquelle implique une confrontation de pouvoir entre les morts et les vivants. Ici, l'horrible prend des formes ou visages qui dépassent parfois l'entendement humain ; il invite à s'interroger sur les limites des frontières du vivant et non-vivant, l'humain et l'inhumain.

Mots-clés : espace, horrible, morts, pouvoir, vivants

Abstract

Thinking about writing the horrible paradigmatically involves taking into account the lexemes of horror, fear, revulsion, disgust. The life and a half and Under the bridge of Bomo do not escape this connection of the above notions to say the horrible. Saying horrible in both texts invites us to take into account the spatiality of the novels. Space is hardly a mere place crossed by characters who play their actantial roles; he truly plays dramaturgical and narrative roles through the acts they perform. Sometimes, space is an object when it is subjected to actions; sometimes he wants to be a subject when he embodies violence, aggression as an ecosystem. The articulation of the horrible in the novels is finally thought through the question of literary pneumatology, which involves a confrontation of power between the dead and the living. Here the horrible takes on forms or faces which are sometimes beyond human

comprehension; it invites us to question the limits of the boundaries of the living and non-living, human and inhuman.

Keywords: space, horrible, dead, power, living

INTRODUCTION

Écrire l'horrible dans le roman africain francophone à partir des romans de Sony Labou Tansi et Marc Kaba, tel est l'objectif de cet article. L'horrible se conçoit généralement comme quelque chose d'abominable, d'épouvantable, d'effroyable. L'horrible c'est également « un profond saisissement de crainte, d'effroi accompagné d'un recul physique ou mental devant une chose hideuse, affreuse. C'est encore un violent sentiment d'aversion morale, de dégoût » (K'Monti Jessé 2016 :126). L'horrible a un rapport avec les apparitions mystérieuses d'êtres morts physiquement et qui viennent troubler, combattre les vivants au point d'en avoir des effets néfastes sur ces derniers. En effet *La vie et demie* raconte l'histoire d'un régime dictatorial dans un pays d'Afrique Noire. Mais ce régime est contesté par Martial, assassiné physiquement par le Guide et qui apparaît sous une forme mystérieuse. Chez Marc Kaba, il apparaît sous la forme d'un fantôme qui empêche la réussite d'un jeune homme. *Sous le pont de Bomo* relate le drame familial d'un père dont les œuvres sorcellaires paralysent la vie, mais aussi celle de son fils aîné, Ndoka qui sombre dans la folie, car il a été consacré depuis sa naissance à être l'enveloppe charnelle dans laquelle son grand-père — avec qui il partage le même patronyme — devra se réincarner pour défier les lois de la finitude auxquelles sont condamnées tous les êtres humains. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'horrible se conçoit dans les deux textes comme une conséquence des actes pervers des hommes. C'est le résultat le plus achevé des profondeurs de la noirceur du cœur de l'homme ; il donne à voir jusqu'où l'être humain est capable d'opérer dans le mal. Dès lors comment les romans de Marc Kaba et Sony Labou Tansi prennent-ils en charge l'horrible ? A partir de quels éléments nos deux romanciers caractérisent-ils l'horrible ? Notre démarche s'appuie sur la double autorité méthodologique des approches thématique et poétique. Le thème sera saisi au sens d'Anne Maurel comme ce qui « se signale à l'attention du lecteur par sa récurrence [...] d'un texte à l'autre. Il ne se confond pas avec le mot, mais il consiste en une constellation, en un réseau de signification » (Maurel 1994 : 58). Sachant que cette approche thématique ne peut pas suffire à dire le sens, nous allons donc l'associer à la poétique structurale de Todorov qui permettra d'interroger la « structure et [le] fonctionnement du discours littéraire [...] qui présentent un tableau des possibles littéraires » (Todorov 1968 :102). Nous donnerons deux principales orientations à notre article : nous étudions dans un premier temps l'espace horrible chez les deux auteurs ; et deuxièmement, nous aborderons le conflit mystique qui traverse leurs deux romans et les effets sur les personnages.

I. L'espace horrible

L'espace horrible pourrait s'entendre comme un espace qui se caractérise par l'hypertrophie du mal. Par métonymie, il renvoie aux actes irrationnels qui troublent l'entendement et mettent l'être humain dans une sorte d'intranquillité malsaine. C'est aussi cet espace où se déroulent des scènes travaillant à déshumaniser et à dé-civiliser l'homme. Dans le cadre de cette étude, on examine deux espaces romanesques qui disent l'horrible sous des formes diverses. Dans le roman de Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, l'espace est saturé par *Thanatos*, la mort. L'espace

horrible se situe dès le prologue du roman où Martial et sa famille sont des invités particuliers du Guide providentiel. C'est dans la salle à manger du dictateur que l'horrible se donne à voir :

Le lendemain, le lieutenant les ramena pour le repas de midi : c'était une table ronde. Cette part des événements, Chaïdana la revivait tous les midis, [...]. On avait mis huit couverts en argent et un en or. On avait placé Chaïdana et Providentiel, sa mère et ses trois frères directement en face. La cuvette de pâté présidait au milieu des champagnes, à côté d'une autre cuvette d'une daube bien assaisonnée et parfumée. Devant le couvert en or fumait l'éternelle viande vendue aux Quatre Saisons, [...]. Le Guide Providentiel commençait toujours son repas par deux doses d'un alcool local [...]. -Je suis carnassier, dit-il en tirant le plan de viande vers lui. [...]. Jules, l'ainé, ne mangeait pas. Le Guide Providentiel s'était levé, lui avait caressé le menton puis le front, il lui avait même souri gentiment. -Alors, mon ange, tu le manges ton pâté ? -Je n'ai pas faim. -Mange quand même. -Non. Le Guide Providentiel lui avait simplement planté son couteau de table dans la gorge. Pendant qu'ils mangeaient, le cadavre de Jules se vidait de son sang. [...] Le lendemain à midi, ce furent la loque-mère, Nelanda, Nala, Zarta, Assam et Ystéria qui refusèrent de manger. Le Guide Providentiel planta six fois son couteau de table, Chaïdana et Tristansia mangèrent de la daube pendant sept jours. Le soir du septième jour de viande, elles remplissaient la salle d'un tapis de vomis d'un noir d'encre de Chine où le Guide Providentiel glissa et tomba (Labou-Tansi 1979 : 17-19).

L'espace privé du Guide providentiel donne un aperçu de sa dangerosité. Vu la tournure des événements, le lecteur ne tarde pas à s'apercevoir que Martial et sa famille ont été pris en otage par le Guide Providentiel qui compte les assassiner devant les siens. Pour laisser libre cours à son sadisme, le Guide a prévu de mettre fin à la vie de Martial pendant son repas de midi. C'est un repas assez particulier dans la mesure où l'un des invités est victime d'équarrissage devant le reste de sa famille. Il s'agit de Martial qui est la première victime expiatoire pour sa famille qui assiste médusée à son abattage par des coups de fusils et couteaux du Guide Providentiel, lequel s'acharne sur sa victime qui lutte contre la mort. Résolu à en finir avec lui, le Guide n'hésite pas à le découper en deux et réduit en pâté. Puis le Guide ordonne que ce corps soit préparé et servi au reste des invités conviés au banquet providentiel. On comprend que le Guide Providentiel n'est pas un homme ordinaire, car dit-il, « je suis un carnassier ». Il s'agit donc de l'éthos d'un homme habitué à boire du sang et à consommer la chair humaine. C'est d'ailleurs, ce qu'il impose au reste de la famille de Martial. Ces derniers sont contraints de renoncer à leur humanité, de devenir cannibales en mangeant le corps « assaisonné et parfumé » d'un des leurs s'ils veulent rester en vie. Pour ceux qui s'y opposent, un destin funeste les attend comme c'est le cas de Jules et les six autres membres de la famille qui reçurent des coups de couteaux plantés dans la gorge. Il va sans dire que le banquet du Guide est un repas ridicule dans la mesure où les gens sont contraints à l'anthropophagie. Car, pendant que Chaïdana et Tristansia acceptent de se soumettre à ce rite, du sang coule à flot dans la salle. C'est à la fois un banquet de vengeance et un banquet rituel. Un banquet de vengeance dans la mesure où le Guide tente d'éliminer un ennemi qui s'oppose à son idéologie mortifère d'une part, et parce que le Guide manifeste cette « volonté de rendre « banale » la viande issue d'un corps d'homme, comme si la chair de Martial n'était en fait qu'une vulgaire nourriture que l'on peut couper avec un couteau » (Maurin-Abomo 1997 : 319) d'autre part. Par ce repas anthropophagique imposé aux différents membres de la famille, le Guide providentiel « vise bien sûr à les humilier en niant leur dignité mais aussi à les obliger à participer à l'élimination totale de leur parent » (Devésa 1996 : 267). Par ailleurs, il y a une forte dimension rituelle de ce banquet macabre. Car en mangeant la chair de Martial réduite en chair à pâté et en daube, une espèce d'initiation à la sorcellerie s'opère d'autant plus qu'en consommant la chair de son ennemi, le Guide pense « se l'approprier, pour mélanger la chair de la victime à la sienne et prétendre ainsi doubler sa propre énergie » (Maurin-Abomo 1997 : 319). Jean-Michel Devésa va plus loin dans l'analyse en

parlant d'une dimension christique liée au supplice de Martial par la parodie grotesque de la Sainte Cène chrétienne (Devésa 1996 : 267).

L'espace horrible, c'est la Place de l'indépendance où le Guide Cœur de Pierre décide de réaliser son autodafé. L'espace public est un espace de la masculinité, de la virilité par opposition à la l'espace de nature. Le Guide, comme par effet de zoom, campe les regards sur lui par son sacrifice public :

[...] le guide Jean-Brise-Cœur monta sur le bûcher pavoisé de linge jaune et vert. Il était vêtu de rouge [...]. Le guide Jean-Brise-Cœurs se versa l'essence sur le corps après en avoir inondé le bûcher qui en était haut comme un podium [...]. On ordonna une minute de silence. La multitude se figea. [...] – Chers frères, chères sœurs ! Je meurs pour vous [...]. Alors, j'ai décidé de mourir pour vous [...]. Il faut m'aimer. Il faut me fêter, garder mon nom comme un trésor. Il désigna du doigt le cinquième étage de l'immeuble de la mairie [...]. La foule cherchait au-dessus de l'immeuble. A ce moment, Jean-Brise-Cœur sortit un briquet de sa poche et alluma le bûcher [qui] crachait de hautes flammes. [...] – Jean-Brise-Cœurs continuait à crier. – Je meurs pour vous sauver [...]. Il riait dans les flammes horribles qui mangeaient sa viande (Labou-Tansi 1979 : 141-142).

On assiste à une dramaturgie du spectaculaire macabre bien préparée. L'espace est organisé tel une scène de comédie : on a un espace scénique (« le bûcher ») où le guide joue sa scène ; les spectateurs « la foule » qui assiste à la mise en scène réelle ; un personnage invisible (Martial) que seul le guide voit. Par un geste surhumain, le Guide tente de faire croire à sa population qu'il ne craint pas la mort. Il déjoue la pensée épicurienne qui suppose que personne ne peut faire l'expérience de sa propre mort. Par son patronyme guide, on comprend qu'il aurait des ambitions de la divinité. Ainsi, il ne serait pas exagéré de voir dans sa scène publique, une sorte de parodie christique. Il veut servir d'holocauste pour son peuple tout comme Christ a servi de libation pour le peuple d'Israël. Il veut vaincre la mort tout comme Christ. Il y a des motifs qui justifient ce parallèle. On les perçoit dans son langage (« je meurs pour vous » ; « j'ai décidé de mourir pour vous »). Le Guide dans les flammes incandescentes rigole et déclare que cette mort horrible est pour la rédemption de son peuple. En réalité, cet holocauste national cache bien autre chose pour le guide. Il se donne la mort parce qu'il refuse de vivre l'affront que lui pose Martial. Les inscriptions sur son corps s'apparentent à une domination de Martial. Or, accepter cela est une forme de faillite de son autorité. Au regard de cette mort atypique, il appert que « Martial symbolise la Rébellion à laquelle aucune dictature ne peut venir à bout » (Semujanga 1999 : 134).

L'espace horrible se donne à lire dans l'arrière-cour du Guide providentiel. Ce lieu abrite une scène effroyable. Une sorte de prison à ciel ouvert où on voit Layisho :

Il vivait dans le vent, le soleil, les mouches, la boue, parce qu'on avait construit la cahute dans l'arrière-cour du palais, pas très loin des baraques aux ours, entre le lac des Espoirs et la loge aux pythons. La puanteur, les moustiques, le froid aussi. Au bout de cinquante de captivité, le corps de Layisho se couvrit de plus de poils que celui des plus velus des animaux (Labou-Tansi 1979 : 83).

Le passage met en évidence la banalisation de la vie de Layisho qui s'est mis à distribuer la littérature de Chaïdana. On note également un passage de l'humanité à la déshumanité, par le corps de Layisho qui se métamorphose progressivement à celui d'une bête. On nie aussi son humanité par le fait qu'il est mis dans le même espace que les animaux. C'est un espace horrible parce que Layisho est livré à toutes les agressivités de la nature. La nature était pour les romantiques un *topos*, où l'on parle de mère-nature, chez Layisho, c'est tout le contraire. La nature est dévoratrice de vie.

Autre espace qui reflète l'horrible chez Sony Labou Tansi est la chambre 34 de l'hôtel de *La vie et demie* :

[...] monsieur le ministre arriva. Chaïdana le reçut. Ils firent l'amour au champagne. Mais c'était du champagne Chaïdana car, quelques semaines plus tard, monsieur le ministre des Affaires intérieures, chargé de la sécurité, était frappé de paralysie générale et devait mourir trois ans après son dernier acte d'amour au champagne (Labou-Tansi 1979 : 49).

La chambre 34 de Chaïdana est un espace horrible dans la mesure où c'est un lieu de commerce parallèle ; il est horrible en ce sens qu'il s'apparente à un autel mystique, lieu d'échange et de transfert. Ces hommes qui défilent en série viennent échanger leur vie en retour d'une partie de jouissance qui donne la mort. Une grande partie des ministres de la dictature du Guide providentiel y passera. C'est le même espace où a lieu une liaison dangereuse, voire contre-nature, entre le père Martial et sa fille Chaïdana. La relation incestueuse du père avec la fille n'est pas à lire au premier degré ; c'est un moyen de transfert d'héritage mystique qui permet à Martial par sa fille vivante, de décimer la dictature du guide par le sexe. Le sexe n'est plus un moyen de procréation seulement, ni de jouissance, mais une arme mystico-spirituelle de destruction massive. Au-delà du cadre physique (l'hôtel), le cadre corporel (le sexe) par quoi vient la vie, est étrangement l'espace par où la mort arrive.

L'espace horrible, c'est aussi le cimetière des Maudits dans *La vie et demie*. Cet espace est horrible non pas en ce sens qu'on y enterre des gens. L'horribilité de l'espace vient de ceci qu'il ressemble à un fumoir à ciel ouvert, à un lieu de la banalisation et de la désacralisation des corps. Il ne ressemble pas à un lieu de repos mais à un espace de tourments dans la mort. Mieux, la présence du feu en cet endroit fait penser à une déportation de l'enfer dans la Katamalanésie.

Dans *Sous le pont de Bomo*, l'espace horrible ne manque pas. Il prend en effet la forme des échecs répétés scolaires pour Ndoka malgré sa volonté incroyable de réussir.

Autre espace de l'horrible dans *Sous le pont de Bomo* pour Ndoka est l'espace familial. Si la réussite d'un proche doit être honorée de tous, celle de Wali, petit frère de Ndoka fait l'objet des haines tenaces de la part du grand frère ; la réussite du petit-frère semble l'objet de ses humiliations familiales. Cette réussite remet en cause son droit aînesse. On peut établir des parallèles entre Ndoka et Wali puis Caïn et Abel. Wali et sa réussite scolaire sont agréées par le père Tseyi ; de même, Abel et son offrande par Dieu. Ndoka et ses échecs chroniques sont repoussés par Tseyi ; de même, Caïn et son offrande sont rejetés par Dieu. Le parallélisme textuel permet de saisir les risques que court le personnage de Marc Kaba. Caïn aboutit au fratricide, Ndoka n'en est pas loin.

L'espace horrible chez Marc Kaba, c'est la forêt où les liaisons dangereuses, mystérieuses se nouent entre le passé et le présent, entre le naturel et le surnaturel :

Ton père Tseyi t'amena [...], dès le premier jour après ta naissance, sur les lieux mêmes où, plusieurs années auparavant, la dépouille enterrée de son géniteur avait miraculeusement disparu. C'est un vague prétexte qu'il s'était débarrassé de ta mère PEPA, pour passer, à la belle étoile, cette nuit où tu devais communier avec l'esprit de ton mystérieux homonyme, mort sans sépulture, et dont le corps ne redevint jamais poussière [...]. À votre retour aux premières lueurs du soleil naissant, ton père ne répondit jamais aux nombreuses questions dont le pressait son épouse paniquée, mais parvint à calmer l'inquiétude qui l'avait longtemps rongée en vous recherchant (Kaba 2011 : 121).

Maître Kaneno livre à Ndoka les secrets de l'alliance que son père Tseyi a tissé avec son grand-père Ndoka. On voit que le lieu de l'alliance n'est pas la maison familiale, mais la forêt où se situe la tombe de l'aïeul Ndoka. Dès lors, on perçoit qu'il ne s'agit pas des affaires

simples, mais un rituel de transfert, de renaissance. C'est donc sur la tombe vide que se passe la métamorphose fantomatique par lequel l'objet sacrificiel, le petit fils Ndoka, est présenté :

Tseyi, qui porte un nouveau-né, se hiss[e] péniblement sur une énorme pierre noire... [...], dans une atmosphère bien étrange [...] Tseyi est parvenu au sommet de l'énorme pierre noire. Il se dresse avec précaution sans lâcher l'enfant...Le chant qu'il entonne, dans une langue mystérieuse, fait frissonner la touffe d'herbe qui mange une bonne partie de la pierre immense...[...] Tseyi ferme les yeux...Dans un sifflement langoureux, un magnifique python multicolore, sortant de l'herbe touffue, est en train de passer entre les pieds écartés de Tseyi, comme un énorme phallus rampant...Lui, c'est un pur phénomène, c'est le gardien de [la] famille, c'est l'ancêtre transformé, le vieil esprit revenu. Par trois fois, l'énorme reptile a tourné autour du nourrisson et de Tseyi. Puis, lentement et majestueusement, il s'immobilise devant eux, le corps en forme de roue (Kaba 2011 : 219).

Le passage met en relief la cérémonie sacrificielle organisée par Tseyi. Plusieurs éléments illustrant l'idée de sacrifice apparaissent nettement. L'espace de la scène n'est pas choisi par hasard car la forêt est un lieu propice aux pratiques occultes. Sans oublier la nuit qui correspond au moment où les esprits sont en action. Puisqu'il est question de sacrifice, la pierre noire sert ici d'autel, de haut lieu érigé pour immoler le fils. Qui parle d'autel, parle de lieu de rencontre, de croisement entre le naturel et le surnaturel. Ici, la divinité fantomatique apparaît sous la forme plus ancienne des mythes, par la figure du « magnifique python multicolore ». Il s'agit du serpent totémique qui assure « respect, défense et protection » (Kaba 2006 : 142) de la famille à l'image du petit serpent de Camara Laye dans *L'Enfant noir*. Ce serpent est le grand-père Ndoka qui refuse de mourir. Le choix porté sur le serpent n'est pas dénué de sens car cet animal a la capacité de muer dans le but de renouveler sa peau. En devenant serpent, Ndoka, l'aïeul, renaît. Il va sans dire qu'il apparaît sous cette forme pour réaliser sa nouvelle vie par le phénomène de métempsychose. Dès lors que l'aïeul vient investir le corps du Jeune Ndoka en laissant le sien, on pourrait parler d'esprit au sens de Daniel Sangsue, c'est-à-dire ce « revenant qui [a] laissé [son] corps dans la tombe – ou ailleurs, désincarné, se manifeste par la médiation d'objets » (Sangsue 2018 : 5). Pour Pierre-Claver Mongui, la présence de ce serpent totémique « [...] symbolise le double attachement du grand-père Ndoka à sa famille et à la vie humaine. [...] la figuration du processus génétique puisqu'il met en symbiose le milieu tellurique et céleste en reliant l'ancêtre à sa descendance [...] » (Mongui 2012 : 41).

Par extension, la séquence textuelle rappelle le sacrifice d'Isaac par son père Abraham dans la Bible. De ce fait, on comprend que le fils de Tseyi n'est plus un enfant ordinaire après cette fusion de l'ancien et du nouveau. C'est désormais un monstre au sens de Michel Foucault qui notifie que : « [...] le mélange de deux espèces [...] le mixte de deux individus [...] le mixte de vie et de mort est un monstre [...] » (Foucault 1975 : 58-59).

Après avoir analysé la question de l'espace horrible dans les romans, nous aborderons désormais celle du conflit mystique.

II-Le conflit mystique

L'une des modalités de l'horrible définie comme quelque chose d'effroyable, de monstrueux dans cette réflexion sur le roman africain francophone, se décline sous la forme d'un conflit mystique où des entités physiques et des entités abstraites s'affrontent, bataillent pour le pouvoir chez Marc Kaba et Sony Labo Tansi. Ces deux romans en font écho de ces tensions, de ces rapports de force entre monde des morts et celui des vivants.

Chez Marc Kaba, le conflit mystique met aux prises le père Tseyi à son fils Ndoka expérimentent des *métamorphoses* (Todorov 1970 : 119). Dans ce conflit, chaque protagoniste devra développer des stratégies pour éviter de perdre. C'est dans ce sens que se donne à lire la présence de tout une faune animalière qui illustre le sérieux, la « terribilité » du combat qui oppose nos deux personnages. Et l'horrible comme une chose épouvantable se trouve à lire justement dans l'articulation du symbolisme animal que le père et le fils exhibent à travers leurs corps. Ce symbolisme animal travaille l'imaginaire de Marc Kaba au point où il est possible de dire avec Gilbert Durand que le bestiaire de Marc Kaba « semble solidement installé dans la langue, la mentalité collective que dans la rêverie individuelle » (Durand 1963 : 64) des personnages. Il participe d'une stratégie d'écriture, d'une rhétorique du discours que l'on va voir avec Ndoka qui est en fureur contre son père, et qui attend l'éveil de tous ses sens, c'est-à-dire la connaissance absolue de son identité pour espérer rentrer dans la compétition. Ndoka rappelle le personnage de film de science-fiction, *Upgrade* sortie en 2018 en Australie tournée par le réalisateur Leigh Whannell. Grey Trace est paralysé lors d'une violente agression au cours de laquelle meurt son épouse. Il est abordé par un riche milliardaire qui lui propose un remède expérimental qui va réparer son corps et augmenter ses capacités. Il est doté d'un implant fonctionnant à l'intelligence artificielle. Grey voit donc ses capacités augmentées et se lance sans frein dans une mission vengeresse afin de faire payer ceux qui ont tué sa femme.

De même, Ndoka verra un soir dans l'espace resserré de sa chambre, l'esprit de son grand-père prendre du volume dans son enveloppe charnelle et augmenter ses capacités : « Ndoka sentait l'esprit endurent de son aïeul immortel s'emparer irrésistiblement de toutes les fibres de son jeune corps, et de son être profond, et y manifester des vertus de sorcier. Il se sentait ainsi étrangement grandir à l'intérieur de lui-même, à la manière d'un serpent enroulé se dressant dès la plus petite alerte » (Kaba 2011 : 138). Désormais, Tseyi, sans le savoir, a un adversaire terrible tapis dans l'ombre qu'il devra affronter. Parvenu au stade de sa maturité mystique, à l'image de Grey Trace qui a un implant scientifique, Ndoka est désormais prêt à faire payer son père tous ses déboires sociaux et universitaires. Le conflit est d'autant plus dangereux dans la mesure où il peut intervenir à tout moment. Il implique un éveil mystique permanent pour éviter d'être surpris par l'adversaire. Si, comme l'écrit Christian Jaedicke, « le monstre ne se montre pas directement, il se manifeste dans certains effets de monstruosité qui dérangent, détournent ou parasitent un ordre institué : effets fantomatiques de dédoublement, effets oniriques de condensation, de déplacement et d'interpolation des contraires, effets de mixité et d'agglutination » (Jaedicke 1998 : 11-12).

On observe ces phénomènes d'écriture de l'horrible chez Marc Kaba avec une performance sans commune mesure. Comme le chat devant la souris, Ndoka guette les moindres failles de son père. On assiste alors à un anthropomorphisme incroyable à l'échelle familiale. Et c'est Ndoka qui ouvre les hostilités à travers l'une de ses métamorphoses : « Ndoka avait d'abord [...] filé son père sous l'aspect anodin d'une feuille morte, innocemment poussée par le vent doux » (Kaba 2011 : 154). Mais Tseyi est bien né avant son fils ; très vite, il esquivait dans sa balade du soir le coup lancé par le fils en revenant sur ses pas. Cet échec ne fait pas abdiquer Ndoka qui décide alors de prendre l'apparence d'un chien dans l'errance. La voie terrestre n'ayant aucun succès pour Ndoka, le voilà qui s'engage dans l'espace médiane, à travers une métamorphose en « hirondelle pour suivre » à la trace « un Tseyi pensif, mais toujours radieux au moment du crépuscule » (kaba 2011 : 155). Mais ce n'est pas par la voie aérienne qu'il

pourra avoir Tseyi qui sait interpréter les signes de la nature. Il échoue lamentablement à travers cette forme pitoyable dans les airs : « l'hirondelle de Ndoka se fatigue [...] à patienter inutilement [...], et repar[t], la mort dans l'âme, d'où elle était venue » (Kaba 2011 : 155).

L'intraitable Ndoka refuse le désenchantement ; il poursuit son père lors d'une nuit sombre sous « l'allure imperceptible d'un tourbillon d'air, en sortant du corps physique, - resté étendu d'un sommeil provoqué- sur des fauteuils de la petite maison blanche » (Kaba 2011 : 156). Tseyi arrive de nouveau à échapper à la mutation de son fils. Après tous ces déboires accumulés, Ndoka réfléchira sur la manière adéquate qui consiste à terrasser son père qui n'a de cesse de l'esquiver comme un poisson dans l'eau. Il l'attendra un soir le long du sentier broussailleux de la mystérieuse Boungui que Tseyi avait l'habitude de traverser par sa démarche lente et sûre. Tseyi, homme lige, dont le sixième sens s'est développé par le poids des années et de l'expérience, ne tardera pas à voir le mal arriver. À peine arrive-t-il, près de la rivière, qu'il fait la rencontre d'un « énorme sanglier, raclant dans la nuit tombante, le sol boueux du sentier » (Kaba 2011 : 144). Ce sanglier n'est guère un sanglier naturel ; il s'agit bien de la mutation de Ndoka chargé de haine vindicative qui veut en découdre avec son père. La taille impressionnante de la bête en furie fait paniquer le père Tseyi qui à son tour se métamorphose en « fourmi rouge » pour échapper à « l'imprévisible monstre ». Etant donné que l'esprit du grand-père avait totalement investi le corps de Ndoka transformé en « monstrueuse bête » plein de rage indicible, ce dernier s'apercevra rapidement de la transformation de Tseyi en fourmi. Ainsi, l'énorme sanglier fond énergiquement sur la fourmilière boueuse où « Tseyi avait trouvé refuge ». Voyant sa mort prochaine par la détermination du sanglier, Tseyi tente une autre action à la sauvette.

Il quitte le corps de fourmi rouge pour prendre celui d'un « ver de terre » qui s'enfonce dans les profondeurs du sol vaseux. Mais c'était sans compter sur le dérangement hyperbolique de Ndoka, le mystérieux sanglier : « la bête déchaînée devint une immense boule tournoyante, dégageant à la ronde des mottes entières de terre, mêlée d'herbe écrasée » (Kaba 2011 : 145). Il fallait que Tseyi imaginât d'autres voies de sortie au plus vite pour éviter les incisives du sanglier bientôt si proche de lui.

Dans un geste quasi surhumain, il se transforme en « rat-palmiste [...] en montant rapidement se nicher au sommet [d'un] vieux palmier » (Kaba 2011 : 146). Tout d'un coup, le perspicace sanglier qui perçait le sol boueux s'arrête et s'aperçoit de la ruse de son adversaire sur le palmier. En l'espace de quelques coups d'œil, Tseyi passe du rat-palmiste à la forme du colibri dans la nuit agitée. Cette forme mit en colère le sanglier qui fonça tout droit sur l'arbre qui finit par « les jeter ensemble dans l'eau sale de la Boungui ». On pourrait croire que s'en était fini pour nos deux personnages qui ont rejoint l'univers aquatique. Le colibri ne saurait vivre dans l'eau ; ce n'est pas un amphibien. Tseyi qui l'aurait vite compris, « profita immédiatement pour se transformer en crocodile géant » dans sa nouvelle demeure aquatique pour « y contempler, au repos, l'impressionnant spectacle de sa nette victoire sur [son] puissant adversaire de la nuit : le terrible Ndoka de toujours » (Kaba 2011 : 148). Tseyi se rendra plus tard compte qu'il aurait crié victoire très tôt. Sous l'eau, malgré sa mutation en crocodile, il ne parvient pas à trouver sa liberté totale. Tout son corps est prisonnier d'une « nasse gigantesque habilement dressée et placée par on ne savait quelles mains invisibles, au fond de cette rivière au débit tranquille » (Kaba 2011 : 149).

Il en est de même de son adversaire, « l'énorme cochon sauvage [qui] ne trouvait plus la moindre force pour tenter de se défaire des liens solides de la nasse [...] » (Kaba 2011 : 149-150). Le désenchantement est total pour nos deux personnages désormais prisonniers dans les eaux de la Boungui. Les prouesses mystiques peu recommandables n'amènent pas nécessairement les individus à triompher en ce bas monde. On peut indéfiniment violer les lois naturelles, mais à la fin de tout, elles finissent toujours par prendre le dessus sur les récidivistes à l'image de cette nasse qui n'est rien d'autre que la métaphore de l'indépassable destin, de la finitude humaine. Ndoka et son père sont des monstres parce qu'ils ne sont pas comme le commun des mortels. Ils sont sur deux mondes à la fois : prisonniers dans la rivière Boungui d'une part ; et présents chez eux dans un état pitoyable d'autre part. Le fils vit l'expérience du désastre : « [...] Ndoka déambul[ait], nu comme un ver de terre, dans les rues de LoLo » (Kaba 2011 : 176). Le père, quant à lui, perd ses facultés d'homme qui avait la réputation d'être le plus sage de la contrée. Le narrateur le présente comme foudroyé par la Providence :

Le vieux Tseyi, la bave à la bouche, la mine patibulaire, le regard perdu dans le lointain, les mains sur les genoux, et assis sur sa petite caisse, dont l'ouverture à la surface donnait directement sur la fosse d'aisance, végétant là, immobile, crasseux comme l'un des porcs de son immense fumier boueux [...] et muet comme une carpe de la Boungui (Kaba 2011 : 177).

On aboutit à une vision crépusculaire de la vie des deux monstres qui ont voulu défier la Providence en usurpant ses pouvoirs. Comme l'a si bien vu Christian Jaedicke : « le monstre ne réalise pas sa fin et ne reproduit pas complètement le type générique » (Jaedicke 1998 : 8). Le père et le fils l'apprennent à leur dépens : toute usurpation est notoirement punie ici-bas.

Le conflit commence sur le plan physique entre le Guide et Martial avant de se déplacer dans le domaine mystique. Dans *La vie et demie*, nous constatons que, dès le départ, Le Guide Providentiel est déjà engagé dans une bataille en vue de l'élimination physique de son principal adversaire, Martial, dans la perspective d'être le maître absolu sur le pays. Dans une certaine mesure, il parviendra à l'éliminer en procédant par décapitation :

Il versa le contenu du verre dans la bouche ouverte de la loque-père, le liquide traversa la gorge, sortit par le trou du couteau, coula le long du torse nu, vint se mêler aux torchons de viande déchiquetée [...] Il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père, il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête ; bientôt il ne restait plus qu'une folle touffe de cheveux flottant dans le vide amer, les morceaux taillés formaient au sol une sorte de termitière (Labou-Tansi 1979 : 15-16).

Dans la scène décrite, le narrateur montre, de façon horrible, la manière avec laquelle précisément, il a définitivement détruit le corps de Martial. En effet, après lui avoir donné du poison, il a littéralement découpé Martial en morceaux avant de le jeter. L'horrible se justifie dans cet extrait par le soin mis en œuvre par le Guide Providentiel pour anéantir son adversaire. Le verbe « démanteler » accentue l'idée de la volonté de faire disparaître une fois pour toutes l'adversaire. Martial est mort physiquement, et le Guide Providentiel croit avoir remporté finalement la lutte qui les opposait.

Cependant Martial se réincarne et apparaît désormais dans le roman sous la forme spectrale et vient hanter les vivants. Il se manifeste d'abord pour contester l'union de sa fille avec le Guide :

À ce moment, Martial leur apparut comme avant son arrestation, en soutane Kaki de pasteur du prophète Mouzediba. Chaïdana tremblait comme une feuille, sans pouvoir dire si c'était de peur ou de joie ; ses urines cédèrent. Le docteur, lui, avait peur, mais il fit des gros efforts pour n'en point laisser paraître. Ils attendirent qu'il parlât, malgré la tradition qui, en pareilles circonstances,

ordonnait aux vivants d’user de la parole avant les morts afin de ne pas la perdre pour toujours. Martial ne parla pas. Il désigna la blessure qu’il avait à la gorge et qui saignait sous son tampon de gaze, il s’approcha de sa fille, lui prit les mains, fit rencontrer son front au sien trois fois, un grand sourire montrait ses dents d’un blanc de fauve, il chercha l’éternel stylo à bille qu’il portait encore dans ses cheveux touffus et écrivit dans la main gauche de Chaïdana : « Il faut partir. » [...] Le sourire secoua encore une fois le visage déjà ridé du vieux tigre des forêts, un des sourires qui vous fendent le cœur (Labou-Tansi 1979 : 28-29).

Même sa fille est effrayée à l’idée de revoir son père apparaître comme un fantôme en soutane près d’elle : d’où le fait qu’elle tremble de peur en même temps que le docteur qui l’accompagne. Il y a aussi le docteur qui voit le fantôme de Martial. Il semble dans ce passage que le fantôme ne parle pas. Son moyen d’expression consiste à faire des gestes pour se faire comprendre auprès de ceux qui sont en face de lui. Chaïdana et le docteur sont tellement horrifiés qu’ils s’imposent à eux-mêmes le silence en pensant que Martial usera de la parole. Il finit par écrire sur une feuille en donnant l’ordre à sa fille et au docteur de quitter le lieu où ils se trouvent.

De plus, le conflit mystique trouve son illustration parfaite dans le roman de Sony Labou Tansi quand Martial et le Guide font face. Comme dans la séquence précédente, Martial ne dit aucun mot et laisse le Guide parler. Son apparition suffit juste à ébranler la tranquillité de son adversaire à un moment où le Guide avait besoin de profiter du corps sa bien-aimée :

Ton odeur, ton odeur, grogna le guide en se vautrant dans le corps insoumis de Chaïdana. Ses tropicalités faillirent répondre mais à ce moment le haut du corps de Martial remplit les yeux du guide qui tira huit chargeurs avant de retomber dans l’éternel supplication.

-Enfin, Martial ! sois raisonnable. Tu m’as assez torturé comme ça [...] Cesse d’être tropical, Martial. J’ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. Et si tu veux continuer la bagarre, attends que je vienne. On se battra à armes égales. C’est lâche qu’un ancien vivant s’en prenne à des vivants.

Mais Martial ne parla pas.

-S’il ne peut pas parler c’est qu’il ne peut pas agir autrement que par sa présence (Labou-Tansi 1979 : 58-59).

Ce qui est intéressant dans ce passage, c’est de constater que le corps de Martial réapparaît aux yeux du Guide dans le contexte où ce dernier en train de profiter d’un acte sexuel. Ce spectre empêche le Guide de jouir pleinement du corps de sa bien-aimée. Il contrarie en quelque sorte le Guide en s’interposant entre les deux êtres en plein ébats. Il les trouble. Dans la suite de la citation, Sony Labou Tansi utilise la prosopopée (Fontanier 1977 : 405) pour tisser un échange entre les deux personnages en conflit. Néanmoins, il n’y a que le Guide qui parle longuement en s’adressant à son adversaire. Le paradoxe dans la prise de parole du Guide est qu’il demande à Martial d’accepter le fait qu’il a gagné la guerre, tout en reconnaissant sa faiblesse devant son adversaire. En effet, le Guide semble avoir accepté la supériorité de Martial sur lui. S’il avoue être torturé par Martial, c’est bien la preuve qu’il a peut-être perdu la bataille sur le plan mystique, domaine dans lequel il a du retard sur son adversaire. Le constant que nous faisons également dans cette prise de parole, se résume à l’idée que malheureusement, le Guide n’a rien à proposer en termes de réaction pour contrer Martial si ce n’est que procéder par supplication, signe de faiblesse totale de sa part.

Par ailleurs, le Guide indique le moyen par lequel son adversaire a pris l’ascendant sur lui. En effet, les apparitions de Martial sont ponctuées de silences qui traduisent la posture de cet être mystique qui n’a pas besoin de la parole pour parler comme le fait le Guide. Il se tait. Vu comme l’absence de parole dès le départ, le silence se révèle être un autre type de langage qui n’use pas d’expression verbale pour communiquer. Mieux, le silence se sert du vide apparent qu’il laisse pour signifier. C’est-à-dire que le silence en lui-même est porteur de sens comme le

souligne Annette de la Motte : « [...] malgré l'absence apparente que le silence produit, il est en quelque sorte présent, et il est parlant. A chaque fois qu'un locuteur potentiel se tait, ce silence est signifiant » (La Motte (de) 2004 : 12). Dans *La vie et demie* de Sony, le silence de Martial à notre point de vue accentue sa domination sur le Guide. Il est désormais le maître dans le conflit qui les met en opposition. En clair, il convient de souligner que la victoire de Martial est une victoire du monde des fantômes sur celui des vivants.

En outre, l'horrible dans *La vie et demie* — au-delà de l'effroyable, du dégoût, d'affreux qu'il suscite chez les personnages — génère une sorte de paranoïa, définie comme trouble du fonctionnement mental qui se manifeste par une méfiance exagérée des autres, une sensation de menace permanente et un sentiment de persécution que l'on remarquera chez le Guide dans le but de conjurer la menace que représente pour lui Martial et sa descendance. On verra le dirigeant prendre un certain nombre d'interdits pour freiner l'hégémonie de son adversaire et instaurer une société de contrôle généralisé. Il commencera par entrer en guerre contre la couleur noire : « On arrêta tous ceux qui pouvaient avoir la peinture noire chez eux, et le noir fut décrété couleur de Martial, tous les citoyens furent sommés de faire disparaître tout ce qui avait la couleur de Martial à part les cheveux [...] La guerre contre le noir de Martial s'étendit à tout le pays en quelques heures » (Labou-Tansi 1979 : 45). Derrière la couleur noire, c'est une bataille engagée entre les deux forces en présence. Il faut à tout prix dissiper toute forme de traces qui renverraient à ce personnage. Leurs attitudes sont symptomatiques des régimes totalitaires comme l'a montré Hannah Arendt : « l'une des tâches de la police secrète est de s'assurer que ces traces elles-mêmes disparaissent » (Arendt 2002 : 235). Tandis que chez Hannah Arendt c'est seulement la police qui était chargée de cette besogne, chez Sony Labou Tansi, en revanche, c'est tout le pays qui est mis à contribution pour exécuter les recommandations du Guide à propos de l'effacement du noir dans le pays. L'horrible dans *La vie et demie* se pense aussi comme tout ce qui est excessif dans la société où on voit un conflit qui était au départ personnel entre le Guide et Martial essaimer l'ensemble du pays. Pris de panique, le Guide n'a que pour seule alternative d'agir de la sorte avec ses excès au niveau des interdits. Malheureusement, il n'y parviendra pas.

De plus, l'horrible dans le roman c'est la volonté et l'indécence avec lesquelles le Guide tente d'instaurer une vérité officielle, qui ne doit être nullement remise en cause par quiconque et dans un souci de se préserver contre son principal adversaire. Le Guide ne se prive pas de fabriquer une vérité à la mesure de ses envies en mentant au passage. Le narrateur raconte une scène dans le roman qui éclaire cette attitude du Guide tandis que ce dernier a assassiné des gens :

Le Guide Providentiel prit la peine d'offrir là un mensonge radiodiffusé et télévisé suivant lequel un contingent de mercenaires avait tenté d'obtenir la disparition physique du guide dans une tentative suicidaire qui s'était terminée par le drame de l'hôtel La vie et Demie, que pour sauver les populations environnantes des audaces sanguinaires des mercenaires, l'Armée pour la démocratie et la sécurité populaire (APDSP) avait été amenée à détruire les sept cent soixante-douze clients, cuisiniers, servants, servantes et expatriés [...] Le gardien de l'hôtel, qui diffusait un bruit contradictoire [...] fut fusillé après cour martiale pour complicité avec l'ennemi et haute trahison (Labou-Tansi 1979 : 70-71).

Dans l'attitude du Guide de transformer le mensonge en vérité officielle et diffusée par la radio, il appert que mentir est consubstantiel à l'exercice même du pouvoir de celui-ci. C'est le propre des régimes autoritaires comme l'avait montré Hannah Arendt : « Les mensonges ont toujours été considérés comme des outils nécessaires et légitimes, non seulement du métier de politicien ou de démagogue, mais aussi celui d'un homme d'Etat » (Arendt 1972 : 289). Les actes posés par le Guide permettent par ailleurs de comprendre quelque chose de très important. En effet, en propageant des fausses nouvelles, ce régime nous plonge dans un moment où il est difficile de savoir ce qui est vrai. Nous sommes dans l'ère de la post-vérité définie comme la

période au cours de laquelle « le partage du vrai et du faux devient donc insignifiant » (Renault d'Allonnes 2018 : 11). Mieux, le roman de Sony Labou s'inscrit dans la lignée de ces écrits qui ont dénoncé avec force les dictateurs africains (Mabanckou 2016 : 67) après la période des indépendances.

CONCLUSION

Pour finir, nous disons que l'analyse de *La vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Sous le pont de Bomo* de Marc a permis de proposer une piste de réflexion sur la question de l'horrible dans le roman africain francophone. L'horrible a été abordé comme ce qui effraie, suscite la répulsion, le dégoût et finit par causer la mort chez certains personnages. L'espace horrible chez Marc Kaba a été le lieu (la forêt) de la réalisation des liaisons mystérieuses entre des êtres vivants et des êtres surnaturels. Chez Sony Labou Tansi l'espace est « anomique »¹ dans la mesure où il est le lieu de l'enfermement, la censure, de la mort pour tous ceux qui tentent de s'opposer à la dictature qui sévit dans le pays de la Katamalanasie. Par la suite, le conflit mystique a permis de voir la bataille qui oppose Ndoka et son grand-père où des êtres prennent parfois des formes animales au point d'épouvanter les lecteurs ; et où le premier essaie de reprendre le contrôle de sa vie après des échecs causés par son père Tseyi et son grand-père. Chez Labou Tansi, le conflit a mis en tension Martial qui réapparaît comme un fantôme et le Guide pour la conquête du pouvoir dans le pays. Le pouvoir est donc au fond l'enjeu majeur qui concentre les antagonismes entre les différents personnages dans les deux romans. Ainsi, l'horrible dans le roman africain francophone se pense comme le lieu où l'effroyable, le monstrueux, l'abominable, l'excessif surgissent et où l'humain côtoie sans cesse l'innommable.

Bibliographie

- ARENDRT Hannah** : *Le système totalitaire. Les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 2002.
- ARENDRT Hannah** : *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- COULIBALY Adama** : *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- DEVESA Jean-Michel** : *Labou Tansi. Ecrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- DURAND Gilbert** : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.
- FOUCAULT Michel** : *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-75*, Paris, Gallimard, 1975.
- FONTANIER Pierre** : *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- JAEDICKE Christian** : *Nietzsche : figures de la monstruosité. Tératographies*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- KABA Marc** : *Sous le pont de Bomo*, Libreville, Odem, 2011.
- KABA Ousmane** : *Le Bestiaire dans le roman guinéen*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- K'MONTI JESSE Diama** : « *La vie et demie* de Sony Labou Tansi : une poétisation de l'horreur », Bidy Cyprien Bodo, Bassidiki Kamagaté, Coulibaly (dir.), *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2016, pp.125-151.

¹ Adama Coulibaly, *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.176.

LABOU-TANSI Sony : *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

LA MOTTE Annette (de) : *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française au vingtième siècle*, Zurich, Lit Verlag Munster, 2004.

MABANCKOU Alain : *Lettres noires : des ténèbres à la lumière*, Paris, Fayard, 2016.

MAURIN-ABOMO Marie-Rose : « Sony Labou Tansi et le cannibalisme. Une manière de donner du sens à la vie à travers *La vie et demie* », Mukula Kadima-Nzvji, Abel Kouvouama, Paul Kibangou (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp.309-327.

MAUREL Anne : *La critique*, Paris, Hachette, 1994.

MONGUI Pierre-Claver : « Entre vie mort : mystère et mythe de la sorcellerie dans *Sous le pont de Bomo* de Marc kaba », Moupoumbou Clément, Ndemby Mamfoumby Pierre (dir.), *La Mort dans l'espace littéraire gabonais*, Libreville, Odem, 2012, pp.29-48.

REVAULT D'ALLONNES Myriam : *La faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Seuil, 2018.

SEMUIJANGA Josias : *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SANGSUE Daniel : *Vampires, fantômes et apparitions. Nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, 2018.

TODOROV Tzvetan : « Poétique », Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov (dir.), *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p.99-166.

TODOROV Tzvetan : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

**LE GENRE EN POSTCOLONIE OU LES SCENES DE PERFORMANCE
D'UNE HISTOIRE VIOLENTE : UNE LECTURE DE QUELQUES
ŒUVRES DE LEONORA MIANO**

DJOMBI-SIKE MOUKOUDI Madeleine G

sikegermaine@yahoo.fr

Université de Douala (Cameroun)

Résumé

Un regard furtif sur le roman féminin africain montre un lien étroit entre genre et violence. En fait, le genre y apparaît comme une violence instituée. La présente réflexion se propose d'explorer les modalités par lesquelles le genre féminin n'existe qu'à travers des dispositifs particuliers générés par une institution sinon machiste du moins patriarcale. En nous inspirant de Judith Butler (1989 :77) à propos du genre comme « norme instituée » et relisant l'œuvre de Leonora Miano, nous voulons analyser la manière par laquelle le sujet féminin est marqué par des normes sociales institutionnalisées par un système discriminatoire et violent. Une violence portée par des symboles, des métaphores et des images qui construisent ce que Butler appelle une « institution de la sujétion » de sorte que le genre n'existe pas comme catégorie pré-remplie mais plutôt comme performance.

Mots clés : violence, genre, performance, féminisme, histoire, normes

Abstract

A peep at the female African novels reveals a clear link between gender and violence. Gender emerges as an instituted violence. The current reflection explores the main conditions by which female gender is apprehended only through exclusive and patriarchal dispositions. With Judith Butler lenses who defines gender as “instituted norm”, and a careful reading of Leonora Miano's novels, we want to analyze the way the female human, is marked by the social and institutional norms imposed by the discriminatory and violent system. That violence is carried out by symbols, metaphors and images that constituted the so called “institution of subjection”, so that, gender is not a full file category but a performance.

Keywords: violence, gender, performance, feminism, history, norms

INTRODUCTION

Il existe un motif récurrent dans l'écriture féminine africaine postcoloniale : la violence. Celle-ci structure pratiquement tous les récits d'œuvres de fiction produits par les femmes dès les indépendances en Afrique. La mise en scène de la violence permet donc de rentrer dans les imaginaires du genre en postcolonie et pose la problématique d'une construction sociale des catégories humaines. La présente étude part du présupposé de la perméabilité du féminin, instituée à travers des normes restrictives et hiérarchisantes¹. Elle prend à son compte l'hypothèse butlerienne² selon laquelle si le genre est une catégorie, celle-ci ne peut et ne saurait qu'être transcendante, car c'est un paradigme dynamique, performé et qui se déploie dans les espaces créés par des dispositifs historiques, culturels et symboliques de la société. Une lecture de quelques œuvres romanesques de Léonora Miano, peut permettre de le confirmer.

Toute la fiction de Miano est ancrée sur une peuplade de femmes dont les rôles actantiels trahissent l'existence de structures identitaires disséminées. Qu'il s'agisse de Ayané dans *L'Intérieur de la nuit*, de Musango dans *Contours du jour qui vient*, de Eyabe dans *La Saison de l'Ombre* ou même encore Boyadishi de *Rouge Impératrice*, les protagonistes féminins du roman de Miano sont marqués du sceau d'une histoire sinon violente du moins traumatique. Ils sont pour ainsi dire des témoins privilégiés des tragédies qui surviennent dans leurs communautés respectives et même des victimes principales. Ce qui frappe dans cette esthétique, ce sont les modalités d'inscription de la femme dans l'histoire tragique de l'Afrique. Il apparaît que c'est une femme-miroir de la violence historique.

En suivant les propositions théoriques faites par Judith Butler à propos du genre comme performance, plus précisément l'idée que le genre est inscrit dans les pratiques quotidiennes, appris et performé à partir de normes féminines et masculines, la présente réflexion adopte les grandes lignes des orientations méthodologiques de la déconstruction de Jacques Derrida. Cette approche s'impose en regard de la nécessité de rentrer dans les binarismes pour comprendre les idéologies patriarcales qui déterminent le genre féminin. Une lecture déconstructionniste a trois étapes : 1) identification des oppositions binaires et mise en lumière de leur superficialité ; 2) subversion de la hiérarchisation des termes de l'opposition et enfin 3) analyse de l'instabilité ainsi provoquée par cette subversion. Sans pour autant suivre cette démarche à la lettre, notre réflexion s'organise sur ces principes méthodologiques. En premier lieu, nous sondons les lieux de l'histoire capables de dire la violence subie par le genre féminin. Cela nous permet de dégager des indits de ladite violence. Ayant de la sorte découvert les lieux archétypiques de

¹Dans le processus de la hiérarchisation

² Relatif à Judith Butler, féministe américaine.

cette violence, nous montrons en deuxième lieu comment, paradoxalement, les normes sociétales, au lieu de rendre la société harmonieuse, la dérèglent plutôt et deviennent pour ainsi dire des a-normalités. Enfin, nous démontrons que ce renversement des normes brouille les frontières et permet au genre féminin de se donner une agentivité et de résister ainsi aux structures qui la maintiennent dans la subalternité. Nous concluons qu'en appréhendant le genre comme performance, la fiction de Léonora Miano révèle au moins deux réalités. La première est que la violence sur le genre féminin est inscrite dans des lieux qui à priori ne révèlent pas la construction idéologique de la subalternisation de la femme. La seconde réalité est celle de la capacité des sujets à résister, à contester et à réécrire l'ordre établi.

I- Histoire, violence et genre

Chez Miano, il est indéniable que le fait historique constitue la genèse du récit. Si Miano n'inscrit pas les dates avec précision dans ses textes, qui se rapprochent des dates historiques, on peut reconnaître sans peine les périodes à partir de l'intrigue et des indications temporelles spécifiques. Miano nous situe bien en Afrique au cours des crises. Elle dit : « *cette nuit à Eku, c'était l'Afrique perdue, hébétée par le choc de sa rencontre avec l'ailleurs [...] Elle s'automutilait en génocides ou en guerres civiles* » (IN, 121-122). L'allusion historique faite avec « *la rencontre avec l'ailleurs* » dénonce bien les méfaits de toutes les conquêtes et agressions subies par les peuples noirs. Le recoupement de différents textes rejoint les découpages historiques où la violence occupe une place de choix. À l'exception de *Rouge impératrice*, dixième roman de l'auteure qui présente une Afrique à venir, unifiée, futuriste et somme toute utopique, Miano nous met face à l'Histoire tragique de l'Afrique. Ainsi *L'intérieur de la nuit* et *Contours du jour qui vient*, nous situent en pleine guerre civile dans une Afrique postcoloniale, *La saison de l'ombre* s'ancre dans la période de la traite transatlantique. Toutes ces violences instituées sont portées par des femmes, car elles évoluent malgré elles dans ces systèmes mis en place et générateurs du chaos. Un environnement qui lie les structures oppressives comme la race, la classe et le sexe à l'identité et à l'expérience féminines. L'omniprésence des protagonistes féminins dans ces récits de crise l'atteste. En accord avec Anne McClintock (1995), il est impossible de dissocier le genre, la classe et la race du processus impérial. Un point de vue qui permet de certifier que l'esthétique de Léonora Miano, pointe vers ce que l'on peut appeler une colonialité des relations de pouvoir entre les genres. Il s'agit véritablement d'un projet de construction sociale. En lisant *L'Intérieur de la nuit*, *Contours du jour qui vient*, *La saison de l'ombre* ou encore *Rouge Impératrice*, on note une volonté de Miano de narrer l'entreprise de possession et de domination pour révéler les dynamiques de pouvoir

qui déterminent le genre. Sur cette base, la masculinité et la féminité doivent être appréhendées dans le cadre de ces dynamiques de pouvoir et des rôles sociaux ainsi associés au sexe. Une telle approche permet dès lors de relire l'histoire sous le prisme de la violence en sortant d'une catégorisation eurocentrique des expériences féminines globales, car il existe une expérience singulière de la femme en postcolonie. Les grandes tragédies, telles que la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, les guerres, les génocides, pour ne citer que celles-là, reprises dans les textes, permettent de voir l'implication des femmes, les différents rôles qui leur sont assignés et les destins qu'elles doivent assumer.

Ces contextes référentiels de l'oppression et de la domination ne mettent pas la femme à l'abri, mais en avant-scène. Leonora Miano qui présente l'Afrique comme une terre d'invasion dans ses œuvres, replonge le lecteur dans la brutalité, la brusquerie avec laquelle les peuples ont été attaqués autrefois. On voit bien dans *La saison de l'ombre*, les assauts des Bwele chez les Mulongo. Le premier assaut est marqué par un grand incendie nocturne qui ravage tout le village. Les populations sont surprises dans leur sommeil, courent et accourent sans savoir exactement ce qui leur arrive. Le bilan de cette première attaque se solde par la disparition des membres du clan (neuf enfants et deux adultes) et des pertes matérielles énormes. Devant cette situation incompréhensible, les femmes, mères des enfants disparus pendant la nuit sont mises en réclusion. Elles sont pointées du doigt pour ce qui arrive au clan et c'est au-dessus de leur case que se forme la « *brume épaisse* », « *une fumée noire* ». Cette manifestation mystérieuse marque leur singularité devant ce drame collectif. Devant l'inexplicable, ce sont les femmes dont les enfants ont disparu qui paient le lourd tribut de ces intrusions nocturnes. Et c'est encore elles qui détiennent les clés des énigmes. Pour tout dire, la violence constitue la matrice d'une esthétique transcendante, elle génère un récit : celui du genre en tant que lieu de dissémination d'un pouvoir mâle. La violence est, pour reprendre Derrida (2005), originaire, car elle est inscrite à l'origine, mais a aussi une destinerrance (Derrida 1994), c'est-à-dire, une destination vers laquelle la puissance de l'origine hante en permanence le sujet féminin collectivement. Cette réalité, Léonora Miano la décrit à merveille dans ces textes comme nous venons de voir pour *La Saison de l'ombre*. Il en est de même pour *L'intérieur de la nuit*, où, la prise en otage du village Eku, par les rebelles et l'équarrissage du jeune Eyia, se soldent par la rébellion des femmes Eku, à qui il revient désormais d'exorciser et de régir le clan. Aussi le meurtre du père de Musango par les malfrats après la guerre civile, aboutit à la déstabilisation complète d'Ewenji, sa mère et des souffrances de la jeune fille.

Cette approche suggère que si la violence de l'histoire est originaire, c'est justement parce qu'elle permet de mettre en exergue les multiples modalités par lesquelles les femmes

performent ces dispositions. Toutefois, et en suivant Judith Butler (1990), nous affirmons aussi que la violence représentée chez Miano est normative, car elle établit un lien direct entre genre, normes et performativité. Pour bien comprendre ce lien, revenons à la théorie de la performativité telle qu'elle est élaborée par Butler dans *Trouble dans le Genre*.

II-Normes, violence et genre

Pour Butler (1990) en effet, les normes configurent et organisent la réalité à travers une grille d'intelligibilité qui régule à la fois le sens et l'apparence. Autrement dit, elles formatent ce que signifient les choses, les gens et les phénomènes, ce qui apparaît ou est visible et donc reconnu, et ce qui reste invisible est méconnaissable. Pour Butler, une norme devient violente et par conséquent légitime la violence lorsqu'elle est naturalisée, objective, a-historique et universelle plutôt que lorsqu'elle est culturelle, construite et contingente. Une norme naturalisée ne se présente dès lors plus comme norme – en tant que configuration spécifique contestable du monde – mais comme une description neutre, définitive et non-contestable de la réalité. De la sorte, sa violence – la force avec laquelle elle exclut, abjecte, marginalise tout ce qu'elle ne qualifie pas comme normale, mais aussi la force avec laquelle elle soumet les sujets à ses canons – elle est disséminée ou rendue imperceptible. La naturalisation d'une norme donnée est ce que Butler appelle donc « violence normative ». En lisant Miano avec Butler, on constate que la violence normative n'existe pas seulement dans le monde de la signification ou de l'intelligibilité et qu'elle n'est pas que symbolique, discursive ou idéale, mais elle est aussi et surtout une opération corporelle et participe d'un processus de matérialisation. Par exemple, dans *La Saison de l'ombre*, notre auteur joue avec le double sens du mot *matière* (Miano, 155), renvoyant à la fois à la matérialité et à la valeur, à ce qui est significatif, ce qui compte. La matérialité et la signification sont pour elles indissolubles : la matière n'est pas qu'un simple effet linguistique, mais est en quelque sorte conditionnée et touchée par et à travers le langage, particulièrement lorsque ce dernier exige une forme de réincarnation. À partir de cette perspective, la violence normative fonctionne comme – et ne devient efficace qu'à travers – une « violence matérielle » qui produit et ordonne silencieusement les sujets féminins en accord avec certaines catégories « hiérarchisantes ».

Dans l'esthétique romanesque de Miano, les sujets féminins sont informés et jugés par des normes genrées et par la violence normative produite par leur naturalisation. Si les sujets féminins se révoltent contre cette norme, ils deviennent monstrueux ou in-naturels, condamnés pour ainsi dire à une mort intérieure. Ils sont forcés de vivre dans le monde social en tant que ce qui est impossible, irréalisable, irréel et illégitime. Plus important encore, ces sujets qui sont

reconnus comme « normaux » et qui seraient donc en accord apparent avec la norme n'échappent pas non plus à la violence, mais sont plutôt soumis à une forme différente – discursive et épistémologique – de violence. Cela s'explique par le fait que « le normal », « l'original » se révèle être un idéal que personne ne peut incorporer.

De ce qui précède, on peut conclure que la violence normative, telle qu'elle se déploie dans l'œuvre de Miano devient en réalité une violence ontologique (et constitutive !) ou transcendantale. Cela implique également que la norme même qui régit ainsi le genre féminin est 1) intrinsèquement violente, 2) absolument nécessaire à la formation de la subjectivité féminine. Comme l'affirme Butler, on voit bien que chez Miano, la subjectivité féminine est produite par « des opérations violentes d'une régulation normative » (1990 :77). Mis autrement, là où il y a un être féminin, il y a violence.

En effet, en situation de colonisation et de postcolonialité, le traumatisme, associé à la violence, doit être appréhendé en relation avec la répétition de pratiques sociales. Dans ce sens, la présente réflexion appelle à une décolonisation des études du trauma dans laquelle on reconnaîtrait les contextes globalisés d'évènements traumatiques, les formes spécifiques que prennent les souffrances traumatiques et la myriade de modalités de leurs représentations littéraires. En sortant des théorisations occidentales du trauma comme modalité spécifiquement lié à un évènement, la lecture de Miano suggère qu'il faut adopter l'appellation trauma collectif pour comprendre la nature même de la représentation de la femme. Jeffrey Alexander (2004) définit le trauma collectif comme le résultat d'un acte narratif socioculturel afin de construire les expériences traumatiques. Dans ce contexte, la littérature joue un rôle fondamental dans ce que Alexander appelle « process du trauma » : ce process qui formate le récit et donne du sens aux phénomènes douloureux et accablants et dont les dégâts causés sur l'identité collective sont indéniables. Du point de vue de la théorie postcoloniale donc, le concept du process traumatique suppose la construction et l'interrogation de l'histoire du racisme, de la colonisation et de la décolonisation. À ce titre, le racisme et le colonialisme font partie du process traumatique, car leurs effets dévastateurs appartiennent aussi au présent.

On le voit, dans les œuvres de Miano, la violence est constituée en scènes de répétition du trauma. Et comme lieu de répétition, elle normativise la représentation de la femme. C'est dire que le lien entre représentation et répétition, répétition de la violence traumatique positionne la femme également comme site où l'histoire se joue, se rejoue, encore et encore. Représenter la femme donc pour Miano, c'est inscrire la répétition du trauma au cœur même de son identité. Mais pourquoi répéter ? C'est que comme l'affirme Butler (1990), la performance du genre est conditionnée par la répétition d'actes sociaux permettant de construire une identité qui campe

la femme dans des schèmes permanents de sujétion. Représenter, c'est donc répéter les mêmes sentences (à la fois discours et sanctions), c'est inscrire la même différence traumatique au cœur de l'identité féminine de sorte que la femme, quel que soit son espace d'appartenance, ne soit lue qu'à travers le prisme du trauma. Et la représenter, c'est répéter la même performance d'un genre marqué, historiquement et discursivement. À ce titre, la violence devient un motif essentiel de la représentation de la femme, car il y a un lien direct et étroit entre violence et pouvoir. Arendt (1970) a déjà montré que la violence ne se produit jamais dans un vacuum et la fiction de Miano démontre que la violence est surtout le produit d'actions répétées et ritualisées décrivant la nature même des relations entre individus et groupes. En s'éloignant d'Arendt pour qui la violence ne saurait générer le pouvoir, la lecture de la fiction de Miano suggère que la violence exercée sur les femmes a justement pour intention d'encoder le pouvoir dans un système de communication et de normativité. En d'autres termes, c'est une violence qui tente de légitimer les pouvoirs d'un genre. De la sorte, elle est partie constitutive de la condition humaine. Nous pensons d'ailleurs qu'en lisant cette représentation des femmes dans les œuvres de Miano, la violence correspond à ce que Judith Butler nomme « processes of subjectivation », mais qui est aussi, comme nous l'avons dit plus haut, « originaire » (Derrida), car elle se situe à la genèse du rapport des genres et des races. En fait pour Derrida (1993), la violence est d'abord une « co-implication » de l'Origine. En effet, dans une analyse de la philosophie de Husserl, Derrida propose que toute Loi (entendons ici toute modalité de régulation des relations humaines) pointe vers une « contamination originaire » ou plus précisément vers « une complication originaire de l'Origine ou une contamination initiale du Simple ». Expliquons. La dynamique des rapports humains doit être appréhendée dans une synthèse de la logique contradictoire entre deux extrêmes : les structures transcendantales de la conscience de l'homme et les sphères mondaines du temps historique (l'esclavage, la colonisation, l'assujettissement des femmes). Il suit que la représentation des femmes chez Miano est fondée sur deux paradigmes : une violence transcendantale et une économie de la violence. La première renvoie à la co-implication de l'origine du sens et la seconde aux conséquences de la violence transcendantale.

La violence transcendantale est immémorielle. Elle veut rentrer dans le mythe et fonder une croyance et une pratique humaines : une croyance en la subjugation et la subordination de la femme, et une pratique qui met le genre en situation permanente de performance. L'économie de la violence quant à elle décrit les modalités de représentation de la femme en situation de dominée de sorte que cela s'instaure comme pratique, *habitus*, pour naturaliser pour ainsi dire la croyance.

En tout cas, chez Miano, il faut appréhender la violence dans sa complexité épistémologique pour comprendre comment elle s'inscrit à l'origine même de la représentation de la femme. C'est une violence qui prend à la fois les trajectoires psychologique, culturelle, structurale, symbolique et politique (voir ici Arendt 1970, Galtung, 1990, Bourdieu et Thompson 1991, et Zizek 2009).

On pourrait par exemple partir de la manière dont Platon conçoit la violence comme une action qui rend une autre personne « moins parfaite » et dont l'intention première est de perturber l'harmonie intérieure de l'homme. On peut aussi la lire en suivant Ghandi (1996) qui y voit une volonté d'imposer sa volonté sur l'autre, ou même encore comme Potter (1999) une violation du bien-être physique et émotionnel de l'autre. Galtung (1969) pense d'ailleurs qu'il y a violence lorsque l'être humain est influencé pour que ses réalisations somatiques et mentales actuelles se situent en deçà de son potentiel. Cela a fait dire à Nussbaum que la violence est la conséquence directe de l'objectification, de la négation de l'humanité même de l'autre. Dans ce contexte, on peut dire avec Soja (2009) que chez Miano, la violence est un archétype, une expression d'une pulsion de domination de la femme. Il n'est plus surprenant que dans ses textes la violence soit rentrée dans un langage et que l'auteure élabore une technique explorant les limites et le pouvoir de l'esthétique minimaliste : chez elle, les mots sont restaurés dans leur sens « originel », et les qualificatifs semblent bannis afin que l'oralité réside dans la capacité du lecteur à s'appropriier les voix du texte. De la sorte, la violence thématique ou référentielle (partouze, inceste, viol, pédophilie, guerre) est appréhendée à travers la conscience des personnages, qu'ils soient agents ou victimes. Les ellipses, les multiples focalisations et les réécritures réflexives palimpsestiques récusent le graphique, la confrontation avec l'indicible. Cela explique peut-être pourquoi dans *L'Intérieur de la nuit*, l'infanticide n'est jamais décrit. Si chez Miano, la narration insoutenable des sévices infligés à Musango par sa mère s'arrête à la tentative de cette dernière de brûler vive sa fille, c'est peut-être parce qu'effectivement, l'infanticide rentre dans l'indicible et laisse en fait le lecteur imaginer une mère infanticide. Cette formulation permet de dévoiler deux éléments essentiels à la représentation de la femme : en premier, l'enterrement de l'acte dans le texte – qui renvoie à la fois à mettre sous terre (enracinement) – et à faire le deuil, comme si l'acte d'écrire signifiait simultanément enraciner et mourir ; le deuxième élément lui, établit le lien entre la sexualité et la formulation linguistique de la violence.

En tout état de cause, et par rapport à la violence, l'enterrement est sans conteste une métaphore du refoulé en situation de trauma et traduit en même temps l'incapacité du langage à dire. On peut dès lors supputer qu'une investigation de la violence textuelle renvoie

indubitablement à un devoir de mémoire (Ouologuem). Chez Miano, on voit que c'est une violence presque psychique qui pose la question de l'éthique du langage. Elle semble structurée sur le *Nachträglichkeit*, freudien (un remaniement par le psychisme d'évènements passés), à mesure que la lecture avance et coïncide avec le retard du trauma. En fait, l'écriture de Miano semble mimer la résurgence d'images traumatiques : le trou (trou-matisme) qui signifie la rencontre manquée avec le réel au cœur du trauma. En réalité, en jouant avec l'étymologie du mot trauma (du grec blessure, douleur, défaite) et sur « trou » signifiant aussi grande blessure, Lacan nomme « trou-matisme » l'instant subjectif de la rencontre avec le Réel : « on invente une chose pour remplir un trou dans le réel ; là où il n'y a pas de relation sexuelle, il y a un trou-matisme » (1973 :97). Cela nous dit ainsi ce qui peut être connu et ce qui reste inconnu. L'élément de surprise – le manque, l'Angoisse, l'impréparation – faisant partie de l'expérience du trauma doit être appréhendé en rapport avec la compulsion de la répétition (*wiederholungswang*) inscrite dans la nécessité de la récurrence. Bref, les modalités de la réitération de la scène traumatique, telles qu'elles se déploient dans les textes, sa figuration doit être intégrée dans une représentation atypique de la femme chez Miano : elle n'existe esthétiquement, discursivement et politiquement que par une mise en scène de la violence du trauma. Dans ce contexte, il n'est pas faux d'affirmer que l'intensification de l'imagerie animale couplée à l'emphase mise sur la vulnérabilité du féminin, correspondent à un déplacement et à une résonance qui reposent sur une profusion des images de la violence traumatique. Une scène suffit à justifier une telle hypothèse. Il s'agit de la scène de défloraison pratiquée par Ayané sur elle-même dans *L'Intérieur de la nuit*.

En effet, dans *L'Intérieur de la nuit*, une scène hautement symbolique conditionnant la construction du genre féminin est la scène où Ayané se déflore. Citons-la dans sa totalité :

À l'âge de treize ans, Ayané s'était déflorée elle-même, à l'aide d'un tubercule de manioc. Autour d'elle, les filles se faisaient presque toujours une idée très brutale de ce qui les attendait dans la couche de leur époux. On les culbutait dans les fourrés, vers l'âge de neuf ans ou un peu après. Des hommes de passage au village, leurs oncles ou leurs cousins. Alors, elle avait elle-même rompu la membrane. Sans trop d'émotion, d'ailleurs. C'était sale. Et tous ces types, qui voulaient à toute force voir leur pénis enduit du sang d'une jeune fille, étaient des porcs (37).

La lecture de cette scène climatérique révèle au moins deux réalités. La première est l'inscription du viol comme motif distinctif de la construction du genre féminin. La seconde renvoie à la problématique de l'agentivité en rapport avec le genre féminin. En fait, Ayané s'auto-viole dans une scène ritualisée qui répète pour ainsi dire les viols à répétition perpétrés par les hommes et la société machiste. Pour y arriver, elle objectivise le phallus par le « tubercule de manioc ». Cette objectivation est confirmée par l'expression « sans trop

d'émotion » pour justement contester la nature même de l'acte de défloration accompli par les hommes.

Pour bien comprendre le genre féminin, il faut le sortir de la catégorie et l'intégrer dans ce que Judith Butler appelle performance, car celle-ci permet de prendre en compte les expériences individuelles et collectives sans les diluer dans des formes identitaires fixes.

III- Performance et renversement des genres

Chez Miano, les expériences individuelles, bien qu'issues des événements tragiques collectifs, offrent la possibilité de dire la diversité des parcours, mais aussi et surtout l'inventivité des schèmes de domination par le genre, la classe et la race. À ce titre, l'histoire de la violence de l'esclavage et de la colonisation structurant la mise en scène du féminin n'est complète que lorsqu'elle réussit à traduire la pluralité des expériences traumatiques féminines. Pour Pierre Soubias (1999 : 124), la fiction de Miano révèle « l'urgence d'un récit féminin de la violence ». Un tel récit féminin a la capacité de rendre compte dans toute sa vérité de la manière dont la violence est constitutive de l'identité des femmes africaines et de ses diasporas. De la sorte, le genre féminin est une violence ontologique. Une telle lecture impose une nouvelle discussion sur les épistémologies féminines, en particulier celle d'une ontologie du genre confinée à un nominalisme extrêmement réducteur. En fait, si la violence est à l'origine du genre féminin, il permet par ailleurs de l'appréhender comme processus culturel d'inscription soumis à un ensemble de significations et d'expériences dynamiques. Selon Butler justement, le genre féminin n'est pas qu'un médium passif sur lequel sont inscrits des sens culturels. Et Miano le montre à merveille. Dans *La saison de l'ombre*, par exemple, elle réussit à renverser les normes genrées de la guerre en donnant un rôle central aux femmes. La reine Njanjo et sa sœur Njole sont de véritables meneuses des troupes du pays Bwele. Elles disposent d'une « garnison de soldates » (106), « des archères » qui mènent des opérations de protection et de conquêtes des villages voisins. Elles ont incendié le village Mulongo et pris en captivité les jeunes initiés du clan ainsi que leurs maîtres initiateurs. Ces dames, intrépides ont développé les stratégies adéquates pour fragiliser l'adversaire en reviennent pour une deuxième attaque, raser le village, entier, en prenant le soin de capturer plus de personnes. Une situation qui a l'avantage de montrer comment leurs expériences de la violence dé/construisent toutes les perceptions essentialistes du genre. Et le roman de Miano va plus loin en présentant toujours chez les Bwele, une répartition du travail qui ne tient pas compte du genre. Pour le métier de tisserand, exercé par les femmes chez les Mulongo « Une activité qui, [...] devrait échoir aux femmes. Un mâle a mieux à faire » (89), il est exercé par tout le monde chez les Bwele après

un apprentissage. Pour le cas d'espèce, Mutango, s'indigne du fait que ce soit fait par un homme. Il pose la question, ahuri : « Ce sont donc les hommes qui effectuent ce travail ? » (89)

Dans *L'Intérieur de la nuit*, après la violence qui s'est abattue sur Eku pendant la nuit atroce, les femmes traumatisées par les actes de violence perpétrés par leurs époux décident de congédier ces derniers, de les répudier. On assiste à un renversement de rôles dans la société Eku, une rupture totale avec les normes établies dans la société qui pousse Ié la doyenne de la communauté à demander perplexe : « Vous les répudiez ? » La vieille dame « n'en croyait pas ses oreilles » (IN : 136). Il se passe que, la nuit tragique a mis en route une « transformation. Un renversement des forces en présence. » (IN : 137). Les épouses ont décidé de subvertir les règles de la société, en répudiant leurs époux Ekwé et Ebé. Une décision qui définit clairement les nouveaux rapports de force après la tragédie de la nuit. Les femmes Eku qui, au départ sont connues pour celles qui ne peuvent contrarier leurs époux, arrivent par la force des choses à les battre et les chasser du clan. Miano veut montrer par cette mise en scène que les rôles attribués à chaque groupe ne sont pas fixes. Pour cela, elle multiplie dans son œuvre, les figures féminines-mâles. On peut ainsi ajouter aux précédentes les femmes-mâles qui ne correspondent pas aux stéréotypes connus.

Une question chère à l'écrivaine Léonora Miano est sans doute celle du statut de la femme et de son implication dans la marche de la société. Elle met en scène de nombreuses figures féminines qui attirent l'attention du lecteur, car elles ne cadrent pas avec les normes sociales établies dans les sociétés textuelles. Il faut dire que dans ces univers, les femmes sont destinées à une routine, à répéter les mêmes scènes que leurs mères. La narratrice de *L'intérieur de la nuit* révèle que :

« Les dents serrées, le dos bien rigide, l'espérance vaincue. Les filles se mariaient, enfanteraient et se tairaient [...] Comme leurs mères, elles ne verraient absolument aucune raison de souhaiter autre chose aux filles qui leur naîtraient, de se battre pour leur offrir une autre vie » (15).

Toutefois, l'auteure fait émerger des figures d'exception qui agissent de manière différente. Ce sont des femmes fortes, autoritaires et intrépides. Ié, Ebeisse et Eleké, qui portent dans les différents récits d'autres appellations indicatives de leur notoriété : la doyenne et la matrone respectivement pour les deux premières. Ces dernières sont traitées comme des égales des hommes et les seules à être admises dans les sphères masculines comme le « conseil ». Ces caractères trempés sont pour la plupart dus à l'éducation décomplexée des parents. Ié est initiée par son père qui ne faisait aucune différence entre les sexes. « Son père qui l'avait instruite, elle sa fille aînée des choses dont seuls les mâles étaient informés » (103). De même la reine Emene,

fondatrice des Mulongo et dont le parcours était suivi lors des initiations des femmes a hérité du trône de son père.

CONCLUSION

En conclusion, nous pouvons dire que le genre dans le roman de Léonora Miano n'est pas figé. On affirme à la suite de Judith Butler qu'il est performatif. On assiste à un renversement des normes genrées. Ce renversement laisse voir un long répertoire de femmes dans des situations cocasses souvent performées par des hommes. La femme n'est en aucun cas un être déterminé à l'avance. Cependant, la violence qu'elle subit justifie la volonté de l'exclure et de la classer. Il y'a un acharnement presque maladif à la marquer. Ce qui prouve à suffisance le désir de la rabaisser, de la mettre dans une classe inférieure, de la catégoriser, afin de légitimer la classe dominante et la hiérarchisation des sexes. L'histoire et l'actualité prouvent, ici et ailleurs, que la genrisation des sexes est construite ontologiquement à partir d'un acte de violence dont la finalité est de marquer le corps féminin. Cette marque, à la fois trace et absence confère au sujet féminin une agentivité atypique. Chez Léonora Miano, et cela est aussi vrai pour d'autres écrivaines de la postcolonie, cela impose une reconfiguration d'une identité fluide, a-historique et a-locale.

Bibliographie

ALEXANDER, Jeffrey (2004). *Cultural trauma and Collective identity*. Los Angeles: University of California Press.

ARENDT, Hannah (1970). *On Violence*. Boston: Harcourt Brace Javanovitch.

BUTLER, Judith (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

DERRIDA, Jacques (1993). *Sauf le nom*. Paris : Galilée.

DORLIN, Elsa (2008), *Sexe, genre et sexualités*, Paris, Puf.

GALTUNG, Johan (1969). *Violence, peace and peace research*. California: Sage Publishers.

GANDHI, Leila. "Concerning violence: the limits and circulations of ghandian "ahisma" or passive resistance". *Cultural Critique*, No 35 Winter, pp.105-147.

LACAN, Jacques (1973). *Le séminaire*. Paris : Le Seuil.

Mc CLINTOCK, Anne (1995). *Imperial leather. Race, Gender, and sexuality in the colonial context*. New York: Routledge.

MIANO, Léonora, (2005). *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon.

(2006). *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon.

(2019). *Rouge Impératrice*, Paris, Grasset.

2013). *Saison de l'Ombre* Paris, Grasset.

POTTER, James W (1999). *On media violence*. California: Sage Publications.

SOJA, Edward. (2009). « The city and spatial justice ». *Spatial Justice*, No 1 (104-126).

SOUBIAS, Pierre (1999). «Entre langue de l'autre et langue de soi » in Christiane Albert, *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Éditions Karthala, pp. 119-135)

LE DISCOURS DE MOBILITE DANS *RAGA* DE JEAN MARIE LE CLEZIO

Adjé Justin AKA

akaadjustin@yahoo.fr

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

Résumé

Jean Marie Le Clézio fait partie de ces écrivains qui ont su pérenniser le récit de voyage dans une littérature française contemporaine très dynamique. Cet article propose une réflexion sur la thématique de la mobilité. Le problème social lié au territoire est mis en évidence et permet d'étudier le discours de déplacement physique qui se pose avec acuité dans *Raga*. Il y a donc une esthétique de la spatialité ouverte qui participe à rendre prégnante une quête existentielle et un idéal qui sous-tendent une écriture orientée vers le dévoilement de l'altérité. Car, finalement, la mobilité est ouverture sur l'autre culturel, l'autre territoire, l'autre corporel.

Mots-clés : exil, mobilité, déplacement, espace aquatique, espace terrestre.

Abstract

Jean Marie Le Clézio is one of those writers who have succeeded in perpetuating travel stories in a very dynamic contemporary French literature. This article offers a reflection on the theme of mobility. The social problem linked to the territory is highlighted and makes it possible to study the discourse of physical displacement which arises acutely in *Raga*. There is therefore an aesthetic of open spatiality which participates in making meaningful an existential quest and an ideal which underlie a writing oriented towards the unveiling of otherness. Because, ultimately, mobility is openness to the other cultural, the other territory, the other bodily.

Keywords : exile, mobility, trip, aquatic space, land space.

INTRODUCTION

La thématique du voyage intéresse des domaines aussi variés que l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie, la géographie qui l'appréhendent comme une source de connaissance. À l'instar de ces champs d'obédience scientifique, cette notion a traversé l'histoire littéraire française par la production de textes majeurs qui portent sur le déplacement (des hommes et des objets) vers un ailleurs. De ce fait, les notes, les cahiers de route issus de profils de voyageurs différents selon les domaines qui les abordent ont servi de base de création pour une catégorie d'écrivains.

Aussi la littérature de voyage est-elle l'expression d'une esthétique qui se déploie dans la représentation d'une altérité extérieure (lointaine ou proche), d'un intérieur (une exploration introspective ou onirique), d'espaces spécifiques (clos ou tabous) et autres. Cette perception spécifique du voyage concourt à rendre prégnant tout le discours de mobilité. Mais que

recouvre cette notion de mobilité ? Nous emploierons indifféremment les termes de mobilité, d'expatriation ou d'exil en faisant coïncider le motif de déplacement physique qui est la perspective que retient cette réflexion. À ce propos, Fatima Radji (2016 : 55) affirme : « Quitter son pays, partir pour vivre ailleurs, c'est changer de monde. On entend par "monde", un environnement au sens banal, mais aussi une façon d'être en relation avec ce qui nous entoure. Cette manière d'être se comprend à partir d'un langage, d'une langue maternelle, d'un sol, d'une terre, d'un climat. »

Ainsi, les récits qui portent sur la mobilité, sont foisonnants dans l'espace littéraire, comme le dit à juste titre Nedjma Benachour (2008 : 201) : « L'auteur du récit de voyage peut être un poète, un romancier, un historien, un géographe, un navigateur, un chroniqueur, un militaire, un médecin, un ecclésiaste etc. À cette variété d'auteurs correspond une pluralité de récits de voyage : de la simple observation à un récit élaboré chargé de poésie et d'émotion ou les deux à la fois. » À l'évidence, ce type de récit trouve un écho favorable chez un lectorat qui se nourrit d'exotisme et de rêverie. Et des écrivains, à l'instar de Jean Marie Le Clézio ont su apporter un souffle nouveau à ce genre en s'appuyant sur une narration qui tient compte principalement des deux éléments naturels représentés dans l'écriture de la mobilité : l'eau et la terre qui sont omniprésentes dans sa production. Nous avons, à cet effet, une double quête d'une intériorité et d'une extériorité, dans une perspective horizontale qui contraste avec un XXI^e siècle où l'espace est perçu dans sa dimension extensible et le déplacement s'oriente vers la verticalité. Il y a donc un problème d'acceptation ou de perception (horizontalité vs verticalité) de la littérature de voyage qui conduit à réfléchir sur le sujet : *Discours de mobilité dans Raga de Jean Marie Le Clézio*.

Des questions de recherche vont nourrir notre analyse : Comment se manifeste cette écriture de déplacement chez Le Clézio? Quels sont les caractères de cet ailleurs qui en font un espace privilégié ?

Ces questions induisent une étude en deux parties : le discours de déplacement et les caractères de l'exotisme. L'analyse narratologique et linguistique permettra d'appréhender une esthétique du déplacement physique et de l'appropriation d'une spatialité autre qui nécessite un lexique spécifique pour exprimer la mobilité.

1. Le discours de déplacement

La mobilité est le thème principal de ce texte de Le Clézio. Elle s'entend comme un mouvement physique qui se réalise dans une perception duale : l'exil et les moyens de locomotion.

1-1 L'exil

Selon Fatima Radji (2016 : 55), « L'exil, au sens premier, est un état de fait, l'expulsion de sa patrie par une violence politique, et par extension, l'éloignement forcé, ou choisi comme pi aller, quand on ne se sent pas chez soi dans son pays. Entre les deux acceptions, pour le migrant, des différences de degré rendent compte du style de violence qui a provoqué l'exil. Il existe un exil intérieur qui peut aller jusqu'à l'aliénation. »¹ Le critique distingue deux types

¹ Cette définition de l'exil est d'Arnaud Jacqueline et est reprise par Fadji Fatima dans son article intitulé : « Les différentes formes de l'exil dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio ».

d'exil : l'un intérieur et l'autre extérieur. La réflexion sera ancrée sur le dernier point cité en mettant en évidence la violence qui sous-tend ce type d'expatriation.

Les motifs d'expatriation sont nombreux et constituent, dans le texte de Le Clézio, un véritable enjeu de pérennisation d'une communauté. En effet, les personnages décrits sont tous membres d'une famille élargie comportant trois générations représentées par l'aïeule, la mère, les enfants, les petits enfants qui sont regroupés dans un endroit unique. Mais cette fraternité mise à mal est poussée à quitter un territoire dont la dangerosité est si manifeste et souvent destructrice, tellement cet espace est décrit dans sa dimension de terreur. La peinture que fait le narrateur est celle d'un risque dont les conséquences semblent être la disparition d'un peuple. Nous lisons cette menace à travers ces lignes :

Là-bas, dans la grande terre qu'ils avaient fuie, la guerre avait tout détruit. Les enfants et les vieillards mouraient lentement sur place, pareils à des fleurs qui s'assèchent. Ils mouraient en si grand nombre qu'on ne prenait plus la peine de les enterrer. Leurs cadavres étaient dévorés par les chiens et les cochons sauvages. Leurs os étaient blanchis par les fourmis. (*Raga* : 65).

La violence des termes employés est symptomatique d'une réalité terrible qui est montrée avec un effet certain. Deux catégories sociales sont nommées dans ce passage : « les enfants » et « les vieillards ». Il y a deux générations d'âge qui s'avèrent importantes dans la transmission des codes, des usages et des valeurs essentielles, et qui sont clouées au pilori dans ce passage. Leur disparition sonne inéluctablement la fin d'un processus de diffusion et d'acquisition de savoirs. Les noms « guerre, cadavres », les verbes « détruit, assèchent, mouraient, dévorés » montrent un champ lexical de destruction et de néantisation qui s'attachent à la mise en évidence du caractère pernicieux d'un espace d'anthropophagie.

Aussi, deux espaces sont mis en relation dans le texte : le territoire d'appartenance et le territoire souhaité ou rêvé. On peut y lire une crise d'identification qui pousse les personnages à tout abandonner. Les valeurs qui rattachaient le clan à leur terre sont multiples : des possessions immatérielles et matérielles. Les possessions immatérielles sont constituées d'éléments de culture consacrés par la communauté et qui cimentent les rapports entre les membres. Cette forme de propriété porte sur des usages, des rites, des codes tels que l'adoration de divinités, les arts décoratifs, l'interaction avec l'univers. Autant d'éléments qui s'acquièrent au contact avec le groupe et constituent un repère d'identification et d'appartenance et donc de distinction. À ce propos, E. Levinas lie la possession à la maison ou la demeure qui favorise le processus d'acquisition des éléments de culture². Selon le critique, c'est à partir de cet espace intime que l'individu se dispose à son entreprise de conquête du monde. C'est dire que le droit de propriété passe inéluctablement par l'ancrage à un espace. Nous avons dans le texte, un exemple de ce rapport entre patrimoine et culture :

Avant de défricher, Tabitan doit prier les esprits des ancêtres, afin qu'ils accordent aux vivants le droit de s'installer, de creuser la terre, de planter les semences. Les esprits sont partout dans la montagne. Ils habitent au fond des grottes, mais ils sont aussi dans les troncs des grands arbres, dans les feuilles des plantes, dans l'eau de la rivière, ils vivent aussi dans la mer, ils ont le corps des anguilles ou des strombes. (*Raga* : 66-67).

² Parlant de la possession dans le chapitre sur la demeure, E. Levinas établit une relation entre l'espace et des éléments hétéroclites tels le travail, le corps, la conscience qui permettent d'acquérir la culture dans *Totalité et infini*, Paris, Édition Librairie Générale Française, 1971, p. 167.

Le personnage principal qui a la responsabilité de conduire son peuple dans cet espace insulaire se soumet aux rites culturels tels que reçus de ses ancêtres. Il y a à ce niveau, une communion entre le physique et le spirituel. En procédant à ce rituel, il s'assure l'adhésion d'une forme d'altérité qui est omniprésente et présente plusieurs aspects. Le protagoniste reconnaît une présence autre, qui est le véritable maître des lieux. Cette dimension quasi-spirituelle est spécifique, car elle est le point d'articulation avec les autres éléments convoqués par l'auteur.

Le second élément s'attache à décrire le caractère physique ou matériel des possessions. C'est un ensemble de choses palpables qui font partie de l'environnement de l'individu et dont il ne se sépare pas. Il s'agit d'objets essentiels mieux, vitaux qui ont pour fonction d'assurer la subsistance de la communauté et d'autres qui ont un caractère plus affectif. Ainsi, dans leur entreprise de voyage, les personnages, pour leurs besoins nutritifs, ont emporté toutes les plantes comestibles et certaines graines.

Ils ont enterré les pierres magiques qu'ils ont apportées de leur île natale, les pierres à igname, les pierres rouges pour les taros, les graines de Calebasse, de chou, de giraumon. Sur la hauteur, dans une clairière, ils ont établi le premier arbre à pain. Dans un verger, ils ont planté le jacquier, l'anone, le jamlongue, l'oranger. Ils ont semé les graines de litchi, les ambrevades, le piment. (*Raga* : 67).

Dans ce passage, on relève une cartographie alimentaire qui donne des informations précises sur des habitudes culinaires propres à ce peuple migrant. Les féculents (ignames, taros), les arbres fruitiers, les plantes comestibles sont certainement représentatifs des habitudes gastronomiques, mais permettent de cristalliser un aspect de l'identité de ces voyageurs.

Si on admet que la contrainte a servi de motif de l'exil irréversible, il est indéniable de dire que les valeurs matérielles et immatérielles qui font la spécificité du clan n'ont pas été rejetées. Elles font partie intégrante d'une identité constituée de strates, et sont pérennisées par l'action des personnages. Finalement, la juxtaposition de deux espaces montre une volonté de changement qui conduit à diaboliser le lieu d'origine et à édeniser le milieu désiré. Elle est rendue manifeste par le prisme qui se modifie puisqu'on passe de la fixité à un mouvement ou une action des personnages.

Mais quels sont les moyens décrits dans le texte pour rendre prégnant ou perceptif cet ailleurs ?

1-2 Les moyens de locomotion

Le déplacement d'un point de l'espace à un autre nécessite des moyens divers. À cet effet, la perception du nomadisme exige de trouver des solutions pour répondre aux difficultés qui peuvent se poser dans un projet ambitieux de voyage. Dans le cas de ce texte, deux obstacles majeurs sont décrits : l'eau et le locomoteur.

D'abord l'élément aquatique est omniprésent dans le texte. L'espace marin est le cadre principal qui accueille les personnages et les autres éléments narratifs. Le narrateur précise la qualité de cet espace qui est composé de plusieurs îles. Il s'agit de blocs de terre entourés d'eaux : océan et rivières. Le jeu scriptural ne met pas en valence une fonction destructrice de cet élément naturel. C'est plutôt la terre qui se connote péjorativement. Elle est cristallisée par

sa fonction anthropophagique. Elle est source de conflits et de guerre de territorialité qui conduit à des drames tels que présentés à foison dans le texte.

A *contrario*, le point de vue qui est privilégié se focalise sur la fonction salvatrice de l'eau. Elle constitue le domaine qui assure sécurité et subsistance aux personnages. Cette perception fait écho à l'intérêt que porte Marguerite Duras à l'hydraulique. Dans *Le mal de mer*, la fonction cathartique de l'élément marin est relevée dans sa capacité à agir sur la psychologie de la protagoniste en proie à des troubles. Au-delà de ce prisme, Sylvie Requemora (2002 : 257) affirme que « La mer est, en fait, l'espace de l'attente, un intervalle entre deux terres. Ce n'est pas même pas un lieu mais une immensité dans laquelle le voyageur est à l'affût de ce qui advient. Mais peu de choses adviennent vraiment de l'extérieur. » Toute chose qui amène Le Clézio à faire l'apologie d'un adjuvant fondamental qui aide les personnages à se mettre en sécurité.

Le vent a poussé constamment sur la voile quand ils ont quitté la grande terre, et ils ont cru que le voyage vers Raga ne durerait qu'un instant. Puis le vent a tourné, il souffle du sud et de l'est, il fait claquer la voile et grincer le mat, il pousse de grandes vagues sur les bords de la pirogue, il creuse comme une douleur, et, quand elle se couche pour dormir, Matantaré entend le glissement de l'eau contre sa joue. (*Raga* : 18).

Dans ce passage, le vent, la houle et les vagues constituent une énergie naturelle engendrée par l'eau et qui exerce une force qui fait avancer l'embarcation. De sorte que les personnages fournissent très peu d'efforts physiques dans l'environnement sensible où ils se trouvent, en se fiant à la providence. L'adverbe « constamment » vient renforcer une disposition soutenue pour sortir d'une situation complexe. Bref, il y a un agencement d'éléments naturels qui sont au service d'une entreprise de fuite. Et l'aquatique est appréhendé comme un canal ou un moyen de réalisation de cet objectif de voyage.

Ensuite, l'autre moyen utilisé pour s'arracher de l'environnement marin et qui fait l'objet d'une description spécifique est la pirogue. En effet, la possibilité d'un nouveau départ semble être une idée qui est partagée par toute une communauté. Le nombre des candidats au voyage est déjà impressionnant pour l'unique moyen qu'est la frêle embarcation ; ce qui rend du coup le voyage périlleux. Cette situation conduit à la mise en place d'une ingénierie maritime pour caser tous les membres de la famille dans la pirogue. Dans l'histoire des grandes explorations maritimes, les moyens de navigation ont évolué pour s'adapter aux exigences et à la spécificité des voyages. Cette appréhension est mise en évidence dans le texte le clézien. Les personnages migrants construisent une pirogue singulière qui intègre des solutions liées à la durée du voyage, la préparation des mets, la conservation de l'eau douce, l'embarquement des animaux, des vivres et des différentes plantes comestibles. Ainsi, le narrateur décrit particulièrement ce locomoteur dans le passage suivant :

La pirogue est un très long tronc d'arbre à pain évidé à l'herminette. Elle est profonde, sa coque en forme de V, et elle est reliée à tribord à un flotteur en bois de cocotier par trois longues branches de banyan et des attaches en XX. Sur les bras du flotteur des hommes ont construit un plancher en bambou pour transporter les vivres, les plantes vivantes et l'eau douce. Au centre de la pirogue est attaché un mat en bois de banyan auquel est fixée la voile en fibres de pandanus tressées, reliée à la tête de la pirogue par une corde, et en haut du mat à une vergue en bambou qui coulisse sur une poulie de bois noir. Au centre de la pirogue, les femmes sont assises. (*Raga* : 17).

Nous pouvons établir un parallèle avec le texte de la Genèse³ qui porte sur l'histoire de Noé. Selon ce livre de la Bible, Dieu ayant jugé ce personnage juste parmi les hommes lui confie la mission de construire un grand vaisseau où il prit place avec sa fratrie et des éléments de la faune et de la flore pour une navigation sur une terre totalement recouverte d'eau. De la même façon, la similitude avec *Raga* se situe au niveau de l'embarcation, de la présence de l'eau, des membres entiers d'une famille élargie, de moyens de subsistance et des composantes de la nature pour un voyage dont la durée n'était pas connue. La pirogue, dans ce récit, a une fonction de transmission. Elle favorise l'acheminement d'éléments divers dans l'espace. Elle est intermédiaire entre deux milieux et, pour ce faire, joue le rôle de connecteur binaire.

Finalement, l'idée que cela induit est que l'eau est appréhendée dans sa dimension de vectrice ou de communication entre deux faces contraires ou similaires. Dans le cas de cette étude, il s'agit plutôt d'espaces antinomiques : l'un à caractère anthropophagique et l'autre édénique.

2. Le discours de l'exotisme

L'étude de cette partie est essentielle pour comprendre ce qui fait la particularité d'une action fondamentale : un projet de voyage qui modifie l'existence d'un clan. Il y a à la base, un rêve un souhait, ou plus exactement l'attrait pour un ailleurs qui passe de la phase d'intention à une autre plus active. C'est ce qui explique le déplacement des personnages de *Le Clézio*. Et l'approche de Jean-François Staszak⁴ permet d'aborder ce thème : « L'exotisme n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un. » Cette étude s'inscrit dans la logique de ce point de vue. Il s'agit d'une question de perception fondée sur la triple spécificité du regardant, du regardé et de sa représentation.

2-1 Le plaisir des découvertes

Le XVI^e siècle est certainement la période où explosent les voyages maritimes favorisés par l'avancée notable des techniques et technologies de navigation en l'occurrence. Les navigateurs aventuriers étaient mus par cette recherche de la nouveauté, générant une activité de conquête qui a accentué les invasions des territoires d'outre-mer particulièrement. Le recentrage de préoccupations sur l'idée de l'ailleurs a mobilisé des acteurs comme Pierre Halen (2003 : 159). Il affirme que : « L'autre conséquence de l'entreprise impérialiste : celui d'une appréhension progressive et ambivalente de l'Ailleurs, présenté comme un lieu d'altérité. L'appréhension fut quelques fois une simple préhension de l'autre, une domination inéquitable mais qui eut pour alibis et parfois pour justifications douteuse la fascination et le « respect des différences » ». Une certitude, les navigateurs qui s'engageaient dans ces périples n'avaient aucune idée de ce qu'ils allaient trouver dans ces espaces étrangers. Ces milieux d'altérité qui font l'objet de l'analyse sont perçus sous les prismes de l'extatique et d'une mystique édénique.

³ Le livre de la Genèse, chapitre 6, verset 14 à 21. Confère *La Bible de Jérusalem*, Les Éditions du Cerf, 4^e édition, 8^e impression, 2014.

⁴ Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe*, Revue genevoise de géographie, 2008.

L'extatique ne transporte pas seulement dans un état de transe comme on peut le lire dans le discours religieux⁵ par exemple. Il touche surtout à la sensibilité. C'est la capacité de saisir des phénomènes par le truchement des sens exacerbés. Victor Segalen parle d'une observation qui vise « Non plus la réaction du milieu sur le voyageur, mais celle du voyageur sur le milieu. »⁶ Dans cette perception renversée, un accent particulier est mis sur le spectacle qui s'offre à la vue du regardant. Il s'agit, dans le texte de Le Clézio de l'impression de cet espace sur les personnages. En effet, on peut lire le plaisir extraordinaire d'avoir atteint leur but surtout en voyant de loin cette terre tant désirée, comme dans un objectif de photographie qui rapproche les éléments observés. L'imagination des personnages les transporte dans un milieu idyllique qui modifie leur état de conscience. Dans ces conditions, les légendes qui font partie de leur culture sont exhumées et amplifiées à l'extrême. De sorte que tous les occupants de la pirogue sont dans une forme de torpeur qui, au contraire, nourrit ces récits folkloriques :

À Raga, on dit qu'il n'y a pas de guerre, ni de famine. L'eau y coule en abondance du haut des montagnes, et la terre est si fertile qu'il suffit de planter un bâton pour qu'il verdisse. Il suffit d'écarter les branches basses des arbres pour qu'un cochon sauvage vienne s'offrir aux flèches des chasseurs. (*Raga* : 25);

Raga sera pareille à un long corps noir couché sur la mer. Raga la mystérieuse, aux pentes couvertes de fougères et d'arbres, Raga la muraille de lave aux sommets cachés par les nuages. Raga la mystérieuse, où ils ouvriront des chemins neufs, en frissonnant de crainte, entre les tombeaux des anciens disparus. L'endroit où ils s'arrêteront porte déjà un nom, laissé par les légendes. (*Raga* : 28).

Ces histoires merveilleuses sont contées à un moment précis qui est celui d'une traversée qui n'est pas sans dangers. Les eaux impétueuses, le risque de se perdre en mer et de manquer de vivres, la fatigue des hommes sont autant de réalités démoralisantes qui nécessitent de recourir à des stimulateurs. Ainsi, l'utilisation de récits traditionnels, puisés dans l'imaginaire collectif, qui sont enchâssés dans la narration permet de redonner confiance à des personnages principaux dans leur quête du territoire idéal. Bref, le plaisir exprimé par les personnages est ce qui se perçoit mieux que le caractère paradisiaque de l'espace. Certes, l'auteur ne verse pas dans une écriture de l'émotion, comme on peut la lire chez Primo Levi⁷ par exemple, mais il y a tout de même un lexique du plaisir qui montre une altérité intérieure.

Par ailleurs, plus que la promesse de ravissement des sens par la perspective de mœurs et de cultures étrangères exubérantes, les mythes sont certainement ce qui a nourri l'imaginaire des navigateurs et dont se fait l'écho, plus largement, la littérature française de voyage. À cet effet, des écrivains comme Pierre Loti ou encore Bernardin de Saint Pierre ont transformé leurs expériences de globe-trotters en matière littéraire. À l'instar de Le Clézio, ce sont de grands voyageurs qui ont su représenter des tableaux pittoresques de contrées lointaines à un lectorat sédentaire. Ainsi, les personnages le cléziens qui ont pris la décision de tout abandonner pour s'installer dans un environnement autre paisible et riche étaient très lucides.

⁵ Nous parlons de l'état de conscience modifiée qu'on observe chez des religieux tels les chamans, les prêtres, les médiums, les guérisseurs, ou de simples individus sous l'emprise de mixtures, de drogues ou sous l'action de forces surnaturelles. Il y a une telle surexcitation émotionnelle que l'individu se trouve transporté dans une altérité qui modifie sa perception générale.

⁶ Camille Bossuet, «Essai sur l'exotisme de Victor Segalen, Une esthétique du Divers », *La plume francophone*, 2008, p. 36.

⁷ Primo Levi abonde dans une écriture où l'émotion est poussée à l'extrême par un vocabulaire de la pitié et de l'affectivité qui sont foisonnantes. Dans son texte, *Si c'est un homme*, la condition de vie exécrable des prisonniers du camp de concentration d'Auschwich est décrite sans ambages.

Ils connaissaient les dangers encourus et les obstacles qu'ils allaient rencontrer. Mais, ils étaient surtout pleinement conscients que ce voyage ne les conduirait pas en enfer. C'est ce qui fait dire à Bertrand Westphal (2011 : 14) que : « Affronter l'espace, c'est donc aller à la rencontre d'une énigme, *ailleurs*, au-delà des limites du territoire maîtrisable. C'est partir pour soulever le voile qui couvre un mystère. Cette vision de l'espace est le propre de notre complexe. Elle s'est imposée assez tard dans un coin plutôt borné de la planète. »

Il y a cette réalité spatiale cachée qui agit comme un aimant sur l'individu qui ne peut résister à cet appel invisible. Comme le chant de sirène qui attire irrésistiblement les marins, l'île exerce une attraction qui finit par convaincre les personnages de faire le grand voyage. Le narrateur, ne parle pas de colonie qui vient posséder, mais d'une insertion dans un ensemble qui ne perturbe pas l'équilibre de l'espace exploré. Sara Chave-Dartoen confirme ce point de vue d'appropriation de l'espace : « Dans la tradition cosmogonique polynésienne, c'est invariablement l'humanité qui découvre sa terre. Si l'on excepte le prototype terrien modelé par Taatoa, toutes les autres terres naissent d'un projet, celui d'un demi-dieu ou d'un héros, qui se propose d'y installer une population. »⁸

Le personnage principal Tabitan, dans ce livre est appréhendé comme un héros qui prend la tête de cette expédition en vue d'offrir une terre à son peuple. C'est tout le sens de cet étrange rituel dans le passage suivant : « Quand ils ont terminé tout cela, cette terre est à eux. Non comme s'ils la possédaient pour l'éternité, mais pour qu'ils en vivent et en jouissent. Cette terre leur a été donnée par les esprits des morts pour qu'ils continuent leur histoire. Elle est un être vivant qui bouge et s'étend avec eux, leur peau sur laquelle passent les frissons et les désirs. » (*Raga* : 67-68). Les personnages ont une relation singulière avec leur espace qui est perçu comme un être vivant. Le faisant, Le Clézio se fait ethnologue en exhumant des croyances et des mythes de ces peuples insulaires du Pacifique.

La découverte prend tout son sens dans les émotions que l'altérité provoque sur l'individu. Il y a donc une interactivité qui se dégage de cette relation entre l'espace étranger et l'immigré. Mais qu'est-ce qui fait la spécificité de l'ailleurs ?

2-2 La richesse de l'ailleurs

L'aspiration à une existence meilleure sur une terre généreuse et non hostile est l'idéale visée par les êtres humains. L'histoire de l'humanité est ponctuée de ces transhumances de peuples qui font l'option de se déplacer. Ces périodes de peuplement des archipels du Pacifique, particulièrement, ont été largement documentées par des anthropologues, des ethnologues et des historiens. Michel Orliac (2000 : 4) dira à cet effet que : « La tradition des voyages interinsulaires était, semble-t-il, perdue au temps de Cook ; mais les connaissances géographiques exprimées alors par un prêtre des îles de la Société prouvent que leur souvenir était encore vivant. » Cette perception historique relance le débat sur des thématiques d'autochtonie ou de territorialité qui sont importantes. Mais dans cette partie, l'intérêt sera porté sur une esthétique insulaire.

Les espaces vierges que représentent les terres émergées où les personnages accostent, constituent une véritable aubaine pour un travail de reconstruction, ou du moins de

⁸ Cette citation est extraite à la page 127 du livre *Mythes et usages des mythes* de Bruno Saura. Elle est reprise par Sara Chave-Dartoen dans son *Compte rendu de mythes et usages des mythes*, p. 360.

construction. Ils entament une activité de colonisation d'un espace naturel. On peut parler du recommencement d'une existence qui semble se reproduire, tant les gestes, les comportements sont engagés dans un autre cycle. En effet, les gestes de survie, dans ce récit, sont reproduits pour ensemencher cette nouvelle terre, les rites mortuaires et autres rituels sociaux sont repris pour pérenniser et transmettre aux plus jeunes une culture. Ainsi, le texte se présente comme un tableau réaliste qui répertorie la foisonnance d'un écosystème inédit, sans pour autant verser dans le réalisme stendhalien qui s'attache à la description de paysages qui représentent de véritables fresques naturelles. Le texte décrit une nature primitive, propice à un peuplement. La narration qui est mêlée à des référents historiques fait l'apologie d'une terre généreuse qui est modifiée sous l'action des personnages. Lisons dans le paragraphe suivant cette transformation subtile tellement elle s'insère dans le paysage luxuriant :

Pour les mélanésiens, les plantes sont des êtres vivants. Elles ont été pareilles aux humains à un moment de leur existence. Elles n'existent pas seulement pour nourrir les hommes et les soigner, elles forment une partie de l'ensemble vivant. C'est pourquoi elles poussent en liberté, mêlées aux herbes et aux broussailles.... Dans les hauts du pays Apma, du côté d'Ilamre, j'ai écarté les buissons pour voir apparaître, pareilles à un troupeau paissant dans une clairière, les larges feuilles du taro. (*Raga* : 72-73).

Par ailleurs, la quête d'une spatialité généreuse conduisant au déplacement ne se focalise pas essentiellement sur des éléments physiques. Elle porte aussi sur une culture plus tolérante. De fait, le motif d'expatriation est la rudesse d'un système social d'identification des individus ancré dans la conscience. Elles sont systématiquement mises en compétition dès lors que les individus se retrouvent en situation d'immigrés. De ce point de vue, il y a une interaction ou un transfert ou encore une comparaison entre des cultures qui se rencontrent. La culture peut faire alors l'objet d'une appropriation quand elle est jugée de valeur. Par exemple au XVI^e siècle, les seigneurs français qui découvrent la culture italienne, à la fin des guerres d'Italie en 1483-1559⁹ sont subjugués par tout ce qu'ils découvrent. Si, *a priori*, dans le texte de Le Clézio, les cultures sont mises dans une situation de concurrence inégale qui conduit à des déflagrations, car les puissances colonisatrices qui débarquent sur les îles du Pacifique imposent avec brutalité leur culture présentée comme supérieure à celle des autochtones. Cependant, cette perception de suprématie est totalement différente pour les peuplements internes. Ainsi, le clan conduit par Tabitan qui arrive à Melsissi trouve sur place d'autres peuples et d'autres valeurs avec qui les relations sont intelligemment établies :

Tabiri, le père de Tabisum, a proclamé son droit sur toute la terre alentour, du promontoire jusqu'à la rivière, et Tabitan règne sur la terre au sud de la rivière, jusqu'à la grande cascade. Il n'y a pas eu de guerre. Le peuple Apma a tracé ses frontières avec les gens de Raga, au nord, et avec ceux de du pays. Ils ont tout simplement déposé des brassées de palmes de cycas sur les chemins, pour montrer leur droit. (*Raga* : 101).

Aussi, la perception de la prodigalité de cet ailleurs est davantage centrée sur le contenu que sur le contenant. On a une synecdoque qui s'attache à orienter l'intérêt sur la totalité d'un espace à partir d'une partie. Le faisant, le plaisir des sens est exacerbé. L'organe visuel en l'occurrence est utilisé pour recenser ces particularités. De façon pratique, le narrateur met

⁹ Confère Danièle Nony, Alain André, *Littérature française : Histoire et ontologie*, Paris, Édition Hatier, 1987, p. 49. Dans cet ouvrage, les auteurs dressent le contexte historique d'une période de la Renaissance française qui se situe un siècle en retard sur celle italienne. Et le rayonnement de l'art italien sera connu par les français à partir de la fin des guerres d'Italie.

l'accent sur ce que l'espace apporte en termes de ressources, de subsistance et de survivance. Sans déséquilibrer la structure organique (dans le sens où l'entend la biologie) du lieu, il intègre ses personnages à cet ensemble hétérogène, comme une pièce de puzzle. Le faisant, ils apparaissent comme des éléments en symbiose :

Un village accroché à la falaise noire, au-dessus de la baie ouverte. Sur un méplat de terre, comme un accident. La plage est une étendue de galets gris, schistes plats, résidus coralliens, fragments de basalte polis par la mer. La mer est ouverte, sauf une plate-forme de corail qui affleure la surface à l'aplomb du village. La rivière Melsissi descend de la haute montagne en suivant les fractures. Elle se jette dans la mer à travers la plage, sans méandres, en torrent. Devant l'embouchure, une vague continue marque la rencontre de l'eau douce et de l'eau salée. (*Raga* : 29).

Le paysage est présenté dans une mosaïque composée de roches volcaniques, de la mer, de rivières qui appartiennent à la catégorie des éléments naturels et une autre catégorie artificielle : le village. Cette présence, *a priori*, paradoxale n'altère pas la structure d'ensemble de l'environnement volcanique qui est décrit dans ce passage. Il y a comme un souci de préservation des ressources abondantes sans défigurer pour autant ce paysage vierge intégrateur.

Ce n'est pas le respect du lieu qui a prévalu lors des grandes conquêtes occidentales qui lorgnaient les richesses du Pacifique. La voix auctoriale qui trahit dans ce texte, le point de vue de Le Clézio, aborde le chapitre des guerres impérialistes par un ton critique qui fustige une entreprise de deshumanisation, de pillage et de déstructuration qui a longtemps bouleversé les îles du Pacifique. Elle s'appuie sur l'histoire et des éléments factuels pour cristalliser ces crimes multiformes qui ont laissé de profondes stigmates sur des populations insulaires paisibles, comme le confirme l'extrait suivant :

Je dis que l'île, après la violence de la conquête, se referme. Non qu'elle s'enferme dans son passé, qu'elle s'emprisonne dans sa mémoire. En vérité, l'île est sans doute l'un des lieux où la mémoire figée a le moins d'importance. Antilles, Mascareignes, mais aussi Atolls Pacifique, archipels de la Société, des Gambier, Micronésie, Mélanésie, Indonésie. Ils ont connu des viols et des crimes si insupportables, si exécrables, qu'il fallait bien, à un moment de leur histoire, que leurs habitants détournent le regard et réapprennent à vivre, sous peine de sombrer dans le nihilisme et le désespoir. (*Raga* : 118).

La richesse de ces milieux a attiré la convoitise des puissances étrangères insatiables qui ont fait de ces îles un champ de conflit et de jeux d'influence. En fin de compte, l'analyse de la notion de l'exotisme est un prétexte pour Le Clézio de poser la problématique de la propriété, de la territorialité dans un monde contemporain où ce problème se vit avec acuité. Ces questions sociales, éthiques et juridiques sont de plus en plus visibles et actuelles avec la fonte des glaciers du pôle nord et les immenses ressources que regorge son sous-sol.

CONCLUSION

Au terme de cette étude qui porte sur le discours de mobilité dans *Raga*, deux points essentiels ont fait l'objet de l'analyse séquentielle. L'exil, d'abord est perçu sous le prisme d'une mobilité extérieure qui induit un mouvement physique. L'ailleurs qui est l'objet de la focalisation des personnages mobilise une énergie qui impulse le déplacement du corps hors de l'espace qu'il occupe, mais aussi celui des éléments. Ensuite, l'exotisme est l'autre élément qui révèle la réalisation de l'objectif de début de la narration. Au-delà, il y a tout l'art de Le Clézio de peindre de véritables fresques d'une nature riche et luxuriante. À travers le thème

de la mobilité, c'est l'écriture de l'accoutumance et de la propriété et une éthique du comportement qui s'expriment dans *Raga*. Finalement, tout cela permet à une écriture de l'espoir, de la renaissance de se déployer.

Bibliographie

- BENACHOUR** Nedjma, « Voyage et écriture : penser la littérature autrement », *Revue Synergies Algérie* n.3-2008, pp 201-209.
- CAMILLE** Bossuet, «*Essai sur l'exotisme* de Victor Segalen, Une esthétique du Divers », *La plume francophone*, 2008.
- HALEN** Pierre, « Moura Jean-Marc – La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle », *Cahiers d'études africaines*, 2000, [en ligne], Consulté le 19 juin 2021 sur <http://journal.openedition.org/etudesafriaines/37>.
- LE CLEZIO** Jean Marie, *Raga*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- LEVINAS** Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Édition Librairie Générale Française, 2015.
- NONY** Danièle, **ANDRÉ** Alain, *Littérature française : Histoire et anthologie*, Paris, Édition Hatier, 1987.
- ONFRAY** Michel, *Théorie du voyage*, Paris, Édition Le Livre de Poche, 2007.
- ORLIAC** Michel, « Polynésiens et Océanutes, le peuplement de l'Océanie », 2000, *Clio*, pp. 1-6.
- RADJI** Fatima, « Les différentes formes de l'exil dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio », *Aleph*, N.5, 2016, pp. 55-66 [en ligne], page consultée le 02 juin 2021 sur <https://Aleph-alger2.edinum.org/673>.
- REQUEMORA** Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyage », *Études littéraires*, 34 (1-2), 2002, pp. 249-276, [en ligne], page consultée le 19 juin 2021 sur <https://doi.org/10.7202/007566ar>.
- SARA** Chave-Dartoen, « Compte rendu de mythes et usages de mythes de Bruno Saura », 2017, pp.358-363 [en ligne], page consultée le 05 juin 2021 sur <https://doi.org/10.4000/jso/7862>.
- STASZAK** Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 2008, pp. 7-30.
- WESTPHAL** Bertrand, *Le monde plausible : espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

**LE SILENCE DU CHŒUR DE MOHAMED MBOUGAR SARR :
UNE INNOVATION SCRIPTURAIRE MAJEURE**

Éric NDIONE

ndioneeric@yahoo.fr

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Résumé

La présente étude ambitionne de lire le roman *Silence du chœur* de Mohamed Mbougar Sarr sous le prisme de l'innovation scripturaire. Tout jeune écrivain, ce romancier captive l'attention du lecteur par les dédales de la narration complexe. Le brouillage de l'énonciation, les anticipations et les rappels donnent au roman l'allure d'un chaos esthétique. De plus, l'œuvre adopte le mélange des genres : poésie, théâtre et journal concurrencent sérieusement le roman, renforçant ainsi la porosité des frontières de l'esthétique des genres.

Mots-clefs : Innovation-écriture-narration-énonciation-roman

Summary

The current study aims at reading the novel "Silence of the choir of Mohamed Mbougar Sarr under the prism of the scriptural innovation. Every young writer, this novelist captivates the reader's attention through the mazes of the hard narration. The lack of clearness of the enunciation, the anticipations and the recalls give to the novel the aspect of an easthetic disorder. Moreover, the work adopts a mixture of: poetry, drama and revue competing seriously the novel, reinforcing so the frontiers porosity of the genres easthetic.

Keywords : innovation, writing, narration, enunciation, novel

INTRODUCTION

La littérature connaît un envol en Afrique même si des écrivains s'étaient offusqués de la vanité de l'écriture. Nombre d'auteurs, expérimentés comme novices, s'attèlent à cette littérature tantôt par passion, tantôt par nécessité d'écrire. Il serait difficile, dans ce rythme de floraison d'œuvres, de ne pas s'inquiéter des conséquences d'une telle course à l'écriture. Il y a en fait à craindre que l'imitation, les reprises serviles, les plagats, les pastiches et

généralement le recyclage littéraire ne soient une règle dans ce qu'on pourrait appeler l'écriture facile. Cependant, puisque la littérature n'est qu'une affaire personnelle, il appartient à chaque écrivain de se distinguer, de personnaliser sa plume, sachant que, comme le dit Térence, « on ne peut plus rien dire qui n'ait été dit avant nous »¹. En effet, la littérature et l'écriture en soit, ont difficilement échappé au recyclage littéraire. De l'épopée de Gilgamesh à nos jours, en religion, en science comme en société, les hommes ont presque toujours évoqué les mêmes choses. Donc, tout écrivain doit répondre de manière très originale à la consigne latine du *non nova sed nove*². Mohamed Mbougar Sarr, jeune plume brillante, est de ceux qui marquent leur entrée dans la littérature en faisant preuve de grande innovation scripturaire. *Silence du chœur*³, son deuxième roman, bien que traitant de l'immigration, un thème bien fourni en littérature africaine, attire l'attention par sa caractéristique formelle. Mais comment le romancier arrive-t-il à tenir le pari de l'innovation en traitant d'un thème aussi ordinaire ? Comprendant qu'« écrire c'est beaucoup de travail »⁴, il se soumet à une analyse détaillée des composantes romanesques pour pouvoir bien les fondre dans son inspiration personnelle. Nous nous intéresserons ici à la manière dont le romancier utilise la narration en labyrinthe et à la technique du mélange des genres dans l'œuvre romanesque.

I. La narration, un vrai dédale

L'audace scripturaire de Mbougar Sarr est bien mise en exergue par la technique narrative employée dans *Silence du chœur*. Elle est surtout la preuve d'une maîtrise de la technique romanesque dans sa globalité. Le romancier jauge les potentialités du récit complexe par la technique de la narration plurielle et de la composition en abîme.

A. La narration plurielle

Le lecteur de *Silence du chœur* ne peut s'empêcher de se demander qui raconte l'histoire des *ragazzi*, au vu des nombreuses pérégrinations du récit. Mais loin de dérouter le lecteur, la pluralité de l'instance narrative impose la participation active de ce dernier à la construction du sens dans le roman. On remarque que le narrateur principal distribue la parole à presque tous les personnages pour recueillir leur version : « Mateo Falconi » (SDCH, 74), « Mauricio Mangialepre » (SDCH, 75), « Fousseyni Traore » (SDCH, 79, 121, 212), « Salvatore

¹ Citation tirée de *L'Eunuque* (-161) de Térence, poète comique latin. Traduction de Jean Marouzeau, Paris, *Les Belles Lettres*, Collection des universités de France.

² Proverbe latin qui signifie qu'en littérature, il n'y a pas de nouvelles choses, mais une nouvelle manière

³ M. Mb. Sarr, *Silence du chœur*, Paris, Présence Africaine Éditions, 2017. Pour les références dans le texte, le titre sera désigné par l'abréviation SDCH suivie de la page.

⁴ J. Crétois, « *Silence du chœur* », un roman inspiré du drame des migrants en Sicile, *Jeune Afrique*, 2017.

Pessoto » (SDCH, 115), « Bemba » (SDCH, 142), « Gianni » (SDCH, 213), « Rokia Traoré, mère de Fousseyni » (SDCH, 219), « Adama Kouyaté, Prince des poètes » (SDCH, 225), le long discours de Salomon (SDCH, 266). Même la version de Lucia, la fille muette, est enregistrée. Au début, elle parle par des bouts de papiers (SDCH, 60-61). Par la suite, son discours est introduit directement dans le récit à la première personne (SDCH, 215). Plus loin, le narrateur n'hésite pas à dire « La voix de Lucia » (SDCH, 218) ou encore « Alors que Lucia écrit, on entend sa voix » (SDCH, 218). Au discours direct, toutes ces versions sont une sorte de témoignage. Le discours rapporté se veut ici objectif et neutre. Avec les indices typographiques comme les guillemets en début de sous-chapitres et la suppression du discours citant par le narrateur, les relais de ce dernier créent une impression de vivacité et d'actualité à la manière d'un dialogue. Les dialogues sous forme de passes d'armes sont d'ailleurs fréquents dans le texte. C'est en fait l'effet recherché : il s'agit de réactualiser, en 2017, la question de l'immigration déjà traitée par d'autres.

À côté de la multiplicité des personnages narrateurs, il faut essayer d'identifier le narrateur principal qui semble pénétrer le cœur des personnages par sa position omnisciente. Serait-ce logiquement Jogoy qui, détenant un carnet intime (SDCH, 18) contenant toute l'histoire, a assisté à presque tout ? Il ne s'agit pas pour l'instant de son récit à la première personne dans le roman. L'auteur fait œuvre de grande inspiration avec ce personnage. En titrant le début du roman Prologue/Épilogue (SDCH, 9), le romancier installe déjà, bien que complexes, des repères pour le lecteur. Le personnage est au commencement et à la fin de tout. Par la voix de la statue de la déesse Athéna, il reçoit sa mission :

Tu te réveilleras fou et seul : c'est la condition des derniers et des premiers hommes. Tu es à la fin d'un récit et l'ouverture de celui qui vient. L'épilogue de l'un, le prologue de l'autre. À toi de parler. Je t'ai tout transmis (SDCH, 10).

La fin du roman, coïncidant avec la fin du récit de Jogoy et le début du récit des *ragazzi*, confirme les indices du début :

Un individu nu couché entre de grands arbres comme au milieu d'une scène ; un homme devenu fou pour se sauver de la folie de ses semblables. Athéna devait lui transmettre la mémoire du lieu. Ce serait ensuite à lui que reviendrait la tâche de dire le récit des *ragazzi* d'Altino (SDCH, 413).

Jogoy est aussi du village de F..., là où le curé Bonianno avait été affecté.

Cependant, il y a un « nous » (SDCH, 83-84) qui, employé dans une séquence du récit, laisse très tôt penser à un autre détenteur de la parole dans le roman. Ne serait-ce pas la rumeur ? C'est en tout cas à propos du silence littéraire du poète Fantini que la rumeur « devint bientôt un pur espace de fantasme, d'utopie et d'invention narrative dont les plus

inspirés firent leur miel. Chacun devint un grand romancier, un scénariste génial » (SDCH, 29). Il y a là matière commode à réflexion. Ce *nous* est cependant assimilé à des pensées du poète Giuseppe Fantini qui, dit-on, « allait s’engager plus avant dans sa réflexion » (SDCH, 85). Le narrateur principal ne serait-il pas en effet le poète Giuseppe Fantini ? Car c’est juste après ce *nous* que lui vient la soudaine envie d’écrire un poème :

Ces explosions subites, cette éruption douce, la promenade dans la ville tout à l’heure, la rencontre avec ces jeunes hommes partis de si loin, la discussion avec Amedeo ensuite, puis l’envie, soudaine, violente, dévorante, de faire un poème alors que je n’avais pas écrit un vers depuis quinze ans (SDCH, 88).

Il y a aussi à préciser que l’ami du poète est le curé Amedeo Bonianno. Ce dernier, dans son testament, lui a légué une richesse quelque peu atypique :

Enfin, à son ami Fantini, Amedeo Bonianno donna, sans qu’on sût ce qu’elle contenait, une enveloppe où il avait fait mettre, par un notaire, « la chose la plus précieuse » qu’il avait au monde. « Au cas où », avait-il laconiquement rajouté dans son testament, à l’intention du poète (SDCH, 240).

Le lecteur peut deviner la suite. Un secret, un carnet peut-être, un document sur les *ragazzi*, une « longue correspondance » (SDCH, 94). Notons simplement que le curé avait pour rôle de préparer les *ragazzi* en recueillant leurs histoires en vue de l’obtention des papiers et aussi que son idylle secrète au pays des sœurs est connue par le narrateur.

De plus, Fantini écrit un « grand poème » (SDCH, 299, 408), un manuscrit comptant « Cinq cents feuillets de poésie » (SDCH, 408) titré *Ragazzi* (SDCH, 409) et dont le dédicataire est le défunt curé Bonianno. Il serait juste de rappeler que le nombre de feuilles du poème avoisine le nombre de pages du roman *Silence du cœur*. On peut voir par là des caractéristiques et des indices qui confortent la thèse selon laquelle le narrateur principal est bien le poète Fantini, d’autant plus qu’il écrit une prose assez conséquente en longueur. Par ailleurs, la justification de son écriture rime avec une sorte de confirmation : « Fantini avait tenté de retrouver là l’une des dimensions que les poètes, depuis trop longtemps, avaient négligée ou oubliée : le récit. Ce qui relate et relie » (SDCH, 409). Nous traiterons plus loin cet aspect de la poésie qui se fond dans le récit. Tout compte fait, avec la narration plurielle, le romancier veut en finir avec cette hypocrisie collective qui décide délibérément de taire l’horreur vécue par les immigrés et ceux qui les accueillent. À la manière de la technique de l’enchâssement et de l’entrelacement, l’auteur mêle des vies et des buts différents.

B. La composition en abîme, les rappels et les anticipations

C’est une constante dans *Silence du cœur*. La composition en abîme répond à l’urgence du sujet : les péripéties des migrants, de leur traversée à leur *insertion* à Altino. Cette

composition particulière fait croire à un éparpillement ou à un brouillage de l'énonciation, tellement les vies et les histoires sont entremêlées dans un cocktail qui finit par être chaotique. Bien évidemment, le romancier a besoin d'une myriade d'histoires qui se croisent et s'embrassent pour que le lecteur en fasse lui-même la reconstruction. Le cas du récit de Jogoy mérite une attention particulière. Il est en effet difficile de déterminer si son récit est une incise ou un entrelacement puisqu'il est le commencement et la fin du roman. Il est divisé en chapitres qui contiennent d'autres incises, lesquelles en contiennent encore d'autres. C'est l'exemple de l'histoire de Thialky Boy Hawaiï (SDCH, 258), un homo quidam qui devient le guide privilégié de Jogoy. Ce dernier relate à son tour les difficultés de sa traversée et permet au romancier d'évoquer d'une manière on ne peut plus claire le problème des trafiquants d'esclaves et des coupeurs de route dans le désert libyen (SDCH, 260). Il en est de même pour Fousseyni Traoré qui raconte l'histoire d'Adama Kouyaté, lequel, à son tour, raconte au style direct l'histoire rocambolesque de gourmandise et de cène entre Téné Tandjigora, la cuisinière et Sidi Diabaté, le *mangeur* (SDCH, 225-229). Ce sont là des récits à tiroir. On remarquera aussi que ces récits s'entrelacent dans l'enchâssement, récusant ainsi une sorte de discours unique et simpliste. En somme, toute cette technique erratique est remplie de symboles. Elle reflète le climat d'incompréhension entre les *ragazzi* et les habitants d'Altino. C'est véritablement à un embourbement qu'on assiste. Si Jogoy, le traducteur attiré, le tampon entre les deux groupes, finit par perdre la tête à cause de l'horreur et du chaos, qu'en sera-t-il du lecteur non avisé ?

Le roman révèle d'autre part une technique particulière d'analepses et de prolepses. Les personnages entrent en scène sous forme d'anticipation. Le narrateur ou l'un des narrateurs reviendra sur son histoire au fil du roman. Telle est l'entrée fracassante du Padre Bonannio que le narrateur présente en ces termes : « Tel était l'octogénaire et aveugle curé de la petite ville d'Altino » (SDCH, 52). C'est seulement à partir de la page 90 que son histoire fait jour dans une analepse complétive qui a pour fonction de recouvrer toute la biographie manquante du personnage. De la même manière, l'histoire d'Adama Kouyaté, racontée au début par Fousseyni qui sanglote, est achevée par Lucia la muette. Mieux, les souvenirs dans le roman ont des relents d'aveux. C'est en fait à la fin du roman que des idées jaillissent sous forme de confirmations : Lucia va conclure avec Fousseyni (SDCH, 306), « sœur Maria avouait à Pietro qu'elle avait finalement cédé à l'appel diabolique de la chair » (SDCH, 305), Mauricio est « le chauffard qui avait renversé Hampâté à Catane » (SDCH, 348), Jogoy avoue son amour à Carla dans son carnet (SDCH, 389). L'attente du lecteur aura été longue. Dans la même veine, le mystère et le suspense qui entourent l'identité des blessés et des morts lors du

pugilat à la Tavola di Luca tient en haleine le lecteur. À la lecture de cet épisode du roman, on ne peut s'empêcher de s'interroger, comme le font beaucoup de personnages, sur l'identité des victimes. La tension est insoutenable. Le narrateur semble se jouer du lecteur en sondant son cœur et ses sentiments face à l'horreur et lui suggère une prise de conscience : Comment en est-on arrivé là ? À qui la faute ? Aussi le narrateur secoue-t-il la paresse intellectuelle du lecteur en exigeant de lui des réflexions profondes sur la question de l'immigration.

Et même si le lecteur est édifié sur les noms des blessés et des victimes, il ne sait toujours pas ce qui s'est réellement passé. Avec la pause narrative par exemple, observée entre la soirée à la Tavola et le récit de l'horreur, le lecteur a le temps nécessaire d'avoir des peurs et des angoisses. Il serait intéressant, à ce stade de l'analyse, de revoir comment le narrateur entraîne le lecteur dans les profondeurs de la nuit et de l'innommable. D'abord, il y a le sentiment de Gianni qui est décrit comme un cerbère dont les trois têtes sont : « Peine, Jalousie et Colère » (SDCH, 304). On croirait que c'était là un motif sérieux pour déclencher le chaos. En effet, tout est réuni ici pour qu'on ait une bagarre *intra muros*, l'alcool, l'espace clos du bar et les rancœurs quotidiennes aidant. Le motif ne viendrait donc pas de l'extérieur. Mais la typologie particulière du texte à la page 305, « et sœur Maria [...] et dans un coin [...] », montre que des choses plus graves se préparent. Il y a là, aux yeux du lecteur avisé, un genre de prolepse interpellatrice qui insinue la tragédie à venir : « Insensible à tous ces drames intérieurs qui se jouaient dans le bar, la soirée se poursuivait » (SDCH, 304) ; « Et, ainsi, la fête continua de ruer vers le grand déversoir, de rouler plus lourdement encore dans les profondeurs de la nuit » (SDCH, 306). C'est la marche inéluctable de la tragédie. En résumé, l'invention narrative dans *Silence du chœur* entremêle les récits et les narrateurs dans un vaste labyrinthe. Mais comme fil d'Ariane, elle propose la participation active du lecteur à la construction du sens. À côté de cette narration, le mélange des genres donne au roman tous les attributs d'un poème mis en scène et se mouvant entre histoire et fiction.

II. Le mélange des genres

Victor Hugo disait : « Les règles sont en littérature ce que sont les lois en morale : elles ne peuvent tout prévoir »⁵. En fait, la porosité des frontières entre les genres littéraires tend à s'imposer vu que l'inspiration vient de partout. La jeune plume de Sarr incarne ce renouveau dans *Silence du chœur*. De la poésie au théâtre, du polar au journal, le roman se veut genre

⁵ V. Hugo, Préface de *Nouvelles odes*, Paris, Pierre-François Ladvocat, 1824, p. XXVI

protéiforme et flexible. Ample et souple, il prend son temps pour sublimer, représenter, témoigner, etc.

A. La poésie et le théâtre

Fantini, poète dans le roman l'avait dit : « retrouver là l'une des dimensions que les poètes, depuis trop longtemps, avaient négligée ou oubliée : le récit. Ce qui relate et relie » (SDCH 409). Il s'efforce de créer une poésie narrative. Tout d'abord, il est à noter que le sujet sur les *ragazzi* a été méprisé par la peinture, en l'occurrence par Vera et Vincenzo Rivera. Voici ce qu'en dit le narrateur : « le phénomène leur parut mineur, sans aucun potentiel esthétique. Ils avaient tous deux pensé que c'était là une réalité vulgaire, trop sociale et restrictive, impropre à générer de la création » (SDCH, 117). En fait, peindre la situation des *ragazzi* serait faire une exposition, un zoo humain où l'on viendrait s'émerveiller sur l'image du singe d'Afrique qu'est le Noir. Rappelons qu'ils ont eux-mêmes refusé l'annuelle pose-photo que leur demandait l'association qui les a accueillis (SDCH, 146). Ces rejets sont donc très symboliques puisque le poète Fantini accepte de reprendre le thème dans une poésie romancée. Il prouve ainsi que tout écrivain est poète, partant du sens étymologique selon lequel tout fabricant de texte est poète. Dans *Silence du chœur*, poésie et roman s'incarnent dans les cinq cents feuilles de récit poétique de Fantini. Leur mélange se voit aussi dans la mention d'Athéna au début (SDCH, 9), à la polémique sur son épiclèse (SDCH, 185) et à la fin (SDCH, 413). C'est dans une prosopopée initiale que la déesse de la sagesse, des arts et des sciences confie le récit à Jogoy devenu fou à la fin. Représentée sous une voix humaine, elle incarne la muse qui pique et inspire le poète avant sa prise de parole. Le sujet, « un homme devenu fou pour se sauver de la folie de ses semblables » (SDCH, 413), entre en transe et commence à rendre l'oracle qui est sa composition. Platon l'a dit : « le poète est chose légère, ailée, sacrée ; il ne peut rien produire avant d'avoir reçu l'inspiration divine, d'être hors de lui et de perdre l'usage de sa raison »⁶.

Ensuite, le roman fait faire une réflexion sur la nature de la poésie et le rôle du poète dans la société. Il y a d'une part la poésie de Fantini qui est écrite et d'autre part celle, essentiellement orale, du *ndût* de Jogoy (SDCH, 99) et du récit épique du griot Adama Kouyaté : « Adama était Kouyaté. Fils et descendant de griot. Dyâlî des rois. Il était maître de la langue, parleur-palabreur, conteur de légende, musicien, mémoire du monde, créateur de parole, prince des poètes, soigneur par le verbe. » (SDCH, 80). L'élan épique du griot Adama

⁶ Platon, *Ion*, Traduction de Luc Brisson et Monique Canto-Sperber, Paris, Éditions, Gallimard, 2008 (1^{re} éd. 2006), 2204 p. (ISBN 978-2-08-121810-9), 533d-543b.

Kouyaté (SDCH, 225-229) rend compte du poème narratif. Les hyperboles, les nombreux points d'exclamation, les enchaînements syntaxiques et la bonne communication orale sont autant de moyens langagiers qui concourent à renforcer la fusion roman/poésie orale. De plus, la réflexion sur le rôle de la poésie que soulève l'écrivain dans le roman est un désir manifeste de s'inscrire dans la logique du mélange des genres. Le poète Fantini occupe une place importante dans le roman. Il semble même éclipser l'écriture romanesque par sa récurrence et l'intérêt qu'il manifeste pour les *ragazzi*. Son échange avec Salomon marque le summum de la réflexion sur la poésie. Ce *ragazzo* lui avait lancé en effet : « Vous êtes inutile, comme tous les poètes. Vous ne pouvez rien devant ce monde qui s'effondre. » (SDCH, 300). En son for intérieur, il avait ressassé ces mots et avait répondu :

Car qu'était-ce qu'un poète, sinon l'ultime traducteur d'un sens non point perdu -car alors le poète serait inutile- mais toujours près de se perdre ? Qui est-il, sinon celui qui, au bord du grand vide où il veut tomber, retient la possibilité d'un sens d'une main, et tente, de l'autre, de le transmettre aux humains ? Il aurait dû répondre à la terrible phrase de Salomon. C'est vrai : le poète ne peut empêcher le monde de s'effondrer, mais lui seul est en mesure de le montrer dans son effondrement. Et peut-être, de le rebâtir aux endroits où il s'effondre en premier, et le plus lourdement : la parole et la langue (SDCH, 301).

Cette dissertation sur la poésie est très explicite pour concurrencer le roman sur son propre terrain et se fondre en lui comme un seul genre. Poète ou romancier, le rôle de l'écrivain est de transcrire le monde.

Quant au théâtre, il s'insère dans le roman *Silence du chœur* à travers plusieurs aspects formels. On note d'abord de nombreux dialogues. Ce sont des discussions (SDCH, 62) et des disputes (SDCH, 146-152) souvent sur la question centrale du sort des migrants. La fréquence des dialogues de Salomon, le *ragazzo* difficile avec Jogoy et Carla (SDCH, 176-179), avec le Père Bonianno (SDCH, 192-195) et avec Fantini (SDCH, 299-300) sont souvent teintés de fermeté et de certitude démesurée. Cela rend le dialogue parfois limité. Ainsi, la technique théâtrale du dialogue est déployée à travers la répartie dont use souvent Salomon : la stichomythie (SDCH, 62), la tirade (SDCH, 195), l'aparté (SDCH, 196), etc. Le récit n'en est que plus dynamique. Et l'ampleur et la densité de personnages tels que Salomon, le père curé, la muette Lucia, en font des acteurs de théâtre parfaits. En lisant ces types de personnages, le lecteur se les imagine sur scène. Ils sont en fait très représentables. Ensuite, les scènes insérées dans le roman ne peuvent passer inaperçues. Le romancier pousse l'audace scripturaire à un tel point qu'il ne se gêne guère à sous-titrer dans le roman : Scène 1 (SDCH, 218), Scène 2 (SDCH, 219), Scène 3 (SDCH, 222), Scène 4 (SDCH, 225), Scène 5 (SDCH, 229). C'est véritablement tout un acte d'une pièce de théâtre qui se joue devant le lecteur/spectateur. De la page 218 à la page 235, la forme est théâtrale. Les didascalies en sont

une bonne preuve. En outre, dès l'exposition, le lecteur/spectateur est édifié : « Appartement de Fousseyni, dans le salon. À gauche, une grande table à manger, à laquelle Fousseyni et Lucia sont assis. Dans le silence, un stylo court nerveusement sur une feuille de papier. Alors que Lucia écrit, on entend sa voix » (SDCH, 218). Les trois unités sont même respectées, et la bienséance, et la vraisemblance. Mieux, on a un baisser de rideau à la fin de l'acte : « Les deux s'étreignent toujours. La lumière baisse lentement, jusqu'à l'obscurité. Rideau » (SDCH, 235). Cependant, même si l'apparence demeure théâtrale, le fond reste romanesque puisque les différentes scènes sont des récits : le récit de l'aventure *picaresque* de Fousseyni, le récit des faits épiques d'Adama Kouyaté et le récit tragique de sa mort. C'est une remarquable alliance qui est faite dans cet acte.

Par ailleurs, l'évocation du *ndût*, cérémonie traditionnelle et religieuse africaine, entraîne le lecteur/spectateur dans le tréfonds de la culture sérère et donc du théâtre traditionnel africain. Rite de circoncision en pays sérère, le *ndût* n'envie rien au théâtre français si l'on se fie à ce qui se faisait dans la Grèce antique : le coryphée chantant le dithyrambe et donnant la réplique au chœur. En effet, le cadre et le décor sont dès l'entame bien mis en place : « Un cercle [...] Au centre, le feu, les initiateurs et les initiés. Décor minimaliste. La clairière d'une grande forêt qui protège. Une nuit. Des animaux autour » (SDCH, 99). Le narrateur/metteur en scène crée ensuite l'action théâtrale par l'échange de paroles entre les initiateurs et les initiés : « *Mbay tak !* » - « *Woor !* » (SDCH, 100). Cette cérémonie du *ndût* contenue dans le roman de Sarr témoigne bien du mélange des genres en littérature. Riche aussi bien de sa diversité de genres que des leçons de conduite qu'il dispense, le *ndût* révèle ici un écrivain pratiquant le roman mais ouvert aux autres genres, un écrivain attaché aux traditions du terroir mais ouvert au monde.

B. Le journal : l'histoire dans la fiction

Quand le texte journalistique ne vise qu'un intérêt immédiat par la transmission simple d'informations, le texte littéraire, lui, est d'un intérêt qui va au-delà. Aussi, est-il difficile d'en épuiser la richesse. La différence entre ces deux textes est donc patente. Comment l'écriture journalistique arrive-t-elle à se fondre dans le roman qui n'est que fiction ? Ou plus généralement, comment le romancier mêle-t-il histoire et fiction dans son œuvre, quand nous savons que l'histoire est un véritable « monstre »⁷ pour le romancier, comme l'affirme Tierno Monénembo ? Ce travail s'effectue par une reprise des discours officiels sur la question de

⁷M. Kéïta, *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Thèse de doctorat, Université Paris-est Créteil Val de Marne (France), 2011, p. 312

l'immigration. Ces discours rassemblent les craintes du monde, le racisme, la xénophobie, le nihilisme, le fascisme, le fanatisme, l'esclavage : « Nègres ! Je vous chasserai ! » (SDCH, 56) ; « On est chez nous ! Ils nous envahissent ! » (SDCH, 63) ; « les traits monstrueux de l'immigration » (SDCH, 65) ; « Ils arrivent la main vide, la tendent, et attendent qu'on les sorte d'une misère que nous vivons nous-mêmes » (SDCH, 66) ; « Les premiers fautifs, ce sont les Africains eux-mêmes. » (SDCH, 67) ; « Nouvelles consignes d'Hamid, notre passeur » (SDCH, 71) ; « réalité vulgaire » (SDCH, 117) ; « diplôme de charité pour l'Autre, celui qui souffre, le Tiers-Monde. » (SDCH, 119) ; « La tragédie devenait ordinaire. Les drames autour de l'immigration jouaient à une macabre chaise musicale ; chacun quotidiennement, chassait le précédent, occupait sa place, et attendait que le prochain l'en déloge. » (SDCH, 133) ; « Migrant est un diplôme qui se mérite » (SDCH, 139) ; « Je crois qu'il faudrait qu'on évite de les voir seulement comme des musulmans » (SDCH, 151) ; « L'Europe ne peut pas accueillir toute la misère du monde » (SDCH, 205, 267), « les discours paternalistes et creux sur la solidarité ou le vivre-ensemble » (SDCH, 253). Il y a une pléthore de discours-références. Sarr saisit cette occasion pour revivifier toutes les réflexions déjà menées, ou du moins, déjà entamées sur le thème de l'immigration. Il semble qu'il s'insurge contre la tentative de banalisation de la tragédie qui est réelle et quotidienne. L'entêtement de Salomon et son refus systématique de s'ouvrir à l'autre corrobore cette invitation de l'auteur à tuer en nous la paresse intellectuelle. Salomon change les règles du jeu trop conventionnelles. Il est le trublion, la honte que certains veulent cacher parce qu'il contrarie le beau discours officiel.

D'autre part, par la présence des journalistes et de la police dans le roman, l'auteur allie histoire et fiction. Il fait de son narrateur un journaliste et un enquêteur. Les deux sont en quête de vérité. Les journalistes utilisent la technique du harcèlement pour avoir les réponses qu'ils souhaitent : sept questions sont posées simultanément au capitaine Falconi au sujet de la nuit macabre à Altino (SDCH, 320). L'expression « Les journalistes l'attendaient avec fièvre » (SDCH, 319) traduit l'urgence du récit de la vérité. Elle marque ce moment précis, cette minute où l'histoire cherche à étouffer la fiction. Le discours officiel du maire de la petite ville retransmis quasiment par tous les organes de presse se voit entrecoupé d'incises du narrateur et de paroles au discours direct de personnages épisodiques comme « quelqu'un dans la foule » (SDCH, 332), « une voix dans la foule » (SDCH, 333). Le maire aussi, à sa manière, participe à renforcer l'insertion de l'histoire dans le roman ; il se met en scène en feignant d'aider les habitants de sa ville lors de l'éruption de l'Etna :

Il n'avait pas remarqué l'homme, non loin du maire qui tenait une petite caméra et le filmait. Il n'avait pas non plus vu le petit micro qui dépassait de la chemise de Francesco Montero. La mise en scène orchestrée par Montero lui avait complètement échappé (SDCH, 399).

Toute cette théâtralité du maire reprend à elle seule le mélange des genres. Ce personnage participe à presque tous les événements, faisant semblant d'aimer les migrants. Son envergure en tant que maire, et donc ses ambitions, font de lui un personnage important du roman. C'est un politicien, donc un homme de scène et des médias, un communicateur aguerri. Tout rentre dans une logique bien étudiée en amont. Le choix de ce personnage n'est donc pas fortuit puisqu'il incarne la scénarisation de l'histoire. La présence journalistique est aussi marquée par une incursion de textes tirés de journaux. Il s'agit de deux encadrés, respectivement aux pages 288 et 307. Le premier évoque la *CRISE* qui a élu un nouveau président et le second s'intitule *Nuit macabre à Altino*. Au moment où le premier, écrit en italique, rend le texte tel quel, le second rajoute des incises et un témoignage sous anonymat. C'est une preuve, une vérité dans le récit. Dans les deux exemples, l'objectif demeure le même : donner la version de l'Histoire pour mieux la mettre en fiction.

Au demeurant, par la technique de l'enquête, le romancier fait du narrateur un journaliste. En effet, la quête de l'information équivaut au travail de documentation auquel se livre l'écrivain. Il faut ici pousser la vérité à son point extrême. Le premier enquêteur attiré et objectif dans le roman est le capitaine Falconi. Le récit des six tués le conduit à interroger tour à tour des personnages dont le dernier est incontestablement Salomon : « Et c'est vrai ? » (SDCH, 355) ; « T'étais donc là hier soir ? » (*Ibid*) ; « Et les morts ? » (*Ibid*) ; « Tu les as tués » (SDCH, 356). Les suppositions, les analyses, les insinuations, les conclusions hâtives pour trouver les coupables conduisent au genre du roman policier dont l'ambiance est morose à cause de la déchéance de l'homme que l'on y perçoit. Le polar est en fait un bon moyen d'allier histoire et fiction. Il suscite l'intérêt du public pour la lecture de faits divers et de feuilletons aux relents rocambolesques. L'autre enquêteur est le curé Bonianno. Plus qu'un enquêteur, il est un confesseur des âmes, un sondeur des cœurs des *ragazzi*, son but ultime étant d'en extraire la substantifique vérité :

De son habitude des confessions, il avait tiré un certain métier, le métier des âmes, qu'il savait obliger à l'aveu nu et sincère de leur dernière vérité. Ses questions étaient précises et sans ménagement, mais jamais elles ne tombaient dans l'intimidation. Il cherchait seulement à entendre quelque chose de leur cœur. (SDCH, 189).

Il s'ensuit une liste de choses à entendre, laquelle liste s'étend de la page 189 à la page 191. Le curé ne sonde pas simplement le cœur des migrants, il pénètre le cœur de l'immigration du début à la fin. Et, comme dans un polar, la déchéance et la violence de

l'homme sont patentes. C'est le constat de Jogoy après son récit de la nuit macabre : « Rien de ce qui est inhumain ne nous est étranger » (SDCH, 388). Donc à travers la violence, les enquêtes et les confessions, la fiction corrige les silences, les négligences et les oublis de l'histoire. En définitive, par une narration dédaléenne et un mélange des genres, l'écrivain apporte sa touche à la littérature africaine. Avec lui apparaît un talent brut à suivre. Il est à gager qu'avec le temps, sa plume se bonifie et occupe durablement la scène littéraire négro-africaine.

CONCLUSION

Pour contourner les écueils de l'écriture servile, le romancier a beaucoup innové l'écriture romanesque. Une bonne maîtrise de ce genre lui a permis d'embarquer le lecteur pour un voyage vers l'inconnu. On tombe sur la petite ville italienne d'Altino où une petite association caritative accueille et aide les migrants, ce qui n'est pas du goût de tous. Par une multiplicité de voix narratives, l'écrivain donne à voir au lecteur les nombreuses versions et discours tenus sur la question de l'immigration. Les souvenirs, les anticipations, les entrelacements et enchâssements de récits ont fini par faire du roman *Silence du chœur* un véritable dédale. Mais pour dénouer la tresse narrative, le lecteur doit utiliser sa concentration, sa participation à l'élaboration du sens. D'autre part, en insérant dans le roman un personnage poète, des scènes de théâtre et des articles de journaux, le romancier opte pour une transgression de l'écriture. Il a pu montrer ainsi l'élasticité du roman qui tend véritablement vers l'universel et vers l'absolu. Ce mélange des genres et toutes les imbrications dans le roman ont bien montré comment la vie des *ragazzi* se mêle, sans qu'on ne veuille vraiment, à la vie des habitants d'Altino. Les interférences et les incompréhensions ne sont que le reflet des nombreuses divergences de points de vue, de mentalité, d'histoires et de soucis. Le romancier nous offre ici une analyse méticuleuse d'une question à la limite banale dont les profondeurs sont encore à sonder. En donnant la parole aux accueillants, aux migrants et à tous ceux qui les entourent, il montre que les gouvernants des deux côtés ne cherchent pas véritablement de solutions à la tragédie de l'immigration. Ils préfèrent maintenir le *statu quo*, au grand regret des Africains dont les fils, vague après vague, sont engloutis par l'insatiable *ventre de l'Atlantique*⁸. Ceux qui réussissent à lui échapper et à atterrir à Altino n'ont qu'un espoir éphémère. Ici, c'est le racisme, le fascisme et la violence. Au final, la querelle sur l'épiclèse d'Athéna trouve son

⁸ En référence au titre d'un roman de Fatou Diome

dénouement. Puisque les hommes sont devenus si violents, ne semble-t-il pas plus logique d'adopter l'attribut de *Promakhos* au lieu de *Pallàs* ?

Bibliographie

CRÉTOIS Jules : « *Silence du chœur* », un roman inspiré du drame des migrants en Sicile, *Jeune Afrique*, 2017. [En ligne] URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/481388/culture/silence-du-choeur-un-roman-inspire-du-drame-des-migrants-en-sicile/>

DIOME Fatou : *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

HUGO Victor : *Nouvelles odes*, Paris, Pierre-François Ladvoat, 1824

KÉÏTA Mohamed, *Approche psychocritique de l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Thèse de doctorat, Université Paris-est Créteil Val de Marne (France), 2011

PLATON : *Ion*, Luc Brisson et Monique Canto-Sperber (trad. du grec ancien), *Ion*, Paris, Éditions Gallimard, 2008 (1^{re} éd. 2006), 2204 p. (ISBN 978-2-08-121810-9)

SARR Mohamed Mbougar : *Silence du chœur*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2017.

TÉRENCE : *L'Eunuque* (161 av. J.C.), Traduction de Jean Marouzeau, Paris, *Les Belles Lettres*, Collection des universités de France

MARCEL PROUST ENTRE SEDENTARISME ET VOYAGE

Sékou CHERIF

cherifsekou02@gmail.com

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

*« Les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne » (Marcel Proust, tome 3, *Le Côté de Guermantes*, 1999, 1158).*

Résumé

Marcel Proust commence la rédaction de la Recherche après la disparition de ses géniteurs. Son état de santé qui se détériore l'amène à rester enfermé dans sa chambre pour la rédaction de son livre majeur : À la recherche du temps perdu, une œuvre à grande portée psychologique. Le trajet parcouru pour atteindre cette finalité traduit un chronotope à grande échelle. À l'aide de la théorie de la perception et de la narratologie rabatélienne, l'on déterminera comment Proust use du sédentarisme au niveau narratif pour transporter le lecteur dans un voyage aussi long tel que présenté par la Recherche.

Mots-clés : sédentarisme, Proust, voyage psychologique, narration, nomadisme intellectuel

Abstract

Proust begins writing the Recherche after the death of his parents. His deteriorating state of health leads him to remain locked in his room to continue his major book : À la recherche du temps perdu, a long-term work of great psychological significance. The route taken to reach this goal highlights a large space-time. With perception theory and rabatelian narratology, we will show how Proust uses sedentarism at the narrative level to transport the reader on such a long journey as presented by the Recherche.

Keywords : sedentarism, Proust, psychological journey, narration, intellectual nomadism

INTRODUCTION

Henri Bergson, parlant de l'espace mental, postule que « nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à

côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace [...] »¹. Il note ensuite que « nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer »². Cela dénote le fonctionnement psychologique en ce qui concerne le système mnémonique. En effet, se souvenir, c'est voir de nouveau en mémoire ce qui avait été consommé par l'oubli. L'apparition de ces images mémorielles se succèdent les unes les autres en file indienne. Constat que l'on fait lorsqu'on parcourt l'œuvre majeure de Marcel Proust.

Dans la construction de son livre, *À la recherche du temps perdu*, Marcel Proust tente de concilier un espace, un lieu, une chambre à un temps, aux souvenirs emmagasinés au cours d'une vie, la sienne, afin que ceux-ci s'interpénètrent pour traduire un moment de vie car le « roman proustien est exactement “une recherche du temps perdu” »³. Assurément, il entame la rédaction de cette œuvre après la disparition de ses parents. Deux ans après le décès de sa mère, c'est-à-dire en 1907, Marcel Proust amorce l'élaboration de *Du côté de chez Swann* – premier volume de la *Recherche* – dans sa chambre au deuxième étage du 102, boulevard Haussmann ; endroit où il a emménagé après la mort de sa génitrice. Les notions d'« immobilisme » et de « voyage » sont assez présentes chez cet auteur. Cela se perçoit depuis ses écrits de jeunesse où il note :

Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tint enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade, et pendant de longs jours, je dus rester dans l'« arche ». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fit nuit sur terre.⁴

De là sont mises en évidence les notions de regard et de trajet⁵. Comment le monde est-il perçu ? Depuis où est-il regardé ? S'inscrivant dans une perspective de perception, Méké Méité précise que « la vue participe et fait partie intégrante des trois actes différents, l'impression, la transmission, la perception, qui composent et structurent toute sensation, tout phénomène de

¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1936, p.92.

² *Idem*, p.92.

³ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p.11.

⁴ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*, édité par les Bourlapapey, Bibliothèque numérique romande, 1896, p.10. [Disponible sur <http://www.ebooks-bnr.com>].

⁵ Pour éviter de prêter à confusion les termes techniques, il paraît important d'élucider le concept de trajet assimilé à la notion de parcours. Notons que « le but du trajet est tout simplement “d'aller quelque part” [tandis] que celui du parcours consiste dans les objets mêmes du parcours. Plus précisément, le sens du trajet réside dans sa *limite terminative*, le “point de sortie” tandis que le sens du parcours se trouve dans les objets rassemblés », in Anne Beyaert-Geslin, « Le sens du parcours », in *Protée*, vol. XXXIII, n°2, 2005, p.7. En parlant de « limite terminative », il est implicitement mis en relief la focalisation initiale puisque la logique suppose que la « fin » soit consubstantielle au « début » ; toute finalité sous-entend un commencement.

sensibilité spéciale où générale »⁶. Le trajet – comme mouvement dans l’espace et le temps – utilisé par Marcel Proust résulte d’un sédentarisme prolongé puisque sa maladie – loin d’être une gêne ou un frein – a été exploitée à bon escient la rédaction de son œuvre.

Il importe de se poser la question suivante : comment Marcel Proust perçoit-il le trajet ? De celle-ci dérivent ces questions subsidiaires : le trajet est-il nécessairement relatif au mouvement physique ? Comment peut-on concevoir le concept de trajet dans une posture de sédentaire ? Pour répondre à ces questions, notre analyse se focalisera sur deux centres d’intérêts que sont consécutivement le sédentarisme, point focal du trajet proustien et le voyage psychologique, le nomadisme intermittent proustien.

I. Le sédentarisme, point focal du trajet proustien

De façon générale, le trajet est relatif à la traversée, à l’espace parcouru d’un point à un autre. Il se rapporte, à cet effet, au champ notionnel de voyage, de déplacement, de mouvement dans le temps. Étant donné que tout voyage part d’une situation initiale à un point d’arrivée, d’où part celui de Proust ?

1. La chambre : point initial du trajet de la *Recherche* ?

La notion de chambre chez Proust a été explorée diversement par les critiques proustiens. Ayano Hiramitsu a effectué une étude intéressante sur le concept (chambre) dans son essai intitulé *Les Chambres de la création dans l’œuvre de Marcel Proust*. En effet, son travail a consisté à examiner « chronologiquement et systématiquement les chambres, les salons et l’ameublement (arts décoratifs) chez Proust pour élucider autant que possible le développement de la création »⁷. Relevons cependant que le critique ne mentionne pas la chambre traduit le sédentarisme proustien. Or elle constitue le point de départ de la création sur l’axe du trajet, qu’on l’observe avec le réveil obscur du narrateur dans la *Recherche* ou avec l’expérience des *Plaisirs et les Jours*. Ayano Hiramitsu reconnaît également que la chambre est le lieu de la création proustienne. Pourtant ladite création désigne – autant pour le sujet-narrant (terminologie rabateliennne que l’on emprunte) que pour Marcel Proust qui ne manque pas de le signaler dans certaines de ses correspondances et même dans la *Recherche* – un enchaînement ou un rapport d’un point initial à un point final.

⁶ Méké Méité, « Focalisation chez Jean Giraudoux : regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in *Jean Giraudoux : écrire/décrire ou le regard créateur*, Cluj-Napoca (Roumanie), 2013, p.73.

⁷ Ayano Hiramitsu, *Les Chambres de la création dans l’œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019, p.13.

En outre, il importe de préciser que le réveil intermittent du narrateur dans la chambre occupe une place de choix dans le déroulement du récit. Déjà dans la séquence de *Du côté de chez Swann* qui constitue le premier volume de notre corpus, l'on constate approximativement 108 occurrences du substantif « chambre ». L'œuvre (*Recherche*) dans son entièreté se présente comme une production cyclique puisqu'elle semble se refermer sur elle-même. *De facto*, elle rappelle dans la dernière séquence un point fondamental de la chambre : « je m'exaltais de plus en plus au fur et à mesure que j'approfondissais, avec une joie croissante pour moi, le bruit du couteau ou le goût de l'infusion qui avait fait entrer dans ma chambre la chambre de ma tante Léonie, et à sa suite tout Combray, et ses deux côtés »⁸. La chambre représente le lieu de la création artistique pour Marcel Proust. Il est donc sous-entendu que le parfum de la madeleine infusée dans le thé rappelle au sujet-narrant Combray et tous ses environs pendant que celui-ci se trouve dans sa chambre, pourtant tante Léonie est celle qui lui faisait ce repas dans son enfance ; d'où, par expérience mnémonique, les chambres s'interpénètrent et mettent à profusion le rendu narratif. Ainsi, le narrateur révèle-t-il que tous les micro-récits de l'œuvre s'imbriquent et le rejoignent dans sa chambre. Assurément, l'on se rend compte – à partir de ce fragment textuel – que la chambre constitue l'exorde de la création proustienne du point de vue topologique. Et, implicitement, le point initial paraît le repère terminatif de ce voyage psychologique puisque le lieu, d'où semblent partir les souvenirs, – c'est-à-dire la chambre du narrateur – constitue l'espace où ils affluent comme le mentionne le narrateur dans l'extrait ci-dessus.

Au demeurant, l'extase et la béatitude pour le narrateur proustien résident dans la création littéraire. Elle représente l'état terminal et « la vraie vie » comme l'estime Marcel-narrateur. Raison pour laquelle il affirme :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés »⁹.

L'on se rend compte que le voyage intrinsèque ou psychologique est une nécessité pour le narrateur proustien vu qu'il semble être le moyen adéquat pour atteindre la vie illuminée qu'est la littérature. Cependant, l'on sait que l'écrivain partage avec son narrateur une santé décadente qui les empêche de faire certaines promenades. Proust reste longtemps enfermé dans sa chambre avec de rares sorties contrairement à son personnage-narrateur qui fréquente le plus souvent les

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p.2269. Désormais noté *RTP*. Les références de cette œuvre se rapporteront à la présente collection.

⁹ *Id.*, pp. tome 7, *Le Temps retrouvé*, 2284-2285.

salons tant bourgeois (les Verdurin) qu'aristocrates (les Guermantes). À un moment donné, le narrateur de la *Recherche* reste alité à l'instar de l'écrivain. Cela traduit-il un immobilisme chez Proust ?

2. L'immobilisme proustien : quelle motivation ?

Par immobilisme, l'on entend de prime abord l'absence de mobilité, de déplacement physique. Effectuant une étude comparée entre Proust et Cohen, Géraldine Dolleans, l'une des auteurs de *Marcel Proust, roman moderne : perspectives comparatistes*, dira dans son article :

Léonie incarne un immobilisme et un renfermement maladifs puisque, depuis la mort de son mari, elle n'a « plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit », comme Eulalie, « qui s'était "retirée" après la mort de Mme de la Bretonnerie ». Ainsi, si Proust s'approprie « un Moyen Age sans moines », le motif de la réclusion n'en reste pas moins omniprésent dans la *Recherche*, comme le remarque Virginie Greene.¹⁰

Prenant appui sur cette donnée, l'on s'aperçoit que l'immobilisme dont parle Géraldine Dolleans se rapporte à la notion de trajet, vue l'énumération topologique qu'elle effectue dans une gradation descendante, c'est-à-dire d'un macro-espace vers un micro-espace puisque la logique rationaliste voudrait que le grand espace soit le contenant du petit. Le constat est donc patent en ce sens que le lit qui est un nano-espace pour la chambre y est inséré. Ladite chambre à son tour est stagnée à Combray, lieu pour lequel elle représente un micro-espace. Il faut également mentionner que l'immobilisme chez Proust est relatif. C'est pourquoi il postule ce qui suit : « peut-être que l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années »¹¹. Si la mobilité et l'immobilité sont tributaires de la conception du monde de l'interprète, l'on peut, dès lors, appréhender la motivation de l'auteur de la *Recherche* vu qu'il note dans une correspondance adressée à Antoine Bibesco en 1909 que « [s]a vie solitaire [lui] a permis de recréer par la pensée ceux qu'[il] aimai[t] »¹². La solitude qu'il révèle ici fait référence à sa période de retraite (enfermement dans sa chambre) due à son état maladif. Cependant – dans cet enfermement, cette pseudo-prison proustienne – l'écrivain parvient à se

¹⁰ Géraldine Dolleans, « L'histoire des marges chez Marcel Proust et Albert Cohen : la fonction narrative et sociologique des trajectoires "déviantes" », in *Marcel Proust, roman moderne : perspectives comparatistes*, vol. 14, Brill Rodopi, 2017, pp.66-67. [dir. Vincent Ferré, Raffaello Rossi, Delphine Paon].

¹¹ *RTP*, tome 1, *Du côté de chez Swann*, p.15.

¹² *Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol. ; lettre du 2 novembre 1909 à Antoine Bibesco, vol. IX, p.203.

mouvoir psychologiquement. Ainsi, la spatialité dans laquelle évolue Marcel Proust lors de la rédaction de son œuvre majeure paraît un « espace strié » selon la terminologie deleuzo-guattarienne¹³. Par cette expression, il convient d'appréhender un espace clos, enfermé à l'instar de la chambre proustienne.

Par ailleurs, le narrateur se focalise sur un objet apparent (matière physique) ou virtuel (psychologique) pour se propulser dans des errements mentaux. Il lui faut, le plus souvent, adopter une attitude sédentaire, immobile pour prendre l'envol vers l'ailleurs psychologique :

Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller dans ma pensée au-delà de l'image et de l'odeur¹⁴.

Il est mis ici en évidence ce que l'on appelle le « voyageur immobile »¹⁵ puisque la dernière phrase révèle effectivement l'immobilité du narrateur-personnage et au même moment elle traduit un itinéraire à explorer pour découvrir la chose cachée au-delà des signes¹⁶. L'immobilisme proustien représente le point de départ du trajet. Et il lui semble nécessaire d'avoir un repère (ou support de perception) pour entamer le voyage psychologique. Jean-Marie Kouakou ne dira pas le contraire dans son essai lorsqu'il nomme ce support de perception objet littéraire. Commentant un passage de R. Thom extrait de « Mathématique et théorisation scientifique » (1982), il constate que « [la littérature] est confrontée en effet à concevoir un objet offert à la perception comme un tout et à le décrire dans le détail de sa constitution »¹⁷. Cette remarque résume bien la *Recherche* dans la mesure où l'œuvre est une expérience mnémonique. En d'autres termes, le narrateur proustien suppose à la fin de « Combray I » que « toutes les fleurs de notre jardin et celle du parc de Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardin, de ma tasse de thé »¹⁸. Il ressort donc

¹³ Les termes employés par ces auteurs sont les suivants : « L'espace lisse et l'espace strié – l'espace nomade et l'espace sédentaire – l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'État ne sont pas de même nature. », Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 2006, p.592.

¹⁴ RTP, tome 1, *Du côté de chez Swann*, p.147.

¹⁵ Jean Giono, *L'Eau vive*, Paris, Gallimard, 1943.

¹⁶ Gilles Deleuze a mené une analyse intéressante sur l'interprétation des signes chez Marcel Proust dans *Proust et les signes* publié aux éditions PUF en 2010 pour la 4^e édition.

¹⁷ Jean-Marie Kouakou, *La chose littéraire. Objet/objets*, Université de Cocody - Abidjan, EDUCI, 2005, p.68.

¹⁸ RTP, tome 1, *Du côté de chez Swann*, p.47.

que la situation sédentaire chez Proust demeure, *a priori*, le lieu d'engendrement du voyage psychologique. Par conséquent, que convient-il d'appréhender par voyage psychologique ?

II. Le « nomadisme intellectuel »¹⁹ proustien : une exploitation psychologique comme déroulement de voyage

Le voyage psychologique ou le « nomadisme intellectuel » met généralement en évidence l'idée selon laquelle le « sujet-narrant » ou l'écrivain parcourt son psychisme pour élaborer le mouvement psychologique, des réminiscences successives de manière chronologique ou chaotique (désordonnée). C'est un moyen pour ce dernier de passer en revue son expérience d'autrefois. Dès lors il paraît important de se demander comment le narrateur proustien effectue-t-il sa lecture du passé ? L'on tentera de répondre à cette préoccupation dans les points qui suivent.

1. La quête du savoir par l'exploration du trajet chez Proust

L'intitulé du livre de Michèle Duclos est évocateur au sujet du nomadisme intellectuel. Menant une étude géopoétique sur Kenneth White, l'auteure note :

Simultanément et même conjointement, [Kenneth White] entreprend un « voyage » à l'intérieur de soi, de son moi, à la recherche d'un autre-au-monde dont témoignent ces cultures éloignées de notre modernité ; un autre être-au-monde qu'il a connu tout au long d'une enfance et d'une adolescence vécues intensément [...] de ce nomadisme intellectuel, rendent compte les livres autobiographiques [...]²⁰.

Cette expérience whitienne exposée dans le cadre d'une étude géopoétique est similaire à l'activité mnémonique proustienne dans la *Recherche*. L'exercice psychologique chez Proust révèle le déroulement et l'enchaînement séquentiel des différents points, des étapes du voyage afin d'aboutir à la réalisation de son projet littéraire : ce qui est considéré comme le *summum* du bonheur ou du bien-être. C'est en ce sens que l'on note ce qui suit dans la *Recherche* : « on ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même, après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner, car elle est un point de vue sur les choses »²¹. L'exploration intrinsèque est *a priori* prééminente pour se hisser au-dessus de l'ignorance.

Par le moyen du trajet, il semble que l'on peut atteindre la connaissance rationnelle et celle dite impressionniste. Adoptant la philosophie leibnizienne, le narrateur proustien parle de la relation émotionnelle et cognitive à partir du rapport du cœur et de l'intelligence. Pour ce faire,

¹⁹ Formulation que l'on emprunte à Michèle Duclos qui l'a employée dans son œuvre citée ci-après : *Kenneth White : nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 2006.

²⁰ Michèle Duclos, *id.*, p.11.

²¹ *RTP*, tome 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p.678.

il affirme qu'« un philosophe qui n'était pas assez moderne pour [Mme de Cambremer], Leibniz, a dit que le trajet est long de l'intelligence au cœur. Ce trajet, [elle] n'avait pas été, plus que son frère, de force à le parcourir »²². Dans cet extrait du texte proustien, il paraît évident que Mme de Cambremer ne maîtrise pas les paramètres de ce trajet qui mène à la compréhension épistémologique des choses. Pourtant, le trajet établit une communication entre la cognition et l'intuition (sentiment).

En outre, le narrateur postule : « dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. »²³. Une multiplicité d'Albertine ? Référons-nous à la théorie de l'énonciation afin de saisir la sémantique latente de ce passage. Dans ladite théorie, les éléments essentiels permettant d'identifier le producteur du message sont de prime abord le pronom personnel « je » et ses variantes dans un contexte bien déterminé. En l'absence de ceux-ci, l'on peut se rapporter aux désinences verbales ou au présentatif « c'est ». Rappelons ici la conception rabatélienne (concernant cette théorie) qui stipule que :

(...) l'énonciation de *c'est* renvoie précisément à son énonciateur (et au co-énonciateur). Mais cela tient surtout au fait que le référent est explicitable, grâce à la situation d'énonciation : il y a incontestablement un phénomène anaphorique de type situationnel, explicité par une démarche interprétative inférentielle anaphorisante, mettant en scène énonciateur et co-énonciateur²⁴.

Ainsi, les présentatifs utilisés en additif corroborent-ils ou accentuent-ils les marques de l'énonciateur qui se trouve être le narrateur. Les différentes métamorphoses perceptives du narrateur reflètent l'illusion de la réalité. *A priori*, le narrateur proustien révèle que la réalité ne nous présente pas les choses telles qu'elles sont d'autant plus qu'il tisse un lien de familiarité à travers l'emploi de « c'est » qui implique le lecteur. Elle (la réalité) est changeante en fonction de la posture ou de la position que l'on occupe dans l'espace. La recherche du savoir (ou de la vérité) au moyen de la perception par le personnage-narrateur de la *Recherche* s'effectue par le truchement d'une prospection interne.

2. L'exploration intrinsèque, une narration de soi

L'exploration intrinsèque invite à porter un regard sur soi. Pourtant « Par le regard, souligne Alain Brossard dans l'« avant-propos » de son œuvre, l'individu capte de l'information mais en

²² *Id.*, tome 4, *Sodome et Gomorrhe*, p.1451.

²³ *Id.*, tome 3, *Le Côté de Guermantes*, p.1029.

²⁴ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, p.122.

fournit aussi simultanément. Il y a donc là un double mouvement à la fois projectif et introjectif, centripète et centrifuge du regard, puisant sa source dans et hors de l'individu »²⁵. Le regard auquel se rapporte la pensée d'Alain Brossard, l'un des tenants de la psychologie de la perception, est celui de l'organe optique. Pour ce qui concerne cette étude, l'entendement est surtout axé sur les réminiscences proustiennes dans la mesure où l'on ne se souvient que de ce qu'il avait comme connaissance préalable. L'organe de sens optique ayant répertorié du monde extérieur les souvenirs enfouis dans le monde intérieur (mémoire) perçoit intrinsèquement – par le biais du psychisme – le défilé des images mnémoniques. Le constat est inhérent à la *Recherche* qui se veut être une œuvre où domine l'exercice de la mémoire involontaire. Dès lors, le narrateur proustien devient le « découvreur et le sujet actif » qui perçoit involontairement le surgissement de son enfance à travers la saveur de la madeleine trempée dans le thé.

La restitution du passé au présent par la mémoire est une stratégie proustienne destinée à faire revivre les instants marquants. Ne disait-il pas lui-même que les vrais paradis sont les paradis que l'on a perdus²⁶ ? Paraphrasant Jean Starobinski, Marc Augé voit en cette technique d'approche « l'essence de la modernité »²⁷ puisqu'il note : « [la] présence du passé au présent qui le déborde et le revendique : c'est dans cette conciliation que Jean Starobinski voit l'essence de la modernité »²⁸. Vu la « pseudo-prison » que constitue la chambre (chez Proust), le point initial du trajet en tant que mouvement, l'auteur de la *Recherche* formule : « l'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment »²⁹. Toute la matière de la narration de soi se trouve dans ce propos. Il est sous-entendu ici une exploration de son for intérieur communiquant une vérité résultant du vécu passé du narrateur-personnage. C'est à juste titre que Luc Fraisse affirme que la « *Recherche* [est une]

²⁵ Alain Brossard, *Psychologie du regard : de la perception visuelle aux regards*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1992, p.9.

²⁶ Extrait de *Chroniques*. Cette œuvre est une compilation d'articles de Marcel Proust effectuée par son frère Robert Proust et l'éditeur Gallimard. Robert, lui-même, le dit dans l'avertissement du livre en ces termes : « M. Gallimard et moi, avons réuni dans ce volume, sous le titre de *Chroniques*, un ensemble d'articles de mon bien-aimé frère Marcel Proust, articles parus au cours d'une période de trente années qui va de 1892 à 1921. La plupart de ces articles ont été publiés dans *Le Figaro* avec la direction duquel mon frère entretenait toujours les amicaux rapports », (p. 4). Il a fait cela dans l'optique de concourir ou faciliter une certaine lisibilité de la *Recherche* aux admirateurs de son frère Marcel. Pour corroborer ses propos dits *supra* et justifier un tel choix, il estime en appoint que « Nous avons pensé que les lecteurs d'*À la Recherche du temps perdu* seraient heureux de connaître de Marcel Proust jusqu'aux plus reculées de ses œuvres de jeunesse et de pouvoir ensuite suivre pas à pas l'évolution de sa pensée », (p.5). *Chroniques*, édité par les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, 1936. Disponible sur : <http://www.ebooksbnr.com>.

²⁷ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p.97.

²⁸ *Id.*

²⁹ RTP, tome 6, *Albertine disparue*, p.1943.

autobiographie romancée, [une] autofiction avant la lettre, [un] récit d'apprentissage fictif tourné vers la découverte de vérités, qui, elles, sont bien réelles »³⁰.

Comment s'élabore le déroulement des événements dans la *Recherche* ? Pour répondre à cette question, l'on doit faire recours à l'écrivain qui a su attribuer à son personnage principal des traits distinctifs qui lui sont propres. L'on sait *a priori* que le corpus est un livre de souvenirs relatant la vie du narrateur depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Pour y parvenir, l'on assiste à une alternance de souvenirs dans un ordre anhistorique (qui n'est pas chronologique). Le parcours intrinsèque proustien représente une narration de soi. Comprenons par cette expression « un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent on retrouve la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie" [...] »³¹. Cela n'est point étranger à l'œuvre proustienne puisque le personnage-narrateur partage un prénom identique avec l'écrivain : Marcel. En plus, ils ont en commun une passion équivalente au niveau de l'art. C'est dans cette optique que l'on note ce qui suit :

La grandeur de l'art [...] était [...] de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, [...] cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste³².

Il apparaît donc que la rétrospection³³ dont use le narrateur proustien est un moyen idoine pour lui de cerner la vérité dissimulée intrinsèquement sous l'effet du temps.

CONCLUSION

En définitive, il paraît donc indéniable que la perception est le fondement de l'écriture proustienne. Depuis la perception gustative suscitée par la madeleine (trempée dans le thé) avec un auteur-narrateur sédentaire jusqu'au *Temps retrouvé*, de multiples souvenirs sont engendrés créant à partir de ce moment un trajet à parcourir par l'entremise du « nomadisme intellectuel ». Lors du voyage psychologique que mène le narrateur proustien, l'activité mnémonique met en relief des ramifications de souvenirs où les uns se rattachent aux autres par un exercice

³⁰ Luc Fraisse, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, p.275.

³¹ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétique*, n°107, septembre 1996, pp.369-370.

³² RTP, tome 7, *Le Temps retrouvé*, p.2284.

³³ En effet, l'exploitation interne du narrateur proustien paraît une expérience dont nul ne peut l'en soustraire. Raison pour laquelle il formule que « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde) pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où personne ne peut suppléer ni même collaborer avec nous. », *id.*, p.2272.

consécutif de perception, une succession de perception. Ainsi, d'une perception naît une autre, entraînant le narrateur dans un « voyage sans voyage ».

L'on peut affirmer, pour conclure, que Marcel Proust parvient à se servir de son sédentarisme pour se hisser au nombre des écrivains influents du XX^e siècle à partir de sa création littéraire. Jean-Yves Tadié fait remarquer que Proust est le plus grand romancier du XX^e siècle³⁴. La chambre représente l'amont et l'aval du trajet dans la création littéraire. Elle est le lieu d'où part l'exercice mémoriel du sujet-narrant qui s'engage dans une quête de soi. De ce fait, Proust conduit son lecteur dans un voyage psychologique ou « nomadisme intellectuel » afin que celui-ci se découvre lui-même. Le narrateur proustien alors navigue entre les multiples trajets existant dans la *Recherche*.

Bibliographie

1. Corpus

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

2. Autres ouvrages

AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1936.

BEYAERT-GESLIN Anne, « Le sens du parcours », in *Protée*, vol. 33, n°2, 2005.

BROSSARD Alain, *Psychologie du regard : de la perception visuelle aux regards*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1992.

CLÉRO Jean-Pierre, *La théorie de la perception. De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2000.

DARRIEUSSECQ Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in *Poétique*, n°107, septembre 1996.

DELEUZE Gilles, **GUATTARI** Félix, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 2006.

³⁴ Les propos exacts du critique sont : « pour moi, hors Proust les grands romanciers du XX^e siècle ne sont pas français », cité par Édouard Launet dans la publication intitulée *Quel roman sied au XX^e siècle ?* Il suppose que c'est lors d'un entretien avec Jean-Yves Tadié que celui-ci a donné cette réponse à la question suivante : « Si, dès le début du XX^e siècle, il semble qu'on ait pu dresser la liste des grands romanciers du XIX^e siècle (Chateaubriand, Balzac, Hugo, Stendhal, Flaubert, Zola, pour l'essentiel, peut-on en fait aujourd'hui pour le XX^e siècle ? », disponible sur : http://next.liberation.fr/culture/2009/05/04/quel-roman-sied-au-xxe-siecle_556008. Dans *Le Roman du XX^e siècle*, Jean-Yves Tadié estime que « Ce n'est pas un jeu stérile que de se demander si la littérature anglophone ne culmine pas avec Joyce, l'autrichienne avec Musil et Bloch, l'allemande avec Jünger – et, si on l'y rattache, Kafka –, la française avec Proust », Paris, Pierre Belfond, 1990, p.7.

DOLLEANS Géraldine, « L’histoire des marges chez Marcel Proust et Albert Cohen : la fonction narrative et sociologique des trajectoires “déviantes” », in *Marcel Proust, roman moderne : perspectives comparatistes*, vol. 14, Brill Rodopi, 2017 [dir. Vincent Ferré, Raffaello Rossi, Delphine Paon].

DUCLOS Michèle, *Kenneth White : nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 2006.

FRAISSE Luc, *La Petite Musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

HIRAMITSU Ayano, *Les Chambres de la création dans l’œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019.

KOUAKOU Jean-Marie, *La chose littéraire. Objet/objets*, Université de Cocody - Abidjan, EDUCI, 2005.

MÉITÉ Méké, « Focalisation chez Jean Giraudoux : regard comme élément de variation de la description dans la nouvelle *De ma fenêtre* », in *Jean Giraudoux : écrire/décrire ou le regard créateur*, Cluj-Napoca (Roumanie), 2013.

POULET Georges, *L’espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.

PROUST Marcel cité par André Lagarde, Laurent Michard et *al.*, *XX^e Siècle*, Paris, Bordas, 1992.

PROUST Marcel, *Les Plaisirs et les Jours*, édité par les Bourlapapey, Bibliothèque numérique romande, 1896. [Disponible sur <http://www.ebooks-bnr.com>].

RABATEL Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

TADIÉ Jean-Yves cité par Édouard Launet in « Quel roman sied au XX^e siècle ? », disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/2009/05/04/quel-roman-sied-au-xxe-siecle> 556008.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman du XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990.

**MORT SUR LA FORET DE PATRIC NOTTRET : UN ROMAN
POLICIER AVEC L'ECOCIDE EN TOILE DE FOND**

Mohamed EL ASSAL

mohamedelassal2005@yahoo.fr

Université Ibn Tofaïl, Kénitra (Maroc)

Résumé

Notre étude fait appel à l'approche écocritique (ou écopoétique) centrée sur la pensée écologique. Elle permet de retracer les différents aspects émotionnels, éthiques et esthétiques en vue de présenter les maux de la nature et de ses représentations actuelles dont l'objectif est d'appréhender notre rapport à la nature. *Mort sur la forêt* de Patric Nottret est l'« écofiction » qui exhibe les méfaits et les dommages causés à la nature par les activités anthropiques dans un cadre policier. D'un point de vue méthodologique, l'écocritique embrasse l'idée que la littérature est un champ parmi d'autres qu'il faut s'en servir pour aborder des questions aussi complexes que celle de la crise environnementale. La littérature écologique a un rôle à jouer dans la prise de conscience des calamités de la nature.

Mots-clés : *Mort sur la forêt*, Patric Nottret, littérature écologique, approche écocritique, éthique, esthétique, biodiversité, forêt amazonienne, histoire policière

Abstract

Our study uses an ecocritical (or ecopoetic) approach centered on ecological thinking. It makes it possible to trace the various emotional, ethical and aesthetic aspects in order to present the evils of nature and its current representations, the objective of which is to understand our relationship to nature. *Mort sur la forêt* by Patric Nottret is the "ecofiction" which exhibits the misdeeds and damage caused to nature by human activities in a police framework. From a methodological point of view, ecocriticism embraces the idea that Literature is one field among others that must be used to tackle questions as complex as that of the environmental crisis. Ecological literature has a role to play in raising awareness of the calamities of nature.

Keywords : *Mort sur la forêt*, Patric Nottret, ecological literature, ecocritical approach, ethics, aesthetics, biodiversity, Amazon rainforest, police history

INTRODUCTION

L'urgence écologique semble devenir un enjeu majeur et un défi pour toutes les forces vives. Face à la situation d'angoisse et de doute, la productivité littéraire gagne du terrain et se dote de mécanismes fictionnels écologiques innovants qui promulguent une multitude de manières de repenser notre existence et notre rapport à la nature. Elle divulgue des perceptions, des émotions, des expériences, dans une vision qui peut être idéologique, didactique, pédagogique ou autres. La cause écologiste abordée dans le texte littéraire est saisie à travers les thèmes, les images et les messages : la biodiversité, la dégradation de l'écosystème (les lieux pollués, les habitats fragmentés...), l'impact anthropique sur la planète et le problème de la surpopulation, l'articulation entre l'engagement et l'écriture écologique... Alors, on ne peut pas parler de l'environnement dans les romans sans faire la connexion avec les autres sciences qui contribuent au traitement du sujet par l'influence et la collaboration, en instaurant les démarches interdisciplinaires qui conviennent à la situation étudiée.

Les images évoquées dans les fictions écologiques illustrent éminemment le rapport fragile qui existe entre la nature, l'homme et son habitat. Ces images montrent à quel point notre planète est vulnérable et que les activités humaines portent préjudices à l'équilibre de l'écosystème et à la stabilité naturelle. D'un point de vue méthodologique, l'écocritique embrasse l'idée que la littérature est un domaine parmi bien d'autres qu'il faut analyser et comprendre si l'on veut aborder des questions aussi complexes que celle de la crise environnementale. Les textes puisés de l'univers écologique nous donnent cette possibilité d'élaborer une méthode explicite pour une action et une pratique écocritique. Aujourd'hui, plus que jamais, l'écocritique est convaincue qu'à travers la littérature on peut instruire et éveiller la conscience écologique du lecteur. Le thème écologique tient une part importante du discours actuel qui implique différentes disciplines et différents espaces, ce qui abolit tout cloisonnement disciplinaire. De ce fait, le discours écocritique est interdisciplinaire par excellence. Il met en exergue l'importance de l'appropriation des inquiétudes environnementales et les répercussions de la crise écologique sur l'équilibre de l'écosystème et sur le maintien de l'harmonie entre l'homme et la nature. Le contexte actuel a voulu qu'on dépasse l'étude et la description des paysages dans l'objectif de fictionnaliser les enjeux de la réalité environnementale et de concevoir un imaginaire capable d'aborder les problèmes écologiques. Anaïs Boulard dévoile que, « Pour Chelebourg, les œuvres littéraires investissant le champ de l'écologie, qu'il appelle "écofictions", ont le mérite de transformer le réel en diégèse » (Boulard 2016 : 41-42).

La caractéristique pluridisciplinaire de cette perspective écocritique nécessite l'appropriation des méthodes qui relèvent des autres théories littéraires et des autres méthodes

et domaines scientifiques (biologiques, écologiques, agronomiques, médicales...), géographiques, ethnographiques... Il s'agit d'une approche littéraire qui permet de mieux saisir la nature par la correspondance avec les différentes visions et perceptions scientifiques et culturelles en vue d'appréhender notre place dans la planète et de cultiver notre prise de conscience envers la nature. Le chercheur canadien Neil Evernden, affirme l'importance de coupler l'approche écologiste et l'approche esthétique pour une meilleure réponse aux problèmes écologiques :

Il n'est pas sans ironie de constater que la société, quand enfin elle détecte une dissonance dans le monde qui l'englobe, se tourne vers la science pour la solution. Ainsi l'écologiste continue d'avancer en tâtonnant, en ramassant les morceaux et en prétendant que la découverte imminente d'un nouveau pansement miracle et sa diffusion restaureront l'harmonie de la Biosphère. Cela ne servira à rien d'imputer la responsabilité aux écologistes – l'environnementalisme implique la perception des valeurs, et les valeurs sont la devise des arts. Sans l'esthétique, l'environnementalisme n'est rien de plus que de l'aménagement régional. (Evernden, cité dans Blanc, Chartier et Pughe 2008 : 21)

La perspective écocritique, dans notre étude, explore la place de la nature dans la littérature. Elle se soucie de notre planète face aux préjudices causés par les activités humaines incontrôlables et irresponsables. La littérature agit ainsi dans un cadre qui nous invite à repenser notre relation à la nature en mettant en jeu des perspectives éthiques et esthétiques. À travers l'imaginaire écologique, l'écrivain expose la problématique de la déforestation dans un cadre policier. Il ouvre une brèche dans le monde du trafic, de la criminalité environnementale et de l'exploitation forestière illicite. Son travail consiste à inciter ses lecteurs à appréhender les problèmes écologiques et à mieux saisir leur rapport à la nature par la remise en question de la relation homme/nature dans le but de les amener à adopter les bonnes pratiques et les meilleures actions pour permettre d'enrayer le processus de surexploitation des ressources naturelles.

I. Étude écocritique du roman *Mort sur la forêt*

Cette étude a pour visée d'analyser le roman *Mort sur la forêt*, de l'écrivain Patric Nottret qui s'inscrit dans la catégorie des œuvres dites environnementales, en adoptant pour cela l'approche écocritique. Dans ce texte, l'auteur met en exergue le problème de la déforestation, du défrichement et de l'exploitation abusive des espaces naturels. *Mort sur la forêt* est un texte qui représente un thriller écologique. Nottret y relate d'une façon captivante et avec un savoir scientifique bien ancré, les défis et les enjeux concernant la biodiversité, la destruction de la forêt amazonienne, ainsi que l'expansion des cultures transgéniques. Dans ce texte une enquête est amorcée pour élucider la mystérieuse disparition de deux aérostats français dans la forêt amazonienne. Deux écoflics français, Pierre Sénéchal et Serge Méjaville sont envoyés dans la région de Belém au Brésil pour démystifier cette affaire qui concerne la disparition des deux

aérostiers français, « Perdus corps et biens dans un secteur très dense, et également très peu connu, à part peut-être des indigènes » (*MSF*¹ 2007 : 24). Cette enquête avait pour mission également de défricher l'histoire de l'assassinat inexplicable perpétré à l'encontre de deux puissants propriétaires terriens et d'un syndicaliste paysan. Les deux écoflics essayent de trouver des réponses à ces meurtres commis par des inconnus dans la forêt amazonienne. L'admirable lieutenant Maria-Esperanza Saint-Louis de l'IBAMA (police environnementale brésilienne), s'allie aux écoflics parisiens pour démêler cette affaire criminelle et mettre ainsi fin à la rumeur propagée par des Indiens dans la jungle, attribuant l'assassinat à des créatures fantastiques et « que le faux dom Faria de Queroz, dans sa ferveur religieuse, surnommait les Cavaliers de l'Apocalypse » (*Ibid.*, p. 379).

Ce thriller écologique captivant par sa trame et ses périples sylvestres à la recherche d'indices du sinistre sort de la forêt amazonienne. Des enquêtes héroïques et pleines de suspense tentent d'éclairer et de mettre à nu les sombres secrets de la dégradation de la biodiversité, de la propagation de la culture OGM et de la destruction de la forêt Amazonienne. Au cœur de cette réalité écologique difficile et indécise, la littérature policière évoque l'importance de la préservation de l'environnement et de ses richesses tout en assurant, que loin de se résigner à la passivité, le militantisme écologique s'incruste dans l'action en cultivant des gestes qui sauvent.

Des études pluridisciplinaires avancent que la forêt amazonienne est le lieu de toutes les transactions commerciales illicites qui vont de l'exploitation du bois, à la culture des biocarburants, aux trafics et enfermement des animaux sauvages. Jean-Baptiste Jeangène Vilmer dans son ouvrage *Éthique animale* (2008) évoque la réalité des animaux sauvages dont le commerce est très florissant :

Le commerce des animaux sauvages, qui brasse des milliards de dollars, est l'un des plus grands marchés économiques de la planète. Sa partie illégale constitue le troisième chiffre d'affaires du crime organisé, après le commerce des armes et celui de la drogue. Il répond à une demande des zoos et des cirques, d'animaux de compagnie, de la mode, l'alimentation, la médecine traditionnelle, les souvenirs et la décoration. (Jeangène Vilmer 2008 : 241)

Le texte de Patric Nottret explicite l'univers douteux de la cupidité et de l'avidité de s'enrichir aux dépens des populations locales et des tribus indigènes en offrant l'opportunité à toutes les âmes affamées et insatiables à exploiter abusivement les richesses qu'offre la forêt amazonienne : « Cela fait des années que nous devons nouer des contacts avec l'IBAMA, la

¹ *MSF* : nous utiliserons cette abréviation du titre de l'ouvrage à l'étude pour nos références.

police de l'environnement brésilienne, pour mener en collaboration avec elle des actions contre les filières de trafic de bois exotique... » (MSF 2007 : 30).

Dans cet environnement sylvestre et dans ce climat terrifiant, un mystérieux serpent-robot, tant craint par les Indiens, fait des ravages. « Ses hurlements de terreur et de souffrance se répercutent jusqu'à la cime des arbres » (*Ibid.*, p. 54). Est-ce une vengeance de la nature de ceux qui la massacraient ? Au cours de l'enquête entamée par les deux détectives, ils apprennent que quelque 20 hectares de la forêt amazonienne disparaissent par minute pour laisser place à des terres déboisées où la culture du soja s'implante. Ainsi, « Les agriculteurs ancestraux sont remplacés par des investisseurs financiers, tels des fonds de pension anglo-saxons. Demain, ils s'en iront vers d'autres produits plus rentables, laissant derrière eux une effroyable catastrophe écologique et sociale... » (*Ibid.*, p. 168).

Le récit révèle l'existence de prédateurs et de dévastateurs qui détruisent les milieux naturels comme la forêt amazonienne pour assouvir leur cupidité et servir leurs intérêts financiers immédiats. Le monde a changé et les besoins aussi. Cette crise découle de la vision anthropocentrique de la nature qui n'a qu'un objectif celui de rendre la nature plus productive et plus profitable aux humains. L'augmentation de la population et de ses besoins matériels a conduit à une exploitation excessive et démesurée des ressources naturelles. Cette certitude est explicitée par Corine Pelluchon :

En effet, l'idéal consistant à rendre la nature plus productive conduit à épuiser les ressources pour répondre à une demande plus élevée de ressources et d'énergie. Celle-ci n'est pas uniquement liée à l'augmentation de la population mondiale, mais à l'augmentation des exigences des individus ou même d'une minorité désireuse de plus de loisirs et peu encline à modérer son appétit pour des services gourmands en énergie ou des produits qui, il y a moins d'un siècle, étaient consommés avec modération, comme la viande, dont on connaît le coût environnemental. (Pelluchon 2011 : p. 66)

La forêt décrite dans le roman est une représentation du *locus horribilis*. C'est un lieu qui captive par ses mystères et qui recèle des dangers et des angoisses. Mais aussi une source de convoitise pour les exploitants. Dans ce contexte d'envoûtement et d'appréhension, la forêt se trouve menacée par les enjeux commerciaux et par les intérêts des puissants. Le capitalisme dit « sauvage » s'installe confortablement dans le paysage amazonien avec des outils et des dispositifs d'exploitation ahurissants qui détruisent les massifs forestiers et des étendues boisées. Une domination est imposée aux populations locales qui sont déplacées de leur territoire et dépossédées de leurs terres. Elles deviennent sujettes à la pauvreté et à la promiscuité, ainsi qu'à la tyrannie des prédateurs terriens. Dans le récit de Patric Nottret, Victor Sampayo, chef de l'antenne locale pour la protection de l'Amazonie, confirme les enjeux et les défis de la déforestation lors d'une réception accordée aux deux écoflacs de la FREDE (brigade

des fraudes et délits sur l'environnement) et du lieutenant Maria-Esperanza de l'IBAMA (police environnementale brésilienne) :

Un peu plus de vingt hectares de jungle disparaissent chaque minute. [...]. Le capitalisme de prédation est en plein essor dans notre grand et beau Brésil. [...]. Ça va plus vite, car le temps, c'est de l'argent. La terre brûlée devient ensuite une prairie où paîtront les milliers de bœufs qui alimenteront les États-Unis en hamburgers. (*MSF 2007* : 161)

Loin de toute sanction et de toute restriction, le déboisement de la forêt amazonienne reste une réalité de tous les jours. L'expansion de l'agriculture et de l'élevage est l'une des principales causes de la déforestation. Ainsi, la culture intensive des biocarburants remplace et substitue la forêt déboisée. Selon Sampayo « Le capitalisme de prédation » (*Ibid.*, p. 161) s'implante aisément :

On estime la destruction de la forêt brésilienne à trois millions d'hectares par an, et ça s'accélère ! Trois millions d'hectares, c'est déjà une belle moyenne. [...]. En outre, les incendies de forêt étant ici considérés comme la forme la plus économique pour préparer le terrain pour les pâturages, ils sont très répandus. La méthode, c'est de payer des gens pour foutre le feu. Il y a eu trente-trois mille incendies dans le seul État du Para ce mois-ci. Même les réserves naturelles sont touchées par ce fléau criminel. Tout cela parce qu'il n'y a pas de vraie répression. (*Ibid.*, pp. 161-162)

Lors de l'audience accordée aux écoflics au sein du siège de l'organisation nommée Fondation pour la protection de l'Amazonie et couronnée par un exposé sur l'état de la forêt amazonienne et la dégradation qu'elle a subie à cause des activités humaines, Victor Sampayo argumente en se référant à des recherches scientifiques, ce gâchis irréversible et cette perte de ce bien commun. Il réalise que les menaces et les enjeux de la biodiversité sont énormes et qui pèsent lourdement sur l'écosystème terrestre. Si les chercheurs trouvent que « Le Brésil est à lui seul l'hôte et le détenteur de près de trente pour cent de la biodiversité mondiale » (*Ibid.*, p. 219), nous pourrions déduire de cette situation à quel point le mal causé à la forêt amazonienne pourrait être fatal à l'existence humaine. Nous déboisons, nous détruisons la vie sauvage pour défricher et trouver des terrains à l'élevage et à la culture transgénique. L'objectif serait de garantir à profusion une alimentation à des millions d'individus dans les pays industrialisés. Toutefois, les conséquences de cette pratique insoucieuse et imprévisible seraient lourdes sur l'équilibre de notre écosystème :

La nature a donné beaucoup de responsabilité aux arbres, elle n'aurait peut-être pas dû. Les arbres, refuges et protecteurs de la vie... Aux États-Unis, des chercheurs ont calculé que pour obtenir le moelleux casse-croûte de Daisy, environ 250 g. de viande, il fallait détruire 75 kg de vie sauvage ! Le poids d'un être humain ! Ça représente vingt-cinq espèces végétales, une centaine d'insectes, une douzaine d'oiseaux, de reptiles et de petits mammifères. Tout ça pour fabriquer un seul hamburger avalé en quelques bouchées. [...]. L'Union européenne représente un tiers des importations mondiales de bois tropical... Nous sommes très flattés de vous voir apprécier les arbres de notre forêt séculaire au point de les transformer en tables et chaises pour vos jardins... Si les six milliards de Terriens adoptaient votre mode de vie, il faudrait trois planètes comme la nôtre. (*Ibid.*, pp. 162-163)

Ce bien précieux est détruit et vendu par l'inconscience des humains : « Les brésiliens la déboisent à la vitesse de plusieurs hectares à la minute. Le pire, n'est-ce pas, c'est que personne ne sait exactement ce qui est détruit » (*Ibid.*, p. 23). L'acte est tellement infernal que la menace devient sérieuse quant à l'avenir de la forêt amazonienne soumise aux pressions et aux risques. L'auteur aborde l'image de la spatialité complexe et vitale, intensément transformée et détruite. Sur l'échelle temporelle, l'acte de destruction d'un écosystème ne prend qu'un temps court. La représentation de l'annihilation de l'espace écologique et de la désintégration de sa cohésion offre à l'auteur l'opportunité d'adopter un style d'écriture direct, fluide et vif. Dans cette optique d'ancrage écologique, son texte est teinté d'une tonalité apocalyptique et culpabilisante en vue de vitupérer les pressions anthropiques et les pratiques qui modifient profondément les écosystèmes naturels. L'auteur, face à cette situation d'anéantissement et de trafic, manifeste son exaspération, sa surprise et son indignation. En fait, dans son récit, les gens puissants usent de tous les détours et de tous les subterfuges pour glaner les richesses qu'offre la forêt. L'écoflic s'exclama : « Alors, là, bravo ! Le Brésil est vraiment le pays du carnaval ! Tous ces gens maîtrisent parfaitement leurs rôles ! Un faux fazendeiro et sa fausse épouse, un faux écologiste... Je ne sais pas ce que je préfère » (*Ibid.*, p. 377).

Dans son roman Patrick Nottret évoque l'image de ce grand prédateur dissimulé sous une fausse identité pour pouvoir maîtriser son jeu de tuerie et de transaction commerciale illégale avec l'aide et la complicité de puissants forcenés. Ce prédateur n'est autre que Juan Torga de Montemor, alias El Lobo (le loup), un ancien tortionnaire sous la dictature argentine qui finit par accoster au Brésil avec un grand butin de lingots d'argent surtout avec l'arrivée de la guerre des Malouines et l'approche de la défaite : « El Lobo cache dans un premier temps son butin dans la mine de cuivre de Sao Marighella, qui sert encore, à cette époque, de centre de torture et d'extermination des "ennemis intérieurs" » (*Ibid.*, p. 376). Dans son refuge au Brésil et sous la dictature militaire brésilienne, il élimine tous les gens qui le gênent pour pouvoir bâtir son empire de la culture de soja : « Une partie de son magot lui sert à acheter des terres cultivables un peu partout dans le pays car, à cette époque, elles s'acquièrent à bas prix... Ainsi que les complicités. Il défriche, et défriche vite » (*Ibid.*, p. 377). Par la suite, il s'attaque à ses conquérants. Un « superprédateur » qui élimine des prédateurs :

L'authentique grand projet d'El Lobo, Sénéchal, était de se construire un empire au Brésil avec l'aide de son « fils ». Un empire du soja transgénique. Mais il fallait plus que des lingots d'argent pour acheter les terres de grands fazendeiros tels que feu Munoz et feu Carvalho, des durs à cuire dans leurs genres respectifs. (*Ibid.*, p. 380)

Le « fils » d'El Lobo n'est autre que le délégué de la Fondation pour la protection de l'Amazonie, nommé Victor Sampayo ou le « faux écologiste ». Sa mère indienne a été exécutée

par la junte argentine qui a commis des crimes inconcevables entre autres « l'enlèvement des enfants et la transformation de leur identité » (*Ibid.*, p. 374). Ainsi, « Un de ces enfants, né d'une mère indienne exécutée comme les autres après son accouchement, a été adopté par Torga de Montemor » (*Ibid.*). Il est donc le fils adoptif du bourreau et de l'assassin de sa mère. Malgré ce fait, des liens immuables l'unissent à son faux père El Lobo, le « faux fazendeiro ». Victor Sampayo devient ainsi le complice de Torga de Montemor (El Lobo) pour la réalisation de son projet dans la forêt amazonienne :

Donc pour mener à bien ses désirs d'expansion, notre ancien tortionnaire surveille, par les satellites auxquels a accès Victor Sampayo, les implantations agricoles tournées vers le soja OGM qui naissent un peu partout dans le pays. Il décide de s'emparer par la violence de certaines de ces entreprises. Et de les racheter pour une bouchée de pain via une cascade de sociétés écrans, peu après que leur propriétaire a été victime d'un fâcheux accident... (*Ibid.*, pp. 380-381)

Dans ce climat de terreur, de fourberie et de complicité, des hommes adoptent de fausses identités en formant des réseaux de trafic et de tuerie pour s'emparer des richesses amazoniennes : « La férocité de ces gens était inconcevable » (*Ibid.*, p. 375). El Lobo s'arroge l'identité du disparu en vivant la vie d'un certain « descendant d'un baron de caoutchouc ». Il s'empare de ses biens et son histoire après l'avoir fait disparaître. « Il devient l'honorable senhor Annibal Freire da Fonseca. Et voilà ! El Lobo le tortionnaire argentin disparaît de la surface de la planète ! » (*Ibid.*, p. 377).

Dans l'hydravion qui survolait les champs de culture et la forêt amazonienne, les deux écoflics et le lieutenant Maria-Esperanza constatent les dégâts causés à l'écosystème terrestre qu'ils qualifient de « désastre ». Un vrai écocide qui anéantit « le poumon du monde ». Ils incriminent l'irresponsabilité de l'homme, sa négligence et son inconscience qui ont engendré des effets dévastateurs sur la faune et la flore :

Ils mettent le feu à l'Amazonie pour planter leur foutu soja. C'est un trésor qui est dilapidé, là, sous nos yeux... Sais-tu qu'on estime qu'il y a huit mille ans la moitié de la surface de la Terre était couverte de forêts ?... Depuis seulement quinze ans, c'est trois fois la surface de la Belgique qui disparaît annuellement. Et pour toujours... c'est un désastre ! Détruire le poumon du monde est une incroyable imbécilité. Et c'est un grand crime d'anéantir des écosystèmes prestigieux qui regroupent plus de la moitié de la biodiversité biologique de la planète pour engraisser des bœufs et des poulets !... [...]. L'homme est tout de même le seul animal qui détruit son environnement. Tout ce qui vit autour de lui ! (*Ibid.*, pp. 382-383)

L'épilogue du roman est tranchant « L'écologie passive, c'est terminé » (*Ibid.*, p. 389). Le passage à l'action revêt une importance majeure pour les défenseurs de l'environnement au Brésil et dans le monde entier afin de préserver la richesse naturelle. La diversité biologique reste presque incommensurable. Ainsi, chaque année les chercheurs découvrent l'existence de milliers de nouvelles espèces animales et végétales : « À ce jour, environ 1,8 million d'espèces ont été décrites, mais une grande partie du monde vivant reste encore inconnue. Les chercheurs

défectent chaque année entre seize mille et dix-sept mille espèces nouvelles, animales et végétales. C'est un chiffre constant depuis dix ans... » (*Ibid.*, p. 219).

Maria-Esperanza, fière de ses origines indiennes, résume la vision des peuples indigènes et des tribus indiennes. Elle évoque un ensemble de systèmes écologiques reliés entre eux et caractérisés par des réseaux d'interactions et des relations d'interdépendances entre les êtres vivants, entre eux et le milieu dans lequel ils vivent et évoluent. Ainsi, pour les Indiens, la forêt qui recèle une richesse faunistique et floristique démesurée, est vivante. Elle respire et persiste dans un état dynamique où l'esprit de la forêt, le « Urihani » domine souverainement :

Ici, lianes, plantes, fleurs et arbres sont dans un état dynamique permanent... Bien que tout paraisse immobile. Ici, c'est le domaine de la vie, la diversité biologique y est la plus élevée au monde. Ici plus que partout ailleurs, la nature donne la pleine mesure de ses créations, Pierre Sénéchal... Ici, la forêt est vivante. Elle respire, palpite, elle ne meurt jamais si on ne la défriche pas, si on ne la mutile pas. Ici, le Urihani règne en maître... Est-ce que vous le ressentez, cette nuit, homme blanc ? (*Ibid.*, p. 128)

II. Un roman policier aux soucis écologiques

Le roman de Patrick Nottret renferme tous les ingrédients d'un roman policier : les victimes, les suspects, les coupables, les détectives, les indices, les motifs, le délit, les circonstances du crime... Les détectives partent d'une énigme à résoudre en œuvrant par une enquête afin de situer les indices, les pistes et les actions. Le jeu du suspense retient l'attention jusqu'à la révélation et la découverte de la vérité. L'épilogue ou le dénouement vient terminer ou conclure les faits énigmatiques et les actions longues et embrouillées :

Il y a un détective, un coupable, tandis que le suspect, lui, est multiforme. Cet acteur prend dès lors une signification plus générale, en inscrivant le roman policier dans le cadre d'une "littérature du soupçon". À la limite, tout peut éveiller le soupçon et pas seulement les personnages et leurs comportements. Un objet, un fait sont susceptibles d'être interprétés dans un sens négatif. Le texte du récit policier voue chacun de ses énoncés à la surinterprétation. (Dubois : 2015 : 174)

Jacques Dubois rapproche le détective qui mène une enquête du lecteur qui découvre et inspecte une histoire. Ainsi le détective de par sa fonction suit les indices et les pistes laissés par les coupables en reconstruisant les fils du drame en vue d'établir un diagnostic de la trame du crime :

Il [le détective] aborde les choses d'une position qui rappelle celle du lecteur : il découvre, reconnaît, tente de comprendre les éléments d'une histoire qui lui est extérieure. Son point de vue d'observateur et de décrypteur l'assimile donc, fût-ce symboliquement, au pôle de récepteur de l'instance énonciatrice. (Dubois, cité dans Denis 2006 : 16)

Face à l'ambiguïté, à l'équivocité et à l'incertitude des faits et des péripéties, la narration policière fait appel aux tropes pour faire surgir la vérité cachée comme se cache un criminel derrière des apparences trompeuses pour fausser la piste aux détectives. Les tropes sont en

quelque sorte un moyen pour accéder à la vérité et la déceler aux yeux de ceux qui la recherchent. Les symboles et les métaphores s'insinuent dans la narration et dans les indices trouvés par le détective. Le doute, l'illusion, le soupçon, le mensonge, le retournement des situations, agrémentent cet univers mouvant et dynamique de recherches et d'enquêtes. Ainsi, la forêt reste ce lieu de tous les périls et tous les écueils qui présagent des angoisses et des appréhensions, comme l'univers de notre récit qui est agrémenté de trafics et de prédatons causant désastres et calamités. Face aux doutes, les détectives partent à la recherche de la vérité en empilant, en traitant et en confrontant les informations pour voir de plus en plus clair, en privilégiant des pistes et en écartant d'autres avec le suivi et la surveillance qui s'imposent, « Bien souvent, les indices sont probants. Mais aussi, ils peuvent ouvrir sur de fausses pistes, reposer sur de fausses observations... La méfiance est là, tout devient indiciel. Le détective, le lecteur, n'échappent plus à la logique du soupçon » (Dubois, 2015, p.174).

Dans ce monde insolite, suspicieux et agressif où les attaques et les contre-attaques se multiplient, la narration fait appel à des dialogues incessants d'où prolifèrent des voix et des points de vue qui assurent la continuité de la trame. Dans le récit, la vérité est fuyante, le coupable est dissimulé sous des apparences trompeuses. De ce fait, tout le monde est soupçonné. L'auteur nous induit dans de fausses pistes et nous donne des indices parfois déroutants et déconcertants, « Le criminel, pendant tout le roman, reste invisible, abstrait, il est une des données, il fait partie du jeu de l'auteur ; il est une de ses cartes. Le vrai partenaire du romancier, c'est évidemment le lecteur » (Narcejac, cité dans Freytag 2016 : 80).

L'élucidation ou la résolution de l'énigme commence par la stratégie de l'identification de la matière constituant le cadre de l'énigme qui ramène vers des indices précis capables de franchir les zones obscures de l'affaire. Dans le roman de Patrick Nottret, Victor Sampayo, le délégué de la Fondation pour la protection de l'Amazonie, demeure dissimulé sous une fausse apparence, celle d'un écologiste qui défend la forêt amazonienne. Mais en réalité, il n'est que le complice d'El Lobo, l'ancien tortionnaire qui est arrivé au Brésil avec un grand butin après la chute de la dictature argentine. Victor Sampayo, El Lobo et les autres acolytes forment un réseau infernal pour exploiter sans relâche les richesses de la forêt amazonienne. Les écoflics mettent tout leur savoir en matière d'enquête et de traques des criminels pour arriver à décortiquer et à élucider les divers rouages de cette affaire qui commençait d'une manière insolite, dans un cadre fantastique avec ce serpent-robot qui a semé la panique et la terreur parmi les habitants locaux de la forêt amazonienne. Le récit met en scène une série

d'événements troublants et traumatogènes qui révèlent un monde de trafic complexe, de complot, d'assassinat et d'écocide.

L'univers du récit incarne le *locus horribilis* vu les multiples images de doutes et d'angoisses qui jalonnent le fin fond de la forêt. De ce fait, la littérature policière a récupéré une thématique d'actualité et fort intéressante pour la conjoncture mondiale de l'instant. Une thématique écologique de la disparition de la biodiversité et de la dégradation des écosystèmes. Le roman *Mort sur la forêt* élucide cette relation qui peut exister entre la littérature policière et l'écologie avec cet art écologique du suspense qui maintient en haleine. Le texte est riche en images et en symboles mais également en aventures mystérieuses. Il traite la problématique de la déforestation et de la dégradation causées à l'Amazonie. Ce roman est dense en savoirs biologiques, botaniques, entomologiques, historiques, ethnographiques, pharmaceutiques, ... qui s'alimentent d'un univers sylvestre reconnu pour un lieu de toutes les transactions politiques, économiques et financières. Dans ce monde inhumain et cruel, des énergumènes affamés et cupides s'enrichissent en défrichant, en massacrant et en polluant sans se soucier de l'équilibre naturel et de sa fragilité. Les activités humaines irréfléchies et inattentives ont un impact direct sur l'écosystème planétaire et sur la vie sur terre. Elles marquent une rupture des équilibres naturels de la planète. Ainsi la dégradation des écosystèmes, la disparition de la biodiversité, le changement climatique sont autant de phénomènes qui sont accentués par les actions humaines insoutenables et inconscientes. Ces dysfonctionnements et ces maux marquent de leurs empreintes profondes et irréversibles la vie sur terre. Selon les scientifiques, c'est une nouvelle période géologique qui s'annonce au nom de l'Anthropocène où les activités humaines influencent et altèrent le milieu naturel.

CONCLUSION

Patric Nottret associe tous les ingrédients du savoir scientifique et de l'imagination littéraire à travers une trame policière pour nous sensibiliser sur les grands problèmes écologiques : disparition de la diversité biologique, culture transgénique, déforestation. Il s'engage à éveiller les consciences pour toucher le grand public. À travers ce texte et d'autres qui s'inscrivent dans le débat environnemental, on déduit que la littérature jouit d'un potentiel considérable dans la dénonciation des calamités naturelles et des préjudices causés aux écosystèmes terrestres en prodiguant des modèles de relation Homme/nature ainsi que des normes salvatrices pour la nature et pour la biodiversité. La crise écologique permet aux auteurs des œuvres environnementales de porter un regard d'engagement et de dénonciation contre les activités abusives et préjudiciables des humains sur l'environnement en œuvrant éthiquement et

esthétiquement à ancrer une conscience éveillée et à promouvoir le sens de la responsabilité et de l'implication envers la nature.

Bibliographie

BLANC Nathalie, **CHARTIER** Denis et **PUGHE** Thomas : « Littérature & écologie : vers une éco-poétique », in *Écologie & politique*, n° 36, 2008, pp. 15-28. [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>. (Consulté le 12 mai 2021).

BOULARD Anaïs : « La pensée écologique en littérature. De l'imagerie à l'imaginaire de la crise environnementale », in *La pensée écologique et l'espace littéraire, Cahiers Figura*, vol. 36, 2014, pp. 35- 50. [En ligne], URL : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/la-pensee-ecologique-en-litterature-de-limagerie-alimaginaire-de-la-crise-environnementale>. (Consulté le 10 mars 2021).

DENIS Marie-Eve : *Scruté à la loupe : analyse de la représentation du personnage du détective dans le roman policier*, Mémoire, Université du Québec (Montréal, Canada), 2006. [En ligne], URL : <https://archipel.uqam.ca/2876/1/M9363.pdf>. (Consulté le 14 mars 2021).

DUBOIS Jacques : « entretien, propos recueillis par Jean Kaempfer », in *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 10, 2015, pp. 173-175. [En ligne], URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.19/946>. (Consulté le 28 mars 2021).

FREYTAG Aurélie : *La figure de l'En-Quête : l'inscription du savoir dans les romans policiers*, Thèse de Doctorat en Littérature, option : Épistémologie de la littérature, Université de Montréal (Canada), 2016. [En ligne] URL : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18451/Freytag_Aur%c3%a9lie_2016_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y. (Consulté le 04 avril 2021).

JEANGÈNE VILMER Jean-Baptiste : *Ethique animale*, préface de Peter Singer, Paris, PUF, 2008.

NOTTRET Patric : *Mort sur la forêt*, Paris, Éditions Robert-Laffont, 2007.

PELLUCHON Corine : *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : Les hommes, les animaux, la nature*, Paris, Le Cerf, 2011.

ROUSSEAU ET LA TRIPLE EXPERIENCE DE L'INJUSTICE : UNE LECTURE INTRA-STRUCTURALE DES *CONFESSIONS*

Ramsès NZENTI KOPA

kopa.ramses@yahoo.fr

Lycée de Ngaouyang, Région de l'Adamaoua (Cameroun)

Résumé

Il est désormais acquis par la critique rousseauiste que la connaissance de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau passe nécessairement par la connaissance de sa vie dont l'essentiel, restitué par lui-même, se trouve dans *Les confessions*. Une lecture intra-structurale de cette œuvre autobiographique permet de montrer, davantage et autrement, que ce philosophe des Lumières est profondément marqué par une triple expérience de l'injustice située au fondement de sa critique de la société civile de son temps.

Mots-clés : Rousseau, autobiographie, intra-structurale, expérience, injustice, mal.

Abstract

It is now accepted by Jean-Jacques Rousseau's critics that knowledge of his work necessary passes through knowledge of his life, the essentials of which, reproduced by himself, can be found in *Les confessions*. An intra-structural reading of this autobiographical work allows us to show, more and differently, that this Enlightenment philosopher was deeply marked by a triple experience of injustice located at the basis of his critical view of the civil society of his time.

Key-words : Rousseau, autobiography, intra-structural, experience, injustice, evil.

INTRODUCTION

Dans l'histoire de la littérature moderne, Jean-Jacques Rousseau est célèbre/célébré pour avoir imposé « une nouvelle littérature du moi à un public déjà passionné par son *Contrat social*, sa *Nouvelle Héloïse*, son *Émile*, avec *Les confessions* » (Maumigny-Garban 2011). Cette œuvre littéraire¹ s'affirme, pour ainsi dire, comme « la première autobiographie datée historiquement (1762-1770) et la plus audacieuse puisqu'il va jusqu'à révéler les aspects les plus secrets de sa

¹ Que nous citerons désormais par l'abréviation *CF*, dans la suite du texte.

personnalité » (*ibid.*). Par-là, Rousseau « s'affirme comme un des maîtres de l'intériorité, privilégie l'expérience affective, les intentions du cœur ; il fait passer au premier rang les sentiments et données de l'être intime, en tant que fondement de toute présence au monde » (*ibid.*). Il va sans dire qu'il est un penseur unique en son genre, car, bien que redevable à ses prédécesseurs, notamment saint Augustin et Montaigne, il fait de son expérience individuelle le fondement de toute son œuvre. Autrement dit, celle-ci est profondément enracinée « dans son expérience égotiste, c'est-à-dire dans son rapport au monde » (Dimi 2009 : 10). Chez lui en effet, « la pensée se trace au plus près de l'expérience » (Habib 2011 : 10). Et Starobinski abonde dans ce sens, lorsqu'il affirme qu'« à tort ou à raison, Rousseau n'a pas consenti à séparer sa pensée et son individualité, ses théories et son destin personnel » (1971 : 9). Yves Vargas, quant à lui, relève aussi que chez Rousseau, « le théorique tend à devenir le reflet de l'empirique » (1992 : 101). Dès lors, force est d'admettre que l'œuvre de Rousseau est insaisissable en dehors de sa vie, car les deux sont intimement liés (L'Aminot 2012). Il y a, comme le remarque justement Babacar Ndiaye, « une réelle interpénétration entre la personne et l'œuvre, entre l'existence et l'idée » (2000 : 4). Autrement dit, la lecture de Rousseau impose une approche unifiée de l'homme et de l'œuvre (Mineau 2006). C'est pourquoi le détour autobiographique ne saurait être une fantaisie analytique. En dépit d'une surexploitation quelquefois inopportune, il demeure la voie royale pour comprendre la genèse des idées révolutionnaires de Rousseau, sévèrement hostiles à la société civile de son temps. Toutefois, loin d'un suivi servile (mais critique) des érudits classiques ou reconnus de Rousseau, cette étude intra-structurale² des *CF* se propose d'être une étude de plus, et non une étude de trop. Afin d'atteindre cet objectif, elle examine, par une analyse ontogénétique des idées de Rousseau, « le drame de l'écriture, qui se rattache à son drame personnel » (Raymond 2004 : 11), traduit par l'expérience du mal étalé sous trois formes d'injustices majeures, qui correspondent respectivement à « trois époques clés de sa vie » (Monson 2003 : 4) : l'enfance, la jeunesse et la maturité. Si Reed Martin Monson saisit cette « progression de Rousseau dans les Confessions » à travers le lien fécond entre l'injustice vécue et l'offensive contre les inégalités morales, sociales ou politiques, il ne mentionne pas, du moins

² Elle consiste à s'appuyer sur la structure interne de l'œuvre de Rousseau pour démontrer l'influence de son expérience vécue sur sa pensée. De plus, cette lecture intra-structurale à laquelle nous souscrivons obéit à trois règles herméneutiques énoncées par Rousseau lui-même (au début de son ouvrage intitulé *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues, 1772-1776*), pour éviter le contresens, la superficialité, et l'éclectisme. En premier lieu, il s'agit de lire avec « une attention suivie ». En second lieu, il faut toujours lire dans l'esprit de l'auteur : « lisez-les [ouvrages] à leur place avec ce qui précède et ce qui suit ». Et pour terminer, il faut « lire l'ouvrage entier ». En bref, il s'agit d'une quête de sens se faisant suivant un système de relations où chaque élément distingué participe d'une fonction assignée par la place qu'il occupe dans l'ensemble ; ensemble sans lequel aucune compréhension n'est véritablement possible.

pas suffisamment ou explicitement, le caractère évolutif de cette injustice qui est d'abord native, puis sociale, et enfin politique. Ceci revient à montrer la pertinence généalogique de la psychanalyse de l'expérience protéiforme de l'injustice chez Rousseau, qui évolue avec les situations mosaïques de vie, telles qu'il les raconte surtout dans les *CF* en suivant une logique dialectique d'existence. Dans cet ordre d'idées, nous distinguerons ici l'injustice native qui représente l'expérience du mal dès sa naissance, de l'injustice sociale ou l'expérience du mal à l'adolescence, et de l'injustice politico-professionnelle qui marque l'expérience du mal à l'âge adulte.

1. L'injustice native

Par injustice native, nous désignons l'expérience rousseauiste du mal dès la naissance. Pris étymologiquement, le mal vient des mots latins *malum* et *malus*, qui veulent dire, respectivement, malheur et mauvais. Le mal peut donc s'entendre comme ce qui cause la souffrance ou qui affecte négativement un homme et suscite en lui une douleur, un malaise ou un dommage (Lavelle 2005 : 14), à l'exemple de l'injustice. Celle-ci se présente en général comme le caractère de ce qui est injuste ou contraire à la justice entendue comme ce qui est conforme au droit ou à la morale en vigueur en vue du Bien suprême des hommes (individuellement et collectivement). Dans le sillage de Rousseau en particulier, il s'agit de ce qui fait mal moralement et qui provoque, par ricochet, un profond sentiment d'indignation.

Lorsqu'il remonte lui-même à la genèse de ses idées, notamment celles qui l'ont amené à se brouiller avec son époque, Rousseau ne manque pas de souligner à quel point son enfance a été déterminante dans l'édification de sa pensée et dans la production de toute son œuvre. Henri Guillemin (1973 : 8) nous recommande d'ailleurs d'insister sur cet aspect, puisque celui-ci montre que

la vérité première et capitale qu'il faut connaître sur Jean-Jacques, sous peine de ne rien comprendre à son œuvre et de ne faire qu'y baguenauder dans le royaume du contresens, c'est que cet homme a été marqué, à tout jamais marqué, par son enfance.

L'enfance est en effet, chez Rousseau, comme d'ailleurs chez les philosophes de l'éducation et les psycho-sociologues de l'enfant, ce qui détermine tout ce qui suit l'existence de l'homme. C'est pourquoi les enquêtes psychanalytiques sur la structuration de la personnalité d'un homme, depuis le freudisme et ses héritiers partisans et dissidents, remontent toujours à son enfance. Et l'enfance de Rousseau, à l'entendre dire lui-même, est une enfance très peu ordinaire, surtout en ce qui concerne son expérience du mal, assez choquante du point de vue émotionnel. Il a eu, effectivement, « une enfance mouvementée » (Dortier 2013 : 442). Tout se passe comme s'il y a

effectivement une précocité du mal ou de l'injustice que nous qualifions d'injustice native. Celle-ci prend corps au moment où il vient tragiquement au monde. Au tout premier livre de ses *CF*, il déclare, avec tristesse, que « ma naissance fut le premier de mes malheurs » (1966 : 32). Il n'a pas eu droit, en effet, aux délices de l'amour maternel. Sa mère biologique perdit sa vie en le mettant au monde. Comme il le dit lui-même, « je coûtai la vie à ma mère » (*ibid.*). Il s'en voudra durant toute son existence et son père, prisonnier de la douleur persistante, sera inconsolable à jamais, malgré la chaleur d'une seconde femme qu'il a épousée bien plus tard. Le père, nous raconte le fils, mourut avec le nom de sa première femme « à la bouche, et son image au fond du cœur » (*ibid.*). C'est dire à quel point le décès tragique de son épouse lui resta en travers de la gorge, jusqu'à son dernier soupir.

Cet évènement contingent et malheureux est pour nous une marque indélébile d'une forme d'injustice non moins négligeable dans le développement de la vision rousseauiste du monde. Une vision essentiellement obnubilée par une souffrance caractérielle qui provoque en lui un profond sentiment d'injustice « naturelle », non pas au sens où la nature en est responsable, mais plutôt au sens de l'origine, du commencement, relativement à sa naissance. Pour des besoins théoriques, Rousseau se refuse, face à cette tragédie native et indigeste, d'accuser la nature, qui ne peut vouloir le mal de quiconque, eu égard au fait qu'elle se caractérise essentiellement par la simplicité et surtout la bonté.

Même si le philosophe de Genève naît « infirme et malade » (*ibid.*), malgré un long séjour – plus de dix mois – dans le sein de sa mère, cela ne l'incite aucunement à se révolter contre la nature. Ce qui nous amène à douter de sa volonté de sincérité dans cette œuvre rédigée après qu'il eut systématisé, en quelque sorte, ses idées. Ce qu'il y a lieu de comprendre par ce constat, c'est que, si Rousseau se réserve d'imputer à la nature tout le mal qu'il subit, c'est parce qu'il ne veut pas entrer en contradiction avec lui-même. On pourrait à cet effet donner raison à certaines critiques de ses détracteurs contemporains à l'instar de Voltaire et de Diderot qui le qualifient respectivement d'« anti-moderne » ou de « traître du genre humain », parce qu'il s'en prend à la réflexion alors qu'il en a fait usage durant sa vie. C'est pourquoi, il est nécessaire de souligner que les *CF*, c'est l'œuvre par laquelle Rousseau retisse ses idées, de l'enfance à la maturité. N'oublions donc pas qu'elles sont, avant toutes choses, un ouvrage de reconstitution et de restitution de sa personnalité adulée par certains mais surtout défigurée par d'autres. Éric Leborgne a bien vu qu'elles constituent une « archéologie du moi » (2012 : 7), c'est-à-dire une œuvre de régénération personnelle articulée autour d'une quête désespérante de sincérité contre le « mensonge social » qui ne cessera de faire des victimes, dont Rousseau. En tout cas, l'état

fragile de la santé de celui-ci dès sa naissance nous laisse entrevoir *a priori* une défaveur naturelle, que nous pouvons vérifier par le propos suivant (CF : 33) :

J'étais né presque mourant ; on espérait peu de me conserver. J'apportai le germe d'une incommodité que les ans ont renforcée, et qui maintenant ne me donne quelquefois des relâches que pour me laisser souffrir plus cruellement d'une autre façon.

Au regard de tout ce qui précède, nous observons que le mal de Rousseau semble congénital, car il naît dans la souffrance, une souffrance par laquelle il justifiera sa timidité sociale qu'il qualifie curieusement de timidité naturelle. Ainsi, cette timidité sera davantage renforcée avec son expérience du mal dans la société, faisant de lui « le fossoyeur de la civilité » (Habib 2011 : 173).

2. L'injustice sociale

À la quête d'un amour maternel dont il n'a pas bénéficié depuis sa naissance, et devant l'irresponsabilité de son père accoutumé au goût de l'aventure dont il sera lui-même l'héritier passionné et légitime, Jean-Jacques Rousseau se réfugie au sein de la société et pense alors se faire adopter par elle : « Être aimé de tout ce qui m'approchait, était le plus vif de mes désirs » (CF : 38), affirme-t-il. Très altruiste et motivé par un sentimentalisme teinté d'innocence, il va connaître funestement une déception totale à travers « l'expérience d'autrui » (Rousseau 1964 : 281). En plus, il ne s'agit pas d'inconnus, mais de « gens qu'il chérit et qu'il respecte le plus » (CF : 40). À plusieurs reprises, il fera cette brutale et traumatisante expérience de la violence à la fois morale et physique.

Comme si l'histoire se répétait sans fin ni exception, avant Rousseau fils, Rousseau père fut victime d'une injustice sociale le condamnant à s'expatrier (CF : 36). Il se verra ainsi dans l'obligation de confier son fils à son beau-frère du nom de Gabriel Bernard, frère de son épouse, qui, lui aussi, épousa une de ses sœurs (CF : 30). Étant appelé à travailler à Genève, ce beau-frère, à son tour, mit Rousseau en pension à Bossey – village non loin de Genève – chez le pasteur Lamercier. Le philosophe des Lumières sera nostalgique de l'instant qu'il a passé dans cette campagne dont le « goût si vif », incité par la douceur de tous ceux qui l'entouraient, le « fit un bien d'un prix inestimable en ouvrant son cœur à l'amitié » (CF : 38). Il pensait alors, à cet instant, avoir trouvé le chemin du bonheur social. Mais ce train de bonheur ne durera que deux ans. D'ailleurs, il sera immédiatement interrompu par un acte mémorable de violence contre lui et son cousin : « nous fûmes enveloppés dans la même exécution » (CF : 39), dit-il. Toutefois, ce ne fut pas pour la même faute. Si celle de son cousin n'était pas « non moins grave » (*ibid.*), Rousseau, quant à lui, est accusé d'avoir brisé les dents du peigne de Mlle Lamercier, la sœur

du pasteur. Une accusation qu'il dénie, ce qui n'empêche pas que celle-ci le châtie effroyablement « pour un crime qu'il n'avait pas commis » (CF : 40). Pourtant, Rousseau déclare opiniâtrement et honorablement son innocence et cela jusqu'au bout. Ainsi refuse-t-il de passer à des « aveux forcés », à l'exemple d'un suspect contraint de reconnaître une faute qui n'est pourtant pas la sienne, juste pour mettre fin à une torture subie. Cependant, bien que Rousseau nie courageusement « d'avoir touché le peigne » (CF : 39), ceci n'empêche pas la tortionnaire de continuer à le rouer de coups.

Avec son cousin, ils furent sévèrement et féroce­ment corrigés « d'une faute involontaire comme d'un acte prémédité » (CF : 40). À s'en tenir à ses dires, cette cruelle expérience éveilla sa sensibilité et produisit en lui un mélange de sentiments négatifs à savoir : « l'indignation, la rage, le désespoir » (*ibid.*). D'après lui, il fut ainsi victime des apparences qui le condamnaient parce qu'il se trouvait au mauvais lieu, au mauvais moment. Qui d'autres devait-on accuser, si tant est qu'il semblait le seul à avoir pénétré dans la salle du « crime » ? C'est ici que prend naissance sa haine rigide contre les apparences, la violence et l'injustice que la civilité traîne derrière elle pendant l'époque des *Lumières* dont l'une des promesses était pourtant d'en découdre avec le règne des inégalités. Dans cet extrait des *CF* (1966 : 40-41), Rousseau décrit l'impact du sentiment d'injustice sur son cœur et son âme :

Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon âme, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion ; et ce sentiment, relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui-même, et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retombait sur moi.

Analysant ce moment qui a horriblement marqué l'évolution de la vie psycho-sociale de Rousseau, Jean Starobinski dit que ce dernier apprenait, par cette malheureuse expérience, « que l'intime certitude de l'innocence est impuissante contre les preuves apparentes de la faute » (1971 : 19). Révolté face à l'impuissance manifeste de l'être contre le paraître, Rousseau devint, de ce fait, « moins honteux de mal faire » (CF : 41). Les vices gagnaient progressivement son âme, ils noircissaient graduellement son cœur et envenimaient son séjour dans les lieux de M. et Mlle Lambercier. Au parfum de cette misérable et humiliante aventure, son oncle maternel le retira de cette « maudite » pension, et songea, avec le concours de son père, à l'établir, c'est-à-dire à lui trouver un « état » ou un métier. Nous voici parvenu à ce que nous considérons comme sa deuxième expérience sociale de la violence. Après un très bref et décevant essai du métier de greffier sous la tutelle rigide de M. Masseron qui l'humiliait constamment en le traitant d'âne ou d'ignorant – sans toutefois l'agresser physiquement –, le jeune Rousseau fut derechef mis en apprentissage, cette fois-ci chez un graveur du nom de M. Ducommun. Si avec M. Masseron (le

greffier), Jean-Jacques ne recevait que des insultes à répétitions (violence psycho-morale), avec M. Ducommun (le graveur), il recevra par contre, à chaque fois que l'occasion se présentait, des bastonnades mémorables (violences physiques).

Cette brutalité incessante de son nouveau maître – ce « jeune homme rustre et violent » (CF : 45) – ternissait, raconte-t-il, toutes les vertus que son éclatante enfance – entachée déjà par le souvenir amer de la violence subie en campagne – avait semées en lui. Et pour nous faire connaître l'intensité ou la gravité de cette ignoble et pernicieuse brutalité, Rousseau affirme, sous un fond risible : « mon latin, mes antiquités, mon histoire, tout fut pour longtemps oublié ; je ne me souvenais même pas qu'il y eût eu des Romains au monde » (*ibid.*). Pourtant, Jean-Jacques Rousseau aimait ce métier de graveur par lequel il découvrit son génie d'artiste : « le métier ne me déplaisait pas en lui-même : j'avais un goût vif pour le dessin » (CF : 46), déclare-t-il. Sentant ainsi son besoin de créativité prendre des proportions grandissantes, et désirant libérer son génie de l'occupation tyrannique de son maître, Jean-Jacques Rousseau pratique la gravure de manière ludique mais insidieuse, c'est-à-dire qu'il l'a fait en dehors du cadre professionnel approprié ou formel, à l'ombre du regard de son maître. C'est alors qu'il est accusé et violenté de façon injuste une fois de plus, à l'entendre dire dans ses *CF* (*ibid.*) :

Je gravais des espèces de médailles, pour nous servir, à moi et à mes camarades, d'ordre de la chevalerie. Mon maître me surprit à ce travail de contrebande, et me roua de coups, disant que je m'exerçais à faire de la fausse monnaie, parce que nos médailles avaient les armes de la République. Je puis bien jurer que je n'avais nulle idée de la fausse monnaie, et très peu de la véritable.

Cette violence récidivée de son maître finit par semer en lui tous les vices qu'il détestait, tels que le mensonge, la fainéantise, le vol. Ainsi, sa bonté et son innocence juvéniles furent sérieusement altérées. À partir de là, on comprendra aisément les raisons pour lesquelles il martèlera que l'homme naît bon mais c'est la société qui le corrompt³. Cette thèse sillonne le long de sa pensée en tissant ainsi son unité, même si celle-ci demeure toujours contestée par une partie de sa critique. La société, par l'entremise de sa plus simple expression, la famille, aura sensiblement écorché la moralité de Rousseau au point où il n'y eut « jamais plus d'éloignement pour aucun défaut que pour l'effronterie » (*ibid.*), lui qui était pourtant très timide et honteux. Ce deuxième épisode de l'injustice sociale fit de lui, comme il se qualifie lui-même, « un enfant perdu » (CF : 47). Il y a de quoi l'être, lorsque nous observons le parcours de sa vie profondément marquée par l'errance. Il s'enfuira en effet de cet endroit, fidèle à son « attrait de la liberté » (CF : 46), vers une vie vagabonde et oiseuse.

³ Les *Discours - sur les sciences et les arts - sur les fondements de l'inégalité*, l'*Émile* et surtout la *Lettre à Christophe de Beaumont*, pour ne citer que ces œuvres-là, abondent suffisamment dans ce sens.

En dépit d'une conversion au catholicisme, abandonnant ainsi le calvinisme pour s'y reconverter plus tard, Rousseau, déjà adolescent, est loin de se retrouver. Il tombe sous l'emprise déconcertante de la passion amoureuse et se trouve, malgré lui, en train de pécher, en calomniant une jeune fille du nom de Marion. C'est l'épisode du vol du ruban, où il fait subir l'injustice et la violence à une personne autre que lui. Socrate disait déjà qu'il est préférable de subir l'injustice que de la commettre⁴. Le jeune Rousseau, écartelé entre passions et sincérité, se confesse en ces termes : « Je l'accusais d'avoir fait ce que je voulais faire et de m'avoir donné le ruban, parce que mon intention était de le lui donner » (CF : 73). Cependant, ce n'était pas la crainte de la punition, mais bel et bien la honte, qui le poussa à mentir, c'est-à-dire à paraître au lieu d'être, comme il le témoigne lui-même dans cet extrait (*ibid.* : 72).

Je craignais peu la punition, je ne craignais que la honte ; mais je la craignais plus que la mort, plus que le crime, plus que tout au monde. J'aurais voulu m'enfoncer, m'étouffer dans le centre de la terre ; l'invincible honte l'emporta sur tout, la honte seule fit mon impudence. [...] Je ne voyais que l'horreur d'être reconnu, déclaré publiquement, moi, présent, voleur, menteur, calomniateur.

Cette autre regrettable expérience fut à l'origine de son « aversion pour le mensonge » (CF : 74). Nous pouvons déjà entrevoir, à travers cette triple expérience sociale de la violence, la diatribe rousseauiste de la civilité caractérisée par un « cortège de vices » (Rousseau 1968 : 35). La préfiguration de cette satire sera davantage raffermie avec une autre expérience de l'injustice : l'injustice diplomatique ou politico-professionnelle.

3. L'injustice politico-professionnelle

En 1743, Jean-Jean Rousseau est nommé secrétaire de l'ambassadeur de France à Venise (Italie), le marquis de Montaigu. Et ce, sur recommandation de Mme Broglie. C'est alors qu'il va découvrir, avec une déception amère, les fanges iniques de la politique. L'ambassadeur, presque sexagénaire, venait d'achever une médiocre carrière militaire. L'ancien homme d'armée espérait donc, probablement, se racheter par une carrière diplomatique et politique. Cependant, son incapacité professionnelle ne tarde pas à se faire remarquer, et Rousseau, son secrétaire, ne manque pas de la souligner à travers un comportement pour le moins exemplaire. Tout le collège de l'ambassade le reconnaît : c'est un secrétaire dévoué à sa profession, aimant son travail, et servant fidèlement son patron.

Mais ce dernier ne cesse de le mépriser, au lieu d'apprécier le dévouement exemplaire de son secrétaire à sa juste valeur. Il démultiplie des mesquineries ridicules — des « manœuvres de couloir » pour emprunter l'expression de Julien Freund (1965:18) — autant que possible, sans

⁴ Consulter surtout l'*Apologie* ou le *Gorgias* et le *Criton* à ce sujet.

toutefois le congédier. C'est dire à quel point il prend plaisir à le voir et le faire souffrir. Son sadisme n'a d'égal que sa balourdise sénile. Évidemment, les deux hommes ne sont pas loin de se desservir, mais Rousseau répond sereinement à l'aigre qui continue à faire ce qu'il sait le mieux faire. Le secrétaire tient tout de même la dragée haute à l'ambassadeur, en se moquant formellement de la qualité des chiffres⁵ de ce dernier, ce qui envenime davantage leurs rapports plus que jamais aux bords de la rupture. Comme il le dit lui-même dans ses *CF* (1966 : 143) :

J'endurai patiemment ses dédains, sa brutalité, ses mauvais traitements, tant qu'en y voyant de l'humeur je crus n'y pas voir de la haine : mais dès que je vis le dessein formé de me priver l'honneur que je méritais par mon bon service, je résolu d'y renoncer. [...] ; car, quoiqu'il fût sujet à des emportements très féroces, je ne lui vis jamais un pareil. Après des torrents d'injures abominables, ne sachant plus que dire, il m'accusa d'avoir vendu ses chiffres. Je me mis à rire, et lui demandai d'un ton moqueur s'il croyait qu'il y eût dans tout Venise un homme assez sot pour en donner un écu.

Cet extrait des *CF* nous renseigne davantage sur le climat assez tendu entre l'ambassadeur et son secrétaire. Nous pouvons observer que Rousseau – qui s'engage plus sur le terrain de la force de l'argument que sur le terrain de la force – ne se laisse pas faire, sans riposter. Mais sa riposte est plus rusée que celle de son patron. Elle est même insultante à la vérité, car il relève ironiquement l'incapacité de son supérieur à bien écrire, pour faciles qu'elles soient, des correspondances administratives. Lesquelles correspondances sont, d'ailleurs, dénuées d'intérêts. Et voici que Rousseau sera, derechef dédaigné, et surtout calomnié. Ayant plus qu'assez d'être achalé, il va finalement donner à son patron ce que celui-ci attendait jusque-là, à savoir sa lettre de démission. S'il n'est pas la première victime de ce bourreau en série, il est tout de même la seule à lui avoir tenu tête jusque-là. Ce qui lui vaudra, à l'unanimité, de nombreuses marques d'estime et de consolation, de la part de ses collègues. Cependant, c'est une victoire vaine qu'il remporte. Car, il ne parviendra pas à obtenir ce à quoi il tenait le plus, à savoir une réparation, à la face du ciel, du tort commis à son endroit. Il déclare à cet effet (*CF* : 146)

Le bruit de mon histoire m'avait devancé, et en arrivant je trouvai que dans les bureaux et dans le public tout le monde était scandalisé des folies de l'ambassadeur... Tout le monde, convint avec moi que j'étais offensé, lésé, malheureux, que l'ambassadeur était un extravagant cruel, inique, et que toute cette affaire le déshonorait à jamais. Mais quoi ! Il était l'ambassadeur ; je n'étais, moi, que le secrétaire. Le bon ordre, ou ce qu'on appelle ainsi, voulait que je n'obtinsse aucune justice, et je n'en obtins aucune.

Ceci nous permet de saisir avec quelle intensité Rousseau est profondément attaché à la justice. Celle-ci est, constate-t-il amèrement, foulée aux pieds par l'autoritarisme de certains individus qui se prévalent avec ostentation des passe-droits, c'est-à-dire des privilèges, à l'instar du méchant ambassadeur. Cette médiocre expérience diplomatique ou politico-professionnelle

⁵ Il s'agit, par extension, des caractères de convention servant à assurer le secret des dépêches, c'est-à-dire des correspondances ou des lettres concernant les affaires publiques.

de l'injustice sera symptomatique de son idéalisme politique que nous retrouvons dans *Du contrat social*. Autrement dit, la douche froide de la courte carrière politique de Rousseau en diplomatie comme secrétaire de l'ambassadeur, le prépare à être non pas un homme politique, mais un penseur politique. De là pourrait se justifier également son indignation contre l'inégalité sociale ou politique développée systématiquement dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. D'ailleurs, il martèle que la vanité de ses plaintes contre l'ambassadeur sadique, associées à celles du « cri public » laissera à jamais dans son âme (CF : 146)

un germe d'indignation contre les sottes institutions civiles où le vrai bien public et la véritable justice sont toujours sacrifiés à je ne sais quel ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et à l'iniquité du fort.

Par-là, nous comprenons davantage toute la déception de Rousseau qui s'insurge ici contre l'injustice, manifestement érigée en règle sociale ou civile. Et cette injustice est fondatrice de ce qu'il appelle « l'ordre apparent » ou le « bon ordre ». À l'entendre dire, un tel ordre est éphémère, car il finit par semer et renforcer un esprit de sédition qui se trouve au principe de sa propre destruction. Autrement dit, cet ordre illusoire est destiné, tout simplement, à l'autodestruction.

Juste avant la rencontre de l'ambassadeur, Jean-Jacques Rousseau, sur le chemin vers Venise, mourant de soif et de faim, fit la connaissance d'un paysan qui l'accueillit dans sa demeure pour le moins mystérieuse. En effet, ce paysan était obligé de jouer au misérable. Il vivait dans une maison qui « n'avait pas belle apparence », et cachait du bon vin et de la nourriture dans une pièce secrète (CF : 106), de peur d'être dénoncé et forcé de payer les taxes ou les impôts. Rousseau restera stupéfait devant cette duplicité intentionnelle et misérable. Celle-ci éveille sa curiosité qui le pousse à questionner davantage le paysan sur les raisons de son comportement si étrange. Voici ce que lui répondra le paysan (c'est Rousseau qui rapporte indirectement ces propos) : « qu'il serait un homme perdu si l'on pouvait se douter qu'il ne mourût pas de faim » (CF : 107). Dans cet échange avec le paysan, Rousseau découvre le malheur de la condition paysanne, du bas peuple. Ceci renforcera, comme il le dit lui-même, cette « haine inextinguible qui se développera depuis dans [son] cœur contre les vexations qu'éprouve le malheureux peuple et contre ses oppresseurs » (*ibid.*).

Nous retrouvons, à la fin de ce passage, la même indignation que celle que nous avons observé il y a un instant, lorsque nous présentions l'épisode de l'ambassadeur tyrannique et farouche. Jean-Jacques Rousseau se voit désormais comme le relais moderne du combat des penseurs anciens qu'il a bien lu. Il se considère alors, avec eux, comme « l'apôtre de la justice et de la vérité » (May 1961 : 53).

CONCLUSION

Il était question, dans cette étude, de montrer, par une analyse intra-structurale des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, que la connaissance de sa vie est indispensable pour la connaissance de son œuvre car il fait de sa vie toute une œuvre. Nous avons suivi cette ligne méthodologique adoptée aussi par les plus grands rousseauistes, mais tout en insistant davantage sur la pertinence du lien fécond entre l'injustice subie et l'élaboration de la pensée de Rousseau, à partir de trois âges de vie qui traduisent l'histoire de son âme : l'enfance, l'adolescence et la maturité. Il en ressort que la critique rousseauiste de la civilité de son temps s'enracine dans une triple expérience de l'injustice : l'injustice native, l'injustice sociale, et l'injustice politico-professionnelle qui préfigurent ses théories politiques et morales.

Bibliographie

DIMI Charles-Robert : « Préface », in *Senghor Philosophe, cinq études*, Yaoundé, Éditions CLÉ, 2009.

DORTIER Jean-François (dir.) : *Le dictionnaire des sciences sociales*, France, Éditions sciences humaines, 2013.

FREUND Julien : *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Sirey, 1965.

GUILLEMIN Henri : « Présentation », in *ROUSSEAU, Jean-Jacques, Du Contrat social, Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, France, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 7-51.

HABIB Claude : « Ma sottise et maussade timidité : Rousseau et la civilité française », in *Annuaire de l'Institut Michel Villey*, volume 3, 2011, pp. 173-183.

HABIB Claude [dir.], *Éduquer selon la nature, Seize études sur Émile de Rousseau*, France, Éditions Desjonquères, 2011.

L'AMINOT Tanguy : « Entretien », propos recueillis par Alain Abellard, in *Jean-Jacques Rousseau, Le Subversif*, Le Monde, hors-série, mai/juillet 2012.

LAVELLE Louis : *Le mal et la souffrance (1940)*, Edition numérique par Pierre Palpant, dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », Québec, 2005 à consulter sur le site [En ligne] URL : [http://ww.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des sciences sociales/index.html](http://ww.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html). (Consulté le 30 juin 2021).

LEBORGNE Erik : « Les confessions de Jean-Jacques Rousseau : autobiographie, anthropologie et politique », in *Nomenclature*, Hors-série, N°1, 2012.

MAUMIGNY-GARBAN Bénédicte De : « Autobiographie rousseauiste », in *Dictionnaire de la réception de Jean-Jacques Rousseau*, in *Rousseau Studies*, 2011 [En ligne] URL : <http://rousseaustudies.free.fr>. (Consulté le 02 juillet 2021).

MAY Georges : *Rousseau*, Paris, Seuil, 1961.

MINEAU Caroline L. : *La sincérité dans l'œuvre de Rousseau, Théorie morale et pratique littéraire*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en philosophie pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Québec, 2006.

MONSON Reed Martin : *De la progression de Rousseau dans les Confessions*, Master's Thesis, University of Tennessee, 2003 [En ligne] URL : http://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2010 (consulté le 06 juillet 2021).

NDIAYE Babacar : *L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Thèse de doctorat de troisième cycle présentée et soutenue à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, le 02 décembre 2000 [En ligne] URL : <http://rousseaustudies.free.fr>. (Consulté le 07 juillet 2021).

ROUSSEAU Jean-Jacques : *Discours- Les sciences et les arts (1750)- Les origines de l'inégalité (1755)*, Paris, Bordas, 1968.

- *Du contrat social ou Principes du droit politique (1762)*, Paris, Bordas, 1972.
- *Émile ou De l'éducation (1762)*, Paris, Garnier, 1964.
- *Les confessions (1782 et 1789)*, Paris, Bordas, 1966.
- *Rousseau, juge de Jean-Jacques. Dialogues (1772-1776)*, in *Collection Œuvres complètes*, en 17 volumes, Genève, 1780-1789 [En ligne] URL : <http://www.rousseauonline.ch>. (Consulté le 7 octobre 2012).

STAROBINSKI Jean : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rousseau*, France, Gallimard, 1971.

VARGAS Yves : « L'unité du rousseauisme », in *La Pensée*, 1992, pp. 101-108.

L'ŒUVRE ROMANESQUE D'ASSIA DJEBAR : D'UN FÉMINISME AMBIGU À L'ESQUISSE DE L'INTERCULTUREL

Smail MAHFOUF

mahfoufsmail@yahoo.fr

Université de Bejaia (Algérie)

Résumé

Dans cet article, nous nous proposons de démontrer que l'écriture romanesque d'Assia Djebbar s'inscrit dans deux régimes littéraires antinomiques. En sa première longue phase, cette écriture, radicalement féministe, se sert du corps féminin comme moyen d'expression privilégié. Ce féminisme se décline ainsi sous deux formes fictionnelles, contradictoires : il passe abruptement de l'expression exaltée du corps féminin à celle de la hantise de sa destruction. Une telle mutation du féminisme djebarien est la condition de l'éclosion d'un projet interculturel à la confluence de deux stratégies esthétiques complémentaires : l'autobiographique et de l'intertextuel. Dans cette nouvelle perspective créatrice, le dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* n'en est que l'étape inaugurale.

Mots-clés : Féminisme, Corps, Autobiographie, Interculturel, Assia Djebbar

Abstract

In this article, we propose to demonstrate that Assia Djebbar's novel writing fits into two contradictory literary regimes. In its first long phase, this radically feminist writing uses the female body as a privileged means of expression. This feminism is thus declined in two fictional, contradictory forms: it passes abruptly from the exalted expression of the female body to that of the fear of its destruction. Such a mutation of Jebarian feminism is the condition for the emergence of an intercultural project at the confluence of two complementary aesthetic strategies: autobiographical and intertextual. From this new creative perspective, the latest novel *Nowhere in My Father's House* is just the inaugural stage.

Keywords : Feminism, Body, Autobiography, Intercultural, Assia Djebbar

INTRODUCTION

Triplement résistante, d'abord par sa longue existence(1956 - 2007),ensuite par son féminisme hautement proclamé, et enfin par sa pluri-généricité incluant dans son écriture les genres divers comme le roman, la poésie, l'essai et le théâtre, l'œuvre créatrice d'Assia Djébar, en plus d'être l'une des plus étudiées, continue d'inspirer bien des recherches. La nôtre consiste à poser un autre regard sur l'écriture féministe d'Assia Djébar, celui-ci se résume, selon notre point de vue, à une poétique du corps qui évolue en plusieurs phases successives. Ce féminisme est, dans les premiers romans *La Soif* (1956), *Les Impatients* (1957), *Les enfants du nouveau monde* (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967), l'expression d'une individualité éprise de liberté et d'émancipation. Il est, par la suite, investi d'une recherche sociologique relativement profonde, en ciblant plus particulièrement la question très sensible de la polygamie. Dans ce cas précis, le recueil de nouvelles *Les femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), et *Ombre sultane* (1987) en sont les expressions privilégiées.

L'Histoire n'est pas en reste. À ce niveau, l'écriture djébarienne est féminisation de l'Histoire à plus d'un titre. Elle est à la fois une démythification de la mission civilisatrice de la colonisation et glorification les femmes qui ont contribué à l'indépendance de l'Algérie dans *L'Amour, la fantasia* (1985) et *Vaste est la prison* (1995). Elle est également une ressuscitation des premières musulmanes (héroïnes et chroniqueuses, dites en arabe *rawiyates*) dans *Loin de Médine* (1991). Elle est, enfin, un mouvement d'opposition des Algériennes contre le projet islamiste des années 1990 dans *Oran, langue morte* (1997), *La femme sans sépulture* (2002) et *La disparition de la langue française* (2003). Ce long processus scripturaire arrivera à son terme dès l'apparition du dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* (2007). Ce dernier ouvre une nouvelle phase de l'écriture romanesque djébarienne.

Dans la postface de ce roman, Assia Djébar a longuement commenté son écriture. Elle met l'accent sur son autobiographie, qu'elle décide d'aborder enfin après l'avoir plus ou moins directement évitée. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'autobiographie évolue d'une manière surprenante. Elle déborde amplement l'intention initiale de l'écriture d'un récit d'enfance et d'adolescence, alors que ces deux tranches de vie servent de matière à une florescence interculturelle. C'est cette inter-culturalité que secrète l'autobiographie enfin prise à bras le corps dans ce dernier roman-nouveau-départ dans lequel Assia Djébar avoue se laisser aller « toutes rênes lâchées » (Djébar, 2007 : p. 442). Dans l'écriture djébarienne, comment s'opère le glissement de cette écriture d'un long projet féministe à une perspective interculturelle déjà annoncée féconde par *Nulle part dans la maison de mon père* ? C'est cette

métamorphose qui fera l'objet de notre étude menée en deux étapes successives : d'abord, le féminisme comme expression paradoxale de l'exaltation et de la destruction du corps féminin, ensuite, l'émergence d'une esthétique interculturelle, plus dense, qui est rendue possible grâce à cette évolution contradictoire du féminisme en question.

1. Le féminisme djebarien : corps exalté, corps détruit

La formule « Le féminisme : corps exalté, corps détruit » résume, de notre point de vue, tout le projet féministe d'Assia Djébar. La contradiction y est visible. Cela nous amène à formuler l'hypothèse que le corps féminin chez Assia Djébar est non seulement une expression privilégiée du féminisme, mais surtout un mouvement scripturaire fortement heurté. Nous allons dans ce qui suit analyser successivement ces deux aspects du féminisme : l'exaltation et l'anéantissement du corps féminin.

Pour mieux saisir le sens de l'expression « corps exalté », il est utile d'éclaircir la vision féministe d'Assia Djébar sur l'imaginaire musulman et la place que la femme y occupe. C'est, en effet, à l'occasion de son fameux discours de Francfort, qu'elle livre son regard sur la société patriarcale, dont elle-même est issue, et l'effet dramatique de celle-ci sur la relation entre les hommes et les femmes : « *Je viens d'une société où les rapports entre les hommes et les femmes, hors des liens familiaux, sont d'une dureté, d'une âpreté qui vous laisse sans voix* » (Djébar, 2000). Le féminisme d'Assia Djébar intervient à ce niveau de la structure patriarcale, ce qui d'ailleurs l'amène dans ses différents écrits à confronter l'Islam et la condition féminine :

À force de supprimer l'image du corps de la femme [...] ne reste comme dessin [...] que l'inscription scripturaire, l'écriture en tant que forme, pure preuve de Dieu. [...] de la calligraphie comme ascèse. Et l'écriture devenant comme preuve de l'innommable, de l'invisible, la concurrence s'établit entre la langue écrite et le corps (Djébar, 1970 : p. 73)

En s'érigeant en une écriture du corps (rivale du texte sacré ?), l'écriture romanesque de Djébar adopte, dès le départ, la stratégie d'affirmation du féminin par le dévoilement du corps. Ce dévoilement s'inscrit dans une démarche féministe progressive, celle qui évolue d'une réappropriation par la femme de son propre corps à la mise en scène de relations érotiques entre des couples de différentes nationalités et cultures : une Algérienne et Algérien, un Algérien et une Française ou encore une Algérienne et un Français. Ces couples, ainsi constitués, marquent le dépassement de la quête de l'identité féminine, en engageant l'enjeu de l'altérité comme une forme radicale du féminisme djebarien.

Le recouvrement de l'identité féminine par le corps féminin commence par le contact spontané du corps de la femme avec la nature, le ciel, le soleil, la caresse du vent. Cela est en effet bien le cas dans les quatre premiers romans (*La Soif*, *Les Impatients*, *Les enfants du Nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*), des œuvres qu'Assia Djébar qualifie de « parenthèse joyeuse ». Dans la *Soif*, l'auteure présente le corps épanoui du personnage de Nadia, cette jeune fille qui commence à y ressentir son corps, à y prendre du plaisir, ce qui est une manière de se le réapproprier. Les aveux qu'elle fait dans ce sens sont révélateurs de cette démarche de ressaisissement de soi par la jouissance corporelle :

J'étais indulgente pour mon corps souple, que je plongeais dans les flots scintillant sous le soleil pesant [...] Je courus vers l'eau. Je sentis le regard de plusieurs hommes sur moi. Je fus alors heureuse d'être belle, d'être jeune, fière de ma peau dorée. L'eau était transparente [...] Je jouissais de la souplesse de mes jambes, de tout mon corps qui glissait dans cette immensité bleue (Djébar, 1956 : p. 51).

Pour appuyer cette stratégie de récupération d'une identité féminine considérée comme étouffée par le poids de la tradition, Assia Djébar multiplie les exemples fictionnels de de plaisir corporel.

Toujours dans la même perspective de la reconquête du corps, qui est en même temps le recouvrement d'une identité féminine séquestrée, le récit *Les Alouettes naïves* met également en avant des femmes qui prennent soin de leurs corps, de leurs visages, de leurs peaux, etc. Le personnage de Touma, dans *Les Enfants du nouveau monde*, imagine, en prenant son café, le regard « violeur » des hommes contemplant « l'Arabe affranchie ». La « silhouette d'Occidentale » permet de passer inaperçue au dehors, pensait la mère de Nassima.

Au plan de la critique, ce féminisme en gestation dans la littérature maghrébine d'expression française n'est pas passé inaperçu. Du côté de la critique française, Assia Djébar est vue comme « la Françoise Sagan de l'Algérie musulmane » (Chikhi, 2001 : p. 13), car cette écrivaine se fait d'emblée – et le titre de son premier roman *La Soif* est révélateur en ce sens – l'emblème du projet dissident de l'émancipation féminine dans une société encore fortement attachée à la Tradition islamique. Pour Béatrice Didier, par exemple, ce roman annonce l'avènement, dans l'espace maghrébin, de l'autobiographie au féminin comme « corps-écriture » (Didier, 1989 : p. 71).

Du côté de la critique maghrébine, la réception de *La Soif* est partagée. D'une part, on y voit un désintérêt manifeste d'Assia Djébar à l'égard de la littérature de combat d'alors, dont *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine est une référence quasi-sacrée. D'autre part, on y décèle une autre « révolution importante » Khatibi, 1968 : p. 62) parallèle à celle nationale.

Se constituant en fondement de l'écriture féministe d'Assia Djébar, cette redécouverte corporelle, qui est en même temps une réappropriation identitaire, débouchera sur un érotisme plus ou moins nettement décrit. Dans *Les Alouettes naïves*, « Sous le drap, le couple s'enlace. [...] Deux corps unis et retrouvés écartant le drap d'un seul geste du bras pour que l'acte d'amour s'accomplisse sous le soleil, cœur d'une fleur tropicale qui éclot et se fend d'un unique mouvement » (Djébar, 1967 : p. 188). Dans *Ombre sultane* :

De nouveau enveloppés sur la couche, nous attendons, sonores, tels des coquillages. Allègrement des formes : ivoire du cou, opalescence de l'épaule, un genou soudain s'amollit, un coin de pommettes devient pulpe, les prunelles nagent, les mains liées se meuvent comme sans articulation, les ongles s'éteignent, fuschias pâlis (Djébar, 1987 : p. 31).

Dans *Les Nuits de Strasbourg*, c'est l'Algérienne Theldja qui se lie avec un Français, François. Theldja s'exprime sur cette rencontre inespérée : « *Il y a dix ans quand j'arrivais à Alger pour aller à l'Université, une telle intimité m'aurait paru impossible* » (Assia Djébar, 1997 : p. 56). Dans *La disparition de la langue française*, c'est toujours d'une relation charnelle dont il s'agit, celle entre Berkane volontairement exilé en France pendant les années 1970, et son amie française, Maryse :

Elle soupira : je ne suis pas tout à fait rassasiée de toi ! Ces simples mots avec la langueur de sa voix, cet aveu d'une ardeur presque goulue, qui semblait lui échapper dans un soupir, réveilla ma faim : de sa peau, de son haleine, et encore plus de ses mots. Je la pris violemment sans apprêt : je crois, sans caresses, cette fois, elle se plia, et devant mon désir presque brutal, elle fut docile, silencieuse aussi, excepté une douce et longue plainte vers la fin (Djébar, 2003 : p. 102).

La mise en place de couples mixtes dans les romans *La disparition de la langue française* et *Les Nuits de Strasbourg* marque l'accomplissement de l'altérité à laquelle aboutit la littérature féministe d'Assia Djébar.

L'altérité ébauchée à ce stade de l'écriture djébarienne s'accomplit dans une autre forme plus radicale, à savoir la destruction du corps féminin. Cette esthétique apparaît dans le roman *Nulle part dans la maison de mon père*. En effet, à prendre le récit par ses bouts, l'action d'un corps à démolir y est nettement circonscrite. Dans l'*Incipit*, les termes révélant cette hantise sont : « *L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité ?* » (Djébar, 2007 : p. 13). Vers la fin du récit, on y lit :

En un éclair, mon regard aperçoit le tramway qui arrive. La machine est lancée, bondissante, un bienheureux monstre ! Mon but, enfin : m'anéantir là-bas, là où la mer est si lointaine pour y dormir. Une dernière volée de marches à dévaler. Tout près, la motrice fonce. En une seconde : mon projet a mué. Les rails : m'y coucher ! Tout sera plus vite accompli. Parvenue tout en bas, résolue, gaie, tout désespoir dissipé, vais-je traverser l'avenue ? Non, me coucher-là, en diagonale, sur les rails (Djébar, 2007 : p. 416).

Ces passages résument la relation problématique de la narratrice avec son corps. Ce conflit se traduit, à l'enfance, par le sentiment d'avoir un corps interdit, à la préadolescence, par une activité sportive intense, et, à l'adolescence, par une tentative de suicide ratée.

La première confrontation de la narratrice avec son corps intervient vers l'âge de quatre ans, lorsque, jouant avec son voisin français, elle laisse se dévoiler ses jambes. Dans le récit, ce moment est décrit dans le chapitre « La bicyclette », lequel est entièrement consacré aux descriptions de l'apprentissage du vélo. C'est lors de ces séances ludiques que son père la surprend avec ses « jambes nues » (Djebar, 2007 : p.96), et c'est à cette occasion qu'elle découvre pour la première fois la personnalité patriarcale de ce père, qui « *devint le gardien de gynécée* » (Djebar, 2007 : p. 445). Paradoxalement, il est instituteur de français dans une école française, et qui plus est, se dit progressiste et partisan des valeurs universelles de la révolution française de 1789.

L'intériorisation de cette violence paternelle sera à l'origine d'une pratique sportive excessive, la narratrice s'adonne à des entraînements répétés de basket-ball où elle passe des heures, seule, au stade de l'école à « *dribler, à multiplier les ruses contre une adversaire virtuelle* » (p. 210). Ce jeu est commenté par l'écrivaine qui s'introduit subrepticement derrière le personnage de sa narratrice. En effet, elle explique cette dépense par sa condition de femme en mal d'être dans une société patriarcale peu clémente à l'égard du genre féminin :

Ce trouble, ce trauma, le ressuscitant si tard, je découvre toutefois que mon corps, sourdement, à la préadolescence et à l'adolescence – mais dans l'internat de jeunes filles, un lieu fermé, un « harem » nouvelle manière -, prendra sa revanche : de six à seize ou dix-sept ans, au collège, par des entraînements prolongés au basket-ball et à l'athlétisme (Djebar, 2007 : p. 60).

L'activité sportive ainsi justifiée n'est qu'une phase menant vers l'action fatale, ultime, de suicide. « *L'ultime effort s'épuisait dans un brusque jaillissement de mon corps vers l'azur, dans la détente des jambes, des hanches, des bras vers le ciel soudain si vaste* » (p. 210). C'est aussi à la scène initiale prémonitrice de *l'incipit*, celle de « l'œil exorbité » (p. 13), que cette séquence tragique fait écho.

L'intensification de ce mouvement d'anéantissement de soi se poursuit par deux types de danses : la danse collective de femmes, trances collectives des aïeules, et la danse individuelle de la narratrice qui cherche à se démarquer de cet héritage féminin, grâce à l'adoption de gestes et de rythmes qui brisent ce modèle chorégraphique traditionnel. « *Je déteste leur danse de ventre* » (p. 224) avoue la narratrice. La sienne, celle qu'elle improvise sous les yeux de ces dames « espionnes », la narratrice la décrit par les métaphores de « l'almée », de « la chasseresse » de « l'elfe » ou de « l'antilope » (p. 221). En prenant ses distances à l'égard

de cette danse féminine, collective, ancestrale, - qui du reste pouvait être de nature à lui servir de refuge contre la pulsion suicidaire - la narratrice semble rechercher toutes les voies à même de la mener droit vers sa mise à mort.

Étape charnière de l'écriture romanesque d'Assia Djébar, cette altérité induit une nouvelle forme plus mature de l'écriture romanesque de l'écrivaine, celle de la transmutation du féminisme précédent en une inter-culturalité plus étendue. L'autobiographie sert de facteur déclenchant de ce processus culturel encore inachevé.

2. Les transmutations interculturelles du féminisme djebarien

L'interculturel est indissociablement lié à l'autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père*. En matière autobiographique, le récit est un grand retour sur soi, sur l'enfance, la préadolescence et l'adolescence de la jeune narratrice. Cette auto-rétrospection introspective est, en même temps, – en filigrane – une recomposition culturelle plus étendue. Car, en se penchant sur son passé, sa formation scolaire en particulier, la narratrice fait le bilan de sa propre personnalité, particulièrement la dimension culturelle qui la structure. Elle fait état de son instruction plus poussée en langue française, notamment ses lectures littéraires précoces. En même temps, elle ne rend pas moins compte de ses sevrages culturels. En effet, dès son plus jeune âge, elle se retrouve coupée de ses langues ancestrales, l'arabe et le berbère. De ce fait, l'autobiographie d'Assia Djébar – d'une carence culturelle plus marquée – ouvre la voie à une construction interculturelle plus large, et dans cette perspective, l'apport de la poésie est déterminant. Pour rendre compte du devenir interculturel de l'autobiographique dans *Nulle part dans la maison de mon père*, nous recomposerons, dans un premier temps, la trame intertextuelle, poétique, en présence, puis, dans un second temps, nous formulerons le projet interculturel, djebarien : ce projet est la conséquence du surinvestissement intertextuel à l'œuvre.

2.1. Une densité intertextuelle

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'intertextualité se présente sous la forme de citations liées à des fragments poétiques divers. En théorie littéraire, cette forme d'intertextualité est la plus facilement identifiable, puisqu'elle se caractérise par « La présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale (avec guillemets avec ou sans référence précise » (Genette, 1982 : p. 8). C'est, en effet, le cas dans le roman d'Assia Djébar, puisqu'on y trouve des vers de poésies multiples : la mystique, musulmane, le romantisme, ou encore les *Mo'allaquatts* de la poésie arabe antéislamique.

Le romantisme est évoqué à travers un fragment poétique de Charles Baudelaire, « *L'Invitation au voyage* ». Le vers qui y est choisi est : « *Mon enfant, ma sœur, songe à la douceur* » (Djebar, 2007 : p. 119). La narratrice ne manque pas de témoigner sa forte émotion à l'égard de ce poème, qu'elle dit être son « premier choc esthétique ». Ce poème de Baudelaire, plutôt que d'être le lieu exclusif de la douceur évoquée, est prétexte à découvrir une intimité en mal d'être. La culture arabe remédie à cette frustration. C'est ainsi que s'établit l'alliance de ce vers baudelairien avec une « chanson andalouse » (Djebar, 2007 : p. 119) régulièrement écoutée par sa mère dans la cuisine.

La poésie mystique inscrite dans le roman d'Assia Djebar est prise dans le Diwan du poète persan, Sham's de Tabriz. Là aussi la préoccupation est la même que celle du romantisme précédent, à savoir un brûlant besoin à combler une intériorité en exil dans la culture française. En effet, la quête de l'amour divin, qui est le propre de la poésie mystique, est détournée en ce contexte autobiographique au profit d'une compensation personnelle, d'un ressourcement dans la culture arabo-musulmane ternie sous l'influence de la culture française. Les vers qui répondent à cette visée sont : « *Quel est celui dans mon oreille qui écoute ma voix ? / Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ? / Qui dans mes yeux emprunte mon regard ? / Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ?* » (Djebar, 2007 : p.115). Chez un autre poète mystique, Jalal al-Din Rumi, cet amour divin est métaphorisé par l'insecte et le rossignol : « *C'est le rossignol qui déplore l'indifférence de la rose belle mais cruelle, c'est l'insecte qui voltige autour du flambeau et qui s'unit à la flamme au prix de sa vie* » (Delcambre, 1999 : p. 25). Dans la perspective autobiographique interculturelle, djebarienne, la récupération de ce pan de la culture ancestrale est une véritable initiation à cette spiritualité fondamentalement amoureuse, amour de Dieu pour les mystiques, amour de l'altérité – renforcée par l'inter-poésie - pour Assia Djebar.

La poésie préislamique des *Mo'allaqat* est le corpus poétique le plus long dans *Nulle part dans la maison de mon père*. C'est donc par cette matière poétique ainsi privilégiée que s'accomplit le mieux l'auto-reconstruction. L'oralité qui fait la puissance de la langue arabe préislamique devient, à l'instar de la douceur romantique et de l'amour mystique, un autre vecteur d'une complétude de soi. La jeune narratrice découvre avec beaucoup d'émotion les poètes Imru al-Qays et al-Dhubyani. Elle regrette le fait qu'elle n'ait pas appris cette langue, une frustration qui est exprimée avec insistance lorsqu'elle la compare avec la langue française, celle-ci devenue « langue morte quand elle n'est capable que de traduire « le sens », non la pulpe du fruit, ni la vibration de la rime ! Le sens est livré prosaïquement, jamais avec le chant sous-jacent » (Djebar, 2007 : p.324). La pulpe en question est celle par exemple qui

est inscrite dans ces vers d'Imru al-Qays doublement baptisé « le prince des poètes » et « le prince errant ». À la manière d'Imru al-Qays, le personnage de Tarik, un élève d'une ancienne medersa d'Alger et bien instruit en littérature arabe, déclame ces vers :

Quand elle constata que sa seule préoccupation était d'atteindre l'eau et que sa veine jugulaire de blanche avait viré au rouge écarlate / Elle se dirigea vers la source avoisinant Daridj, de hauts arbres la dominaient / Qui, par leur ombre en dissimulaient les contours (Debar, 2007 : p. 368).

L'oralité évoquée est intimement liée à la féminité, ici féminité signifie soit qui est l'une des thématiques majeures autour desquelles est brodée cette poésie. Transposée dans la perspective autobiographique de *Nulle part dans la maison de mon père*, cette soit est celle de se réapproprier cette langue arabe déjà peu présente dans l'usage quotidien et les livres. C'est la fusion de l'érotisme et de la féminité, comme beauté orale, qui constitue l'autre socle de l'interculturel en gestation en cette œuvre de Djébar.

Nabigha al-Dhubyani, ce spécialiste de la poésie politique, dite en arabe « *i'tidhâriyât*, ou 'pièces d'excuses' » (Berque, 1979 : p. 166), est l'autre poète des sept ou dix odes des *Mo'allaqat*, et qu'Assia Djébar intègre dans son roman autobiographique. Dans ce genre de poésie, les poètes de l'époque préislamique adressent parfois ces plaintes aux rois en vue d'obtenir d'eux pardon :

L'Euphrate quand, sur lui, souffle les vents, / Que ses vagues projettent leur écume sur les rives !
/ Que toute rivière en crue y porte son vacarme, / Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées ! / Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante, / Demande une sauvegarde au mâ, / Oh, que plus impétueusement encore, un jour / Tes bienfaits se déversent / Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas, Demain, de donner ! (Djébar, 2007 : p. 335).

Transposé dans le contexte du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, le fleuve de l'Euphrate, ainsi décrit, retraduirait un vide culturel, que la narratrice confesse de la sorte. Elle paraît dire, par ce biais poétique, son regret de ne pas avoir appris à l'école cette littérature arabe qu'elle découvre tardivement.

Nous entamons à présent l'étape finale de notre discussion, à savoir les implications interculturelles de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar. Si, comme précisé précédemment, *Nulle part dans la maison de mon père* marque la naissance d'une nouvelle écriture littéraire, djébarienne, quels sont alors les arguments à même de défendre une telle hypothèse ? C'est de cette dimension argumentative, inhérente à la méthodologie de notre présent article, dont nous rendrons compte dans ce qui suit.

2.2. De l'intertexte à l'interculturel

Avant d'entamer plus directement le discours méta-réflexif d'Assia Djébar, nous trouvons utile d'insérer celui-ci dans le cadre philosophique et épistémologique de la post modernité. Le postmodernisme étant placé sous le signe de la déconstruction cher à Jacques Derrida. En parlant de la naissance de sa nouvelle écriture romanesque, Assia Djébar inscrit sa démarche artistique, à peine amorcée, dans cette tendance déconstructionniste, postmoderniste.

Dans ce sillage, diverses formules renvoient à cette philosophie postmoderniste vers laquelle Assia Djébar oriente son nouveau projet créateur qui est radicalement interculturel. Et les liens avec la philosophie derridienne (*Le monolinguisme de l'autre*, 1996) sont manifestes. Dans ce sens, on relève, à titre d'exemple, les formules très significatives qui sont utilisées par Assia Djébar sont : « *un hors-les-langues* » (Djébar, 1999 : p 29) et « *une arabesque entrelaçant mes deux alphabets* » (Djébar, 2007 : p. 396). Ces expressions feraient allusion à l'idée de la construction de la future œuvre – interculturelle – de l'écrivaine non pas à partir d'une seule langue (le français) mais de plusieurs.

Par ailleurs, l'essence interculturelle de l'œuvre djébarienne – qui reste à construire – est clairement énoncée par l'universitaire Mireille Calle-Grubber. Cette dernière caractérise le geste créateur djébarien en ces termes : « *Se tenir toujours vigilante à la croisée, croisée des langues, des idiomes, des histoires, des cultures, des images et des récits miroités. Croisée à tous les sens : éclatement et convergence, intersection et ouverture* (Calle-Grubber, 2001 : p. 251).

Assia Djébar s'explique elle aussi plus longuement sur son œuvre à venir dans la postface de *Nulle part dans la maison de mon père*. Son métadiscours se déploie en deux étapes : la récusation de son œuvre littéraire antérieure et la description des contours de la nouvelle à venir. Cette dernière est de nature foncièrement interculturelle.

Le déni de sa création artistique, d'un demi-siècle d'existence, est diversement formulé dans sa postface. Elle qualifie son œuvre précédente de « fumées de l'imaginaire » (Djébar, 2007 : p. 448), de « carton-pâte » (Debar, 2007 : p. 437). Inversement, elle projette de promouvoir une nouvelle écriture à laquelle elle prête tour à tour les figures de vertige « Inventer le vertige » (Djébar, 2007 : p. 473), de « cercle » (Djébar, 2007 : p. 469), de « la Sainte-Fiction » (Debar, 2007 : p. 475), ou encore « œuvre au masculin » (Djébar, 2007 : p. 472).

À contrecourant de ce virulent réquisitoire, le discours de Djébar prend également l'allure d'une plaidoirie sur sa future œuvre. Elle y martèle l'essence interculturelle de son projet littéraire à peine ébauché, en multipliant les références à des érudits et philosophes

occidentaux et orientaux de renom. Elle évoque ceux qu'elle appelle « mes maîtres de l'Occident » (Djebar, 2007 : p. 468). Elle parle de « l'Andalou Ibn Arabi et d'Ibn Khaldun » (Djebar, 2007 : p. 468). L'exploitation des autobiographies de ces grandes figures de la culture universelle seraient autant de voies qui mèneraient vers le dialogue interculturel en esquisse dans l'œuvre djebarienne.

CONCLUSION

Nous avons pu voir comment, à partir de la thématique du corps, l'écriture romanesque d'Assia Djebar renouvelle son esthétique assurant de ce fait sa durée littéraire. Cette écriture du corps qui se fait féministe un demi-siècle durant puis interculturelle à partir d'une aventure autobiographique, tout le temps évitée ou reportée, atteste une maturité remarquable de ce féminisme devenu une matière interculturelle féconde. Ainsi, le féminisme de Djebar et à travers lui le féminisme maghrébin en général – car faut-il rappeler qu'Assia Debar est la seule femme à ne pas s'être arrêté d'écrire depuis 1956 – apporte sa contribution certaine à la culture maghrébine en lui évitant la tentation uni-culturelle. La pulsion autobiographique aidant, et par l'entremise de la stratégie inter-poétique (romantisme, *Mo'allaqat* arabe et mystique musulmane), la nouvelle orientation de l'écriture de Djebra inaugure une intéressante perspective de dialogue interculturel.

Bibliographie

- BERQUE**, Jacques, *Les dix grandes odes arabes de l'Anti-islam*, Paris, Sindbad, 1979.
- CALLE-GRUBBER**, Mireille, « Assia Debar ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie », Paris, Maison neuve & Larose, 2001.
- CHIKHI**, Beida, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, OPU, 2002.
- CLERC**, Jeanne-Marie, *Assia Debar : Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DEJEUX**, Jean, *La littérature féminine du Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.
- DERRIDA**, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
- DIDIER**, Béatrice, *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, 1989.
- DJEBAR**, Assia, *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Femmes, 1981.
- Ombre sultane*, Paris, Latès, 1984.
- L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.
- Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

Les Nuits de Strasbourg, Arles, Actes du Sud, 1997.

Oran, langue morte, Paris, Actes du Sud, 1997.

Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie, Paris, 1999.

Les filles d'Ismaël dans le vent et la tempête, Paris, 2000.

La femme sans sépulture, Paris, Albin Michel, 2002.

La disparition de la langue française, Paris, Albin Michel, 2003.

Nulle part dans la maison de mon père, Paris, Fayard, 2007.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

GAUVIN, Lise, « D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone » *L'écrivain à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1957.

KHATIBI, Abdelkrim, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

**LA NARRATIVISATION DE L'ALZHEIMER
DANS UNE SAISON DE FEUILLES DE MADELEINE CHAPSAL**

Koffi Sylvain KOUASSI

sylvainlefrancet@live.fr

Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

Résumé

Caractérisée par un affaiblissement des fonctions cognitives, la maladie d'Alzheimer est devenue un véritable enjeu de santé publique puisqu'elle touche un grand nombre de personnes surtout celles en âge avancé. Vu que les seules dimensions bio-médicales ne suffisent pas pour la saisir, les écrivains l'appréhendent à travers des stratégies narratives spécifiques. Madeleine Chapsal dans *Une Saison de feuilles* narrativise les signes cliniques et les effets de la pathologie sur le patient et son entourage. Seule la force de l'amour filial permet de transcender cette maladie dégénérative.

Mots clés : Alzheimer, maladie, amour, narration, transcendance

Abstract

Characterized by a weakening of cognitive functions, Alzheimer's disease has become a real public health issue since it affects a large number of people, especially those of advanced age. Since the bio-medical dimensions alone are not enough to grasp it, writers grasp it through specific narrative strategies. Madeleine Chapsal in *Une Saison de feuilles* narrativizes the clinical signs and the effects of the pathology on the patient and his entourage. Only the strength of filial love can transcend this degenerative disease.

Keywords : Alzheimer's, disease, love, storytelling, transcendence

INTRODUCTION

La médecine bien qu'étant l'un des pivots majeurs des sciences exactes entretient des liens de proximité avec la littérature d'autant plus que l'homme est le sujet central des deux sciences et l'objet de leur préoccupation commune. Il est vrai que la littérature est à la fois théorique et artistique contrairement à la science médicale qui ausculte le corps, y diagnostique le mal qui

l'éprouve et lui apporte le remède concret, adéquat et salvateur. Toutefois, des convergences implicites président à l'exercice de ces deux activités en termes d'approches, de méthodologie et de perspectives. Il existe également une fictionnalisation du savoir médical par les représentations de motifs ou thèmes liés à la maladie et à la pratique médicale dans les œuvres littéraires. De fait, les écrivains explorent dans leurs créations des thématiques plurielles ayant trait aux différentes pathologies voire à la santé de l'homme. Quant à l'histoire littéraire, elle révèle que de nombreux écrivains ont été confrontés à la maladie. Pour cette raison, elle est devenue un motif d'écriture. C'est l'exemple de la mélancolie, la maladie des romantiques, l'asthme chez Marcel Proust, Dostoïevski et l'épilepsie, la tuberculose chez Albert Camus. D'autres encore sont des médecins à l'origine. Tel fut le cas de Louis-Ferdinand Céline, médecin et homme de lettres. Le regard interrogateur de l'homme de lettres porté sur les maux de la société qu'il retranscrit par des mots est le même que celui du médecin sur le corps en proie au mal. Comme le souligne Edwige Comoy Fusero « l'écrivain même quand il n'est pas médecin de métier, entretient toujours avec la société une sorte de rapport médical, lien de méthodologie faite d'attention, d'étapes à surmonter, de questionnements et de sondage du corps »¹. La médecine est donc au cœur des interférences entre sciences et littérature puisque l'écrivain n'est pas seulement un malade mais « plutôt médecin, médecin de lui-même et du monde »².

Depuis plusieurs années, la maladie de l'Alzheimer, puisqu'elle touche un grand nombre de personnes surtout celles en âge avancé, est devenue un véritable enjeu de santé publique. Vu que les seules dimensions bio-médicales ou psycho-sociales ne suffisent pas pour la saisir, les écrivains l'appréhendent à travers des stratégies narratives spécifiques. L'objectif principal de cette étude intitulée «La narrativisation de l'Alzheimer dans *Une Saison de feuilles* de Madeleine Chapsal » est de montrer comment le corps malade est présentifié par le texte littéraire. Existe-t-il cependant un traitement particulier de la maladie de l'Alzheimer par la littérature ? Comment Madeleine Chapsal narrativise-t-elle cette maladie ? Quels sont les enjeux de l'écriture de l'Alzheimer ?

À terme cet article analyse non seulement l'immersion du champ littéraire par la maladie de l'Alzheimer mais aussi montre que l'écrivain Madeleine Chapsal dans *Une Saison de feuilles*³ narrativise les signes cliniques et les effets de la pathologie sur le patient et son entourage qui

¹ Edwige Comoy FUSERO, « avant-propos à la section –Littérature et médecine » In, Cahiers de Méthodologie[en ligne], consulté le 25 juillet 2019, URL : <http://narratologie.revues.org/6057>.

² Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p.14.

³ Madeleine CHAPSAL, *Une Saison de feuilles*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.

vit douloureusement cette expérience. C'est par la force de l'amour filial que cette maladie dégénérative est transcendée par la narratrice.

I-Du traitement littéraire de l'Alzheimer

La figuration des maux en mots par l'alchimie de l'écriture témoigne de la capacité de la littérature à traduire qualitativement les angoisses humaines faisant ainsi d'elle un incontournable manuel de compréhension de l'homme. Pour Régine Atzenhiffer de l'université de Strasbourg, l'écrivain est « capable mieux qu'un autre de décrire les symptômes des maladies ou de dire l'indicible des souffrances »⁴. Mais avant toute appropriation par la fiction, la maladie de l'Alzheimer doit sa dénomination au médecin allemand Alois Alzheimer qui l'a décrite pour la première fois en 1906. C'est une maladie qui entraîne une altération progressive des neurones donc une dégénérescence irrémédiable des fonctions mentales en occurrence la perte de la mémoire avec pour effet immédiat un bouleversement dans la vie du patient marqué par une désorientation dans le temps et dans l'espace. Nombreux sont les romans et autres œuvres littéraires dont l'intrigue est construite autour de la thématique de la maladie de l'Alzheimer. Comme le constate Hélène Tatsopolou « Le nombre dangereusement croissant des patients atteints de la maladie d'Alzheimer ces derniers temps n'a pas manqué d'attirer l'intérêt de la littérature, de la critique et du cinéma »⁵. Chacun des auteurs présente un regard bien particulier sur la maladie, les signes avant-coureurs et surtout son incidence sur le patient et son entourage. Dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, œuvre autobiographique publiée en 1997, Annie Ernaux raconte l'expérience qu'elle a vécue auprès de sa mère atteinte par la maladie de l'Alzheimer. Ce livre se présente comme le journal des visites de l'auteur à sa maman vieillissante tenu de 1983 à 1986. « Je ne suis pas sortie de ma nuit » est justement la dernière phrase prononcée par la mère affaiblie par la maladie de l'oubli. Annie Ernaux essaie de conjurer la situation de sa génitrice, sa disparition future par l'écriture. Au retour de chaque visite à sa mère placée dans une maison de retraite, elle s'évertuait à décrire la déchéance de son corps, ses paroles altérées. Mais cette écriture est fragmentaire, télégraphique par moments puisque la mise en mots s'est faite dans l'urgence et l'immédiateté. Annie Ernaux immortalise par cet acte les derniers instants et les dernières paroles de la mère au bord de l'abîme.

⁴ Régine ATZENHIFFER, *L'écriture de la maladie et du corps malade dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Universiade do porto, faculdade de Letras, Porto, 2015, p.40.

⁵ Hélène TATSOPOULOU, *Représentations littéraires de l'Alzheimer chez Annie Ernaux et Christian Bobin*, Universiade do porto, faculdade de Letras, Porto, 2015, p.282.

Tout comme Annie Ernaux, c'est par le truchement d'un récit de soi qu'Evelyne Bloch-Dano partage son témoignage sur la pathologie dégénérative qui a ébranlé également sa mère dans son œuvre *Porte de Champerret*. Celle-ci n'a plus la notion du passé mais des images de la petite enfance refont surface. Le départ de leur appartement de la rue Jean Moréas près de la porte de Champerret fait également renaître les souvenirs de la narratrice, une remontée dans l'histoire familiale qui aboutit inexorablement à un devoir de mémoire. Les quelques rares moments de retour au passé de cette dame à la mémoire éteinte sont d'une nostalgie sublime. Dans son cas, ce sont les souvenirs les plus anciens qui sont conservés tandis que la mémoire à court terme est altérée. Quant à Nadine Trintignant, dans son roman *Ton chapeau au vestiaire* paru aux éditions Fayard en 1997, elle met en scène une histoire familiale portant sur l'amour inconditionnel qu'une sœur (l'auteur) porte à son frère Christian Marquand à la dérive. Grand acteur du cinéma, malade, il perd ses capacités cognitives : il oublie son adresse, ne se souvient plus de sa date de naissance. Tout comme la mémoire qui est détruite, l'harmonie familiale est rompue. Ce roman met en scène la lutte et l'énergie dépensée par la narratrice pour aider son frère à venir à bout de l'épreuve. « Je t'ai vu perdre l'orthographe. Puis tu t'es mis à sauter les syllabes. Il ne t'est plus resté que ton nom. Qu'est-ce que c'est que cette histoire de zéphyr germanique ? Une sale blague, un cauchemar ? »⁶. Écrit à la première personne du singulier, ce livre est une autobiographie qui se lit également comme une lettre d'amour fraternel qu'une sœur adresse à son frère qui ne le comprendra plus jamais parce que la mémoire a été amputée par un mal qu'elle nommera que de façon périphrastique « une maladie au nom de zéphyr germanique » faisant ainsi référence au médecin allemand qui a diagnostiqué cette pathologie.

Ces écrivains ont pour point commun l'exposition de la déchéance physique et psychique progressive de leur proche souffrant de l'Alzheimer. Ils ne manquent pas d'extérioriser leurs sentiments d'impuissance qui oscillent entre angoisse et tristesse. Le recours à un langage imagé, métaphorique est présent chez ces auteurs marquant ainsi une différence avec le discours scientifique direct qui se voulant pragmatique se débarrasse de toute connotation ou image allusive. De fait dans l'écriture des pathologies en occurrence la maladie de l'Alzheimer :

C'est l'utilisation des métaphores qui différencie discours littéraire et discours scientifique sur la maladie : le discours littéraire est riche en métaphores parce qu'il est la traduction subjective d'une production imaginaire tandis que le discours scientifique basé sur la transcription objective de faits réels, totalement concrets est fondamentalement pauvre en métaphores⁷.

⁶ Nadine TRINTIGANT, *Ton chapeau au vestiaire*, Paris, Fayard, 1997, p.168.

⁷Régine ATZENHIFFER, *op.cit.*, p.44.

La transcription subjective de la maladie chez ces quatre auteurs a un versant objectif puisque ces œuvres, qu'elles soient de facture romanesque ou poétique, ont en commun un substrat autobiographique. En privilégiant l'écriture autobiographique, ces écrivains, loin d'être des biographes de la maladie de l'Alzheimer, entendent préserver les liens avec leurs proches en fin de vie, immortaliser l'affection qu'ils éprouvent pour les siens. C'est aussi un devoir de mémoire pour préserver la mémoire en déliquescence du proche atteint à qui, ils rendent assurément hommage avant l'heure fatidique de la séparation. Madeleine Chapsal a emprunté la même voie par la mise en mots des signes cliniques de la maladie de l'Alzheimer non pas dans une forme de l'écriture de soi mais par le truchement de l'art romanesque.

II-La narrativisation des signes cliniques de l'Alzheimer

Une saison de feuilles est le huitième roman de Madeleine Chapsal, journaliste et écrivain français, membre du jury du Prix Femina, elle est également l'auteur de plusieurs autres œuvres aussi bien dramaturgiques que poétiques. Certaines de ses œuvres ont été adaptées au cinéma. Publié en 1988, *Une saison de feuilles* met en scène la défaillance de la mémoire puis la déchéance psychologique d'Hedwina, une grande star du cinéma, une célèbre actrice ayant connu la gloire et la notoriété. Ayant perdu presque toutes ces facultés mentales, Hedwina est dépendante de son entourage. Sa fille Violaine a mis sa propre existence au second plan pour soutenir cette dernière jusqu'à son dernier souffle. Tout commence par une défaillance de la mémoire définie comme « l'ensemble des traces laissées par les événements vécus »⁸. Cette défaillance mémorielle est le fait de la détérioration du tissu cérébral avec pour effet immédiat la non reconnaissance des lieux familiers et même des personnes les plus proches comme celles de l'univers familial. Chez Hedwina, la maladie est apparue graduellement, de façon ascendante. Tout a débuté par un étourdissement, un malaise sur scène. En effet « le vertige » (SF : 9)⁹, suivi du « vacillement » (SF : 9) constituent les signes avant-coureurs, les premières manifestations de la détérioration des neurones du personnage. Sournoisement, le tissu cérébral de la mère de la narratrice a été phagocyté par la maladie de l'Alzheimer. Méconnus, ces premiers signes sont mis sur le compte de la fatigue ou de la dépression. Ils ne seront alarmants que par la fréquence des trous de mémoire du personnage. Lors d'une représentation scénique, sa mémoire lui faussa compagnie et elle fut incapable devant les spectateurs captivés de répondre à son interlocuteur. Hedwina avait non seulement oublié les paroles apprises assidûment mais aussi elle n'avait pas conscience de son oubli, de son malaise et de la présence

⁸ Françoise SCHENK *et al.*, *Du vieillissement cérébral à la maladie d'Alzheimer*, Paris, De Boeck, 2004, p.47.

⁹ Nous utiliserons cette abréviation (SF) tout le long de ce travail pour désigner le roman *Une Saison de feuilles*.

massive des spectateurs. Aux questions de sa fille quant à cet étrange silence en pleine représentation, elle n'a pour seule réponse : « je ne m'en souviens pas » (SF : 19). Au fil des jours, « Elle oublie de plus en plus de choses » (SF : 20). Violaine remarque désespérément et avec impuissance que sa « Maman ne reconnaît plus personne » (SF : 106). L'ancienne grande star du cinéma a même oublié le chemin menant à sa chambre comme le révèle l'un de ses proches : « ça n'est pas la première fois qu'il lui arrive de se tromper de chambre... Elle se lève pour aller aux toilettes, et puis, une fois dans le couloir, elle ne retrouve plus son chemin » (SF : 79).

Hedwina, n'a presque plus de mémoire, le passé n'a plus cours chez elle. La maladie entraîne une dégradation de la perception du réel. Hedwina ne reconnaît plus ni sa propre fille ni le chemin menant à sa chambre. Ainsi elle s'est retrouvée une nuit dans le lit de sa fille qui avait reçu la visite de son fiancé Edouard alors que ce dernier était dénudé. Vilaine se confondit en excuses en essayant d'expliquer l'attitude de sa mère en ces termes :

Ça n'est pas la première fois qu'il lui arrive de se tromper de chambre... elle se lève pour aller aux toilettes, et puis, une fois dans le couloir, elle ne retrouve plus son chemin... La première fois que je l'ai sentie tâtonnant pour entrer dans mon lit, en pleine nuit, je dormais et j'ai fait un bond au plafond. Maintenant, je suis habituée (SF : 79).

Au fil de l'évolution de la maladie, le patient souffre d'insomnie, des somnolences diurnes et est sujet de déambulation nocturne. Pis, elle ne contrôle plus son organisme, elle « s'oublie » et se soulage dans un fauteuil en plein tournage. Sa fille fut obligée de lui porter des couches. La thématique de l'oubli entendu comme une incapacité de la mémoire à faire ressurgir les informations du passé fait partie intégrante des signes cliniques de l'Alzheimer. C'est le signe le plus reconnaissable. Cet anéantissement du cerveau a une grande incidence sur la vie des proches du patient qui n'étant plus en possession de toutes ses facultés mentales est dépendant des autres. La maladie de l'Alzheimer au-delà de l'effritement du cerveau consacre la rupture de l'harmonie familiale. Elle est pour sa fille une cause d'angoisse permanente lorsqu'elles se trouvent en public. « Pourvu qu'elle ne s'oublie pas » (SF : 151). Hélène Tatsopoulou a justement fait cette remarque. Elle révèle que : « Á un stade avancé, les malades marchent de plus en plus difficilement, tandis qu'il leur arrive aussi de souiller leurs vêtements »¹⁰. Ces symptômes donnent à la maladie un caractère honteux. Certains n'hésitent pas à la rapprocher de la démence. Elle est d'ailleurs désignée par le sigle DSTA qui signifie Démence Sénile de Type Alzheimer.

¹⁰ Hélène TATSOPOULOU, *op.cit.*, p.285.

La maladie de l'Alzheimer est plus que redoutable car après avoir phagocyté la mémoire du patient, bouleversé son existence, elle impacte négativement la vie des proches parents de celui-ci puisqu'avec la dégénérescence progressive des cellules, le malade ne peut ni se maintenir ni se déplacer seul. L'accompagnement d'un malade de l'Alzheimer constitue une charge considérable pour la famille. Les aidants se substituent à la mémoire du malade. Comme le résume la narratrice « En somme, il fallait la traiter comme un bébé » (SF : 207). L'autonomie est graduellement perdue par Hedwina qui doit désormais se faire aider et être accompagnée. Cette remarque a d'ailleurs été faite par Tchepanov Touho Guyrette Marius épouse Demanou dans ses travaux de recherches en médecine. Elle souligne que la maladie de l'Alzheimer a pour conséquence certaine « une perte de l'autonomie dans les activités de la vie quotidienne (toilette, habillage, alimentation, déplacement..) et un retentissement direct sur l'entourage »¹¹. C'est dire que la vie quotidienne, sociale et professionnelle des patients et même celle du parent accompagnateur est bouleversée. Ce parent est désigné dans le domaine médical comme un aidant naturel pour signifier la différence avec l'accompagnement fait par un professionnel de la santé ou un agent d'une maison de retraite. Dans *Une Saison se feuilles*, plusieurs changements sont intervenus chez Hedwina et sa fille. Il leur était difficile de maintenir leur train de vie. Quant à Violaine, elle dut sacrifier sa vie de jeune fille et sa vie professionnelle pour mieux s'occuper de sa mère. Son fiancé l'a abandonné pour convoler en justes noces avec une autre femme plus disponible.

L'ensemble de ces signes manifestes de la maladie de l'Alzheimer ainsi que son impact sur le patient et son entourage s'inscrivent dans une dynamique narrative. Le récit de cette expérience douloureuse vécue par Hedwina et ses proches est assumé par un narrateur impartial donc hétérodiégétique puisque l'histoire semble se raconter d'elle-même. Oscillant entre les trois grands pôles de la focalisation, les perspectives narratives se distinguent par leur richesse et leur variabilité en alliant vision illimitée ou omnisciente aux focalisations internes et externes à travers ce passage illustratif :

Hedwina se reposait sur une chaise longue installée le long du balcon-terrasse qui prolongeait sa chambre, et elle n'en finissait pas de déguster la vue à petites lampées. La tour Eiffel, en particulier, dont elle apercevait le tiers supérieur, lui paraissait une merveille, dans sa dentelle de fer- mais pouvait-on encore appeler fer cette matière délicate ? Cela tenait plutôt du nuage, de la résine aérienne....Elle aurait eu envie de le dire à quelqu'un...mais où donc était passée Violaine ? Et Marilou ? Ces deux-là ne cessaient d'apparaître et de disparaître, s'activant sans arrêt à ce qui était probablement des inutilités. (SF : 59)

¹¹ Touho Guyrette Marius TCHEPANOV épouse Demanou Tėjioni, *De la perception de la maladie d'Alzheimer ou des syndromes apparents pour les aidants naturels à son impact au quotidien sur la prise en charge des patients*, Thèse de Doctorat soutenue à la faculté de médecine de l'Université Nice Sophia Antropolis, le 13 février 2014.

C'est d'abord en simple témoin ou comme un observateur extérieur que le narrateur présente le personnage d'Hedwina à travers ses gestes, ses actions et son apparence « Hedwina se reposait sur une chaise longue installée le long du balcon-terrasse ». Mais de ce point de vue impartial, le narrateur passe à la focalisation interne pour mieux décrire le monument architectural et touristique qui se trouve dans le champ de vision d'Hedwina, un personnage du texte. Cela est perceptible par le biais du verbe de perception « apercevait » ainsi que l'expression « elle n'en finissait pas de déguster la vue à petites lampées ». Dans le même passage, les contours de la focalisation zéro se dessinent amplement à travers la phrase : « Elle eut envie de le dire à quelqu'un ». S'octroyant un pouvoir divin, le narrateur accède au subconscient du personnage pour y lire ses projets, ses pensées et même ses désirs les plus profonds. Chez Madeleine Chapsal, les procédés narratifs auxquels elle a recours pour mettre des mots sur la maladie de l'Alzheimer s'articulent aussi autour du temps de la narration tel que conceptualisé par Gérard Genette et définit ici par Ibo Lydie :

Le temps de la narration c'est l'expression du temps indiqué par les modes et temps verbaux. Il s'agit notamment de déterminer les valeurs des temps verbaux et d'indiquer sur l'axe temporel l'antériorité, la concomitance ou la postériorité, par rapport au temps de référence. C'est ce que Gérard Genette appelle analepse et prolepse.¹²

Il existe dans l'organisation temporelle d'un récit, le temps de l'histoire ou l'ordre du déroulement chronologique des événements différent du temps de la narration entendu comme l'ordre et le rythme adopté par le narrateur. Dans nombre de récits ayant partie liée avec cette maladie dégénérative, l'ordre chronologique de la narration est bouleversé. Il l'est expressément afin de suggérer l'impact de la maladie sur l'existence des patients et de leurs proches. Le choix de l'ordre de la narration n'est donc pas neutre. Dans *Une Saison de feuilles*, le chapitre après celui de l'incipit marque une rupture temporelle, un retour en arrière ou flash-back à valeur explicative. « Quand Léonard les avait quittées, happé par une autre vie, d'autres amours, c'est Hedwina qui avait annoncé les choses à Violaine, alors âgée de dix ans ». (SF : 11)

Bien que ne figurant pas en lettres d'or dans les catégories narratives, les éléments de la ponctuation, tels que les points de suspension participent à l'écriture de la maladie de l'Alzheimer. Ils symbolisent amplement la scénarisation de la rupture ou une suspension du discours appelée aposiopèse comme le montrent quelques-unes des répliques d'Hedwina :

¹² Lydie IBO, « Approche comparative de la narratologie et de la sémiotique narrative » In *Revue du Cames*, Université de Bouaké, Nouvelle série B, Vol. 008 n°1, 2007, p.114.

« -Oui ma chérie, c'est ça... » (SF :14), « -Vous êtes... ? » (SF :76), « -laisse la lumière... » (SF : 78). Les points de suspension tels que mis en relief dans ces phrases révèlent l'altération des capacités mémorielles dues à la maladie de l'Alzheimer et renvoient certainement à la perte fréquente du fil des idées du patient. D'un point de vue syntaxique, l'usage des points de suspension «indiquent que la pensée n'est pas complètement exprimée »¹³. Du fait de cette maladie, la capacité langagière est en perpétuelle mutation pouvant aller jusqu'à l'aphasie complète.

De ces signes mis en relief, la maladie de l'Alzheimer apparaît pour le patient comme une mort sociale. Elle constitue pour les proches parents une épreuve douloureuse qu'ils n'arrivent à surmonter que grâce à la qualité de l'amour filial qui les lie au malade.

III-L'Alzheimer supplantée par l'écriture et l'amour filial

L'acte d'écrire est un acte de mémoire, un antidote au désespoir et le plus grand témoignage à ceux qu'on aime. C'est le moyen utilisé par certains proches de parents malades pour supporter l'épreuve. Dans ce roman, Violaine a permis à Hedwina de bénéficier d'une grande sociabilité de la part de son entourage. Grâce à l'affection de sa fille, elle n'a pas perdu son statut social, sa renommée d'antan après la dégradation de ses facultés cognitives. Malgré la progression de la maladie, Violaine accepta la proposition du Président de la République qui souhaitait remettre la Légion d'honneur à Hedwina. Prudente, elle lui mit une couche et se tint aux côtés d'elle durant toute la cérémonie. Grâce à son aide, tout se déroula sans accroc, préservant ainsi l'image de la star malgré le mal qui la ronge comme le montre ce long passage :

-Je trouve votre mère très en forme...

-Oui, monsieur le Président, répondit Violaine, elle mange bien, elle dort bien et elle est heureuse d'être là. Le président scruta le visage de la jeune femme comme s'il pensait que cette déclaration relevait de la déférence. Puis, il jeta un regard sur Hedwina : elle rayonnait. Et il comprit. La Star qui, toute sa vie, avait vécu dans le spectacle, sur la scène, sous les projecteurs, aimait la grandeur des lieux, les lumières, le décorum. (SF : 152).

En effet, il existe des situations où les proches abandonnent le patient soit dans une maison de retraite soit dans un asile pour vieillard. L'accompagnement de la personne malade est vécu par certains proches comme une pénibilité. Il se solde parfois par un délitement des liens d'affection et même dans certains cas par un abandon. En règle générale, les personnes atteintes sont stigmatisées, exclues de la vie sociale parce que considérées comme déjà morts du fait de leur présence-absence. Ce ne fut pas le cas d'Hedwina qui n'a pas été considérée par sa fille comme un fardeau. Bien plus, elle s'est éloignée le plus possible de ceux qui avaient

¹³ Jean DUBOIS et René LAGANE, *Livre de bord*, Paris, Larousse, 1995, P. 21.

tendance à stigmatiser sa mère. Violaine a su consolider les liens avec sa mère en apprenant à communiquer avec elle. Les désaccords de même que les tensions étaient absents de leur relation filiale qu'elles ont su préserver de l'effet corrosif de la maladie. La relation mère-fille devenue des rapports fille-mère a échappé aux risques d'effritement des liens et des tensions relationnelles issues de l'expérience de l'Alzheimer. Avant de sombrer dans la maladie, Hedwina qui était divorcée de son mari, prit seule en charge l'éducation de Violaine. Elles avaient décidé d'un commun accord de vivre « l'une pour l'autre » (SF : 11). Ainsi du fait des études que devaient effectuer la fille et les tournées de la mère, elles furent obligées de se séparer mais réussirent malgré tout à garder les liens. Elles s'étaient quittées pendant ces moments mais sans jamais se séparer. Les relations fille-mère malgré l'avènement de la maladie de l'Alzheimer se sont toujours déroulées « dans la réunion de l'amour, de la tendresse et de la totale confiance » (SF : 14). Violaine a appris à communiquer avec sa mère malade, à gérer ses émotions, contenir ses tensions. Affronter la maladie d'un parent qu'on aime et l'aider, sentir qu'il nous échappe et qu'on va la perdre... grâce à l'écriture l'on tente de « transcender les contingences de la réalité, et le cas échéant, la maladie, puis la perte de l'être cher »¹⁴. La fictionnalisation de l'Alzheimer au-delà de la mise en mots des signes cliniques de la maladie a un enjeu didactique voire social celui d'aider les lecteurs ayant un proche malade de mieux assurer leur rôle d'accompagnant naturel. Par le truchement de ce récit, les personnes ayant un parent souffrant de la maladie de l'Alzheimer, apprend à surpasser sa peur, ses angoisses et à s'apercevoir qu'elles ne sont pas les seules à vivre cette expérience douloureuse.

CONCLUSION

En guise de conclusion, retenons que tout comme les autres pathologies, la maladie de l'Alzheimer du fait de son taux de prévalence élevé dans le monde et surtout sa méconnaissance par bon nombre de patients figure parmi les motifs littéraires, raffermissant ainsi les liens séculaires entre les sciences médicales et la littérature. Narrativisée par Madeleine Chapsal dans *Une Saison de feuilles*, l'Alzheimer est une maladie dégénérative des neurones avec une altération progressive et irrémédiable des fonctions mentales en occurrence la perte de la mémoire qui a pour effet immédiat le bouleversement de la vie du patient marqué par la perte de ses habitudes de socialisation. Elle a fait du personnage principal un handicapé cérébral dont l'existence dépend entièrement des autres, les aidants naturels tels Violaine sa

¹⁴ Hélène TATSOPOULOU, *op.cit.*, p.259.

filles qui ne vivent que pour elle. Le récit de l'expérience douloureuse de la maladie de l'Alzheimer inclut un narrateur impartial donc hétérodiégétique. Il existe donc une dynamique narrative caractérisée par la richesse et la variabilité des perspectives qui alternent vision illimitée, focalisations internes et externes. Quant à l'ordre chronologique, il est bouleversé, une expression manifeste donc de l'impact de la maladie sur l'existence des patients et de leurs proches. Elle représente pour ceux-ci une douloureuse épreuve surtout pour les aidants. Toutefois, cet accompagnement est rendu aisé par la qualité des relations filiales et de la force de l'amour qui aide à transcender toutes épreuves.

Bibliographie

1. Corpus

CHAPSAL Madeleine, *Une Saison de feuilles*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.

2. Autres références bibliographiques

ATZENHIFFER Régine, *L'écriture de la maladie et du corps malade dans la littérature de jeunesse contemporaine*, Universiade do porto, faculdade de Letras, Porto, 2015.

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BOBIN Christian, *La Présence pure*, Paris, Gallimard, 2008.

CARADEC « *Vieillir, un fardeau pour les proches ?* », *Lien social et politique*, no 62, 200, p. 111-122.

CHAMAHIAN et **V. CARADEC**. « *Aller mal, aller bien, aller mieux : trois manières de vivre avec la maladie d'Alzheimer* », *Approches sociologiques*, sous la dir. de L. Demailly et N. Garnoussi, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016, p. 111-119.

COMOY FUSERO Edwige, « avant-propos à la section –Littérature et médecine » In, *Cahiers de Méthodologie*[en ligne], consulté le 25 juillet 2019, URL : <http://narratologie.revues.org/6057>.

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.

DUBOIS Jean et **LAGANE** René, *Livre de bord*, Paris, Larousse, 1995.

ERNAUX Annie, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997.

IBO Lydie, « Approche comparative de la narratologie et de la sémiotique narrative » In *Revue du Cames*, Université de Bouaké, Nouvelle série B, Vol. 008 n°1, 2007, p.114.

SCHENK Françoise et al., *Du vieillissement cérébral à la maladie d'Alzheimer*, Paris, De Boeck, 2004.

TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

TATSOPOULOU Hélène, *Représentations littéraires de l'Alzheimer chez Annie Ernaux et Christian Bobin*, Universiade do porto, facultade de Letras, Porto, 2015.

TCHEPANOV Touho Guyrette Marius épouse Demanou Téjioni, *De la perception de la maladie d'Alzheimer ou des syndromes apparents pour les aidants naturels à son impact au quotidien sur la prise en charge des patients*, Thèse de Doctorat soutenue à la faculté de médecine de l'Université Nice Sophia Antropolis, le 13 février 2014.

TRINTIGANT Nadine, *Ton chapeau au vestiaire*, Paris, Fayard, 1997.

**APPLICATION DE LA CRITIQUE FONDAMENTALE DE KONAN ROGER
LANGUI À UNE FORME DE POÉSIE POST-NÉGRITUDIENNE :
CAS DE *CALAME EN FLAMME* D'ADRIEN EDOUKOU**

Konan Roger LANGUI

klangui@yahoo.com

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

Résumé

Cette étude applicative répond à la fois à un besoin de mise en scène des poncifs d'une critique nouvelle (la critique fondamentale) générée à partir du registre de fonctionnement des textes négro-africains et à une phase de modélisation des procédés d'organisation de son schéma critique. Bien entendu, en sortant du cadre d'exposition des théories et formats idéologiques, il s'agit, à l'épreuve de l'œuvre d'Adrien Edoukou, de montrer les données objectives qui permettent dans un premier temps, de ressourcer l'œuvre et de le "contextualiser" dans son cadre objectif de création et de signification ; cela, afin d'y voir se dégager toutes les subtilités esthétiques et sémantiques.

Mots-clés : fondamentalisme-ressourcement-contexte-poétique-modélisation.

Abstract

This application study responds to both a need to stage the clichés of a new critique (the fundamental critique) generated from the register of functioning of the Negro-texts and at a phase of modeling the organization processes of its critical schema. Of course, by leaving the framework of the exhibition of ideological theories and formats, it is, to the test of the work of Adrien Edoukou, to show the objective data that allow in a first time, to rejuvenate the work and to "contextualize" in its objective framework of creation and meaning; this, in order to see there emerge all the aesthetic and semantic subtleties.

Keywords : fundamentalism, resourcing, context, poetics, modeling

INTRODUCTION

La critique fondamentale repose sur la volonté de repérer, dans le texte littéraire, la quintessence du discours, laquelle marque son originalité et lui donne cette expressivité

incorrupible à la fois du point de vue esthétique comme sémantique. Indépendamment de l'imaginaire personnelle de l'auteur et des attributs qu'il peut conférer à son discours littéraire, les questions d'identité, de civilisation, d'idéologie et de culture apparaissent comme des facteurs externes à la création littéraire. Ils s'imposent désormais comme ce qui conditionne la signification potentielle de l'œuvre au sens artistique du terme et prennent, pour ce faire, une option déterminante sur le rendement de l'œuvre. Ainsi, la langue perd alors son pouvoir capital sur l'œuvre tandis que le mécanisme d'expressivité, s'impose par la déduction de l'intention (une idéologie assumée, une civilisation revendiquée voire une culture, un ensemble de pratiques recevables comme savoir-faire ou façon d'être) d'où découlerait l'éthique¹ de la réception de l'œuvre. Dans cette œuvre poétique d'Adrien Edoukou, il est question de la présentation du feu, non pas dans le système social décrit par un certain bouleversement de l'ordre établi, mais l'auteur conçoit ce feu déjà à partir de sa plume. Le bouleversement qui en découle, vient donc de l'écriture, disons de l'esthétique au plan général. L'originalité négro-africaine s'éluderait dans le cas d'espèce, à partir de l'application de la méthode fondamentale à travers cette question : qu'est-ce qui confère à l'œuvre une identité négro-africaine ? Nous tenterons d'élucider l'œuvre en la questionnant sur ses diverses formes d'ancrage

1- L'ancrage linguistique et la référentialisation topologique

Nous traiterons ici des données linguistiques en repérant les mots négro-africains directement entrés dans le discours poétique sans conversion en français ou même parfois, sans traduction.

1-1-Emploi de termes africains

Il s'agit d'abord du mot « Modja » à la page 19 :

*« Et ce sang
Et ces larmes
Abondantes
Modja ! »²*

Le sang chez l'Africain –surtout le ‘sang versé’-, implique le sérieux de la situation. Un conflit n'est vraiment grave que si le sang a coulé. Dans le droit traditionnel akan dont est issu le poète, cela implique des dispositions exorcistes et des pratiques d'ordre rituel. La prévalence du mot usé alors que l'auteur avait déjà employé l'équivalent français, démontre que dans la

¹ Cf. Konan Roger LANGUI. *Ethique et problématique d'une critique africaine fondamentale*. Paris : l'Harmattan, 2020.

² Adrien Édoukou. *Calame en flamme*. Anyama : Edition Didiga, p 19

pratique, l'on n'accorde pas la même importance à l'implication des vocables d'un côté comme de l'autre. La coulée de sang, en Afrique en effet, implique des sacrifices expiatoires exigés au responsable de l'agression. Cependant, nous sommes dans un contexte politique qui apparemment, cela n'intéresserait personne ; d'où par déduction, l'aggravation de cette crise qui connut trois mille morts officiellement :

*« TROIS MILLE LINCEULS !
Ils sont
Trois mille
Tes fils happés par la
Haine
Trois mille espoirs
Envolés dans
Le firmament
L'histoire devrait être
Un excellent
Professeur »³*

Le second vocable africain est le terme « *Ibièkissè* », mot d'origine malinké qui renvoie à une injure à caractère sexuel. Dans l'actualité politique ivoirienne, ce mot fut employé par un député du parti au pouvoir contre la représentante des femmes d'un parti de l'opposition. Ces injures qu'on peut qualifier de déplacées en elles-mêmes parce que se rapportant à la sexualité, sont rendues célèbres parce que prononcées par une femme contre une autre, au nom de contradictions politiques ; toute chose que le poète déplore indirectement. Ainsi, son apport est que, bien qu'employant ce mot tel quel, il en détourne astucieusement la motivation pour un nouveau combat : la dénonciation de l'excision encore pratiquée dans les régions septentrionales du pays :

*« Bièkissè !
Si on t'enlève ton noyau
Si on te prélève ton joyau
C'est pour ton bien
Ne pleure donc plus
Sois forte
Sois stoïque
Et souris à cette lame furibonde d'une tradition
Moribonde »⁴*

On le voit, c'est un procès de la tradition que le poète ouvre ainsi, preuve qu'il ne donne pas foi à tout dans le jeu culturel. Il parvient même à tourner en dérision un sujet aussi grave et préoccupant :

*« Bièkissè !
Si on t'ôte ton si précieux pépin
Qui n'est point perlimpinpin
Réjouis-toi car c'est un*

³ *Ibidem*. P 43

⁴ Adrien Édoukou. *Calame en flamme*. *Op-cit*, P 65

*Si grand privilège de florilège
Si ce tranchant si infecté, si infect
T'infecte de sa charge virale »⁵*

Puis encore :

*« Ibièkissè !
Si demain, devenu femme tu es froide
Tel frigidaire
Inféconde, tel désert
Affûte tes cordes vocales
Et louange cette belle coutume qui à ta dignité
Tord si affreusement le
Coup par ses coups »⁶*

En somme, la mise en dérision de l'injure devient un moyen de sensibilisation contre les mutilations génitales. Cela démontre tout le sens de renversement de situation du jeune poète. Contre la tradition en ces pratiques contestables, il prêche pour un nouvel univers, c'est-à-dire une société plus conséquente. Il y a aussi la poétisation géo-spatiale qui fonctionne comme un mouvement référentiel lié au *topos* comme marque d'indexation culturelle et identitaire.

1-2 Du recours à l'univers topologique ivoirien.

Dans ses insinuations, le poète ne s'arrime pas aux faits outrancièrement. Il tente d'atténuer leur acuité. Ainsi, la problématique de la perte du nord ivoirien fut un débat politique connu dans la presse nationale pendant la rébellion politique qui s'installa dans cette partie du pays de 2002 à 2010. Le poète y fait référence en ces propos :

*« Mais pourquoi continuer à rire
(...)
Quand la société sans père ni repère, perd
Le Nord
Psychologiquement
Sociologiquement
Géographiquement ? »⁷*

La juxtaposition des adverbes « psychologiquement », « sociologiquement » et « géographiquement » démontre que le poète redoute un drame de déconstruction nationale. Du point de vue du ressourcement au point focal qu'est la Côte d'Ivoire espérée, il fait référence à des lieux extérieurs également en crise politique et armée mais il y revient presque fatalement pour continuer à asseoir son procès de la société ivoirienne en général. Le poète revient par la suite aux villes-martyres du pays qu'il associe à des villes martyres extérieures ayant donc connu des crimes et atrocités similaires :

« Alep-Bagdad-Juba-Kabul-Benghazi

⁵ *Ibidem.* P66

⁶ *Ibidem.* P 67

⁷ Adrien Édoukou. *Calame en flamme. Op-cit*, p 12

*Duékoué-Guitrozon-Bouaké-Abobo-Yopougon
Ces cités martyres où l'homme est fêtu de paille
Dont la vie s'embrace si facilement sur cet autel
Morbide
Sordide »⁸*

En effet, les villes ivoiriennes citées, Duékoué, Guitrozon, Abobo ont fait l'objet de découverte de charniers quand Bouaké et Yopougon rappellent toutes les violences civiles lors de la crise de 2010. Mais encore, le poète rappelle les conséquences de ces crises sur la société ; à savoir la naissance du phénomène des microbes qui est une forme de violence apparues, chez par des adolescents abusivement appelés "enfants-en-conflit-avec-la-loi" :

*« Dommage, mille fois dommage !
Hélas, dix-mille fois hélas !
Pour cette jeunesse-microbe
Invisible
A Abobo
A Adjamé
A Yopougon
A Koumassi
A Cocody »⁹*

L'un des facteurs de ressourcement se perçoit dans la construction du poème à travers sa structure formelle dont le but est esthétique. Nous parlerons dans ce cas d'«ancrage¹⁰ esthétique».

2- L'ancrage esthétique : matière et construction

Dans l'analyse de l'ancrage esthétique, nous considérons le choix esthétique comme une donnée principale. De cette donnée découle l'organisation du discours et les questions traitées ; cela, d'autant plus que même le sens repose lui aussi sur une organisation esthétique lisible par un choix rhétorique opérant. L'esthétique recouvre dans une telle configuration, aussi bien l'aspect formel du discours que son aspect sémantique.

2-1 Le modèle structurel

Ce poème est construit sur le modèle oraliste mais relève de ce que nous désignons comme poésie moderniste¹¹ et dont les poncifs sont entre autres, l'ancrage du poème dans le champ de l'actualité, du fait divers ou de l'anecdote. Aussi offre-t-il une part belle au culte de la parole assez courant dans l'usage post-négritudien ; à savoir la puissance évocatrice des images,

⁸ *Ibidem*, p 19.

⁹ *Ibidem*. P 58

¹⁰ La notion d'ancrage ou d'indexation voire de ressourcement, est la façon dont un fait, un phénomène donné reste lié comme marque identitaire pour déterminer une œuvre du point de vue de sa réception.

¹¹ Cf. Konan Roger Langui *Ethique et problématique d'une critique africaine fondamentale*. Paris : l'Harmattan, 2020

l'acuité de leur pertinence sémantique et symbolique. Mais il reste pour ce faire, dans le même champ de la ritualité de l'oralité négro-africaine. Il devient ainsi comme nous le verrons au point suivant, un dévalement de mœurs, de coutumes et de tradition au sens social du terme. Comme indice oraliste, il y a le maintien du registre des poèmes à tenants uniques qui fait que tout le discours fonctionne sur la base d'une seule et même disposition thématique : la disposition des tares de la société ivoirienne qu'on peut apercevoir dès les premiers mots :

*« Rire
Une plaie dans laquelle se plait
Et se complait ce peuple
Un peu trop, ce peuple rit
A gorge déployée
A gosier dilaté »¹²*

On voit que dans ce dispositif, le poème se focalise peu à peu sur le vocable « ce peuple » avant d'éclater dans tous les sens par toute sorte de sous-thèmes pour offrir diverses matières au poète qui, de ce fait, constitue à grande échelle, un champ lexical et sémantique principalement orienté sur la Côte d'Ivoire. De ce fait, la gangrène politique est évoquée :

*« Des intérêts capitalistes qui germent dans les soutes
Non pressurisées
Coins et recoins les plus sombres de l'âme Humaine »¹³*

Ainsi sont dénoncées tour à tour, les injustices, l'insouciance du peuple et des politiques tout comme la colonisation ou plus exactement, la néo-colonisation, évoquée par ses effets retors à travers le phénomène des migrations ; lesquelles migrations provoquent contre toute attente, l'hostilité des Etats européens qui spolièrent hier l'Afrique :

*« Europe, terre d'écueil
Europe, terre de mépris
Europe, terre d'orgueil
Europe, terre de cris »¹⁴*

En conséquence, le poète nous offre un modèle poétique tripartite, organisé en cause-conséquence-solution :

- La cause. Elle apparaît en ces propos :

*« Béoumi des salves
Qui détonnent, étonnent
Et tonnent
Béoumi des jarnacs
Qui arnaquent, s'arquent
Et attaquent
Aujourd'hui, voici tes
Angles qu'on étrangle*

¹² *Ibidem.* P 11

¹³ *Ibidem.* P 19

¹⁴ *Ibidem.* P 28

*Par des sangles
Rêches et revêches
De la haine
Hier, c'était Bouna
Hier, c'était Agboville
Hier, c'était Azaguié
Qui se présentaient
Comme théâtre de
L'égorgement des valeurs »¹⁵*

Dans sa phase active, la guerre de 2010 s'engagea par la prise, tour à tour de villes de l'intérieur du pays. Béoumi, ville symbolique parce que centre névralgique du pays du point de vue géo-structurel, connut des combats acharnés aux premières heures des hostilités. Le poète l'évoque en développant un champ sémantique autour de la notion de guerre ; à savoir les mots « détonnent », « tonnent » « étrangle » entre autres. De là, il déduit la conséquence à travers ces termes :

*« Conséquence
Nos corps, frêles
Corps-végétation
Corps végétatifs
Labourés par ces bambinets
En transe
En errance
Chirurgiens formés dans l'anfractuosité
Des bidonvilles-facultés-de-médecine
Crème du crime
Enfant sans enfance
Et des graines
Epineuses
Ensemencées »¹⁶*

Le poète démontre que la société qui découle de telles atrocités ne peut être qu'une société où les valeurs sont perdues, c'est-à-dire où la vie humaine perd aussi toute valeur. Mais aussi pour ce faire où la dignité de l'homme est bafouée. Ainsi les mots comme « corps labourés », « végétatifs », « crime », se justifient de façon incidente dans le mot « ensemencées » dans l'ordre logique du discours. C'est alors qu'il fait espérer la solution en ces termes :

*« Cependant
Même dans un fruit pourri
Une parcelle de chair pure
Subsiste
Résiste
A la décomposition

L'ESPOIR devrait être
La valeur-drapeau
Notre pavillon »¹⁷*

¹⁵ *Ibidem* p 44

¹⁶ *Ibidem* p 59

¹⁷ *Ibidem*. P 72

Contre les valeurs déconstruites, le poète donne de nouveaux indices qui fondent l'espérance : l'espoir « valeur-drapeau », comme notre « pavillon ».

2-2- Le ressourcement mythico-sacré.

Devant le désordre social, le langage poétique a souvent recours à un ancrage mythico-sacré. Chez Edoukou Adrien, il y a deux univers opérants : l'univers négro-africain et ivoirien surtout perçu comme univers principal et l'univers traditionnel ou sacré. D'abord le ressourcement négro-africain et ivoirien se présente sous deux ordres : la mythification de personnages historiques comme Martin Luther King et Nelson Mandela (p 30), et ensuite l'usage de mythes ou de légendes comme celui de la reine Pokou :

*« Devant
La Comoé-Méditerranée
Réclame pour ticket
Ce qu'il y a de cher*

*Abraha Pokou ?
Abraha Pokou ?*

*Silence total !
Alors des vies
Des âmes frêles déferlent
Sur
L'onde immonde »¹⁸*

Ce que le poète en tire par le jeu de l'imaginaire, c'est qu'il personnalise ce récit légendaire où la traversée de la Comoé par la reine Pokou et sa cohorte est mise en relation avec les traversées actuelles de la méditerranée. Au-delà des symboles, il réaffirme son attachement à sa terre natale en faisant de la figure de ce personnage légendaire baoulé, une figure symbolique nationale qui doit continuer d'inspirer les générations. Ce faisant, il note avec regret le « silence » de ces valeurs sacrées.

Ce qu'il insinue par cette référentialisation, c'est la dénaturation des objectifs et des intentions de migration. Hier, la migration de la reine Pokou et des Baoulé visait à fuir la guerre comme parfois -c'est le cas aujourd'hui certes-, mais la nécessité de l'acte motivait que ce voyage ait, hier, la caution spirituelle de leur divinités. Dans ce sens, les candidats au voyage migratoire d'autrefois (du Ghana à la Côte d'Ivoire actuelle) pouvaient être rassurés :

*« J'investis cette sombre forêt d'êtres ignobles
Mi-hommes, mi-monstres
Je ne craindrai
Ni le hululement du strigiforme
Le cri troublant du chat huant
Encore moins le venin de l'aspic »¹⁹*

¹⁸ *Ibidem*. P 30

¹⁹ *Ibidem*. P 15

L'on retrouve aussi un ressourcement occidental-universaliste comme conséquence de la situation du sujet négro-africain, citoyen francophone :

« *Moi*
Je te proclame
HERCULE ! »²⁰

Des situations de crise semblable sont aussi évoquées à titre de conséquences auxquelles il faut s'attendre. Mais l'essentiel du codage de l'œuvre se perçoit dans l'ancrage idéologique.

3- L'ancrage idéologique et le modèle de soi

Le troisième aspect permet d'observer que la critique fondamentale, n'est pas l'idéologie en elle-même mais la revendication directe ou indirecte qui en est faite. C'est cette motivation qui crée le conditionnement sémantico-idéologique.

3-1 De la revendication idéologique

Ce sont tous les leitmotivs, tous les symboles dans leur exploitation idéologique. Ce jeu de revendication est à déterminer dans le discours à travers les marqueurs rhétoriques, les répétitions stratégiques ou quelques formes de discours inférés (intertextes). Ici nous voyons que le poète prend position sur chacun des problèmes qu'il a soulevés ; à savoir sur la migration, sur l'éducation et comme ici, sur la colonisation et ses conséquences :

« *Vous vous devez d'accepter*
Toute la misère du monde noir
Toute la souffrance d'Afrique
De la Côte d'Ivoire
De la Guinée
De la Centrafrique
*De la Gambie »*²¹

Le discours s'adresse aux colons. C'est presque une réponse à certains de leurs argumentaires ou réactions connues sur les migrations. Mais en intimant l'ordre aux nations impérialistes d'hier d'accueillir les migrants des ex-colonies, ce n'est point qu'il approuve lui-même cette pratique. Il en appelle à une justice selon le contexte :

« *Ce ne sera que JUSTICE !*
JUSTICE pour ce peuple
Malheureux
Opprimé
Accroché
Mordicus
Ad vitam aeternam
A l'élixir de cet ailleurs enchanteur
Et pourtant

²⁰ *Ibidem*. P 63

²¹ *Ibidem*. P 27

Ailleurs si effrayant
Ailleurs si éprouvant
 Voyage si périlleux
 Voyage si malheureux
Voyageur si insensé
*Voyageur si supplicié »*²²

La justice qu'il revendique, c'est la justice contre un système et contre la spoliation des droits. Le poète fonctionne comme s'il brandissait une fatwa aux impérialistes d'hier.

3-2 De la revendication culturelle et identitaire

Toute création littéraire se rattache intentionnellement ou non à une base culturelle et/ou identitaire. Pour qu'une œuvre soit considérée comme négro-africaine, européenne ou anglo-saxonne, plusieurs paramètres doivent pouvoir le démontrer en plus de la donnée fixe de l'arrimage à cette origine.

Dans l'approche de la quête fondamentaliste, il y a par exemple, dans ce cas précis, la poétisation de données culturelles, voire des mœurs, habitudes et pratiques qui confèrent une identité donnée à un peuple donné et, par ricochet, à l'œuvre qui en découle. Il y a ici entre autres, la peinture du rire ivoirien qu'il dénonce en ces termes :

« Un peu trop, ce peuple rit
Sur les réseaux sociaux
Dans son quotidien
On rit de tout
Même des sujets graves
Qui dépravent

Un peu trop, ce peuple rit
Saltimbanques
Bouffons
 Pullulent
 *Foisonnent »*²³

Le rire est ainsi pris comme une marque dé-constructrice de soi pour la société ivoirienne. Mais surtout, il est démontré, le caractère contrasté de cette approche. Il propose même comme nous l'indiquons dans la lecture de la stratégie narrative, une attitude correctrice :

« Rire se veut
Attitude de fête
Attitude de récréation
Attitude de relaxation
Mais pourquoi continuer à rire
Quand les plaies infectées se gangrènent ?
*Quand les germes du chaos se profilent ? »*²⁴

²² *Idem.*

²³ *Ibidem.* P 11

²⁴ *Idem.*

Le poète dénonce cette propension au rire qui en fait finalement une faiblesse. Cette attitude qui tourne tout en dérision par le fait de rire de tout, même du sérieux. Pour le poète, c'est cette disposition qui marque les responsabilités du peuple dans la logique tragique de sa destinée. Cette attitude étant l'expression de l'inconscience, voire de l'indifférence, il y a lieu de la dénoncer. A cela s'ajoute en général la critique des mœurs à laquelle le poète se livre comme ici :

*« Une jeunesse qui coupe et décale
Une jeunesse outrancièrement
Décalée
Qui n'a plus
L'équilibre
L'aplomb
COUPER-DECALER !
(...)
Cautionné par les médias d'Etat
Auréolé était le sieur Doug Saga »²⁵*

Il est connu que la danse est une forme d'expression dans les sociétés négro-africaines. Mais face aux tragédies sociales, le poète postule que l'attitude doit être différente. Pourtant, dans ce décor, il choisit de célébrer la femme :

*« Femme d'Afrique
On te dit
Bête de somme
Bête de l'homme

Femme d'ombre
On te dit
Etre de faix
Etre de plaie

Moi
Je te proclame
HERCULE ! »²⁶*

On voit que le poète dans cette métaphorisation de la femme, se réapproprie le personnage d'Hercule, figure mythologique gréco-latine. C'est dire que son statut de francophone, donc, anciennement colonisé, lui confère ce choix qu'il peut arborer comme un complément culturel.

CONCLUSION

Au total, la critique fondamentale, comme investissement des fondements de l'œuvre littéraire, permet de révéler le contexte éthique requis pour une réception efficiente. La connaissance profonde des motivations de l'auteur, ses choix, ses repères, ses insinuations,

²⁵ *Ibidem.* P57

²⁶ *Ibidem.* P 63

s'auréolent d'une charge idéologique qui donne à l'œuvre littéraire d'être une expression singulière d'un système social, d'une politique et d'une culture. Dans ce contexte poétique présenté par Edoukou Adrien, les choix référentiels font de cette œuvre, une expression du quotidien ivoirien théorisé à l'enseigne des sociétés négro-africaines en général comme le dévoilement d'un ensemble de situation dont ces sociétés gagneraient à s'affranchir. Cela donne sur le plan narratif, et donc esthétique, une organisation du discours selon une rhétorique que le fondamentalisme révèle comme stratégique. Le discours poétique n'a donc plus de limite, les faits sociaux, les mœurs, les anecdotes de toute sorte deviennent pour ainsi dire, de la matière de création mais pas tant que le poète s'y accroche parce que dans ces indices, se perpétuent les formes d'une identité et d'un univers éthique incorruptibles. Dans ce mouvement, nous redécouvrons les valeurs capitales de l'œuvre, son mouvement éthique de création qui s'arrime dès lors merveilleusement à son champ de réception ; donnant ainsi à l'œuvre d'être reçue dans le sens de son expressivité de base.

Bibliographie

- DELCROIX** Maurice, **HALLYN** Fernand. *Introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot, 1987, Paris l'Harmattant, 2020
- EDOUKOU** Adrien. *Calame en flamme*. Anyama : Editions Didiga, 2019
- JOUBERT** Jean-Louis. *Genres et formes de la poésie*. Paris : Armand Colin, 2003
La poésie. Paris : Armand Colin, 1992
- LANGUI** Konan Roger. *Ethique et problématique d'une critique africaine fondamentale*.
La critique fondamentale. Edition Didiga, (A paraître).
- LESCOURET** Anne Marie. *Introduction à l'esthétique*. Paris : Flammarion, 2002
- SARTRE** Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948
- ZADI** Bernard. *Poétisation de l'espace dans Le coup de vieux de Sony Labou Tansi ET Caya Makhélé*. Abidjan : PUCI, 2001

JULES VERNE ET LA QUESTION DE L'ALTERITE

Yves MBAMA NGANKOUA

ngankouam@yahoo.fr

IUT de Kourou (Guyane)

Résumé

En lisant quelques romans de Jules, nous avons été frappés par la manière dont la question de l'Autre y est traitée. Qui est l'Autre ? Pour les personnages, ce n'est plus ni moins qu'un sauvage. Un sous-homme privé de logique, vivant encore à l'état primitif. Cet Autre habite les terres australes- l'Australie, la Nouvelle Zélande et l'Afrique. Il est aborigène et noir d'Afrique, contrées encore plongées dans les ténèbres au moment où Verne écrit ses romans. L'Autre est un condensé des poncifs qui lie certains romans de Jules Verne à une certaine idéologie ambiante dans les lettres françaises. L'Autre exhibe sa nudité qui est un péché pour le regard de l'Européen civilisé qui la couvre d'un voile pudique. C'est un être lubrique d'autant plus qu'il entretient un harem. Enfin, c'est un anthropophage qui se goinfre de la chair de ses semblables...

Mots clé : altérité, cannibalisme, dangerosité, lubricité, polygamie

Summary

On reading the texts that we have chosen, we have discerned that in the mind of Jules Verne, the other black brother is not only mentally and culturally retarded but he is overtaken by a cannibalistic urge which does not hesitate to binge on the flesh of his contemporary. In 'Five Weeks in a Balloon', 'In Search of the Castaways' and 'Dick Sand, A Captain at Fifteen', the narrator, with sadistic pleasure, and shows black Australians or Africans tearing each other's human flesh. Following the example of Daniel Defoe, Jules Verne introduces a white man to end these practises that the Western man, policed by Christian religion, could not permit. As for the black chiefs, they are lewd and brutes surrounded by harems and a horde of kids. They are animals so much so that they "fornicate with their mothers as much as with their sisters." The description of a black man is dominated by stereotypes which links Jules Verne to a certain group of thinkers and writers of the 19th century. The other brother, different morphologically and culturally remains a danger that needs to be avoided or

converted to Christian religion to police him. For Jules Verne, the different other - the Black is understood to be an animal and his description of their physical features concentrate on the squashed nose, the frizzy hair and the thick lips.

Keywords : cannibalistic, dangerous, heatwave, lewd chief

INTRODUCTION

Jules Verne est le romancier du savant fou et de l'Européen voyageur toujours en quête des lieux à découvrir et qu'il faut déchiffrer. Au moment où il publie ses premiers romans, l'Europe est en pleine révolution dans le domaine des sciences et des transports ce qui permet à quelques aventuriers d'aller au delà des terres connues en Asie, en Afrique, en Océanie et dans les régions polaires. Le lecteur de Verne suit les pérégrinations de ses personnages le souffle coupé. Mais l'ailleurs ainsi que l'autre rencontrés sont-ils peints en tenant compte de « la pluralité des mondes » selon Fontenelle et donc de ses habitants ? Comment l'Européen fier de sa « supériorité » technique » parle-t-il de ce frère humain différent ? Pour mener à bien la rédaction de ce texte, nous allons nous appuyer sur trois textes : « Cinq semaines en ballon » (1863), « Les enfants du capitaine Grant (1867-1868) » et « Un capitaine de quinze ans » (1878). Le thème du voyage qui traverse toute l'œuvre amène le lecteur à se faire une idée sur la façon dont l'altérité est traitée. Qu'est-ce que l'Autre ? Un autre soi-même ? Permet-il à soi de se révéler ou est-il un danger ? Ce « sauvage » que 'je « rencontre dans mes voyages » est-il le bon sauvage de Rousseau ou est-il menaçant ? La question qui sera traitée dans ce texte est celle du regard posé par l'Européen sur l'Autre et son environnement. Les thèmes du voyage et du noir ont motivé nos choix. En effet, la figure du Noir a été la source de bien des phantasmes chez bien des écrivains : il est tour à tour assimilé à un violeur, à un voleur, à un paresseux ... Nu, il est lubrique car sans cesse entouré par une foule de femmes. On le montre hilaire et paradoxalement, ce frère est dangereux parce que, anthropophage. De même, ses traits physiques sont exagérément grossis ce qui en fait un être repoussant. Ce texte est le chapitre d'un travail en cours sur « l'Ailleurs et l'Autre dans les littératures francophones ».

A)- La fiction des voyages. Des robinsonnades aux découvertes

Fasciné par Robinson Crusoé, le roman de Daniel Defoe, Jules Verne fait de tous ses personnages des navigateurs qui échouent sur une côte sauvage. Comme leur modèle anglais,

ils sauvent un « sauvage » menacé par ses frères ; comme lui, ils sont habités par le rêve de le civiliser et de coloniser l'espace qu'ils découvrent.

1)- A la recherche d'un pays rêvé : une odyssée autour du monde.

En juillet 1864, le yacht de Lord Glenarvan, le *Duncan* part à la recherche du capitaine écossais Grant. L'idée du voyage est aussi folle que l'audace de ces pionniers :¹ Une bouteille jetée à la mer et retrouvée par hasard dans le ventre d'un requin tué, ayant à l'intérieur une lettre traduite en trois langues dont certains passages sont détruits. La recherche du capitaine Grant débute ce jour-là. Lord Glenarvan, son épouse, le géographe Paganel, Mary et Robert Grant entreprennent un voyage autour de la terre, dans l'hémisphère sud. Tout au long de ce voyage, le travail de déchiffrement de la lettre préoccupe les voyageurs- Paganel, le premier. Tous les détails sont exploités, aucun indice n'est laissé au hasard. Tout le long du périple, le groupe s'élargit avec l'indien Thalcave et à Ayrton, l'Européen. « Cependant, on n'avait rencontré jusqu'ici aucune de ces tribus d'aborigènes qui vivent à l'état sauvage² ». Paganel donne une explication à cela, ces derniers « fréquentaient principalement les plaines du Murray, situées à cent mille dans l'est³ ». Au détour d'une condamnation des massacres des aborigènes par les colons européens, anglais précisément, l'aborigène fait l'objet d'une polémique entre les passagers du *Duncan*.

« ... (). Robert, s'arrêtant devant un bosquet d'eucalyptus, s'écria : « Un singe ! voilà un singe ! » « Et il montrait un grand corps noir qui, se glissant de branche en branche avec une surprenante agilité, passait d'une cime à l'autre, comme si quelque appareil membraneux l'eût soutenu dans l'air...⁴ ».

Robert Grant ainsi que les Anglais du *Duncan* sont édifiés par le savant de l'expédition. « Ce singe-là, répondit Paganel, c'est un Australien pur sang !⁵ ». Le narrateur reprit la parole et fit le commentaire suivant « Ces êtres dégradés par la misère étaient repoussants⁶ ».

Lisons leur description physique faite par Jules Verne :

« Ces indigènes, hauts de cinq pieds quatre pouces à cinq pieds sept pouces, avaient un teint fuligineux, non pas noir, mais couleur de vieille suie, les cheveux floconneux, les bras longs, l'abdomen proéminent, le corps velu et couturé par les cicatrices du tatouage ou par les incisions pratiquées dans les cérémonies funèbres. Rien d'horrible comme leur figure monstrueuse, leur bouche énorme, leur nez épaté et écrasé

¹ Lire Lionel Dupuy (2006), *Jules Verne, l'homme et la terre. La mystérieuse géographie des voyages extraordinaires*. Dole, La Clef d'Argent; pp57-96. [en ligne].

² Verne, Jules (1961), *Les Enfants du Capitaine Grant*, [illustrations de Maurice Grimaud], Librairie Hachette ; 543 pages ; p.289.

³ Idem

⁴ Ibid ; p.321.

⁵ Ibid, p.323.

⁶ idem

sur les joues, leur mâchoire inférieure proéminente, armée de dents blanches, mais proclives. Jamais créatures humaines n'avaient présenté à ce point le type d'animalité. (). Tout au plus des êtres intermédiaires entre l'homme et l'orang-outang ! Et encore, si je mesurais leur angle facial, je le trouverais aussi fermé que celui du singe !⁷ ».

Le parallèle entre ces indigènes d'Australie et le singe nous rappelle ce passage de l'Essai sur l'inégalité des races humaines de Gobineau (1983).

« ...Viennent ensuite des tribus dont l'aspect flatte moins encore que celui du nègre congo l'amour-propre de l'humanité. C'est un mérite particulier de l'Océanie que de fournir les spécimens à peu près les plus dégradés, les plus hideux, les plus repoussants de ces êtres misérables, formés, en apparence, pour servir de transition entre l'homme et la brute pure et simple⁸ ».

Le rapprochement entre le noir et le singe revient avec insistance dans les romans de Jules Verne. Dans « Cinq semaines en ballon », Joe et Kennedy, partis chassés, aperçoivent des singes « gambadant au pied du sycomore », ils crurent qu'il s'agissait des Noirs menaçant le docteur resté dans la nacelle. Quand ils tirent avec leur fusil

« un corps sans vie tomba de branches en branches, et resta suspendu à une vingtaine de pieds du sol, ses deux bras et ses deux jambes se balançant dans l'air.
-Hein ! fit Joe en s'arrêtant, par où diable se tient-il donc, cet animal-là !
(...)-Ah ! monsieur Kennedy, s'écria Joe, en éclatant de rire : par sa queue ! C'est par sa queue ! Un singe ! Ce ne sont que des singes.⁹ ».

Arrivés à la nacelle, ils firent un aveu triomphateur : « Nous t'avions cru assiéger par des indigènes.

-Ce n'étaient que des singes, heureusement ! répondit le docteur

-De loin, la différence n'est pas grande, mon cher Samuel¹⁰ ».

Plus loin, on lit : « tous ces Africains, imitateurs comme des singes, eurent bientôt fait de reproduire ses manières, ses gambades, ses trémoussements¹¹ ».

Ailleurs, les Africains sont assimilés à des reptiles¹². Le noir africain et l'aborigène sont proches de l'animal parce qu'ils sont « placés au dernier degré de l'humanité »¹³ « ils

⁷ *Les Enfants ...* p.322.

⁸ Gobineau, Arthur de, (1983) « *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines* » in *Oeuvres T1* (Edition publiée sous la direction de Jean Gaulmier avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Boissel), Gallimard « NRF », 1514 pages ; p241.

⁹ Verne, Jules, *Cinq semaines en ballon*, Edition Paperview ,283 pages. ; p.80.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibid.p92.

¹² « Des sauvages avaient en effet escaladé le baobab ; ils surgissent de toutes parts, se coulant sur les branches comme des reptiles » lit-on dans *Cinq semaines*, p.135.

¹³ Verne, Jules, (2005) *Un Capitaine de quinze ans*, Actes Sud/Ville de Nantes (Présentation de Marcetteau-Paul-Agnès, Conservateur général des bibliothèques, directrice de la bibliothèque municipale et du musée Jules Verne de Nantes) ; p.279.

n'apparaissent que la nuit hors de leurs trous comme des animaux hors de leur tanière, et les uns eussent été aussi redoutables à rencontrer que les autres¹⁴ ».

Pour Jules Verne, le Nègre même dans son milieu naturel, reste sauvage et dégradé « par la misère ». Ainsi il est repoussant¹⁵. Ces mots du narrateur nous rappellent ceux de Bougainville qui, observant les « sauvages » des pays qu'il traverse, écrit. Ils « sont petits, vilains, maigres, et d'une puanteur insupportable¹⁶ ». La description des indigènes faite par Jules Verne est fantaisiste :

« Ces indigènes, hauts de cinq pieds quatre pouces à cinq pieds sept pouces, avaient un teint fuligineux, non pas noir couleur de vieille suie, les cheveux floconneux, les bras longs, l'abdomen proéminent, le corps velu et couturé par les cicatrices du tatouage ou par les incisives pratiquées dans les cérémonies funèbres. Rien d'horrible comme leur figure monstrueuse, leur bouche énorme, leur nez épaté et écrasé sur les joues, leur mâchoire inférieure proéminente, armée de dents blanches, mais proclives. Jamais créatures humaines n'avaient présenté à ce point le type d'animalité. (...). Tout au plus des êtres intermédiaires entre l'homme et l'orang-outang ! Et encore, si je mesurais leur angle facial, je le trouverais aussi fermé que celui du singe !¹⁷».

Le rapprochement entre ces indigènes d'Australie et les animaux semble sortir de l'Essai sur l'inégalité des races humaines de Gobineau. On sait que ce dernier texte est une tentative de montrer comment, selon son auteur, les Européens occupent le haut de l'échelle humaine par leur beauté, leur intelligence...

«...Viennent ensuite des tribus dont l'aspect flatte moins encore que celui du nègre Congo l'amour-propre de l'humanité. C'est un mérite particulier de l'Océanie que de fournir les spécimens à peu près les plus dégradés, les plus hideux, les plus repoussants de ces êtres misérables, formé, en apparence, pour servir de transition entre l'homme et la brute pure et simple¹⁸ ».

Ces analogies reviennent dans l'œuvre de Jules Verne de façon insistante et deviennent un cliché. L'auteur de « Cinq semaines » compare l'Aborigène et le Nègre d'Afrique avec l'animal, ailleurs, si l'Aborigène et le nègre d'Afrique sont proches de l'animal, de plus, ils « sont placés au dernier degré de l'humanité¹⁹ ». Pour lui, le Nègre reste dangereux. Pour le sortir de sa sauvagerie, il doit être civilisé par les Européens. Dans les écrits verniens, l'autre, proche de l'animal ou de la pire des bestioles, est lubrique et fornique avec toutes les femmes sans faire la différence entre les sœurs et les autres femmes du harem. Comme le mâle à la tête d'un troupeau de babouins ou de gorilles, tel est le roi de Kazonndé, Moini Lougga qu'on montre entouré d'un harem de femmes sans distinction d'âge et de degré de parenté. Il

¹⁴ Ibid ; p.279.

¹⁵ Idem

¹⁶ Bougainville, (Louis Antoine de), (1982) *Voyage autour du monde*, Folio Classique, Gallimard; p.191.

¹⁷ Capitaine, p.229.

¹⁸ Gobineau, Arthur, de, (1983) *Essai sur l'inégalité des races humaines*, p.241.

¹⁹ *Cinq semaines*, p.279.

« comptait dans son harem des épouses de tout âge et de tout ordre. Moina, la première en date (...) » est « un monstre. D'autres épouses, qui étaient ou les cousines ou les sœurs du roi ²⁰ ». Cet homme porté sur le sexe, ayant un harem ne peut qu'avoir une marmaille d'enfants à l'image d'Occide, ce chef mulâtre haïtien qui « a cent vingt enfants naturels qu'on nomme à Haïti des enfants-dehors ²¹ ». Comme l'animal en chaleur, Occide ne fait pas de différence entre la mère, la sœur, la cousine et la fille rencontrée dans la rue.²² Le Noir qui a une sexualité débridée n'est pas respectueux de ses épouses qu'il emploie comme « de meubles humains ²³ ». Le rapprochement du nègre et de l'animal est minutieusement travaillé à travers une répétition thématique et un recours abondant du champ sémantique de l'animalité. A lire Jules Verne, le Nègre et la bête sauvage sont tous les deux attirés par la chair qu'elle soit animale ou humaine. Jules Verne montre avec insistance les Nègres- ici, ce vocable englobe aussi bien les Aborigènes que les Africains- en train de mettre au point des stratagèmes pour s'emparer des Européens afin de les dévorer²⁴. Pour donner du crédit à ses dires, Jules Verne n'a de cesse de convoquer des Européens qui ont parlé de l'anthropophagie et du cannibalisme des nègres aborigènes ou africains.

« Mains voyageurs vécurent parmi eux, qui ont assisté à des repas de cannibales, où les convives n'étaient poussés que par le désir de manger d'un mets délicat, comme la chair d'une femme ou d'un enfant ²⁵ ».

Ces voyageurs, ce sont des explorateurs ou des aventuriers du 19^{ème} siècle : Toussenel, les missionnaires Kendall, Mardsen, les capitaines Dillon, d'Urville, Laplace ou encore les lieutenants Burton et Speke

« tous deux officiers à l'armée de Bengale, () envoyés par la Société de Géographie de Londres pour explorer les Grands Lacs africains... Ils visitèrent les diverses peuplades des rives, pour la plupart cannibales ²⁶ ».

²⁰ *Un capitaine*, p.229. La proximité de leur patronyme nous amène à conclure qu'ils sont parents.

²¹ Morand, Paul, (1920) « *Magie noire* » in *Chroniques du XX^e siècle*, Editions Grasset et Fasquelle, 1980 ; p.253.

²² Dans les cours européennes, les rois n'hésitaient pas à se marier avec leur cousine. Ce n'est pas donc une habitude des nègres sauvages mais des rois pour que le pouvoir reste dans la famille.

²³ *Un capitaine*, p.229.

²⁴ Dans *Les Enfants*, on voit comment les aborigènes sauvages s'emploient à kidnapper les Européens, on lit : « Le canot de l'infortuné Marion avait accosté le village à sept heures du matin. Les sauvages, armés, vinrent gaiement au-devant des visiteurs. » (p.397). Certains d'entre eux se rendent utiles en portant les officiers et les matelots, « Puis, les Français se séparèrent les uns des autres... Aussitôt, les sauvages, armés de lances, de massues et de casse-tête, s'élançèrent sur eux, dix contre un, et les massacrèrent. (). Les sauvages dépouillèrent les morts de leurs vêtements, leur ouvrirent le ventre, les hachèrent en morceaux » (p.397). Toujours dans le même texte, une autre scène de cannibalisme est évoquée « ... A son approche, ce chef perfide et lâche s'enfuit, portant sur ses épaules le manteau du commandant Marion. (). Dans sa case, on trouva le crâne d'un homme qui avait été cuit récemment. L'empreinte des dents du cannibale s'y voyait encore. Une cuisse humaine était embrochée d'une baguette de bois. p.399. Ce genre de scènes où le macabre de la description le dispute à la fantaisie la plus raciste foisonne dans ce texte.

²⁵ *Les Enfants*, p.417.

²⁶ *Un Capitaine*, p.24.

Puis que Verne ne fait que dire ce que bien des voyageurs ont dit avant lui ; ce dont les journaux tels que le Herald se sont fait l'écho, personne ne pourrait mettre en cause la réalité de ces scènes inouïes. Et pourtant, on peut voir dans cette obsession, un cliché. En effet, il y a chez certains écrivains voire chez certains voyageurs européens, une hantise de rencontrer puis de « terminer » dans la casserole d'un cannibale. En présence de tout Noir, leurs cheveux se dressent. Daniel Defoe dans son Robinson Crusoé montre comment le personnage éponyme découvre avec effroi des ossements humains. En Européen, en chrétien, en civilisé et humaniste, il sauve l'infortuné personnage qui était sur le point d'être sacrifié²⁷. Il le nommera Vendredi. Jules Verne qui a lu et apprécié le roman de Daniel Defoe ne peut que reprendre le motif de l'Européen sauveur du nègre. En parcourant les textes de ce corpus, il y a un foisonnement de sauveurs : le jeune Robert Grant dans *Les Enfants*, Sand Dick dans *Un capitaine* et enfin, dans *Cinq semaines*, c'est tout l'équipage du ballon. Dans le premier texte, faits prisonniers et ligotés dans la vallée quadrillée par les maoris de la tribu commandée par Kai-Koumou, les Européens du Duncan ont eu la vie sauve grâce à la conjonction de deux faits banals et complémentaires. D'une part, ils s'échappèrent en trompant la vigilance de leurs geôliers et trouvèrent refuge dans un sanctuaire taboué auquel les maoris, par superstition, ne pouvaient accéder ; d'autre part, Robert Grant et Paganel avaient mis au point un stratagème qui, non seulement permit aux « Blancs » de triompher des « sauvages » mais surtout de les massacrer.²⁸ Dans *Un Capitaine*, depuis la mort accidentelle du capitaine du Pilgrim, Dick Sand, âgé de quinze ans, est aux commandes du bateau. Face à tous les dangers inimaginables, il a toujours une solution qui permet à l'équipage de déjouer les pièges qui leur sont tendus. Aussi, en Afrique, «...son fusil à l'épaule, il tenait les cannibales en respect»²⁹. Dans *Un ballon*, le sauvetage le plus spectaculaire est celui du missionnaire français sur le point d'être dévoré par les cannibales³⁰.

Ce sont tous ces dangers et bien d'autres dont l'hostilité climatique et naturelle du « pays » qui cernent le voyageur étranger. Avant de traiter de ce point, il serait intéressant d'examiner comment physiquement cet être cannibale est présenté par le narrateur.

²⁷ « ... Mais comment le christianisme n'a-t-il pas encore détruit ces habitudes d'anthropophages » s'indigne le major dans *Les Enfants* (p.417). Le dernier mot revient à Paganel « ...Mes amis, il faut des siècles pour changer la nature d'une race d'hommes. Ce que les Maoris ont été, ils le seront longtemps encore. Toute leur histoire est faite de sang. Que d'équipages ils ont massacrés et dévorés, depuis les matelots du Tasman jusqu'aux marins du Hawes ! » (p.417).

²⁸ Cet épisode couvre cinq chapitres. [*Les Enfants*] de la page 444 à la page 494.

²⁹ *Un capitaine*, p.288.

³⁰ Lire les chapitres 21 & 22

B)-Quelle horreur les habitants de ces contrées !

Jean de La Bruyère, peignant les Français au chapitre 8 « De la cour » 74, écrit « Ceux qui habitent cette contrée ont une physionomie qui n'est pas nette ³¹ ». Nous allons donc montrer comment à la laideur née de la couleur de la peau s'ajoute la laideur de leurs parures. Comme les Françaises vues par La Bruyère, les négresses « précipitent le déclin de leur beauté par des artifices ³² ». Les maoris ont le corps tatoué c'est leur seul point positif. Jules Verne n'a pas voulu les exhiber comme le fait Bougainville à propos des insulaires rencontrés, qui « se percent les narines pour y pendre quelques ornements ³³ » ou encore ceux qui « portent des bracelets et des plaques au front et sur le col ³⁴ ». A contrario, les Africains sont moqués à cause de leurs parures qui ne sont pas du goût de Jules Verne. Défenseur d'une beauté irréprochable, celle des Européens, celui-ci ne peut que décrire négativement les Africains. Avec une ironie, il écrit :

« A quoi serviraient les oreilles, si on n'y passait des chevilletes de bois précieux (...) ou de petites gourdes, servant de tabatières – au point que les lobes détendus de ces appendices tombent parfois jusqu'aux épaules de leurs propriétaires ? ».

Pour l'auteur français, les oreilles sont les avatars des poches³⁵.

Plus loin, il poursuit

« En outre, si la nature a donné des dents aux indigènes, n'est-ce pas pour s'arracher les incisives médianes du haut et du bas, pour les limer en pointes, pour les recourber en crochets aigus comme des crochets de crotale ? Si elle a planté des ongles au bout des doigts, n'est-ce pas pour qu'ils poussent si démesurément que l'usage de la main en soit rendu à peu près impossible ? Si la peau noire ou brune recouvre la charpente humaine, n'est-ce pas pour la zébrer de temmbos ou de 'tatouages' ³⁶ ».

Ces Africains sont sauvages parce qu'ils sont différents de l'homme tel que le veut et le souhaite Jules Verne. Le texte de Montaigne sur « Les Sauvages » ainsi que les écrits de certains philosophes des Lumières sont ignorés. L'humanité est plurielle, les canons de beauté changent d'un espace à un autre. A la dimension d'un pays, il y a une diversité culturelle. Jules Verne, adepte enthousiaste du progrès scientifique et technique ignore intentionnellement cela.

³¹ La Bruyère, Jean (de), *Les Caractères*, ch 8 ; 74.

³² Idem.

³³ Bougainville, *Voyage* ; p.286

³⁴ Bougainville, op.cit.p.307.

³⁵ *Un Capitaine*, pp.222-223. « Après tout, les sauvages de l'Afrique n'ont pas de poches, et comment en auraient-ils ? De là, nécessité de placer où ils peuvent et comme ils le peuvent, les couteaux, pipes et autres objets usuels ».

³⁶ *Un Capitaine*, p.223.

C)-Un enfer, cet ailleurs !

Jules Verne tient que l'autre est un sauvage plus proche de l'animal par son goût immodéré de la chair humaine ou par sa lubricité, ce qui fait de lui un obsédé sexuel à tel point qu'il ne fait plus de distinction entre une amie et une parente. Le voyageur qui se hasarde loin de son milieu naturel se plaît à comparer ce lieu découvert à celui qui est lui habituel. Le climat, les paysages, les animaux de toutes sortes attirent son attention. Ces lieux qui abritent ces sauvages sont à coup sûr inhospitaliers. Dans *Les Enfants*, les voyageurs sont confrontés à des cataclysmes qui, pour s'en sortir il faut le concours d'un personnage : Robert Grant, Dick Sand. En errance dans les Alpes australiennes, les Européens du Duncan sont surpris par « une grêle d'une violence extrême... Ce n'étaient pas des grêlons, mais de véritables plaques de glace, larges comme la main, qui se précipitaient des nuages orageux ³⁷ ». Ces glaces sont si lourdes et si solides que « peu de toitures eussent résisté » à leur chute, car « ce sont des « glaçons aigus » si bien que « quelques-uns s'incrustaient dans le tronc des arbres »³⁸. Poursuivant leur voyage, ils sont surpris en Amazonie par un orage, là, Paganel et ses compagnons d'infortune se réfugient dans un arbre, mais la violence de la tempête est telle que tout est transformé en incendie :

«...L'espace était en feu, et dans cet embrasement, on ne pouvait reconnaître à quelle étincelle électrique appartenaient ces roulements indéfiniment prolongés, qui se répercutaient d'écho en écho jusque dans les profondeurs du ciel. ³⁹ ».

« Ce spectacle terrifiant » [fit que] « tout le ciel ... fut sous-tendu par une bande phosphorique d'un éclat intense. Cet incendie gagna peu à peu l'horizon entier, enflammant les nuages comme un amas de matières combustibles... il forma une immense sphère de feu ⁴⁰ ».

« Les gouttes qui tombaient ressemblaient à des grêlons. Ce déluge sort de leurs réserves des alligators qui prennent d'assaut la plaine inondée ». [Dans *Un Capitaine*,] « la pluie ne tombait pas en gouttes distinctes, mais par filets d'eau d'épaisseur variable. C'était, quelquefois une masse compacte, et faisant nappe, comme une cataracte, un Niagara. Qu'on se figure un bassin aérien, contenant toute une mer, et se renversant d'un coup subit ⁴¹ ».

A côté de la pluie, il y a la chaleur⁴². Les voyageurs partis de l'Ecosse à la recherche du capitaine Grant sont surpris par la chaleur excessive qui inonde l'Amérique du sud. Mais la température la plus insupportable est celle du pays maori. « D'ailleurs, une lourde chaleur pesait sur la contrée. Une électricité violente saturait l'atmosphère. Bêtes et gens subissaient son influence.⁴³ ».

³⁷ *Les Enfants*, p.343.

³⁸ *Idem*

³⁹ *Op. cit.*, p.185.

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ *Un Capitaine*, p.183.

⁴² *Les Enfants*, pp.119-120.

⁴³ *Op.cit.* ; p.345.

Pour une fois, Paganel n'est pas intrigué par cette chaleur d'enfer. Au contraire, il s'émerveille de la diversité de la faune et de la flore. Il est tellement emporté qu'il ne constate pas que son cheval est en train de mourir d'inanition. Seuls « ses compagnons le virent chanceler et s'abattre comme une masse. Est-ce quelque étourdissement, pis même, une suffocation causée par la haute température ?⁴⁴ ». L'auteur insiste sur les animaux les plus redoutables dont les alligators. C'est ainsi que le pied de l'ombu sur lequel se sont réfugiés les voyageurs du Duncan « apparut entouré par des plus redoutables animaux de l'ordre des sauriens... Ils étaient là une dizaine qui battaient l'eau de leur queue formidable, et attaquaient l'ombu avec leurs longues dents de leur mâchoire inférieure ⁴⁵ ».

Dans *Cinq semaines*, pour sauver ses compagnons de la nacelle, Joe se jeta dans les eaux du lac Tchad dont les rives « sont hantées par d'énormes alligators, et il connaissait la voracité de ces animaux.

Quelle que fût sa manie de trouver tout naturel en ce monde le digne garçon se sentait invinciblement ému, il craignait que la chair blanche ne fût particulièrement du goût des crocodiles.⁴⁶ ».

Dans *Un Capitaine*, tout le territoire traversé par les esclaves Noirs et leurs infortunés compagnons, les rescapés du Brick devenus, malgré eux, prisonniers des négriers est dangereux. Ici ce sont des fauves qui rugissent la nuit, là des « myriades des sangsues ⁴⁷ » qui collent à la peau suçant ainsi le peu de sang qui circule dans les veines de ces pauvres Noirs. Des rivières et des fleuves sont pris d'assaut par les crocodiles qui « se sont jetés dans l'ombre sur le flanc de la caravane » dévorant « des femmes, des enfants ⁴⁸ ». Seul, le jeune capitaine du bateau est épargné⁴⁹. La nuit est transformée en un véritable sabbat où hippopotames, lions

⁴⁴ *Les Enfants* ; p.345. Le motif de la chaleur revient à chaque page qu'il devient une image obsédante pour reprendre les mots de Charles Mauron. « Une insoutenable chaleur » lit-on dans *Un Capitaine* (p.259) et quelques pages plus loin elle devient une « chaleur excessive » le jour et la nuit ce sont des « buées humides » qui empêchent les africains d'avoir un sommeil paisible d'autant plus qu'ils font l'objet d'« attaques incessantes de moustiques » (p.282). On peut noter la gradation. Tout laisse à croire que l'Afrique vue par Jules Verne est un enfer, opinion qu'il partage avec Loti, Maupassant ou Céline... Nous avons eu à aborder et à développer ce point de vue dans notre mémoire de DEA présenté en Sorbonne en 1985 ; MBAMA NGANKOUA, Yves-Franck « L'image du Noir et de l'Afrique dans la littérature française d'entre les deux guerres » ; 65 pages dactylographiées. A propos du climat, Louis Antoine de Bougainville (1982), abordant Tahiti, écrivait dans son *Voyage autour du monde*, « La pluie continuelle, jointe à une chaleur étouffante, nous rendait notre séjour ici pernicieuse » « au milieu de ces forêts où règne une éternelle humidité ». Cet espace est dangereux car les « serpents, insectes sont des dangers permanents » (pp.321-322). « Dans cette contrée, on ne parle pas de pluie mais de déluge » (pp324-330).

⁴⁵ Op. cit. pp.186-187.

⁴⁶ *Cinq semaines*, p. 225.

⁴⁷ *Un Capitaine* ; p.208.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Le jeune capitaine a « été rudement frotté par les écailles de l'un de ces crocodiles » (p.208). Quelle vaine qu'il a, alors que jusque-là, ces monstres se sont « saisis et entraînés ... à leurs terrains de pâtures » femmes et enfants noirs ! Le danger est permanent d'autant plus que les voyageurs blancs sont surpris par de terribles

et hyènes animent le bal par leurs ronflements et rugissements. Ce concert effrayant et surréaliste est aussi celui entendu dans Cinq semaines⁵⁰. La nuit qui, dans les contrées « civilisées », est le moment de repos, ici reste perturbée par les « rugissements des lions et hyènes. Ronflements lointains des hippopotames » auxquels il faut ajouter des « attaques incessantes des moustiques⁵¹ ». En somme, l'Ailleurs inspire « toujours des craintes⁵² » et l'Autre n'est qu'un animal avec lequel il n'y a aucun commerce. Il est enveloppé dans un halo de menaces et de méfiance. Il est repoussant.

D)-Quel chef pour ces peuplades attardées ?

Arrivés en Australie en pays maori, les Ecossais à la recherche du capitaine Grant rencontrent un chef maori dont le corps,

« drapé dans une vaste natte de phormium garnie de peaux de chiens, était ceint d'un pagne ensanglanté dans les derniers combats. Ses oreilles supportaient à leur lobe allongé des pendants en jade vert, et, autour de son cou, frémissaient des colliers de « pounamous », sorte de pierres sacrées auxquelles les Zélandais attachent quelque idée superstitieuse⁵³. [Cet homme,] « à la poitrine large, aux membres musculeux, armé de pieds et de mains vigoureux. Son front bombé et sillonné de plis épais, son regard violent, sa physionomie sinistre, en faisaient un personnage redoutable⁵⁴ ».

Ce chef cruel administre son peuple et son pays d'une main de fer. Il inspire la peur et l'effroi à son peuple et à ses adversaires.⁵⁵. Comme dans beaucoup de société et de civilisation à cette époque, le chef est non seulement un responsable politique mais aussi le gardien des traditions. Le chef maori respecte à la lettre le code social de la société dont il a la charge. Il y a chez Jules Verne, une corrélation entre la taille herculéenne du chef nègre et sa cruauté. En effet, on l'a vu dans Les Enfants avec Kai-Koumou, le chef maori, on le rencontre dans Cinq semaines avec la scène des combats entre des tribus ennemies observées et décrites du haut de leur ballon par Joe et Kennedy.

« rugissements des lions et des hyènes ». Lire dans Cinq semaines « ... Et il (Joe) plongeait rapidement, mais pas assez pour éviter le contact d'un corps énorme dont l'épiderme écailleux l'écorcha au passage ; il se crut perdu, et se mit à nager avec une vitesse désespérée... » (p.225).

⁵⁰ « ...Avec la les ténèbres avait éclaté le concert nocturne des animaux, que la soif et la faim chassent de leurs repaires ; les grenouilles firent retentir leur voix de soprano, doublée de glapissement des chacals, pendant que la basse imposante des lions soutenait les accords de cet orchestre vivant » (p.82).

⁵¹ Le Capitaine, p.210.

⁵² Cinq semaines, p.84.

⁵³ Les Enfants, pp445-446

⁵⁴ Idem, p.445.

⁵⁵ Le narrateur des Enfants décrit la mise à mort de la veuve de Kar-Tété, cet autre chef maori que Kai-Koumou, le redoutable chef maori, exécuta. « ... En ce moment, Kai-Koumou s'approcha d'elle. Soudain, la malheureuse victime se releva ; mais un violent coup de « méré », sorte de massue redoutable, tournoyant dans la main du chef, la rejeta à terre. Elle tomba foudroyée. » (p.446). Cette tradition maori est partagée par les nègres d'Afrique à en croire Jules Verne qui écrit à propos des veuves du sultan des Wanyamwezi : « Six d'entre elles n'étaient pas le moins gaies de la bande quoique placées à l'écart et réservées à un cruel supplice. A la mort du sultan, elles devaient être enterrées vivantes auprès de lui, pour le distraire pendant l'éternelle solitude » in Cinq semaines (pp.90-91).

« Le chef de l'un de ces partis sauvages se distinguait par une taille athlétique, jointe à une force d'hercule. D'une main il plongeait sa lance dans les rangs compacts de ses ennemis, et de l'autre y faisait de grandes trouées à coup de hache.⁵⁶ ».

Le chef Nègre est généralement un dégénéré par la débauche et les beuveries ainsi du roi Moini Loungga qui « était d'ailleurs un précoce vieillard usé par la débauche, brûlé par les liqueurs fortes ⁵⁷ » qui prend un malin plaisir à mutiler ses sujets ainsi que ses ministres et fonctionnaires. Il est entouré des « nganngas » mutilés comme tous ceux qui sont à son service. Comme tout roi nègre, il « règne par la terreur ⁵⁸ ». L'Ailleurs vernien ressemble à celui de la plupart des penseurs européens du XIX^e siècle. Le lecteur qui cherche à analyser les relations entre l'Europe et la périphérie va découvrir chez lui un monde fait de poncifs qui ont cours au XIX^e siècle. En effet, depuis 1492, les Européens ont développé l'idée selon laquelle l'Autre est un infrahumain qui doit être civilisé.

CONCLUSION

Romancier de la science et du voyage, Jules Verne est aussi le représentant d'un européocentrisme forcené. L'Ailleurs de l'Autre est un enfer à cause de son climat inhospitalier, de l'existence des animaux les plus immondes et les plus féroces. Joe, l'un des personnages de *Cinq semaines en ballon* partage sa couche avec un crapaud « mais un crapaud de cinq pouces de large, une bête monstrueuse, repoussante ⁵⁹ ». Quant à l'Autre, loin d'être un frère humain, (il) n'est qu'un vulgaire cannibale qui n'a de cesse de se goinfrer de la chair humaine. Les scènes d'anthropophagie reviennent d'une page à une autre dans les textes choisis au point de devenir une caricature. L'Ailleurs reste un lieu où les Européens qui ont une civilisation à vocation universelle doivent coloniser et civiliser. On retrouve là tous les poncifs présents chez les défenseurs de la supériorité européenne. Sans être un partisan d'un Gobineau, d'un Jules Ferry, d'un Charles Dickens... qui ont hiérarchisé les civilisations, les races, les cultures, il partage leur idéologie « racialisante ». De la rencontre avec l'Autre, Jules Verne n'a retenu que sa superstition atavique, son hilarité légendaire, son retard sur le plan technique, son physique caricaturé. Paradoxalement, Jules Verne pense que la religion catholique doit être imposée à tous afin de policer les sauvages. De même, l'Autre pour être un frère doit parler l'un des idiomes en usage en Europe. Certes, il y a dans l'œuvre de Verne des prises de position qui rendent complexe sa pensée telle la condamnation de la traite dans

⁵⁶ Cinq semaines, p.131.

⁵⁷ Un Capitaine, p.215.

⁵⁸ Un Capitaine, p.214.

⁵⁹ Cinq semaines, p.230.

Un Capitaine de quinze ans ou dans *Cinq semaines en ballon*. Cependant, le lecteur ne comprend pas lorsque l'auteur du « Tour du monde en 80 jours » condamne la résistance que les peuples indigènes opposent à la colonisation européenne⁶⁰. De même, on ne comprend pas pourquoi le narrateur dans *Les Enfants* pardonne à ceux qui tuent les Européens ou ces derniers qui ont « occis » les maoris. Au moment où il a écrit ses textes, les écrits de Montaigne sur la relativité des cultures ainsi que ceux de certains philosophes des Lumières sont largement commentés. Or ces débats sont demeurés curieusement absents de la bouche des divers personnages des textes de ce corpus. Son bon sauvage ne doit pas avoir la peau noire ; celui-ci est incarné par l'indien dont le modèle est Thalcave des Enfants du Capitaine Grant. Il semble que ce regard posé par les personnages de Jules Verne sur l'Autre reste celui qui a été majoritairement partagé par les penseurs et écrivains européens du XIX^e siècle, moment où l'Europe se lance dans la construction des Empires coloniaux.

Bibliographie

1. Corpus

VERNE, Jules, (1972) *Les Enfants du capitaine Grant*, (Illustrations de Maurice Grimaud) Librairie Hachette, 543 pages.

VERNE, Jules, *Cinq semaines en ballon*, Editions Paperview ; 283 pages.

VERNE, Jules, (2005) *Un Capitaine de quinze ans*. (Présentation de Marcetteau-Paul Agnès Conservateur général des bibliothèques, directrice de la bibliothèque municipale et du musée Jules Verne de Nantes), Actes Sud/ Villes de Nantes.

2. Œuvres citées

Bougainville, (Louis Antoine de), (1982) *Voyage autour du monde*. Folio Classique Gallimard.

Dupuy, Lionel, *Jules Verne, l'homme et la terre. La mystérieuse géographie des voyages extraordinaires*. Dole La Clef d'Argent (en ligne).

Gobineau, (Arthur de), (1983) *Essai sur l'inégalité des races humaines* in *Œuvres I* Paris (Edition publiée sous la direction de Jean Gaulmier, avec la collaboration de Jean Boissel) Bibliothèque de La Pléiade « NRF ».

La Bruyère, Jean de, *Les Caractères*

Mbama Ngankoua, Yves-Franck, *L'image du Noir et de l'Afrique dans la littérature française entre les deux-guerres [1919-1929]*, Mémoire de DEA, 1985, Sorbonne Paris IV non publié.

Morand, Paul, (1980) *Magie noire (1920)* in *Chroniques du XX^e siècle*, Editions Grasset Fasquelle.

⁶⁰ Lire *Les Enfants du Capitaines Grant* et *Cinq semaines en ballon*.

**LA FIGURE DE L'INTERPRETE DANS *L'ETRANGE DESTIN*
DE WANGRIN ET DANS L'HISTOIRE COLONIALE**

Arsène MAGNIMA KAKASSA

arsene.magnima@yahoo.fr

Laboratoire Cerlim, Université Omar Bongo (Gabon)

Résumé

Cet article s'appuie sur le roman *L'étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain* (1973). Les actions de son personnage principal Wangrin seront comparées à celles de Boupou Penda, un autre interprète africain qui a véritablement servi dans l'administration coloniale. Notre propos soutient l'idée selon laquelle l'interprète africain fut un intermédiaire linguistique et culturel indispensable entre les administrateurs coloniaux et les populations locales. L'interprète pourrait également être considéré comme cette figure de l'entre-deux culturel de l'histoire coloniale parce qu'il détient à lui seul la capacité d'évoluer à la fois dans l'univers du pouvoir blanc et dans celui de ses semblables.

Mots-clés : L'interprète africain, Colonisateur, L'entre-deux culturel, Administration coloniale

Abstract

This article is based on the novel *L'étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain* (1973). The actions of its main character Wangrin will be compared to those of Boupou Penda, another African performer who truly served in the colonial administration. Our talk supports the idea that the African interpreter was an indispensable linguistic and cultural intermediary between the colonial administrators and the local populations. The interpreter could also be considered as this figure of the cultural in-between of colonial history because he alone has the capacity to evolve both in the world of white power and in that of its alike.

Keywords: The African interpreter, Colonizer, Cultural in-between, Colonial administration

INTRODUCTION

La fonction d'interprète en Afrique est liée à celle des échanges et des contacts entre les Occidentaux et les autochtones sur le sol africain. Avant l'existence des premières colonies, les contacts entre Européens et Africains sont irréguliers et s'arrêtent à la région côtière. Lors de ces rencontres, la langue des échanges est soit une langue véhiculaire commune aux uns et aux autres soit une langue africaine, ou encore une langue européenne. Dans ce dernier cas, les parties recourent aux services d'un interprète. Celui-ci est en général un autochtone qui a acquis la langue à force de côtoyer les voyageurs européens ou à l'occasion d'un séjour hors du continent (Todd 1984 : 23 ; Hancock 1986 : 74). Les explorateurs et commerçants européens amenaient parfois des indigènes en Europe afin de les former comme interprètes. En effet, Karttunen (1994 : 249) révèle qu'à l'instar des Espagnols au Yucatan et au Pérou, les Anglais et les Portugais enlevaient des autochtones de la région du Cap et les amenaient respectivement en Angleterre et à l'île de Java pour en faire des interprètes. À cette époque, le recours à l'interprétation n'était nécessaire qu'à l'arrivée des bateaux. Le reste du temps, les interprètes vaquaient à leurs occupations habituelles. À partir du XVIII^e siècle, lorsque commence l'expansion coloniale à l'intérieur du continent africain, on assiste à une intensification des activités d'interprétation avec l'apparition des guides interprètes. D'ailleurs, les récits de voyage abondent au sujet de ces interprètes comme l'observe Brunshwig (1976 : 5). Contrairement à leurs prédécesseurs, ces interprètes ont appris la langue européenne de manière formelle et sur place, dans les premières écoles occidentales créées d'abord par les missionnaires, puis par l'administration coloniale. Comme le suggère son titre professionnel, le guide-interprète aide les explorateurs à découvrir l'intérieur du continent et sert de médiateur entre eux et les populations locales.

L'activité d'interprétation porte sur des actes discursifs qui varient selon les hasards des voyages et qui peuvent aller des procès aux négociations diplomatiques, en passant par les enquêtes ethnographiques, la conclusion de traités, la reconnaissance militaire, les transactions commerciales, etc. L'interprète des colonies, cet habile agent ou médiateur dont la tâche principale était de combler le vide linguistique et culturel entre le colonisateur et les peuples indigènes, était en réalité un personnage plus complexe. Son rôle qui, en apparence, consistait à rapprocher deux mondes antagonistes et hostiles, faisait de lui un personnage de nature double, ambiguë sans jamais être fausse. L'interprète est un personnage de l'entre-deux cultures qui ne se reconnaît pleinement dans aucune des parties et dont l'action s'inscrit dans un espace distinct, le troisième espace où peuvent avoir lieu les négociations entre les cultures. Selon Dingwaney (1995 : 9) dans le contexte de la colonisation, ce troisième espace signifie un lieu

particulier dans lequel l'interprète peut délibérément traduire ou fausser la traduction du message colonial. Ainsi, il peut changer et réduire ou contrarier l'autorité du colonisateur. L'hypothèse défendue ici par Dingwaney est pertinente pour les cas d'interprètes que nous étudions.

Aussi, l'idée de l'entre-deux (ou celle de l'hybridité) telle que formulée par Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture* (2007) permet d'appréhender la pluralité des traits culturels impliqués dans les constructions identitaires. En effet, Homi Bhabha parle d'une hybridité qui déstabilise à la fois l'ordre colonial et la relation oppositionnelle du soi à l'autre. Cette littérature sur l'interprète est nécessaire pour comprendre les actions et la position de l'interprète dans le présent article qui pose la problématique suivante : l'interprète sert-il véritablement les intérêts de la France ou ses propres intérêts ? Est-il un frein à l'expansion coloniale ?

L'objectif de cet article est de démontrer que dans les colonies, l'on était en présence d'un type d'interprète hybride qui occupait une nouvelle place, n'appartenant ni totalement au monde des colonisateurs, ni à celui des colonisés. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur deux types d'interprètes : l'un réel (Boubou Penda) et l'autre fictif (Wangrin). Nous indiquerons d'abord quelques modalités de recrutement et de formation de ces agents clés des systèmes coloniaux, et ensuite nous aborderons les actions et les trajectoires des deux interprètes.

1. Recrutement et formation des interprètes en Afrique Occidentale Française (A.O.F) et en Afrique Equatoriale Française (A.E.F)

Faidherbe (Gouverneur du Sénégal sous le Second Empire en 1854-1861, puis en 1863-1865) mesure l'urgence de constituer un corps d'interprètes africains. Il a compris au cours de son double mandat de Gouverneur du Sénégal la nécessité de disposer d'interprètes professionnels, c'est-à-dire permanents, salariés, jouissant d'une authentique assise sociale et d'une autorité reconnue. Il crée alors en 1855 l'Ecole des Otages, à titre d'essai. Celle-ci est restructurée par arrêté du 5 mars 1861 pour y élever des fils ou parents de chefs du pays désignés par le gouverneur et des jeunes gens qui paraîtront assez intelligents pour devenir des interprètes.

Conscient de cet enjeu crucial, Faidherbe rebaptise en 1864 l'Ecole des Otages en Ecole des Fils de Chefs et d'Interprètes : ce nouveau titre résume à lui seul le projet de Faidherbe. Cette école délivre une formation linguistique en vue de former des interprètes, des traducteurs et des futurs chefs auprès de l'administration coloniale. L'Ecole des Otages de Saint-Louis perd son prestige après le départ de Faidherbe : elle est provisoirement fermée en 1872 pour faute de budget.

Gallieni, alors Commandant supérieur du Soudan français (1886-1888), caressait le rêve de former les indigènes en vue de les intégrer dans l'administration coloniale comme Faidherbe auparavant. Finalement, une Ecole des Otages est fondée à Kayes ; elle apparaît comme la réplique de l'école de Saint-Louis. Son plus célèbre élève a été Wangrin, ce personnage qui a inspiré le célèbre roman biographique d'Amadou Hampâté Bâ : *L'étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain*.

En A.O.F. et en A.E.F., la situation d'analphabétisme générale est telle que l'attention doit être davantage portée sur la formation effective des futurs interprètes. Dans le territoire du Haut-Sénégal et du Niger, une circulaire du Directeur des Affaires indigènes demande aux administrateurs de choisir, parmi les élèves les plus intelligents des écoles de leurs circonscriptions, des jeunes gens à envoyer à l'Ecole des Fils de Chefs et des Interprètes. L'Ecole des Otages de Kayes a pour vocation de former deux catégories essentielles d'agents auxiliaires de l'administration, à savoir les chefs indigènes et les interprètes. Dans une correspondance adressée au Ministre des Colonies, le Gouverneur décrit comme suit le programme qui y est proposé aux élèves :

Un écrivain de Marine leur donne des leçons de français à ses heures perdues [...] Un soldat d'infanterie reste toute la journée avec eux, comme répétiteur [...] M. Guiol, conducteur des travaux, leur donne des leçons d'arithmétique [...] Un second interprète pour les langues du Haut-Fleuve que j'ai donné aux Affaires Extérieures est détaché auprès des otages (Bouche 1976 : 329).

En 1861, un arrêté organise définitivement l'école dont le personnel, désormais permanent, se compose d'un instituteur, d'un répétiteur, d'un interprète et d'une cuisinière-blanchisseuse. Les élèves, au nombre de 30, sont des fils de chefs et de notables désignés par le gouverneur, ainsi que des jeunes gens « paraissant assez intelligents pour devenir interprètes ». Le programme est également amélioré et comprend le français, l'arithmétique, la géographie et l'interprétation. Par rapport aux autres écoles publiques, l'Ecole des Fils des Chefs et des Interprètes se distingue par les traits suivants : ses élèves sont des « otages », c'est-à-dire, dans le langage courant de l'époque, des pensionnaires titulaires d'une bourse de l'État. Le recrutement s'y effectue à la discrétion des administrateurs. Le programme d'étude est accéléré, avec un interprète expérimenté qui y initie les élèves à l'interprétation dans les principales langues de la région. La grande majorité des élèves étant d'origine aristocratique, les autorités coloniales s'efforcent de les ménager, souvent aux dépens de la qualité du programme scolaire. Il n'existe ni concours d'entrée, ni examen de sortie. Selon les besoins de l'administration, les élèves peuvent être nommés sur le terrain à tout moment, qu'ils aient ou non fini leur formation.

Les anciens élèves de l'« Ecole des Otages » servent principalement dans le territoire du Haut-Sénégal et du Niger. Dans les autres territoires de l'A.O.F et de l'A.E.F., ainsi que dans les territoires sous mandat que sont le Gabon, le Congo, le Cameroun et le Togo, les interprètes sont d'anciens élèves des écoles publiques. Dans ces écoles, « l'enseignement du français souffre [...] de l'absence de méthode, générale à cette époque. [Il s'agit d'un] enseignement livresque et mécanique » (Bouche 1976 : 352). Au début, le programme scolaire des écoles publiques est des plus élémentaires. Par exemple, en 1816 au Sénégal, les matières enseignées sont la prière chrétienne, la lecture, l'écriture et l'arithmétique. Mais les difficultés inhérentes au recrutement en France de candidats pour les postes subalternes dans l'administration coloniale, ainsi que l'expansion de cette dernière, vont amener les autorités à accorder plus de soins à la formation des agents indigènes (Poho 2001 : 618). C'est ainsi que le niveau des études est rehaussé et le programme scolaire rendu plus complet et plus pragmatique. On y retrouve la grammaire française, l'histoire ancienne et de France, la géographie de France et d'Afrique, l'arithmétique, des éléments de géométrie, le dessin linéaire et l'arpentage, des notions de sciences physiques et leurs applications usuelles, l'histoire naturelle. La mise en application de ce programme est très souvent compromise par le manque d'enseignants qualifiés.

Cette pénurie est attribuable en grande partie au fait qu'en métropole, il y a une vive opposition à l'envoi d'instituteurs brevetés en colonie, ce qui priverait l'Ouest de la France d'enseignants qualifiés. Malgré ces difficultés, le système scolaire parviendra à fournir une éducation fonctionnelle à des générations de jeunes Africains qui serviront dans les divers corps de l'administration, y compris celui des interprètes.

Les textes organiques brillent par une certaine imprécision au chapitre des modalités de recrutement des interprètes. Partout, on se contente d'indiquer que le candidat ne doit pas avoir dépassé la limite d'âge (de 18 à 25 ans en A.O.F., de 16 à 30 ans en A.E.F.), qu'il doit être de « moralité parfaite », posséder des connaissances « sérieuses », « suffisantes » ou « étendues » de la langue française, maîtriser les « idiomes indigènes » de la région et fournir un certificat d'aptitude physique délivré par un médecin (Poho 2001 : 619). Quelques textes mentionnent spécifiquement que les candidats doivent être d'anciens élèves des écoles reconnues par le gouvernement. Par exemple, l'article stipulant que « nul ne peut être nommé à une autre classe que celle d'interprète stagiaire » est invariablement suivi par des dispositions en faveur de ceux des candidats qui justifient « de services exceptionnels rendus à la Colonie » (Mauritanie, arrêté du 12 novembre 1912), qui ont déjà occupé d'autres emplois dans l'administration (Cameroun, arrêté du 23 août 1919) ou qui ont rendu à l'administration des « services extraordinaires dûment justifiés » (Guinée, arrêté du 14 septembre 1901). De même, la disposition fixant la

limite d'âge est presque toujours atténuée par une clause accordant un statut particulier aux candidats qui sont des soldats ou d'anciens soldats (tirailleurs).

2. L'image de l'interprète dans l'histoire coloniale et dans le roman d'Ahmadou Hampâté Bâ

2.1 Boubou Penda : un interprète sulfureux dans le Haut-Niger

Dans l'histoire coloniale, comme dans la littérature, nous constatons que l'interprète est une figure ambiguë et très controversée. A force de vivre dans la zone du pouvoir colonial, l'interprète africain s'était mué en bourreau non seulement pour sa propre communauté, mais aussi pour le système colonial dont il servait les intérêts. Sans être exhaustive, la présente étude s'intéresse à Boubou Penda, un interprète ressortissant de l'Afrique occidentale française, bien connu dans la bibliothèque coloniale de France.

En fonction dans la province Fouta-Djalon en Guinée, Boubou Penda peut servir de modèle d'interprète de l'administrateur colonial de la fin du XIX^e siècle (Osborn 2006). Il fut l'interprète de Noiro, un Français nommé Secrétaire intérimaire de territoire et envoyé dans le Haut-Niger pour « étudier et proposer des mesures préparatoires à l'installation de l'administration civile dans les cercles de Beyla et Kissidougou » (David 2012 : 220). Corrompu, faiseur et défaiseur de chefs, ravisseur de femmes et extorqueur de fonds, le pouvoir de Boubou Penda paraissait sans limite. Il enlevait des femmes impunément et les envoyait en mariage forcé (David 2012 : 223).

Il prenait lui-même des décisions administratives, faisait de fausses écritures dans les registres, dissimulait les documents, les falsifiait, faisait semblant de les perdre pour les redécouvrir au moment opportun. La source de son pouvoir était le savoir que détenait le colonisateur. Boubou fausse ouvertement les dires ou les injonctions du discours colonial. Il a construit un système tentaculaire à l'intérieur du système colonial. Par exemple, sans consulter son supérieur Noiro, « il vendait les petites orphelines et mariait certaines à sa guise » (David 2012 : 235). Quand ses pratiques peu orthodoxes ont été dévoilées, Ernest Noiro n'a pas hésité à tout mettre en œuvre pour le défendre, jusqu'à hypothéquer sa propre carrière. Malgré tous les efforts qu'il avait entrepris, Boubou Penda a été traduit en justice, jugé, condamné et emprisonné. Il est mort en prison en 1905. La jalousie de chefs locaux, leurs intrigues et aussi le changement de la politique coloniale française ont eu leur part dans la chute spectaculaire de Boubou Penda. Les Français connaissaient les dangers potentiels qui pouvaient découler de la confiance illimitée qu'ils avaient dans leurs interprètes indigènes. Cependant, ils les laissaient

faire. Quand les abus de pouvoir de Boubou Penda ont été découverts, Ernest Noirot a perdu son poste dans les colonies et il a été envoyé en congé dans la Métropole. Quant à Boubou, il a tout perdu, son prestige et sa fortune. Il n'était pas formé à l'Ecole des Otages, c'était un ancien soldat libéré de l'armée qui, en récompense des services rendus à la France, avait été promu interprète indigène. Dans le système français instauré dans les colonies, Boubou Penda occupait le poste d'interprète de 3^e classe. Entre autres fonctions, il y avait les tâches suivantes : « [...] interprétation orale portant sur les points ordinaires du service, lecture et traduction orale et par écrit d'une lettre arabe d'un style simple, traduction en arabe d'une lettre, d'un avis ou d'un ordre comportant des idées assez simples » (Mopoho, 2001 : 618).

Boubou Penda bénéficiait des faveurs de son commandant. Dans un rapport d'inspection effectuée dans le cercle dont avait la charge Ernest Noirot, son supérieur, l'administrateur Hubert écrivait : « Noirot est un brave homme, qui malheureusement a à ses côtés son interprète Boubou Penda et si vous n'êtes pas dans les bonnes grâces de Boubou, Noirot ne va pas vous tolérer » (Osborn 2006 : 61).

Boubou Penda était le prolongement de Noirot, la deuxième personnalité dans le cercle. Quand il a été accusé du viol et de l'enlèvement d'une jeune femme, Noirot a déclaré pour le défendre : « Pendant 19 ans Boubou Penda a vécu en étroite intimité avec moi. Son affection envers moi était confondue avec son intérêt » (Osborn 2006 : 66).

Jusqu'à la fin, il répétait que Boubou était un serviteur fidèle de la France, qu'il était innocent (Osborn 2006 : 71). Au procès de Boubou, il avait déclaré :

Si j'ai pu rendre quelques services à la colonisation française, c'est grâce à ma collaboration avec Boubou. [...] Boubou est un homme fier, avec un beau caractère. Son dévouement, non seulement envers moi, mais aussi envers la cause que je défendais, était si grand que j'ai pu obtenir de tels résultats à Fouta (Osborn 2006 : 71-72).

Pendant sa carrière d'interprète, Boubou Penda a amassé une richesse inaccessible pour un simple indigène : deux sacs pleins d'or, des esclaves, des troupeaux de chèvres et de moutons. Avec son modeste salaire de 30 francs par mois, cela n'était absolument pas possible. En mars 1905, pour la première fois, Boubou Penda s'est séparé de Noirot, son patron et protecteur pour s'exiler dans l'une de ses plantations (David 2012 : 228). Le 8 août 1905, le procureur de Conakry est alors saisi du dossier de Boubou Penda qui n'est plus en Guinée depuis plusieurs mois.

Le cas de Boubou Penda n'était pas une exception dans les colonies. Les archives contiennent de nombreux exemples de ces auxiliaires dont la tâche était de remplir « la mission civilisatrice de la France ». Et les gouvernements français de l'époque reconnaissaient leurs

loyaux services et les distribuait des médailles ou autres récompenses (Mbaye 2006 : 294). L'interprète était donc une figure clé dans le système colonial. Il savait utiliser des stratégies d'adaptation dans cette situation ambiguë. D'un côté, il accumulait des richesses, soudoyait des fonctionnaires pour extraire des informations nécessaires, faisait des offrandes aux marabouts et griots pour payer la protection des divinités, mais en même temps, il rendait de bons services au colonisateur, donc à la France. Sans l'interprète, le travail du colonisateur aurait été impossible à exécuter. Mais en même temps, il usait de son pouvoir pour protéger ses compatriotes. Boubou Penda connaît une fin tragique, il est arrêté au Sénégal pour abus d'autorité et détournement au préjudice de l'Etat. Transféré à Conakry, puis incarcéré pour des besoins d'enquêtes, il y décède à la mi-novembre de l'année 1905, non sans avoir eu le temps de comparaître pour sa défense.

2.2 Wangrin, un rusé ou un obstacle à l'expansion coloniale ?

Le personnage pittoresque de l'interprète colonial remonte à l'arrivée des Arabes et des Européens en Afrique. Ce héros fictionnel a un statut social spécial qui en a fait un type dans la littérature romanesque africaine. Il est non seulement la courroie de transmission entre les représentants de la métropole et les peuples indigènes, mais aussi un modèle de réussite sociale pour les Africains de l'époque. Il permet le décodage du langage entre Blancs et Noirs. En effet, dans *Peuls* et *Le Roi de Kahel* de Tierno Monémbo (2004), tous les visiteurs du royaume du Fouta Djallon et du Dényanko ont été exposés à cet exercice : l'Anglais Gouldsbury, le Français Olivier Aimé de Sanderval dit Yémé, le Portugais Joao Ferreira di Ganagoga et autres aventuriers européens des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.

Le héros du roman d'Amadou Hampâté Bâ, le jeune Wangrin, a été formé à l'Ecole des Otages à Kayes (au Mali) où il a terminé *major* de sa promotion. Il parlait un français comme les « les blancs-blancs, eux-mêmes, nés de femmes blanches de France » (Bâ 1973 : 37). Le diplôme de l'école était un véritable sésame, la clé à la seule carrière dont pouvait rêver un indigène en Afrique occidentale française. Après deux années de travail dans une école pour les Africains, il a été muté dans la ville de Diaramba, capitale de la province de Nmaci, et c'est là qu'a débuté sa carrière d'interprète. Racoutié, le vieil interprète en place, et le commandant lui-même ont tout de suite reconnu les compétences linguistiques de Wangrin. Racoutié s'en est senti vexé, avec le pressentiment que le nouveau venu prendrait bientôt sa place. Il ne s'était pas trompé. Wangrin a fait une excellente impression sur le commandant qui lui a dit :

Tu es allé à l'école française. Tu y as reçu une bonne éducation morale et intellectuelle. Ce diplôme t'a ouvert les portes de la plus noble des carrières : l'éducation des enfants, c'est-à-dire la formation des hommes de demain (Bâ 1973 : 37-8).

La mission de la France dans les colonies était de rendre ces hommes heureux à tout prix, même malgré eux (Bâ 1973 : 221) et la fonction de l'interprète était de l'aider à y parvenir. Wangrin connaissait quelques écrivains français et lisait parfaitement les correspondances administratives, ce qui émerveillait les colonisateurs. Il a donc décidé d'user de sa position due à la connaissance du français pour avoir une place de choix dans l'administration coloniale. A l'occasion d'une autre mutation, voici comment il explique sa façon de mémoriser la langue de Lamartine et de Victor Hugo :

- Dis donc, fit le commandant, où as-tu appris à parler si bien le français ?
- A l'Ecole des otages à Kayes, et aussi à force de lire Dumas, Lamartine, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Voltaire, La Fontaine, Alfred de Musset et Boileau. Je connais par cœur la phrase célèbre de Victor Hugo qui m'offre le moyen mnémotechnique de retenir la liste de mes auteurs préférés.
- Et quelle est cette phrase?
- La voici, mon commandant : Corneille, perché sur les Racines de la Bruyère, Boileau de la Fontaine Molière.
- Eh ben mon cochon! Tu es plus qu'un interprète (Bâ 1973 : 260-261).

L'interlocuteur de Wangrin n'a même pas senti l'âpre ironie dans les réponses ~~de celui-ci~~. Outre le français, Wangrin maîtrisait parfaitement les langues africaines de la région, telles que le bambara (étant lui-même Bambara), le peul, le dogon, le mossi, le djerma, le haoussa, le baoulé et le bété. De telles compétences linguistiques le prédestinaient au métier d'interprète qui, outre la fonction de confident du commandant, signifiait aussi le bien-être. Racoutié, le vieil interprète vivait tel un roi sur qui « les pourboires pleuvaient nuit et jour » (Bâ 1973 : 44-45). En voyant les possibilités de s'enrichir rapidement et sans trop d'efforts, Wangrin a préparé tout un stratagème pour évincer son prédécesseur de cette position tant enviée. Et à chaque mutation dans une autre ville, il mettait en place le même plan pour obtenir le poste tant désiré d'interprète :

Wangrin provoquait ses concurrents, les forçait à démissionner, parfois par ruse, parfois en faisant appel aux marabouts locaux qu'il récompensait largement. Il usait aussi de la force physique, car il savait que tout interprète qui perd sa face suite à une rixe, devient inutile (Bâ, 1973, p. 57).

La carrière de Wangrin ne pouvait durer éternellement. Il savait qu'il ne pouvait agir sans le contrôle des administrateurs coloniaux, car la confiance du commandant envers son interprète était une chose essentielle. En Afrique, « tel un mari monogame, le bon commandant ne doit avoir qu'un seul interprète », agent habile mais crédible à la fois (Bâ 1973 : 249).

Toutefois, la chute de Wangrin n'était qu'une question de temps, elle était inévitable. La vie de Wangrin telle que décrite dans le roman d'Hampaté Bâ était une suite d'intrigues lui

apportant de plus en plus de richesses, mais aussi des mensonges sans fin, des falsifications, des vols. Cependant, Wangrin remplissait tous ces actes et ses fonctions d'interprète grâce à « la bénédiction et la miséricorde du ciel et de la France » (Bâ 1973 : 122-123). Comme l'avait prédit le marabout le jour de sa naissance, la tombe de Wangrin n'est pas présente dans le cimetière des ancêtres de sa région d'origine. Comme Boubou Penda, Wangrin déstabilise le système colonial parce qu'il a réussi à construire un système à l'intérieur du système colonial. Les deux interprètes sont à l'image du colonisé que décrit Edward Saïd (2000), c'est-à-dire qu'à force de séjourner dans l'antichambre du père colonial, le colonisé caresse le rêve de renverser son maître pour prendre sa place. En somme, l'interprète est à la fois un rusé et un obstacle à l'expansion coloniale. Il est rusé parce qu'il parvient à user de son intelligence pour gagner l'estime et la confiance du commandant. Par ailleurs, il est un frein à l'expansion à cause du sabotage des lois et des arrêtés administratifs qu'il ne respecte pas toujours dans l'exercice de sa fonction.

CONCLUSION

L'analyse a permis de constater que Boubou Penda et Wangrin étaient complètement intégrés dans le pouvoir administratif des espaces évoqués. Les deux interprètes se distinguent par des actes de tricherie de toute nature. Wangrin se joue du Comte de Villermoz, administrateur dont il entache l'honneur en lui imputant la responsabilité de ses propres détournements de bétails. Boubou Penda, également, trompe son chef hiérarchique direct en trafiquant les actes administratifs. Les deux interprètes, et de nombreux autres, ont également un avantage : ils sont aussi bien à l'aise dans l'univers du Colon que dans leur communauté. Cette dualité est visible dans tous les actes entrepris par Wangrin et Boubou Penda : la connaissance des coutumes et des langues africaines était sans cesse confrontée à la parfaite maîtrise de la langue et des coutumes du colonisateur. Cette ambiguïté, résultat d'un mélange de cultures et de langues, est rendue par l'émergence des interprètes « Noirs Blancs » qui, comme Wangrin, étaient placés entre deux mondes. Ces interprètes évoluaient dans un tiers-espace car n'étant ni totalement blanc, ni totalement noir, ils n'appartenaient à aucun de ces mondes. Tout en respectant l'autorité du colonisateur, l'interprète pouvait, à tout moment, le tromper et contrecarrer son action. Dans un tel contexte, l'interprétation est plus qu'un simple transfert entre les langues et les cultures, c'était un lieu d'apparition d'une nouvelle forme de culture, une culture hybride où la traduction prend une position clé (Wolf 2002 : 186 ; Bhabha 1994 : 37). Dans ce nouvel espace, l'interprète développe aussi de nouvelles formes de stratégies de traduction afin de déjouer la toute-puissance du colonisateur. Considéré d'une part

comme un proche collaborateur des colonisateurs, d'autre part comme un résistant subversif à la politique coloniale, l'interprète indigène était en fait un personnage à double identité, un personnage hybride qui entretenait des relations antagonistes et ambiguës aussi bien avec le représentant de la France qu'avec les populations locales. L'interprète garantissait le succès du colonisateur et le bon fonctionnement du travail administratif. Mais en même temps, le colonisateur se trouvait en difficultés.

Bibliographie

BA Ahmadou Hampaté : *L'étrange destin de Wangrin, ou les roueries d'un interprète africain*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

BHABHA Homi K : *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Traduction de F. Bouillot, Paris, Payot, 2007.

BOUCHE Denise : *L'enseignement dans les territoires français de l'Afrique occidentale de 1817 à 1920*, Thèse de doctorat, Université de Paris-III (France), 1976.

BRUNSCHWIG Henri : « Interprètes indigènes pendant la période d'expansion française en Afrique noire (1871-1914) », in *Acte de la Société historique coloniale française*, volume 2, Presse universitaire de Michigan, 1976, pp. 1-15.

DINGWANEY Anuradha : « Introduction : Translating 'Third World' Cultures », in Dingwaney A., Maier C. (eds) *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburgh, London, University of Pittsburgh Press, 1995, pp. 3-15.

FERAUD Laurent Charles : *Les interprètes de l'armée d'Afrique. Archives du corps*, Alger, A. Jourdan, Libraire-Éditeur, 1876.

HANCOCK I : « The Domestic Hypothesis, Diffusion and Componentiality. An Account of Antlantic Anglophone Creole Origins », in P. Muysken et N. Smith, (dir.), *Substrata Versus Universalis in Creole Genesis*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1986.

KARTTUNEN, F : *Between Worlds. Interpreters, Guides and Survivors*, New Brunswick (N. J.) : Rutgers University Press, 1994.

MBAYE Saliou : « Personal Files and the Role of Qadis and Interpreters in the Colonial Administration of Saint-Louis, Senegal, 1857-1911 », in Lawrence B.N., Osborn E.L., Roberts R.L. (eds), *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, 2006, pp. 289-296.

MONENEMBO Tierno : *Peuls*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

MOPOHO Raymond, 2001, « Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone ». *Meta : journal des traducteurs*, Volume 46, Numéro 3, septembre, pp. 615-625.

OSBORN Emily Lynn : « Interpreting Colonial Power in French Guinea : The Boubou Penda-Ernest Noirot Affair of 1905 ». In : Lawrence B.N., Osborn E.L., Roberts R.L. (eds), *Intermediaries, Interpreters, and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2006, pp. 56-76.

PHILIPPE David : *Ernest Noirot (1851-1913) : un administrateur colonial hors normes*, Paris, Karthala.

SAÏD Edward W : *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard Le monde diplomatique, 2000.

TODD Loreto : *Modern Englishes*, Oxford, Basil Blackwell, 1948.

WOLF Michaela : « Culture as Translation - and Beyond. Ethnographic Models of representation in Translation Studies », in Hermans T (ed.), *Crosscultural transgressions*. Manchester, St. Jerome, 2002, pp.180-192.

Littérature orale, Cinéma, Arts du spectacle et autres Arts

INITIATION VODUN ET DATION DU NOM DANS LES COUVENTS CHEZ LES MAXI DE SAVALOU (BENIN)

Fifamè Comfort Fulberte CAPO-CHICHI

comfortfulcapo@gmail.com

Université de Lomé (Togo)

Komivi Delali AVEGNON

medardavegnon@yahoo.fr

Université de Lomé (Togo)

Résumé

Le nom est un élément d'identification, d'intégration et de régulation au sein de la communauté. Dans les couvents vodun, le nom des fidèles a une grande influence aussi bien sur la personne qui le porte, que sur son groupe d'appartenance. En effet, le nom, au-delà de sa valeur communicationnelle, transforme le moi profond de son porteur en révélant le nouvel être issu de l'initiation. Il fonctionne comme un messager. A travers le nom des initiés vodun, la divinité révèle sa puissance et ses différents rapports avec les humains. L'analyse des noms, dans cet article, a permis de remarquer que le nom d'initié, à Savalou, fonctionne comme une lumière sur l'identité du vodun, comme annonce de la supériorité des divinités sur les humains et comme expression de conceptions diverses. Enfin, la dation du nom d'initiation résulte d'un travail méticuleux de construction philosophique et littéraire.

Mots-clés : couvent, vodun, nom, Savalou, Maxi.

Abstract

The name is an element of identification, integration and regulation within the community. In vodun convents, the name of the faithful has a great influence both on the person who wears it, as on his group of belonging. Indeed, the name, beyond its communicational value, transforms the deep self of its bearer by revealing the new being resulting from initiation. It functions as a messenger. Through the name of vodun initiates, divinity reveals its power and its different relationships with humans. The analysis of names in this paper has made it possible to note that the name of initiate, in Savalou, functions as a light on the identity of vodun, as an announcement of the superiority of deities over humans and as an expression of various conceptions. Finally, the dation of the name of initiation results from a meticulous work of philosophical and literary construction.

Keywords : convent, vodun, name, Savalou, Maxi.

INTRODUCTION

Le vodun, chez les Maxi de Savalou, constitue un puissant moyen d'affermissement de la relation entre humains et divinités, mais aussi un important instrument d'analyse et d'interprétation de la nature et des relations sociales. A ce titre, il participe, à plusieurs égards,

à la construction des idéologies sociales, à l'expression des conceptions philosophiques et morales, voire à la matérialisation du vécu quotidien des hommes. Plusieurs rites vodun dévoilent toutes ces préoccupations humaines. Nous n'en citons pour preuve que la dation de nom. En effet, l'une des étapes indispensables de l'initiation dans le couvent vodun est la dation de nom, cérémonie qui marque l'adhésion effective du fidèle à l'ordre de croyance auquel ce dernier appartient désormais.

Les différents noms attribués aux fidèles sont toujours spécifiques et en rapport avec le contexte de recrutement. Mieux, les nombreux messages véhiculés par ces noms de fidèles ne laissent personne indifférent parce qu'ils reflètent toujours la vision de la divinité soit par rapport au monde, à la famille du fidèle ou à d'autres mobiles. Quelle interprétation avoir du nom vodun chez les Maxi de Savalou ? Il s'agit, dans cet article, de montrer la richesse de la littérature des couvents à travers les relations entre les différents noms des fidèles et les divinités qui les chevauchent.

En effet, l'observation de certains noms de fidèles vodun permet de mieux comprendre l'implication des vodun dans la vie quotidienne du Maxi de Savalou. Il s'agira donc d'examiner les différents noms pour faire ressortir les liens entre ces noms et le surnaturel et, par la même occasion, reconstituer les circonstances qui justifient le choix d'un nom, car ce dernier, dans ce contexte, devient un véritable symbole. Pour investir ce champ, nous recourons à la sociolinguistique, à la critique historique et à la sémiologie. Ces différents outils d'analyse nous permettront d'explorer successivement l'environnement religieux des Maxi, le nom vodun et sa place dans cette communauté et enfin les implications qu'impose la dation du nom en rapport avec la vie communautaire.

1-L'univers religieux traditionnel des Maxi

1.1-Les Maxi de Savalou

Le peuple maxi de Savalou a son origine dans le Mono sur les bords du lac Hòn (lac Ahémé). C'est là, selon le mythe, qu'un pêcheur aurait sauvé, à l'aide de son filet, un enfant anormal, Tòxòsu, jeté dans un fleuve par les Nago. A cet enfant, il a donné le nom de Dòvi. Ce dernier a été élevé à Mitogbodji où on lui a donné le nom Aleju. Devenu adulte, Aleju a eu beaucoup d'enfants dont Dèsu Atolou, un grand chasseur. Malheureusement, après un meurtre, Dèsu Atolou émigre vers le village de Dame, situé en aval du confluent Ouémé-Zou. Là, il met au monde un fils prénommé Agba Hako, connu plus tard sous le nom de Axòsu Soha ou le roi dompteur du buffle. Cette prouesse légendaire a permis à Axòsu Soha de se faire sacrer roi de Dame. Des difficultés intestines le poussent à émigrer vers Yayé. De Yayé, Axòsu Soha émigre avec ses partisans en un lieu appelé Wémè Yòkòn. Il fonde un village dans la région de Hwawé avec l'autorisation du chef de terre. Son groupe et lui vivaient de pillages et de rapines en utilisant la tactique de surprise de nuit, d'où son surnom de Gbaguidi Zanmu. Pour éviter des problèmes avec d'autres émigrants, surtout avec les Agasuvi, Axòsu Soha quitte Hwawé pour s'installer d'abord sur les terres d'un chef nommé Hòn. Il tue son hôte et fonde le royaume de Hònhungo. Puis, il marche sur un village prospère appelé Cebelu, le prend par ruse, s'y établit et le nomme Savalou. D'autres peuples se joignent à ces premiers migrants pour faire de la population savaloise, une population riche et diversifiée pourvue de plusieurs croyances.

1.2-Le panthéon des Maxi de Savalou

Si le panthéon est constitué de l'ensemble des divinités d'une religion, parler du panthéon des Maxi de Savalou, c'est répertorier les divinités qui animent la vie religieuse dans cette communauté. En effet, les Maxi de Savalou croient en l'existence d'un dieu suprême qu'ils adorent à travers des divinités intercesseurs, matérialisés par les éléments naturels (eau, arbre, terre, animal, etc.) et désignés sous l'appellation vodun. Que recouvre donc la notion de vodun ?

Pour A. Bogniaho (2001, p.5) : « Le vodun est une aide pour la vie. Il est un pont entre l'homme et le dieu suprême créateur de toutes choses. C'est un intermédiaire ». Le Vodun, non seulement, relie les hommes au dieu suprême, créateur de toute chose, mais il se présente aussi comme un protecteur qui garantit une vie épanouie et tranquille. Le Vodun, c'est également une conception qui reconnaît une puissance à certains phénomènes apparemment irrationnels que l'on intègre à sa conscience d'homme vulnérable afin de se concilier les forces de la nature pour tenter de les comprendre. Le grand Bokonon Guèdègbe¹ a confié à l'ethnologue français Bernard Maupoil que : « C'est pour expliquer les mouvements des forces naturelles que l'on vénère des vodun tels que Sakpata, Hêvioso, Age et Gu », P. Falcon (1970, p.177). Pour sa part, A. Bogniaho (2001, pp. 4-5) affirme : le Vodun,

C'est d'abord la résurgence d'un état d'âme ou d'esprit réceptif qui reconnaît la toute-puissance de ce qui ne peut s'expliquer et avec lequel on veut entrer en communication dans l'objectif premier de la conservation de la vie et de la jouissance permanente d'une existence tranquille.

Expliquer les phénomènes qui surpassent l'entendement humain, protéger la vie et s'assurer une quiétude permanente, nécessite le concours de forces supérieures, l'intervention d'entités dotées de pouvoirs capables de suppléer l'incapacité humaine. Voilà pourquoi, avec les praticiens du Vodun, l'expérience a permis d'affirmer que : « le Vodun, c'est un pouvoir, la force qui va, ça et là dans le temple », comme l'a confié un adepte à Herskovits, P. Falcon (1970, p.177). L'homme recourt au Vodun pour sa sécurité physique et spirituelle. Il veut s'allier les forces invisibles pour s'assurer une vie paisible. « Le Vodun est une aide pour la vie », conclut A. Bogniaho (2001, p.5).

Mais, le Vodun implique un culte, des adeptes, des prêtres et donc un temple. Chez les praticiens du Vodun, on préfère parler de couvent en lieu et place de temple. C'est le lieu d'intronisation des divinités, le centre de formation et d'initiation des nouveaux adeptes, mais également le lieu privilégié de culte aux différents Vodun. Chez les Maxi de Savalou, existent cinq principaux couvents : couvent *Xeviosso*, couvent *Nago*, couvent *Nesuxwé*, couvent *Sakpata* et couvent *Daa*. Chaque couvent, en fonction des attributs des divinités présentes, bénéficie d'une dévotion particulière. Dans un seul couvent peuvent se retrouver plusieurs divinités. Ainsi, dans le couvent *Xeviosso*, sont intronisées les divinités *Aclomé*, *Gbadé*, *Axogbe*, *Nayete*, *Saxo*, *Awlekete*, *Agbe*. Le couvent *Nago* abrite les divinités *Lissa*, *Gun*, *Dji*, *Ague*, *Bluku*, *Molu*. *Legba*, *Dan*, *Tòhòxu*, *Loko* et *Nesuxwé* se retrouvent dans le couvent *Nesuxwé*. Le couvent *Sakpata* accueille les divinités *Da*, *Sodji*, *Sidji*, *Glodji*, *Koukpelan*. Si certaines de ces divinités sont des divinités adoptées chez d'autres communautés, une bonne part est propre à la communauté maxi elle-même.

¹ Gèdègbe (ou Guédègbe) né vers 1850 et mort le 7 mars 1936 à Abomey est un devin de la cour royale. Guide spirituel et conseiller du roi Behanzin. Il fut interlocuteur privilégié de Maupoil dans le cadre de ses recherches.

2- Le nom dans les pratiques vodun

Le nom, selon le dictionnaire Flammarion, se définit comme une partie du discours qui permet à désigner un être animé ou une chose. Selon le petit Robert « le nom est un mot dont la fonction est non seulement de désigner un individu mais aussi de le distinguer des êtres de la même espèce ». De toutes ces définitions, on peut retenir que le nom est un moyen par lequel une personne ou une chose est identifiée dans la société. Pour une personne, avoir un nom, c'est exister et appartenir à un groupe social, à une ethnie, à un milieu culturel ou cultuel. Voilà pourquoi, dans nombre de communautés, l'attribution du nom est accompagnée de rituel. Tel est le cas des fidèles vodun lors de leur initiation. Celle-ci est, en effet, la consécration d'un individu à une divinité. Mais en même temps, elle constitue une métamorphose de l'adepte car ce dernier se voit intégré dans un nouvel environnement, un nouveau corps social avec des atouts spirituels, psychologiques, éthiques, inhérents au culte de la divinité tutélaire. L'adepte devient un nouvel être. Ce qui se concrétise par la dation d'un nom qui remplace définitivement celui porté avant l'entrée au couvent. M. Kakpo (2007, pp.16-17), citant Schure, écrit à juste titre :

Le premier sens de l'initiation est à situer dans tout ce qui concourt à doter le croyant des connaissances théoriques et pratiques relatives à la foi. (...) L'initié est radicalement transformé par l'initiation et il extériorise bien souvent cette transformation en adoptant un nouveau nom (...)

L'un des éléments fondamentaux de l'initiation dans les couvents vodun est la dation des noms.

2-1-Le rite de la dation des noms dans les couvents

Etape fondamentale dans la transformation de l'initié en un nouvel être, le rite de la dation des noms varie d'un couvent à un autre. Ainsi, dans le couvent Nesuxwé, cette cérémonie a lieu deux à trois jours après l'entrée du néophyte au couvent. En effet, dès que la nouvelle recrue rentre au couvent, ses parents apportent leurs contributions pour le rituel du « vodunfifō - (réveil du vodun)» qui est le rituel de retour à la conscience objective de l'adepte. Sur la place publique du couvent se réunissent, au son du tam-tam, dignitaires, anciens et parents. Le novice est amené devant tout le monde dans un état mi-conscient, mi-endormi. Avec l'aide des hundéva « coursiers de couvent », la recrue fait le tour de l'arbre fétiche sept fois. A la fin du septième tour, le batteur en chef des tam-tams interpelle la recrue qui, depuis des jours, n'était plus elle-même. Celle-ci parle et donne son nom d'adepte ; la foule acclame et la recrue appelée « kpōkpō – le novice » retourne au couvent pour commencer sa formation.

Dans les couvents Đaa, Xevioso et Nago, le rituel de dation des noms est le même. Il a lieu un peu avant les dernières cérémonies de sortie définitive, la nuit, devant les parents et le public curieux. C'est au cours de ce rituel nommé « Azandji – dans la cage » que chaque adepte va clamer son nom d'adepte. En effet, les adeptes sont parqués dans un enclos érigé pour la circonstance à l'intérieur du couvent. Au son des tam-tams de circonstance, chaque initié proclame son nom. C'est à partir de cet instant qu'il devient adepte de la divinité. On notifie, devant tout le monde, que l'ancien nom profane de chaque adepte a disparu à jamais.

Enfin, dans le couvent Sakpata, la dation des noms a lieu au septième jour après le rituel de « vodunfifō – réveil du vodun » qui est l'étape de retour au langage, étape au cours de laquelle la recrue vient à la place publique du couvent pour donner son nom. Devant tout le public, la

recrue vient et le chef des joueurs lui pose sept fois la question « comment doit-on t'appeler ? ». A la septième fois, la recrue dit son nom à la satisfaction des parents, des dignitaires et des profanes venus assister à la cérémonie.

2.2-Quelques exemples de noms d'initiation

Les noms que nous présentons dans cette sous-section proviennent d'une collecte effectuée sur le terrain entre 2015 et 2019. Ils concernent les cinq couvents dont nous avons parlé plus haut. Dans leur présentation, les noms sont écrits en langue maxi suivis de traductions littéraires.

Porteurs de messages, ces noms épousent plusieurs réalités qui marquent l'initiation : les circonstances d'enrôlement, les relations particulières des fidèles ou de leurs familles avec les divinités. Si dans certains noms, on retrouve la dénomination des divinités, dans d'autres, par contre, le nom de la divinité est, par métaphore ou euphémisme, remplacée par un autre élément. Que ce soit dans l'un ou l'autre cas, les usagers de ces noms se retrouvent et écrivent leur histoire avec une ferveur d'authenticité.

Les couvents	Les noms
Couvent Đaa	Kpòxázundé « le léopard a marqué son territoire », Kpòdómòdé « le léopard pose un piège, Kpòséédò « le léopard légifère », Kpòkántendé « le léopard s'installe », Kpòjenèfòn « le léopard est méfiante », Sùnveníkpò « Le léopard tient rigueur à la loi », Sùnveníkpò « la divinité a horreur de la non observance des prescriptions », Lèdótódé « la fuite est une lâcheté ».
Couvent Xeviosso	Ajàkpénísò « So, un as de la mode », Mìxwenísò « So, l'incarnation de la paix », Àmànyónísò « So incarne la plante médicinale », Agbìnyónísò « So, un champignon de la danse, Akédònísò « le grondement est l'apanage de la divinité So », Kenkpénísò « le », Alisàhundé « la divinité n'est pas de la plaisanterie », Najogandé « nul n'est indifférent au métal »,
Couvent Nago	Jìkòsálé « la divinité Ji ne se presse point », Jìwáfòmò « la divinité existe pour protéger ses enfants », Jítéjú « la divinité ji domine le monde », Jìbímò « la divinité Ji, le géniteur », Jìwònà « la divinité ji, un guide », Jìbìmi, « la divinité ji mon géniteur », Jìfòyè « la divinité Ji domine le monde », Jìàbàsèn « on doit vénérer la divinité Ji » Gũkocáé « la divinité Gu inspire respect », Gũwáfúnmi « la gratitude de Gu », Gũgbàlèwen « la divinité Gu, un aiguilleur », Gũwáfúnolu « la divinité Gu, protecteur du roi », Guwàlénýi « la divinité Gu est un soutien »
Couvent Nésuxwé	Landéhwè « chacun a sa marque », Lannyízùn « l'animal symbole de la forêt », Lannyíje « le nom est un identifiant », Landénù « le signe distingue de l'animal », Laánkpo « la relève est assurée », Landègbè « l'ayant-droit prend les commandes du couvent », Landéme « la forêt n'est pas vide »
Couvent Sakpata	Azonnúwà « les manifestations de Azon », Azonlòdò « le silence est l'apanage de Azon », Azonhúnme « dans le sérail de Azon », Azonvemì « Azon m'est interdit », Azonjenmò « nécessité de recourir à Azon », Azonsóhwè « minimiser Azon », Azontentín « dans les bonnes grâces de Azon », Sowákòn « So apporte son assistance ». Azondánkpo « l'intrépidité de Azon demeure », Minyóji « il faut savoir chanter », Azonsòke « la divinité Azon a pardonné »

3-Environs sémantiques du nom vodoun

3.1-Le nom comme lumière sur l'identité du vodun

L'imposition du nom, dans les couvents vodun, est fonction de la divinité à laquelle se consacre le néophyte entré en vie conventuelle. D'ordinaire, ce nom retrace les circonstances d'enrôlement, les relations particulières des fidèles ou de leurs familles avec les divinités. Mais, il est surtout porteur de message toujours en rapport avec les divinités. Voilà pourquoi, figure, en bonne place dans la composition du nom, un élément renvoyant à la divinité tutélaire. Le nom devient alors un outil de d'extériorisation des divinités. Pour P. Saulnier (2002, p. 16), les noms des initiés « dévoilent une identité du vodun ». Le seul nom suffit pour reconnaître la divinité à laquelle un initié s'est consacré. Prenons quelques exemples.

3.1.1-Dans le couvent ɖaa

Voici quelques exemples de noms pris dans le couvent ɖaa.

Couvents (divinités)	Noms	Traduction littérale	Traduction littéraire
ɖaa	Kpòxázundé	kpò / xa / zun / de <i>léopard monter forêt une</i>	Le léopard a pris possession de la forêt / Le léopard marque son territoire.
	kpòdómɔdé	kpò/ dó/ mɔ/ dé / <i>léopard suivre piste une</i>	Le léopard suit une piste / Le léopard pose un piège
	kpòsenédò	kpò / sén/ é / do <i>léopard loi il planter</i>	Le léopard légifère.
	Sùnveníkpò	Sùn / vé / ní / kpò / <i>Loi, chère à léopard</i>	Le léopard tient rigueur à la loi.

L'observation de ces quatre exemples de noms révèle la présence de l'élément commun « kpò – le léopard ». Kpò remplace le non initial ɖaa, ceci par métaphore pour manifester la puissance de la divinité. Tout nom contenant l'élément « kpò – le léopard » relève donc du couvent ɖaa. Mais, le nom, au-delà de cette lumière sur l'identité du vodun, évoque aussi la relation particulière entre la divinité et le fidèle, sa famille ou la communauté entière. Ainsi, par exemple, le nom Kpòxázundé rend bien compte de la manifestation de l'omniprésence la divinité. En effet, ce nom se comprend dans le sens que le léopard délimite la forêt, ce qui suggère que la divinité prend possession de son fidèle pour une perpétuation de son culte. Ce nom fonctionne comme un pacte que la divinité signe avec le fidèle et sa famille, mieux avec toute sa lignée.

3.1.1-Dans le couvent Xeviosso

Examinons quelques exemples de nom du couvent xeviosso

Couvents (divinités)	Noms	Traduction littérale	Traduction littéraire
Xeviosso	Mìxwenísò	mì / xwèn / ní / sò <i>vous se taire à so</i>	La divinité So exige le silence / La divinité So est l'incarnation de la paix.

	àmànyónísò	àmà / nyó / ní / sò <i>La feuille sied à la divinité</i>	La divinité So incarne la plante médicinale
	Akédònisò	Aké / do / ní / sò <i>Cri strident fait don à la divinité</i>	Le grondement est l'apanage de la divinité So
	Kènképénísò	kèn / kpé / ní / sò <i>Querelle, bénéfique pour la divinité</i>	La divinité So accepte toute inimitié

Les noms puisés dans ces exemples ont en commun « sò », diminutif de « sogbo », la divinité de la foudre, du tonnerre, encore appelée Xeviosso. Cette divinité incarne la force cosmique du dieu justicier et dispensateur de la pluie.

3.1.3-Dans le couvent nago

L'identité des divinités à travers les noms dans ce couvent est aussi perceptible. En témoignent les exemples suivants :

Couvents (divinités)	Noms	Traduction littérale	Traduction littéraire
Nago	Jíkòsálé	Jì / Kò / Sálé/ <i>Divinité ne pas courir</i>	La divinité Ji ne se presse point
	Jìwàfómò	Jì / wà / fò / òmò <i>Divinité être pour enfant</i>	Le vodoun existe pour protéger ses enfants
	Gűwàfúnmi	Gű / wà / fún / mi/ <i>Divinité être pour moi</i>	La présence de la divinité Gu me rassure
	Gűgbàlèwèn	Gű / gbàlé / wèn/ <i>Divinité a balayé eux</i>	La divinité Gű fait le ménage

On remarque dans ces exemples, la présence de deux éléments distincts qui renvoient à deux divinités du même couvent : « Ji » et « Gu ». En effet, la racine « Ji » est le nom de la divinité des Djinou, le premier clan de Savalou après la migration de Mitogbodji. « Ji » était la divinité bienfaitrice qui fournissait tout, la pluie le soleil, le vent. « Gu », par contre, renvoie à la divinité du fer, divinité acquise au cours des contacts avec les Nago. Il renvoie au travail du fer et à la solidité de ce métal.

3.1.4-Dans le couvent nesuxwé

Dans le couvent Nesuxwé, les noms sont également construits à partir des noms des divinités.

Couvents (divinités)	Noms	Traduction littérale	Traduction littéraire
Nesuxwé	Lannyíje	Lan / nyí / jè <i>Animal nom porter</i>	Le nom est un identifiant
	Laánkpò	Lan / án / kpò <i>Animal l' reste</i>	La relève est assurée
	Landègbè	Lan / dè / gbè <i>Animal élever la voix</i>	L'ayant-droit prend les commandes du couvent
	Landémè	lan / dé / mè <i>L'animal est dedans</i>	Le couvent n'est pas vide

Dans les noms de cette catégorie d'exemples, on retrouve l'élément commun « Lan – animal ». Contrairement aux autres catégories d'exemples déjà analysées, ici, l'élément commun ne porte pas sur le nom de la divinité, mais sur son fidèle. On pourrait affirmer qu'il s'agit d'une métonymie du propriétaire par la chose possédée avec métaphorisation de cette dernière. On pourrait même penser à une allégorie dans la signification de ces noms en considérant les initiés, dans ce cas précis, comme des personnes qui acceptent s'offrir en offrande pour que le culte des divinités ne disparaisse. Les noms Laánkò et Landème qui signifient respectivement, « le couvent n'est pas vide » et « la relève est assurée », permettent de conclure que chaque nom imposé aux fidèles a des objectifs précis.

3.1.5-Dans le couvent sakpata

Les noms, dans le couvent sakpata, s'inscrivent aussi dans l'extériorisation des divinités à travers la désignation des initiés.

Couvents (divinités)	Noms	Traduction littérale	Traduction littéraire
Sakpata	Azondánkò	azòn / dán / kpò <i>Divinité puissance demeure</i>	La puissance de la divinité Azòn demeure
	Azònlòdò	azòn / ló / dè/ <i>Divinité et si parler</i>	Le silence est l'apanage de la divinité azòn
	Azònjénmò	azò / jén / mò/ <i>Divinité seulement voir</i>	Seule la divinité Azòn est capable
	Azònténtìn	azòn / téntìn <i>Divinité au milieu</i>	Être du sérail de la divinité Azòn

La divinité Sakpata a pour autre appellation « Azòn ». Dans la langue maxi, « azòn » signifie « maladie ». En effet, le premier attribut de la divinité Sakpata est l'ensemble des maladies éruptives comme la rougeole, la variole, la varicelle. C'est donc par glissement que le nom « azòn » est devenu l'appellation usuelle de Sakpata. Le choix d'introduire « azòn » dans la construction des noms au lieu de Sakpata, est aussi une façon particulière de rappeler la capacité de nuisance de cette divinité.

Comme on peut le constater, les noms d'initiation vodun apportent des éclairages et des précisions sur les types de divinité, leurs spécificités et parfois, les détours par lesquels la communauté de Savalou les désigne.

3.2-Le nom comme annonce de la supériorité des divinités sur les humains

L'attribution du nom dans les couvents vodun révèle la hiérarchie qui prévaut entre divinités et humains. En effet, la reconnaissance de la vulnérabilité de l'homme et la dépendance de ce dernier des entités transcendantes transparaissent dans la relation qu'introduit le nom dans l'univers de la vie conventuelle. Le nom manifeste ainsi la puissance des divinités. En un mot, il révèle les rapports entre le visible et l'invisible. Examinons les exemples suivants :

Prenons les noms Kpòxázundé et Kpòsenedo dans le couvent òaa.

Kpò / xa / zun / de

Léopard monter forêt une

Le léopard a pris possession de la forêt.

Kpɔ / sen / e / do
Léopard la loi on instituer
 Le léopard a institué une loi.

Le léopard qui est utilisée ici, renvoie à la supériorité de la divinité sur l'homme. Dans l'exemple « Kpɔ́ázundé – le léopard a pris possession de la forêt », c'est la divinité qui marque son espace, et tous ceux qui sont dans cet espace deviennent ses sujets. L'humain qui pensait lui échapper expérimente la toute-puissance de la divinité. Il est obligé de se soumettre. Voilà pourquoi le second nom « Kpɔ́senedo – le léopard a institué une loi », vient renforcer cette logique de vulnérabilité de l'humain face aux divinités. Aucun humain ne peut donc faire la loi aux divinités. L'enrôlement du profane dans la vie conventuelle est donc une décision des divinités et non un choix de l'humain. La loi, ce sont donc les divinités qui la font.

Dans le couvent Nago, examinons les noms ci-après Jifòyè et Gukocaé.

Ji / f ò / yè
Divinité être au-dessus de
 La divinité domine le monde

Gu / ko / caé
Divinité ne pas s'amuser
 La divinité inspire respect

Les noms « Jifòyè – la divinité domine le monde » et « Gukocaé – la divinité inspire respect » évoquent l'omniprésence de la divinité et les pouvoirs de celle-ci : veiller sur le monde, assurer la protection de ses fidèles. Particulièrement, Le nom « Gukocaé – la divinité inspire respect » rappelle le récit de vie de l'initié qui a été malmené par un esprit malveillant, mais qui, grâce à la divinité tutélaire n'a pas été vaincu.

Dans le couvent xeviosso, analysons les noms Alisàhundè et Najogandè.

Alisà / hun / dè
Plaisanterie divinité quelconque
 La divinité n'aime pas les plaisanteries

Na / jo / gan / dè
Devenir déteindre le métal quelconque
 Le métal ne peut faire l'objet d'indifférence

Les deux noms évoquent des cas de renoncement volontaire à l'initiation alors que des liens avaient été contractés en ce sens. Particulièrement, avec le nom « Najogandè – le métal ne peut faire l'objet d'indifférence » qu'on aurait mieux traduit par « le choix de la divinité est irréversible, il s'est agi d'une personne promise à la divinité, mais qui refuse, plus tard, de s'y consacrer. Au bout du compte, après maladies et autres malheurs, la consultation a révélé une dette non remboursée : l'initiation. La divinité ne saurait oublier la promesse. Elle est éternelle ; seuls les hommes passent et oublient.

Comme on le voit, les noms vodun traduisent la supériorité et la puissance des divinités par rapport aux hommes. Si le nom des divinités n'est pas parfois explicitement mentionné, des

indices fort éloquents permettent de décoder la philosophie et la signification dont sont investis les noms des initiés.

3.3-Noms vodun et expression des circonstances d'initiation

Les noms d'initiation, au-delà de la révélation de l'identité des vodun ou de la proclamation de leur supériorité sur les humains, peuvent investir plusieurs autres préoccupations parmi lesquelles figurent, en bonne place, les circonstances de l'entrée dans la vie conventuelle. En effet, l'initiation au vodun n'est pas, la plupart du temps, un choix aisé. Elle relève de concours de circonstances, parfois dramatiques ou insolites. Pour singulariser donc les types d'entrée dans la vie conventuelle, la dation de nom devient un moyen de raconter l'histoire, un moyen de rappeler les circonstances particulières ayant marqué chaque initiation. Ainsi, par exemple, en analysant les Awányòníkpò, Jíbímò, Sènjìhundé, Xunyísù et Azònnágbò, nous aurons les récits différents.

Divinités	Noms	Traductions littérales	Traductions littéraires
Đaa	Awányòníkpò	Awá / nyò / ní / kpò <i>Force sied à panthère</i>	La divinité est puissante
Nago	Jíbímò	Ji / bí / mò <i>Divinité donner vie enfant</i>	La divinité Ji est le géniteur
Xeviosso	Sènjìhundé	Sèn / jì / hun / dé <i>Loi sur divinité une</i>	La divinité Ji respecte la loi
Nesuxwé	Xunyísù	Xu / nyí / sù <i>Mer nom grandir</i>	La renommée de la mer est immense
Sakpata	Azònnágbò	Azò / ná / gbò <i>Azò va trancher</i>	La divinité Azò va trancher l'affaire

Le nom « Awányòníkpò – la divinité est puissante », utilisé dans le couvent Đaa, évoque l'histoire d'un malade qui s'est consacré à la divinité Đaa après obtention d'une guérison. En effet, il a été proposé aux parents d'un malade, presque à l'article de la mort et sans espoir, de suivre un traitement chez un prêtre de la divinité Đaa. Après un temps d'hésitation, les parents acceptent. Une fois la guérison obtenue, ceux-ci décident, en signe de reconnaissance, de consacrer leur enfant à cette divinité, car celle-ci a réalisé un prodige. Il en est de même lorsqu'on prend le nom « Jíbímò - la divinité Ji est le géniteur ». Ici, comme dans le cas précédent, il s'agit d'une consécration après un prodige de la divinité. Un couple ayant du mal à procréer soumet des requêtes à la divinité Nago. Peu de temps après, la femme conçoit et engendre un enfant. La consécration de l'enfant est donc un acte de reconnaissance de la grandeur de la divinité. Mais à la différence du premier cas, c'est la divinité qui exige que l'enfant lui soit consacré. Lorsque dans de pareils cas de promesse, les requérants refusent de respecter la parole donnée ou feignent de l'oublier, la divinité peut les surprendre et rétablir l'ordre. Tel est le cas avec le nom « Sènjìhundé – la divinité Ji respecte la loi » dans le couvent Xeviosso. Une fille a été promise à la divinité Xeviosso, mais jamais, elle n'a été conduite par ses parents pour suivre l'initiation. Pire, elle tombe enceinte dans un autre village. C'est dans cet état gravidique que la divinité la chevauche et la ramène au couvent pour lui signifier que la divinité n'oublie point ses contrats. « Xunyísù – la renommée de la mer est immense » évoque le récit d'un enfant qui naît dans le couvent alors même que sa mère est en initiation. Lorsque

cet enfant, à son tour sera initié, il prendra le nom « Xunyísù ». L'utilisation de la « mer – Xu », par métaphore, en lieu et place de la divinité Nesuxwe, témoigne de la grandeur de cette divinité. Enfin, le nom « Azónágbò – la divinité Azò va trancher l'affaire » reprend le récit d'une dispute conjugale. En effet, une femme quitte son foyer avec tous ses enfants après des problèmes avec son mari. Elle décide de ne plus revenir. Or, un jour l'une des filles de cette femme est chevauchée par la divinité Sakpata et elle doit entrer au couvent. Malheureusement, la mère ne peut, à elle seule, faire face à cette responsabilité. Elle doit recourir à son mari. C'est ce retour que l'homme qualifie de redressement de la situation.

Comme on le voit, chaque circonstance d'entrée au couvent vodun peut susciter un nom précis qui résume l'histoire de l'initié. Cette démarche est aussi une didactique pour montrer tant aux initiés qu'aux profanes que l'initiation vodun et, qui plus est, la dation de nom, ne sont ni un hasard, ni un jeu obscur. C'est l'écriture de l'histoire de chaque initié en relation avec la primauté des divinités dans la conduite de la vie humaine sur terre.

3.4-L'admiration et le conseil à travers le nom vodun

Les noms vodun découlent parfois de l'admiration que les initiés ou leurs familles ont pour les divinités, soit parce que celles-ci ont accompli des actions extraordinaires, soit parce que leur puissance s'est manifestée de façon inattendue en certaines occasions. Quoi qu'il en soit, cette admiration est le signe que les divinités sont une partie intégrante de la vie communautaire et de la vie individuelle. Parce que les divinités sont les protectrices et les dispensatrices de dons à la communauté, les initiés peuvent être nommés par exemple : Guwàlényi, Guwàfúnmi, Sowákòn.

Gu / wà / lényi
Gu être derrière
 La divinité Gu est un soutien

Gu / wà / fún / mi
Gu faire pour moi
 La divinité Gu m'a aidé

So / wá / kòn
So venir vers
 La divinité So a apporté son assistance

A travers ces trois noms, on perçoit la reconnaissance qui force l'admiration. Les syntagmes « m'a aidé », « est un soutien » et « a apporté son assistance » marquent, de façon indéniables, les biens reçus des divinités par les initiés. En retour, il n'y a que gratitude à exprimer.

Parfois même, les actions attribuées aux divinités peuvent s'écarter des bienfaits quantifiables pour recouvrir des domaines purement moraux, ce qui n'est pas sans conséquence positive sur la vie des initiés. Alors qu'on craint une répression d'une divinité suite à une transgression, on peut être surpris que la divinité s'attendrisse sur le sort du coupable. Dans ce cas, le nom « Azònsòkè - la divinité Azòn a pardonné » est attribué à ce coupable qui se rachète par l'initiation.

Enfin, le nom vodun peut aussi exprimer un conseil. Il s'agit souvent d'exhortations qui prennent souvent l'allure d'un avertissement, d'un encouragement ou d'une recommandation. Dans tous les cas, le conseil est la conséquence d'un événement passé qui sert de repère pour les autres. En témoignent les exemples suivants : Sùnvéníkpò, Lèdótódé, Jiàbàsèn, Mínyójì.

Sùn / vé / ní / kpò

L'interdit fait mal à la panthère

La divinité a horreur de la non observance des prescriptions

Lèdó / to / dé

Faire le tour village un

La fuite est une lâcheté

Ji / à / bá / sèn

Ji on devoir vénérer

On doit vénérer la divinité Ji

Mi / nyó / jì

Vous savoir chanter

Il faut savoir chanter

Le nom « Sùnvéníkpò – la divinité a horreur de la non observance des prescriptions » rappelle aux négligents, la nécessité de se souvenir des promesses faites à la divinité, parce que cette dernière n'oublie point de réclamer ses droits dans le don contre don qui la lie aux humains. Alors pour éviter ses représailles, il vaut mieux s'acquitter de ses dettes à temps. L'interprétation de ce nom appelle cet avertissement que traduit le nom « Lèdótódé – la fuite est une lâcheté ». Personne ne peut fuir ni se cacher devant une divinité. Où qu'on aille, s'étend sa puissance. Le mieux, c'est de se conformer aux prescriptions et de rendre le culte qu'il faut à la divinité pour s'assurer une vie épanouie. Le nom « Jiàbàsèn – on doit vénérer la divinité Ji » confirme cette recommandation. Mais la vénération des divinités requiert circonspection. Si tel n'est pas le cas, on risque d'attiser leur courroux. En effet, avec le nom « Mínyójì – il faut savoir chanter » qu'on aurait mieux traduit par « la divinité exige circonspection », on est en présence d'une invite à la prudence, à la vigilance pour ne pas tomber sous le coup d'une transgression. Pour exemple, ce nom a été donné à un initié qui, profane, a exécuté, par mégarde, des chansons rituelles où il n'en faut point. Au titre de la réparation, les dignitaires du couvent lui ont imposé son initiation. C'est donc l'imprudence qui l'a conduit au couvent.

En somme, on peut retenir que le nom vodun, au-delà de l'élément d'identification et de désignation des initiés, reste un important instrument d'investigation du système et de la logique vodun. Il sépare le profane de l'initié, mais en même temps, rappelle au second l'histoire de son entrée dans la vie conventuelle et son initiation.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous pouvons retenir que le nom a une valeur importante tant dans la vie profane que dans la vie de l'initié. En effet, chez l'initié, son attribution n'est pas chose banale ; elle découle de plusieurs facteurs qui particularisent chaque initiation. Le nom vodun

renseigne sur la divinité qui chevauche l'initié, le couvent auquel ce dernier appartient. En dehors de cela, il annonce la supériorité des divinités sur les humains, révèle les circonstances de chaque initiation, donne des conseils ou exprime l'admiration devant la puissance des divinités. Textes chargés de sens précis et parfois bien codés, les noms permettent aux dignitaires vodun d'exprimer toute la littérature du couvent. Il est donc nécessaire d'y consacrer des études sérieuses afin de sauvegarder cette immense richesse qui se perd chaque jour.

Bibliographie

BOGNIAHO Ascension, 2001, « Couvent, personne et nom dans Wémè » Conférence inaugurale, FLASH, UNB, Cotonou, 26p.

CAPO-CHICHI Fifamè Comfort Fulberte, 2007, *Anthologie commentée des chansons sacrées et rituelles chez les Nesuxwe de Savalou*, mémoire de maîtrise, Université d'Abomez-Calavi, Bénin, 188p.

CAPO-CHICHI Fifamè Comfort Fulberte, 2019, *Personne et nom dans les couvents vodun de Savalou*, mémoire de DEA, Université d'Abomez-Calavi, 77p.

FALCON Paul, (RP), 1970 « Le culte des ancêtres », *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série, Porto Novo, de juillet-octobre, N° 18-19, Institut de Recherches Appliquées du Dahomey, pp.139-165.

FALCON Paul, (RP), 1970, « Les voduns », *Etudes dahoméennes*, Nouvelle série, Porto Novo, de juillet-octobre N° 18-19, Institut de Recherches Appliquées du Dahomey, pp.171-206.

KAKPO Mahougnon, 2007, *Poétique baroque dans les littératures africaines francophones*, Cotonou, Editions des diasporas, 215p.

SAULNIER Pierre, 2002, *Le vodun Sakpata divinité de la terre. Recherche sur le vodun Sakpata à partir des noms individuels de ses vodunsi*, Nouvelle édition, Paris, 121p.

SAULNIER Pierre, 2002, *Le meurtre du vodun Dan*, Madrid (Espagne), Imprimerie S.S.A.G., S.L., 320p.

SAULNIER Pierre, 2009, *Vodún et destinée humaine*, MADRID (Espagne) Imprimerie S.S.A.G., S.L., 245p.

SAULNIER Pierre, 2002, *Noms de naissance. Conception du monde et système de valeurs chez les Gun au Sud – Bénin*, MADRID (Espagne), Imprimerie S.S.A.G, S.L.-333p.

Webographie

FREUD Sigmund, <http://presenceasor.be/la-projection-comme-mecanisme-de-defense>

<http://www.Larousse.fr/dictionnaires/français>

<http://eglise.catholique.fr/glossaire/priere>

<http://www.cairn.infi/revue-des-sciences-philosophique-et-theologique-2014-4page-733.htm>

<http://www.Universales.fr/encyclopedie/priere/-et-contemplation/2-4-role-de-la-croyance/>

<http://www.nrt.be/docs/articles/1986/108-3/26-%C3%80-la-recherche+de+la+sources+divine+H>

<http://pratiques.revues.org>

LES ARTS DE L'ÉCRITURE ET DE L'IMAGE DANS L'ESPACE SOCIOÉCONOMIQUE SÉNÉGALAIS

Secka GUEYE

seckagueye@gmail.com

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Résumé

Ce chapitre s'interroge sur les procédés narratifs et graphiques qui se produisent sur les automobiles et les édifices et ce qu'ils impliquent pour l'imaginaire de l'espace public de Dakar. Partant du fait que l'art narratif et visuel est vital à l'imagination, nous proposons dans cette étude une réflexion sur les procédés artistiques inhérents à la culture urbaine. Nous mettons en évidence les multiples formes de l'art urbain et des possibilités qu'il suscite. C'est donc ces implications que l'on cherche à cerner ici, à travers quelques exemples qui permettent de replacer la création artistique de la rue dans une perspective urbaine prenant en compte la sociologie et les racines de cet art.

Mots-clés : art, image, fresque, formule, urbain, sociologie, automobile, façade...

Abstract

This chapter questions graphic and narrative procedures observed on cars and buildings and their implications for the imagination of Dakar public space. Knowing that visual and narrative art is vital to imagination, we point out through this study artistic procedures peculiar to urban culture. We emphasize the multiple forms of urban art and the possibilities it arouses. Thus, that's those implications that we try to define here, through some examples which allow to replace street art creation in an urban perspective taking into account that art's sociology and roots.

Keywords: art, image, fresco, formula, urban, sociology, automobile, facade

INTRODUCTION

Notre article explore quelques aspects de la représentation artistique du rapport du citoyen sénégalais à l'écriture et à l'image. Sont ainsi exprimées la mentalité et la créativité propres à

ceux qui, largement relèvent du secteur privé, et développent une certaine sociologie à travers les textes et les images imprimés sur des supports variés. Il suffit de parcourir les rues de Dakar pour observer la tendance dans le choix des phrases ou des photos dans le domaine du transport ou du petit commerce. Ils s'y aménagent des canons favorables à l'expression d'une philosophie, d'une éthique, voire des systèmes de valeurs conçus comme une alternative à un ordre sociopolitique occidental incarné par l'État, et qui les privait de moyens médiatiques. Les canons classiques de la communication ont perdu de l'influence parce qu'ils ont rompu avec l'efficacité immédiate, parce qu'ils ont perdu aussi le sens de la vraie proximité. Il faut admettre que tout dans la communication autour d'un objet dans l'esprit ou dans les formes, tout est affaire d'adoption. Il est entendu que les sociétés urbaines se tournent vers les arts visuels parce qu'ils expriment mieux que tout autre la gratuité et l'influence. Il faut d'ailleurs, avant d'aller plus loin, remarquer l'affection que les arts visuels professent pour le spectacle urbain comme si les artistes avaient senti dès l'origine tout ce qu'il y a de représentatif, c'est-à-dire de théâtral, dans la ville des symboles par lesquels se réalisent spirituellement la révolution de l'homme moderne. Se pose alors la question, essentielle pour l'intelligence de cette étude : qui est le destinataire de la séduction ? Quelle est la valeur réelle de ces procédés visuels ? Quel espace de créativité, à la fois artistique et didactique, s'est-il développé dans un contexte d'urbanité ?

Rappelons tout de suite que le transport public organisé par l'État est épargné de cette dynamique et intègre simplement les canons de la publicité classique des grandes enseignes. Il suffit d'observer les bus de la compagnie de transport public (Dakar Dem-Dik) ou les affiches publicitaires dans les rues de Dakar. L'on note la présence d'images de toutes sortes : publicités visant à encourager la consommation domestique et à mobiliser l'attention des populations autour de certaines activités soutenues par l'État du Sénégal. Les arts de l'écriture et de l'image dévoilent les façons de faire avec les objets mais aussi de réinvention et de réappropriation de ces derniers. L'on peut trouver sous la diversité des textes et des fresques murales, un ordre nouveau. Les exemples sur lesquels cette étude est bâtie proviennent et de notre observation et d'une enquête sociologique conduite auprès de certains sénégalais (chauffeurs et commerçants) qui se produisent à Dakar. Il faut dire que dans la capitale du Sénégal, cette tendance épouse diverses formes. Nous parlons des arts afin d'évoquer la diversité artistique et la sociologie. C'est précisément dans un espace public de création identitaire et de reconstruction, portées par des initiatives privées, qu'émerge l'expression artistique que l'on peut désigner sous les termes suivants : sociologie visuelle sur les rues de Dakar. Le Professeur Souleymane B. DIAGNE (2007) observe que « l'activité artistique est

première, avant même la religion, car elle est l'écriture, là où l'oralité règne, qui donne à lire la métaphysique qu'elle transcrit.» (P.27). C'est précisément dans cet espace de création artistique et identitaire, porté par une mobilité et une urbanisation galopante, qu'émerge l'expression artistique de la citoyenneté visuelle. C'est donc cette créativité artistique et didactique que l'on cherche à cerner ici, à travers quelques réflexions et exemples qui permettent de replacer cette forme artistique urbaine dans une perspective moderne prenant en compte l'origine et la sociologie de cet art. Par ailleurs, notre approche privilégie les déclinaisons de cet art, qui se projettent sur les transports et les marchés qui sont principalement des endroits où l'on observe diverses mobilités. Notre intérêt porte sur l'art visuel dans un tableau à deux dimensions, pratique et symbolique. Ainsi, nous nous en tiendrons à deux points de discussion principaux. Après avoir exposé les usages distinctifs dans le choix de ce dispositif narratif, nous aborderons quelques aspects de la sociologie qui nourrit cette pratique.

1- L'art visuel : construire la diversité

Les marges d'expression autochtones se sont progressivement imposées au cours des années 2000. Le dispositif narratif a pris corps dans un contexte de modernisation et d'industrialisation. Des éléments conceptuels liés à la mobilité urbaine et au paysage, et les talents qu'ils développent sont profondément ancrés dans l'imaginaire de l'espace urbain. Les portraits et les slogans témoignent de l'originalité et de la diversité dans la créativité artistique en ville. D'un point de vue visuel, spirituel et traditionnel, la présence de ces sujets à travers les routes et les marchés à Dakar dénote un ancrage du phénomène observé dans l'adhésion voire la complicité des sénégalais face à cette entreprise artistique. Des taxis de Dakar aux bus dédiés au transport interurbain et interrégional, le transport privé au Sénégal se dévoile surtout par un dispositif narratif. Ecrits en wolof, en français ou en arabe, ils expriment les réalités sociales et religieuses. Autant de phrases sur les automobiles créent un support de communication dynamique. Dans le domaine du petit commerce, nous pouvons également découvrir sur la façade de plusieurs boutiques à Dakar des noms et des messages particuliers. Les façades connaissent une décoration synthétique qui obéit à un choix subtil des phrases et des fresques murales. Celles-ci se répartissent selon diverses sensibilités, notamment la religion, la société, le sport.... Il faut comprendre par cette pratique, une prise de parole de certaines catégories sociales et la construction d'identités qui définissent en même temps les relations entre les sénégalais et leurs propriétés. Il paraît en effet manifeste ici que toute production sur les automobiles procède de l'identité ou d'un sentiment de fierté et

d'accomplissement. Les voitures captent ainsi les convictions et exhibent les lignes de productions de la citoyenneté. L'attitude des taximan constitue un bon point d'entrée pour exposer les styles et la philosophie des textes qui font l'objet de la présente analyse. Nous parlons de style pour désigner la langue adaptée et la créativité dans le choix des formules. L'enjeu est également de voir la diversité qui s'y fait jour. Nous pouvons distinguer entre autres formules celles reprises dans le tableau ci-dessous :

Religieux	« Déé dou diass » : la mort est irréversible.	« Yalla rek moy bour » : Seul Dieu est Grand.	« Yalla yaa na » : Dieu est bon.	« Alhamdoulilah » : Dieu soit loué.
Social	« Gueum sa bopp » : croire en soi.	« Niaux diarignou » : vivre à la sueur de son front.	« Bay sa waar » : accomplir sa tâche.	« Xam sa waref defko : accomplir son devoir »
Sport	« Yékini, roi des arènes »	« Mouamed Ndao Tyson et la génération boul falé (t'occupe) »	« Allez les lions de la Téranga ! »	Sadio Mané, la fierté du football sénégalais !

L'écriture sur les objets, dans son aspect le plus terre à terre, s'inscrit dans un contexte marqué par la construction d'une citoyenneté qui s'imprègne effectivement des valeurs rurales, culturelles, quelque peu ignorées dans le modèle étatique classique. D'autres énoncés sont ancrés dans leur terroir ou les familles confrériques. Nous avons pu lire sur plusieurs taxis et autres transports : « Wakeur serigne Fallou » (la famille de serigne Fallou), « Jabootou Serigne Babacar Sy » (la famille de serigne Babacar Sy), « Jambaarou Ndiarafat » (le soldat de Ndiarafat), « Fier de Gossas »... Parfois les énoncés précisent la liaison des transports de proximité. Selon la destination nous lisons sur les bus : « Air Diawbé », « Air Kolda », « Air Matam »... Les transports à Dakar sont progressivement devenus des supports appropriés pour exprimer l'adhésion populaire au sport national sénégalais. Dans les mots de soutien, l'on peut reconnaître les figures de l'arène sénégalaise, des plus remarquables aux moins connus à partir des années 2000. Yékini, Balla Gaye II, Modou Lô, Bombardier, Siteu, Ama Baldé, voient leur nom sur plusieurs autocars à Dakar et dans les capitales régionales. L'évolution de la figuration répétée des noms de sportifs ou des artistes est souvent liée aux événements par lesquels ils marquent la vie sociale au Sénégal. La lutte occupe une place non négligeable dans le contenu des énoncés. L'image du « roi des arènes » trône sur plusieurs édifices dans la banlieue dakaroise au gré de la volonté des supporters.

La production sur les bus et les murs porte et diffuse les nouveaux modèles de réussite sociale : le sportif, l'artiste, le politicien. Cette activité participe à une sorte de dialogue entre les diverses dynamiques sociales, et propose une alternative sociologique profondément inspirée par les valeurs sociales et culturelles du pays : le courage, la bravoure, la persévérance ... L'on peut constater la récurrence de certaines expressions telles que : « Jambaar sa warwa » (travailler avec courage et persévérance), « Niakh diarignou » (gagner son pain à la sueur de son front), « fonk samay wadiour » (respect et révérence pour mes parents)... Il ne faut pas non plus négliger le caractère parfois exclusivement routier de l'espace de dialogue fondé sur le compromis. Certains messages ne sont que des usages didactiques dans le respect du code de la route. Nous lisons sur plusieurs taxis les messages rapportés ici : « Daw ndank, dall ndank »; « yakanti yakhoulé », « yonou diam soriwoul » (rouler doucement implique moins de risques d'accident) ...

La différence observable dans les slogans et les motivations des différents automobilistes paraît refléter la diversité de leurs origines sociales et leur ancrage dans un islam confrérique. L'identité culturelle qui en résulte est une base pour dire ce qui se passe dans leur quotidien et exprime leurs convictions. Nous le constatons donc, l'entreprise de communication qui se révèle dans les différents slogans est forcément diversifiée.

Le dispositif narratif où circule une créativité artistique (littéraire et picturale) qui reprend des formules sénégalaises d'identification, s'appuie également sur des photos dans les transports et des fresques sur les façades des commerces. Dans un registre plus pictural, introduit par des références religieuses, les artistes projettent sur les murs les marabouts et les modèles de réussite. Les calligraphies et l'imagerie pieuse, à la fois issues de la tradition soufie et de clichés urbains, alimentent les arts visuels à Dakar. Un véritable répertoire pictural s'est développé, selon diverses sensibilités et registres, allant du religieux au politique. Sur les façades commerciales au marché Colobane, une longue enfilade de fresques signale l'appartenance confrérique des sénégalais avec les portraits des marabouts. B. JEWSIEWICKI (1992) note justement que « La représentation des visages et scènes maraboutiques constitue l'écriture de l'histoire des ruraux en milieu urbain, une inscription de l'idéologie confrérique dans la ville. » (JEWSIEWICKI, p.33)

Un autre exemple serait le travail des artistes qui s'inscrivent dans une dynamique panafricaine avec des fresques toutes particulières. Parmi les figures les plus récurrentes nous pouvons admirer Thomas SANKARA, Nelson MANDELA, Patrice LUMUMBA entre autres. Mamadou DIOUF note à ce propos :

Il faut comprendre par « histoire » une prise de parole véhémement de certaines catégories sociales et la construction d'identités qui se faufilent dans le tissu urbain et redéfinissent les relations entre citoyens. Il paraît en effet manifeste que toute production identitaire procède d'arrangements historiques. Les murs captent ainsi des figures d'une histoire inédite et exhibent les lignes de production des récits de la mémoire d'une génération. » (DIOUF, 2011, p.59).

Grâce à des changements initiés par des catégories sociales, de nombreux édifices qui capturaient à l'origine l'histoire de France, ont été réinventés pour célébrer la mémoire des héros africains et de certains faits marquants dans notre histoire. Ainsi, des paysages entiers ont été transformés par les jeunes artistes qui décident à partir des années 2000 de raconter la ville à partir de la rue. Cette option libère la citoyenneté jusque-là enfermée dans un cadre strictement intellectuel. Allen F. ROBERT parle de citoyennetés visuelles :

La citoyenneté visuelle est le sentiment d'appartenance que confère le regard. Les drapeaux nationaux, les portraits des saints et les images de monuments historiques aident à définir l'identité des communautés partout dans le monde. De telles images de ralliement peuvent soit perturber, soit se perdre dans les méandres de la foi, de la fortune ou de la mode. La citoyenneté visuelle est résolument fluide, comme le sont tous les aspects de l'identité et du destin collectifs ; de fait, de nouvelles façons de voir le monde aident les gens à faire face au malheur, même dans les moments où ils célèbrent les triomphes de la vie, aussi éphémères soient-ils. (ROBERT, 2011 pp.195-196).

Parmi les raisons manifestes de ce dispositif narratif dans les rues de Dakar, il faut noter une volonté de réappropriation des transports et des édifices publics. En effet, il est dans les habitudes des sénégalais et cela depuis des décennies, d'inscrire leur nom sur les objets qu'ils possèdent ; de fait ils sont affabulés selon les goûts et les sensibilités. Une telle explication est liée à une sociologie de la construction identitaire qui caractérise la citoyenneté visuelle. Une certaine démonstration de la conscience collective s'exprime à travers le mouvement dans le dispositif narratif. Les productions sur les automobiles et la distribution d'images dessinent les contours de la mémoire urbaine. De brèves interviews avec un chauffeur et un artiste peintre qui reconnaissent l'ancrage de cette pratique, m'ont permis de savoir qu'ils utilisent les transports et la rue comme média artistique pour toucher le plus largement la société sénégalaise. Le dispositif narratif réveille les sensations d'une société profondément artiste. L'on peut aller plus loin et se rendre compte que même les chinois se sont imprégnés des croyances populaires pour s'emparer de « l'économie visuelle » au Sénégal. Ils sont dans la reproduction industrielle des portraits de saints et de célébrités dans divers domaines. Sur les pare-brise des bus ou en haut des façades commerciales, trône habituellement le portrait d'un saint. « Les marchands ambulants affirment que les images importées de Chine et qui ont été plastifiées dans les boutiques de grossistes sont moins chères, beaucoup plus grandes de taille et produites en plus grand nombre, beaucoup plus que toute autre image produite au niveau local, y compris celles faites à la main. » (ROBERT, 2011, p.224.)

Par ailleurs, notre étude n'éclaire pas seulement la version narrative des énoncés mais s'intéresse aussi à une vision esthétique. Malgré les références plurielles du point de vue du contenu, les énoncés restent généralement concis et récréatifs. Même si la production semble très décousue si l'on reste attentif aux formes, il faut reconnaître une sorte de contemporanéité qui offre une vision en mouvement à partir des décors et des corps projetés dans un espace en perpétuelle mutation. L'art visuel abordé ici représente une opération de transposition de la vie urbaine au Sénégal où se contemple le mouvement historique de la ville dans ses divers événements. À travers lui, il est possible d'envisager l'espace urbain à partir d'une géographie plus symbolique que matérielle. C'est sous cette optique qu'il est possible de parler de symbolique urbaine. Celle-ci figure une manière de réinventer l'espace public comme un spectacle, qui retrace l'aventure dans la ville qui se construit quotidiennement en se nourrissant d'expériences personnelle et collective. Elle repose sur le choix de projeter le citoyen dans « le miroir de la cité » où se contemple la sociologie de la ville sénégalaise.

2- Les significations sociologiques

Si le civilisé est un homme renseigné et qui pense en systèmes et en représentations performatives, les artistes de la rue développent une faculté intellectuelle qui défie l'élite politique. Ils entretiennent une révolution qui est à considérer à une époque où rien n'adhère plus à l'ordre politique occidental. C'est dans cette dynamique de rupture que les arts visuels se vengent de l'ordre mondial qui imprègne la vie politique en Afrique. Ceci dit, l'on peut commencer à tirer une idée de cette pratique artistique, une idée qui est d'abord de la protestation. Pour l'art visuel comme pour la culture la question reste de porter et de diriger des pensées. Ainsi, les artistes de la rue portent le renouveau des procédés narratifs autour desquels s'agrège le vrai spectacle de la rue. Il faut croire à un sens de la communication renouvelé par l'art visuel, et où les catégories sociales précaires s'approprient de l'espace public. Au Sénégal puisqu'il s'agit de Dakar, il suffit de parcourir les rues pour admirer les lithographies saisissantes sur les édifices publics. L'idéal artistique de la rue confond la force et l'esprit. La question qu'il nous faut poser ici est à deux niveaux. D'abord, quels rapports lient le langage à la sociologie, ensuite, quels rapports lient la mémoire et le dispositif narratif de la rue?

Si toute production identitaire est d'abord prise de distance et déconstruction par rapport à un héritage, suivre cette pratique comme le récit d'une nouvelle conscience exige de préciser que les ruptures fondamentales, qui ont été consacrées par l'évolution de la société sénégalaise, ont rendu obsolètes ou démodées les anciens énoncés classiques qu'on retrouve

sur certains transports et édifices au Sénégal. L'apparition de nouveaux messages peut s'inscrire également dans une urbanité nouvelle avec une signification de la vie en ville. En vérité, l'exode rural a favorisé un important mouvement démographique de la campagne vers la capitale sénégalaise, ce qui marque la configuration sociale à partir d'un effet de retrouvailles pour certains selon les sensibilités religieuses, territoriales ou ethniques. Ainsi, nous pouvons retenir que dans les circonvolutions de cette tradition, l'histoire sociale continue de jouer un rôle essentiel, autant dans les variantes artistiques que dans la variation thématique. En effet, l'on peut voir à travers l'art visuel, les lignes de la mémoire d'une génération.

Nous sommes partis du fait que tout dispositif narratif est toujours une forme particulière de l'expérience d'un groupe social. Comme tel, il est partie intégrante de l'expérience générale de ce groupe, mais il trouve son originalité dans ses lois propres et sa forme spécifique. Face à la colonisation et ses exigences, les sénégalais ont développé un langage qui est leur réalité, ce qu'ils ont de plus intime. La rue nous parle quotidiennement et chaque objet peut porter la parole qui s'intègre dans un langage artistique. L'on note une cohérence narrative entre les mots, les photos et les fresques murales. Etant donné cet assujettissement de l'art visuel à la parole l'on peut se demander s'il ne posséderait pas par hasard son langage propre qui traduit d'une part la matérialisation visuelle de la parole, et d'autre part le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier dans la rue indépendamment de la parole. Les significations que prennent les fresques murales sont visibles dans le choix des formes et des couleurs. Pour s'en convaincre, il faut faire un tour dans la banlieue dakaroise, où selon les quartiers, les portraits des lutteurs sont entretenus au gré de la volonté des supporters. La culture urbaine continue à rendre possible la prise de parole des laissés-pour-compte, enfermés dans un grand obscurantisme par les politiques. La conscience urbaine se projette sur les façades à Dakar à partir d'un parcours narratif. Il n'est pas inutile de rappeler que le choix des édifices est guidé par une morale sociale. Les bars et lieux de déviance ne reçoivent presque jamais les portraits des personnalités religieuses. En paraphrasant David MORGAN (1998), il s'agit en ce sens d'une manière de représenter une identité collective : « ce que l'image représente et l'interprétation qu'en fait le spectateur dévoué s'intègrent parfaitement en une présence fascinante. » (P.3) Les auteurs s'abstiennent de la provocation.

Les fresques murales itératives dessinent un parcours narratif dans les rues de Dakar. Entre figures religieuses, personnalités politiques et héros du quotidien, l'on peut voir la tridimensionnalité qui s'empare de la conscience collective sénégalaise. Adorer Dieu à travers les portraits sacrés de ses élus, célébrer des doctrines politiques et le succès des acteurs du

quotidien. Il faut ici ajouter que tous les procédés visuels, y compris les photos dans les transports, sont porteurs d'un récit par rapport aux relations qu'ils impliquent, et renforcent les liens sociaux, parce que les citoyens qui les visitent quotidiennement, partagent un ensemble de postures et d'attitudes. Les photos dans les taxis et autres transports suscitent toujours l'intérêt des passagers qui trouvent dans ce dispositif le prolongement de leur espace intime. Les portraits surgissent des foyers et envahissent l'espace public. Cette identité fonctionne à deux ou trois échelles. Tout d'abord, elle s'observe à travers les photos et les portraits de marabouts, et s'exprime dans une diversité confrérique. Il y a aussi l'identité spécifique à chaque quartier selon les tendances sportives et artistiques des jeunes. À ces identités très locales, s'ajoute une identité panafricaine avec les grandes figures de la citoyenneté africaine militante. L'expression graphique dont il est question ici correspond, pour reprendre les termes de Ndiouga BENGA, « à un art urbain sous forme d'intervention réelle ; elle communique, à travers la pluralité des cultures, différentes formes de créativité. En faisant de la ville un lieu de production et de diffusion, un lieu de mémoire et de vie collective, les peintures murales se réclament d'une esthétique pragmatique, où l'art populaire peut s'imposer comme une réalité et retrouve sa noblesse dans une mosaïque sociale hétérogène. » (BENGA, 2011, p, 375).

À cet égard, Les automobiles et la rue sont devenus le siège des sensations multiples et, concomitamment à celles-ci, des initiatives continuent à germer, éparées et diverses, tout en reflétant la mémoire spécifique qu'il s'agit de matérialiser. Le parcours narratif permet surtout de mettre la pensée en mouvement, c'est-à-dire la libérer. Ce faisant, du reste, il manifeste sa propre existence. C'est ici que la créativité artistique populaire joue pleinement son rôle qui est de permettre à des catégories sociales précaires de s'exprimer en puisant dans leur quotidien. ROBERT écrit à ce propos : « Les contributions à la citoyenneté, qu'elles soient visuelles, narratives, ou sous la forme de spectacles artistiques, convergent toutes pour former des processus sociaux mieux compris sous le terme de refabulation. » (ROBERT, 2011, p.196).

Nous devons également, sous un autre angle, lire le contraste qui s'exprime, de façon parfois insoupçonnée, entre les héros de la rue et le cadre dégradant de l'espace urbain qui les porte fièrement dans chaque coin de rue ou sur chaque taxi de Dakar. Il est essentiel de noter que les slogans que nous avons retenus à dessein, s'inscrivent difficilement dans une tendance artistique qui a pour vocation de dénonciation politique ou sociale, même s'ils reflètent la conscience collective sénégalaise. Ils ne véhiculent ni une idéologie partisane ni une didactique de l'action politique. Nous faisons l'hypothèse que les productions sont le miroir

du mouvement historique en dehors de la contestation. La seule dimension moralisante qu'elles revêtent globalement s'observe dans la didactique sociale et religieuse. Les exemples ne manquent pas à ce propos : « Serigne Touba amoul morom » (le guide de Touba [Cheikh Ahmadou Bamba] n'a pas d'égal), « Liguey téral say wadiour » (travailler pour offrir le bien-être à ses parents), « Talibé Cheikh » (disciple de Cheikh Ahmed Tidjiane)... La production artistique ne doit pas être considérée comme la reproduction de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie mais d'une autre réalité plus profonde qui trahit le rapport d'une communauté à l'expression artistique. Cette perpétuelle allusion à la réalité que l'on trouve, dans à peu près tous les parcours narratifs, doit être entendue comme le sentiment de l'identité qui existe entre les paroles, les objets et les images qui constituent l'art visuel. Cette identité indique combien ce symbolisme matériel qui sert à désigner ce travail artistique répond dans l'esprit à un symbolisme parallèle qui met en œuvre une philosophie. En suivant le parcours dans lequel nous entraînent d'une main experte les slogans et les fresques sur les bus et les façades des commerces, l'on se rend compte de l'originalité de l'art visuel mais aussi et surtout de leur sens appuyé de l'humour. L'on peut néanmoins voir que les traits du dessin expriment une attention évidente aux figures politiques, religieuses, sportives. L'enfilade de certains portraits sur les murs des marchés de Dakar donne une idée assez précise de la géographie des productions. À l'image des grandes villes africaines, Dakar est « tout à la fois une ville de commerce, une ville de morts, de signes, de mots, de rêves, d'utopie ». (MALAQUAIS, 2005, p.17). Il est sans doute périlleux, pour un non-initié aux techniques d'analyse de l'art graphique, de se risquer à une interprétation autre que sociologique. L'art urbain est celui-là même qui s'élabore dans la créativité des représentations esthétiques et sociologiques, d'une part, et des événements qui gouvernent le mouvement de la mémoire collective. C'est donc le génie et la conscience sociale, portés par les artistes et le secteur privé, qui se projettent sur les automobiles et les façades commerciales. Ils ont réussi à produire un espace propre à leur approche innovante dans la communication urbaine avec une dimension iconographique et descriptionniste.

CONCLUSION

L'iconographie et le dispositif narratif en ville se retrouvent à travers toute l'histoire de la culture urbaine au Sénégal ; nous les retrouvons à Dakar et dans les capitales régionales. C'est un véritable répertoire pictural et textuel qui s'est développé, selon diverses sensibilités et registres, allant du regard religieux à la caricature. La construction de l'identité urbaine est une œuvre de longue durée qui se poursuit encore de nos jours. Je m'accorde à la conception

que S. B. DIAGNE fait de l'identité, à savoir, « il est nécessaire de reformuler la question de l'identité non pas autour du pôle de la fidélité, mais de celui du mouvement continu d'invention de soi. Ou plutôt de comprendre qu'il n'est de fidélité que dans le mouvement » (DIAGNE, 2002, p.256). Aujourd'hui, l'administration encourage certains auteurs de fresques à embellir les murs mal entretenus de certains édifices publics comme les stades, hôpitaux... Le dispositif narratif permet à la société urbaine de s'épanouir dès lors que cette méthode ne lui est pas imposée. Tel est, de notre avis, l'avantage fondamental de cette pratique qui reste encore ancré dans le quotidien des sénégalais. L'on peut croire que cette production de l'art dans l'espace public n'est que la réalité immédiate de notre sociologie. Le dispositif narratif urbain s'édifie de manière spécifique à cause précisément des formes spécifiques des activités auxquelles il se consacre. Nous avons tenté d'identifier les actes des artistes à leurs pensées. Même si nous tenons l'art visuel dans un usage purement urbain de la communication, cela n'entache en rien sa valeur expressive qui charrie toutes les sensibilités territoriales. Nous ne voulons surtout pas trancher les liens de l'art visuel d'avec toutes les attitudes de la société sénégalaise, de la campagne à la ville. L'on comprend donc que le parcours narratif dans les rues de Dakar n'a pas pour objet principal de résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des phrases et des expressions courantes cette part de l'identité enfouie dans la philosophie sociale.

Bibliographie

BENGA Ndiouga : « Les murs-murs sur nos murs : quête de citoyenneté et culture urbaine à Dakar (1990-2000) », Paris, Karthala, 2011.

DIAGNE Souleymane Bachir : « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture », in M-C Diop (dir), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, 2002 : 234-239.

DIAGNE Souleymane Bachir : *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*, Paris, Riveneuve éditions, 2007.

DIOUF Mamadou : « Les jeunes dakarois, la scène urbaine et le temps du monde à la fin du XXe siècle », in *Les arts de la citoyenneté au Sénégal, espaces contestés et civilités urbaines*, Paris, Karthala, 2011.

JEWSIEWICKI, Bogumil : « Islam : peinture sous verre et idéologie populaire », sous la direction de, *Art pictural zaïrois*, Sillery, Québec, Editions du Septentrion, 1992.

MALAKUAIS Dominique : « villes flux. Imaginaire de l'urbain en Afrique aujourd'hui », politique africaine, n°100, décembre 2005-janvier 2006, p.17-37.

MORGAN, David : *Visual piety*, Berkeley University of California Press, 1998.

ROBERT, Allen. F. : *Citoyennetés visuelles en compétition dans le Sénégal contemporain*. In *Les arts de la citoyenneté au Sénégal, espaces contestés et civilités urbaines*, Paris, Karthala, 2011.

ENQUETE SUR LES ECOLES DE LA TRADITION ORALE DE FADAMA¹ EN GUINEE, DES ORIGINES A NOS JOURS

Fodé Bangaly KEITA

keitafodebangaly9@gmail.com

Université de Kindia (République de Guinée)

Bakéba DIABY

bakeba.diaby@yahoo.fr

Université de Kindia (République de Guinée)

Résumé

Contrairement à une idée solidement ancrée, les écoles de la tradition orale ne se résument pas seulement en de simples récits de griots. Il ya aussi les témoignages des anciens et des membres des corporations (Nyamakala, Noumouns, Finas) qui contribuent à la documentation. Longtemps ignorés comme source de l'histoire, ces écoles ont joué un rôle capital dans la conservation du patrimoine historique. Le Mandén regorgeait des plus célèbres, en l'occurrence de celles de Niagassola, Djélibakoro, Kangaba et kéla. Le cas de Fadama est une autre illustration.

Mots-clés : Fadama, Oralité, Empire du Mali, Histoire de l'Afrique.

INTRODUCTION

De nos jours, les récits des géographes arabes (des années 600 à 1600 après JC) ne doivent plus être vus comme les plus anciennes sources qui mènent à l'histoire de l'Empire du Mali². Car, contrairement à ce qui est souvent soutenu par des chercheurs en langues et civilisations des peuples de l'oralité, les écoles de la tradition orale ont existé bien avant les incursions

¹ Fadama est un district dans le Hamana, situé dans l'actuelle Préfecture de Kouroussa en Guinée. Ce district a été fondé au Moyen Âge par des «Djély» ou maitres de la parole. Il est également un lieu d'apprentissage de la tradition mandingue.

²Contrairement à ce qu'avance Francis SIMONIS dans «L'Empire du Mali d'hier à aujourd'hui» paru dans les Cahiers d'histoire en 2015, les traditions orales africaines sont antérieures aux sources arabes.

arabes et occidentales, même si certains «historiens» de la mission coloniale se sont écartés de cette réalité³.

En effet, face au récif de l'absence de formes d'écritures, comment la tradition orale a servi de voie d'accès qui mène à l'histoire de l'Empire du Mali ? Les chants dynastiques, les chronologies, les généalogies, les rituels et les cultes de la religion ont-ils suffi comme ressources pour les historiens ? Quelle est la place des témoignages des anciens et des récits des conservateurs des patrimoines culturels dans les efforts de reconstitutions des faits ? Quelle est la spécificité des écoles de la tradition orale de Fadama ?

Dans cet article, notre objectif est de participer au débat sur la tradition orale, en privilégiant l'analyse de quelques niveaux de pertinence des écoles de Fadama, considérées comme l'une des traditions orales les plus authentiques en Afrique de l'Ouest. Nos sources se focalisent sur l'analyse de quelques contenus itératifs des récits des maîtres de la parole. Eux qui ont la mission de conserver les informations originales retraçant le déroulement de la vie de ces peuples de l'oralité. Elles se focalisent aussi sur l'analyse des sources écrites qui sont des moyens de mise en perspective et d'élargissement du contexte du sujet et son étude.

1- Fadama, un village fondé par les maîtres de la parole

Au X^{ème} siècle, comme partout le long du fleuve Niger, les Krogba⁴ seraient les premiers peuples à s'installer sur le site de l'actuel Fadama. Mais très rapidement, ils ont été assimilés par des Bamanan⁵, venus de l'Empire du Ghana au XII^{ème} siècle. En fuyant les almoravides, les Bamanan ont remonté le Niger pour s'installer à Fadama. Ils ont été refoulés à leur tour par des Maninka, venus du plateau du Manding⁶. «Au XII^{ème} siècle, les Maninka vivaient au sud du Sahara dans toute la région des fleuves Sénégal et Niger. Ils se constituaient de trois grands groupes : les Soninké ou Sarakolé dans le Wagadou, les bakhounon et les kaniaga, les Sosso et les Maninka sur le haut plateau du Niger⁷». Ces peuples étaient des détenteurs de sources d'or car, selon la légende, le Bouré passa au premier plan après la chute de Koumbi-Ghana vers 1076.

³Voir Claude Hélène PERROT, «Le passé de l'Afrique par l'oralité», *éditions du CNRS*, Centre Régional de Publication de Paris, 1989, rééd, 1993. Dans les «Sources orales de l'Histoire de l'Afrique», Claude-Hélène Perrot, avec le concours de Gilbert GONNIN, évoque la possibilité d'accès à l'histoire africaine à travers d'autres méthodes et d'autres techniques comme l'oralité, les lieux de mémoires, les chants, la généalogie. Ainsi, présente les sources orales comme Sources orales de l'Histoire de l'Afrique.

⁴Krogba désignent les anciennes populations occupant l'espace ouest-africain, de la fin de l'Antiquité au début du Moyen Âge.

⁵Populations parlant la langue Bambara, une des langues de la République du Mali.

⁶Mamady CONDE, «Etude d'une école de tradition orale : Fadama (Kouroussa) », mémoire de diplôme de fin d'études supérieures, Université Julius Nyerere de Kankan, 1988-1989, p.5

⁷Voir Intermedia Consultants SA et Radio Rurale de Guinée: Atelier Régional de Concertation entre Communicateurs et Traditionalistes Maninka. Kankan, Guinée, 03-12 mars 1998.

Sur le plan chronologique, après le règne des Sosso-Kanté (1180-1230), le Manden s'est imposé à tous les pays de la savane avec Sundjata KEITA, alors que la région se constituait de deux royaumes. Au nord-est, le Do, près de Sosso et au sud-ouest, près des mines du Bouré, le Kiri ou Mandén, qui finira par désigner tout le pays maninka⁸. Les premiers groupes Maninka qui se sont installés à Fadama sont donc des Condé. Ils seraient venus de Do et de Kri, probablement autour des XIII^{ème} et XV^{ème} siècles, pour s'installer à Wuriya⁹. En effet, le premier ancêtre connu des gens de Fadama est Faramory Condé, qui serait venu avec ses quatre jeunes frères dont Siakidi Condé, Mansa Bouréma Condé, Man Condé, Famani Condé et beaucoup d'autres alliés Cissé, Kourouma, Kouyaté, Douno et Dioubaté. Ils ont construit le village pour être un centre de conservation des acquis culturels issus du Moyen Âge soudanais, par la voie de l'oralité. Le village est considéré de nos jours par les historiens comme un lieu d'implantation des musées vivants, en raison de la présence des écoles de la tradition orale et des maîtres de la parole.

En Afrique de l'ouest, d'autres écoles de ce genre ont existé, en l'occurrence de Niagassola, de Djélibakoro, de Kangaba et de Kéla¹⁰. Les Condé fondateurs de Fadama, Djély par excellence, ne sont pas les seuls détenteurs de la tradition orale. Des groupes de corporation de pêcheurs, de forgerons et de chasseurs détiennent aussi des sources de renseignement portant sur l'histoire locale. Cependant au centre de Fadama, il n'existe pas de castes de forgeons et de pêcheurs spécialisées. Ceux-ci se localisent aux environs immédiats du village comme à Babila¹¹ où vivent des forgerons issus des familles Kanté, Camara et Condé. Ces forgerons se retrouvent aussi dans les localités de Fissadou et de Trouban¹². C'est en ces mêmes lieux que se localisent les familles de pêcheurs. Toutes ces localités restent rattachées à Fadama dans le cadre de la conservation de la tradition orale. Elles constituent aussi des sources d'informations privilégiées sur les activités de la forge, de la chasse et de pêche. C'est à ce titre que nous les considérons comme des écoles de la tradition orale.

2- Structure des écoles de la tradition orale de Fadama

On appelle école de tradition orale, une école où se fait la transmission de la tradition, des doctrines religieuses, morales et historiques à la nouvelle génération, par le seul biais de la parole. En raison de l'absence de formes d'écritures dans le vieux Mandén, l'élément

⁸Voir entre autres «Histoire générale de l'Afrique» [UNESCO] et «Le Soudan occidental au temps des grands empires » de Djibril Tamsir NIANE.

⁹Mamady CONDE, 1988-1989, Idem, p.6.

¹⁰Mamady CONDE, 1988-1989, Ibid., p.7.

¹¹Village se trouvant dans le bord du fleuve Niger, non loin de Fadama, dans Kouroussa.

¹²Village se trouvant dans le bord du fleuve Niger, non loin de Fadama, dans Kouroussa

fondamental pour la conservation de la tradition autochtone, dit-on, a été la mémoire de l'homme. C'est pourquoi, les écoles de la tradition orale de Fadama ont été structurées de sorte que les hiérarchies soient respectées entre ses membres. A sa tête, il y a un patriarche appelé «Djély Kémo», assisté d'un «Gbélenti», qui est le détenteur de la chaire d'histoire. Puis, viennent les grands griots ou «Djélyba» et les élèves ou «Karandén»¹³.

Comme nous le constatons à travers cette structuration, le champ d'investigation de la tradition orale est très vaste aux écoles de Fadama. L'apprentissage par les élèves s'étend sur une longue durée et s'appuie sur des principes pédagogiques spécifiques. Le «Djély Kémo» peut être assimilé au directeur administratif et le «Gbélenti» au directeur pédagogique. Le principe qui régit le fonctionnement de la structure des écoles de Fadama repose sur l'amour de la parole, le dévouement, le respect de la hiérarchie et de la parole donnée. Nous avons pu établir une liste non exhaustive de seize générations de «Djély Kémo» dont les plus célèbres furent Nyara Sansombory au XV^{ème} siècle et Fadama Babou Condé en 1931.

Dans les écoles de la tradition orale de Fadama, il y a trois cycles de formation. Il s'agit des stades de l'enfance, correspondant à l'intervalle d'âge de 7 à 18 ans, l'adolescence, entre 19 et 45 ans et l'âge adulte pouvant inclure la vieillesse. Il n'ya pas de locaux aménagés pour les maîtres et leurs élèves pour recevoir l'enseignement comme nous pouvons le constater dans les écoles publiques et coraniques de nos jours. L'enseignement se donne soit sous l'arbre à palabres, soit dans les vestibules, soit dans un endroit isolé hors du village ou alors au cours des voyages du maître, quand il se fait accompagner par ses élèves¹⁴. Parmi les départements, il y a les écoles des nobles ou «Tönti», des forgerons ou «Noumoun», des pêcheurs ou «Sömönö», des chasseurs ou «Simbon-Donsö» et des griots ou «Djély».

Les écoles des nobles ou «Tönti» sont principalement détenues par certaines familles alliées des Condé, telles que les Cissé et les Kourouma. Ils peuvent donner des informations très utiles, mais à cause de leur orgueil nobiliaire, ils préfèrent laisser la parole aux «Djély». Eux-mêmes le déclarent lors qu'ils sont interrogés sur l'histoire de leur famille ou de leur clan, «Tous ce que nous savons de l'histoire, nous l'avons appris de la bouche des griots¹⁵». Ils estiment que la parole est faite pour les «Djély» et non pour les nobles. Cependant, ces nobles sont aussi des sources importantes de renseignements historiques dans les périphéries de Fadama. Car, chaque caste ou catégorie socioprofessionnelle est maître de la généalogie de ses ancêtres premiers et dispense les secrets du métier et des épreuves de la vie à ses enfants.

¹³Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p.8.

¹⁴Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p.10

¹⁵Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p.14. voir aussi Djibril Tamsir Niane, «Histoire et tradition historique du Manding », *Présence Africaine*, 1974/1 (N° 89), p. 59-74.

Les forgerons ou «Noumoun» regroupent les familles Kanté, Kourouma et Camara dans la localité de Fadama. Ils détiennent les secrets de la métallurgie, de la pharmacopée et sont censés être en relation avec les génies de la brousse. Quoique n'étant pas versés dans l'art oratoire, ces forgerons peuvent constituer une source d'information historique. Même si cette source ne porte pas sur l'histoire sociale dans sa globalité, elle peut éclaircir les secrets de la métallurgie, leur évolution et les rapports entre les divers groupes sociaux. Certaines familles Camara et les Koulibaly sont des pêcheurs professionnels dans la localité de Fadama. Elles peuvent fournir à l'histoire bien d'utiles renseignements sur l'évolution de la pêche et les problèmes qui s'y rattachent. C'est ainsi qu'ils excellent dans les récits de la légende de l'oiseau symbole «Bâlà-koulandjan» et de la bravoure des pêcheurs. Dans la littérature traditionnelle locale, on retrouve aussi l'épopée de Mandén Mory ou «Mandén Mory Fassa». Celle-ci est une preuve éloquente de la participation des chasseurs à la construction de l'histoire locale de Fadama. En plus de leur rôle de défenseurs de l'intégrité territoriale du royaume, les chasseurs, organisés en confréries, protègent aussi la faune et de la flore locale. Lors des cérémonies de réjouissance appelées «simbon-si», les «séréwa», branche griotte des chasseurs, livrent beaucoup d'information sur la chasse.

Mais, c'est aux Condé de Fadama que revient la charge de conserver le patrimoine sociohistorique de Fadama. Cependant, ils n'étaient pas des griots au départ. Ils le sont devenus suite à un évènement historique largement diffusé dans la légende, en remontant à la fondation du village. En effet, «C'est à partir du mariage de l'ancêtre Fara-Mory Condé avec une captive griotte, alors que les Condé ont pour totem les griots, que ses jeunes frères se séparèrent de lui et prirent des directions opposées¹⁶». Fara-Mory Condé restera sur place et se spécialisera dans l'art de parler. Il sera considéré comme un griot car, ses descendants ont été différenciés des autres Condé de Fadama. Durant les siècles suivants, ils joueront un rôle primordial dans le fonctionnement des écoles des «Djély», des maîtres de la parole et des «Gbélénti». Ceux-ci n'errant pas dans les grandes villes et ne se déplacent qu'occasionnellement. Leur principale source tient à la parole des maîtres. Ils sont à ce titre très attachés à la tradition de leur terre natale.

Les écoles des «Tönti», des pêcheurs et des forgerons ne fournissent d'amples renseignements que dans le cadre spécifique de leur domaine d'activité. A ce niveau, les informations elles-mêmes ne portent que sur certains aspects des réalités historiques. Car, ici l'enseignement se fait de façon très indirecte et dans le cadre spécifique de l'exercice de la

¹⁶Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p.14

profession. Un forgeron apprend à son enfant les secrets de la forge, lui enseigne la vertu thérapeutique de telle ou telle plante, les noms des grands forgerons et leurs exploits. Ces enseignements se font surtout à caractère dissimulé, soit dans l'atelier ou dans la case. C'est un enseignement très limité de père à fils et dans le cadre de l'exercice du métier. Le forgeron livre ses connaissances à un nombre relativement restreint d'individus, ses enfants et parfois ses apprentis. Ceci s'explique par le fait que les connaissances des forgerons sont censées être tirées du sacré. Or, le sacré n'est réservé qu'aux initiés et non aux profanes. C'est pourquoi, son enseignement se situe dans le cadre exclusif de l'hérédité et ne peut être transmis à un grand public¹⁷.

3- La question de sources orales, une guerre d'écoles ?

Dans son «Empire du Mali d'hier à aujourd'hui», Francis SIMONIS¹⁸ ne remet pas en cause l'existence de l'Empire du Mali. Bien au contraire, il affirme que «Le pays des Noirs de Gineua (Guinée) des géographes arabes s'étendait de l'océan Atlantique à l'Ouest au lac Tchad à l'Est, du Sahara au Nord à la forêt équatoriale au Sud»¹⁹. Cependant, le problème de source qu'il évoque dans l'analyse de certains pans de l'histoire de ce grand ensemble géographique témoigne du doute qui plane encore sur la véracité de certains discours évasifs, mis à jour par quelques griots-conteurs rencontrés par le chercheur²⁰. En effet, sans m'attarder sur le fait que chaque société a le droit de mémoriser son passé à sa façon, le problème, me semble-t-il, réside dans la distinction à faire par le chercheur entre le contenu d'un conte populaire, à but distractif et le témoignage d'un «Djély-Nyara», maître de la parole.

Dans la tradition des «Djély-Nyara» de Fadama, les versions avancées sur l'histoire de l'Empire du Mali sont restées intactes, malgré quelques tentatives de délégitimation entreprises par des «historiens» de la mission coloniale. Les écueils soulevés par ces derniers (nom de la capitale de l'empire, charte de Kouroukan Fouga, etc) ne sont plus de nature à remettre en cause l'existence du vieil Empire. Car, il n'y a pas de doute qui plane sur le caractère authentique de la langue Maninka ou Mandénka-kan, qu'on rencontre d'ailleurs partout en Afrique de l'Ouest. On ne peut pas non plus réfuter de nos jours le caractère

¹⁷Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p.15

¹⁸Enseignant et chercheur en Histoire médiévale de l'Afrique. Ses travaux sont centrés surtout sur le Mali.

¹⁹Dans les «Sources orales de l'Histoire de l'Afrique», Claude-Hélène Perrot, avec le concours de Gilbert GONNIN, évoque la possibilité d'accès à l'histoire africaine à travers d'autres méthodes et d'autres techniques comme l'oralité, les lieux de mémoires, les chants et la généalogie. Ainsi, ils présentent les sources orales comme Sources de l'Histoire de l'Afrique.

²⁰Francis SIMONIS, 128, 2015, Op.cit, p.3.

historique des vestiges matériels (Sosso-bala) et immatériels (noms de familles et les fonctions de celles-ci) dans les sociétés actuelles.

Pour autant, le choix de la source dans la reconstruction des faits passés peut dépendre du contexte sociopolitique ou du cadre méthodologique favorable. Contrairement à ce qui est mis en avant, les Condé de Fadama, maîtres de la parole, ne sont pas des griots-conteurs ni des simples marqueurs de paroles. Ils sont exclusivement des conservateurs des vestiges immatériels issus de la chute de l'Empire du Mali. Certes, il peut y avoir une perte de sens liée à la dispersion des Mandingues à travers les Etats ouest-africains, consécutive à la colonisation ou à d'autres formes de mouvements de population. Pendant la colonisation, il y a eu la chute des mythes, de l'histoire locale et l'effondrement des systèmes de croyances et des idéologies des peuples dominés²¹.

« Les Condé de Fadama ont ainsi travaillé sur la réhabilitation de l'histoire du Mandén, en ayant pour principal matériau, les vestiges immatériels de la civilisation humaine. Ceci est une manière d'être dans les temps en déployant des pratiques de reconstitution d'événements ou d'époques passées, sur la base des témoignages et par le biais de l'observation des pratiques culturelles existantes²² ». On y voit aussi un modèle de résistance à la tentative de discrédit colonial. L'art oratoire des maîtres de la parole de Fadama se distingue par une totalité ouverte de l'expression qui s'alimente par le biais de l'érudition et s'appuie sur une démarche chronologique et généalogique.

CONCLUSION

Un demi-siècle après la publication de l'ouvrage de Jan Vansina, «De la tradition orale. Essai de méthode historique», de nombreux travaux permettent de dresser de nos jours le bilan des années de recherches et d'examiner les perspectives d'étude pour les années à venir. «Plusieurs approches sont initiées notamment, le terrain qui détermine les conditions de recueil, l'analyse du contenu des récits recueillis, la possibilité de rapprocher les occurrences de certains récits, les mythes, les mythèmes et les légendes véhiculés sur des aires culturelles proches ou éloignées²³». La question de l'Empire du Mali est une spécialité des maîtres de la parole de Fadama. Ils se sont spécialisés dans l'étude des régions d'anciennes traditions historiques comme le Soudan nigérien (Mali, Guinée). Leur tradition orale est considérée

²¹ Djibril Tamsir NIANE, « Le Congrès de 1956 : un programme d'action pour le monde noir », *Présence Africaine*, 2007/1-2- 2008-1 (N° 175-176-177), p. 26-32. Voir aussi Alexandre MELAY, «De l'histoire à la fiction. Du maintenant, de l'autre fois et de la modernité dans l'art contemporain», docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains.

²²Mamady CONDE, 1988-1989, Op.cit, p 27.

²³ Djibril Tamsir Niane, 2007/1-2- 2008-1, Op.cit, p. 26-32,

comme solide. Car, ce glaciais a pu résister aux pressions multiformes de la méthodologie du monde actuel.

Bibliographie

BA Amadou Hampaté, *La parole mémoire vivante de l'Afrique*, C. UNESCO

CAMARA Laye, «Le maître de la parole, ‘‘Kouma Lafôlô Kouma’’», Dacher Michèle, *Cahiers d'Études africaines*, 1980, p.516

CONDE Mamady, «Etude d'une école de tradition orale: Fadama (Kouroussa) », mémoire de fin d'études supérieures, Université Julius Nyerere de Kankan, 1988-1989, p.56

KI-ZERBO Joseph, *L'histoire de l'Afrique Noire d'Hier à Demain*, Hatier, Paris, 1978.

NIANE Djibril Tamsir, « Le Congrès de 1956 : un programme d'action pour le monde noir », *Présence Africaine*, 2007/1-2- 2008-1 (N° 175-176-177), p. 26-32.

NIANE Djibril Tamsir, «Histoire et tradition historique du Manding », *Présence Africaine*, 1974/1 (N° 89), p. 59-74. DOI : 10.3917/ presse a.089.0059.

NIANE Djibril Tamsir, «Le Congrès de 1956 : un programme d'action pour le monde noir », *Présence Africaine*, 2007/1-2- 2008-1 (N° 175-176-177), p. 26-32. DOI : 10.3917/presa.175.0026.

PERROT Claude Hélène, *Le passé de l'Afrique par l'oralité*, éditions du CNRS, Centre Régional de Publication de Paris, 1989, rééd, 1993.

SIMONIS Francis, «L'Empire du Mali d'hier à aujourd'hui», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°128, 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015.

LA DEVISE ODJOUKROU : UN HYMNE A LA NOBLESSE

Lasm Constant ESSO

akpakprouakanan@yahoo.fr

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

Résumé

La devise odjoukrou est une dénomination anthroponyme ou ethnonyme, panégyrique et initiatique exaltant par le biais d'instruments de musique comme le tambour et le cor une personnalité individuelle ou collective. En faire une étude sociocritique revient à mettre en lumière les caractéristiques de la société qui l'a produite. Ainsi apparaissent, les aspirations des individus, les contradictions sociales et la vision du monde inhérentes aux membres de la société odjoukrou traditionnelle. La devise odjoukrou est une affirmation identitaire à l'échelle du cosmos. Partition musicale et énoncé poétique, elle médiatise par les sons, le rythme et le symbole les valeurs liées à la vertu et à la puissance, fondements de la véritable noblesse.

Mots-clés : Devise odjoukrou, noblesse, symbolisation, valeurs.

Abstract

The odjoukrou motto is an anthroponym or ethnonym, panegyric and initiatory denomination exalting through musical instruments such as the drum and the horn an individual or collective personality. To make a socio-critical study of it amounts to shedding light on the characteristics of the society which produced it. Thus appear the aspirations of individuals, the social contradictions and the vision of the world inherent in the members of traditional Odjoukrou society. The Odjoukrou motto is an affirmation of identity on a cosmos scale. Musical score and poetic statement, it mediates through sounds, rhythm and symbol the values linked to virtue and power, the foundations of true nobility.

Keywords : Odjoukrou motto, nobility, symbolization, values.

INTRODUCTION

Les Odjoukrou sont une ethnie située non loin du littoral sud-est de la Côte d'Ivoire, aux abords de la lagune Ebrié, entre les fleuves Agneby et Bandama. Selon Harris Memel-Fotê (1978 :11), cette société lignagère à classes d'âge s'est constituée dans cet espace par vagues successives probablement à partir des XIV^{ème} et XVI^{ème} siècles à partir suivant trois rameaux : occidental, oriental et central. Le rameau central fait de migrants baoulé au XVIII^{ème} siècle a une influence culturelle expliquant la pratique du langage et de la devise tambourinés odioukrou. Pour Memel-Fotê (2006 : 186-187), « historiquement, le grand tambour est une institution récente entrée dans la culture avec l'arrivée des Baoulé au XVIII^{ème} siècle » Ces informations autorisent à faire remonter l'adoption par les peuples odjoukrou du tambour parleur et son corollaire la devise à cette époque. Ainsi à cette même période, affirme Memel-Fotê (2006 :138), à l'instar des ethnies circumvoisines, les Odjoukrou connurent le rituel de la richesse en vogue dans les royaumes négriers du Ghana :

Née vraisemblablement dans les centres urbains de la Côte de l'actuel Ghana, elle est la manifestation d'une alliance entre la nouvelle classe moyenne et compradore et l'aristocratie traditionnelle opposées l'une et l'autre à la masse du petit peuple que représentent les roturiers et les esclaves. Partie des centres urbains et des cités-Etats, la fête de l'homme riche, au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle, au moins à l'ouest de la Comoé gagne les villages dans les sociétés à classes d'âge, sous des formes nouvelles.¹

En effet, chez les Odjoukrou, le rituel de la richesse emprunté s'est greffé à un rituel local de la bonne fortune appelé Angbandji. A l'occasion de ce rituel d'entrée dans la classe nobiliaire, le citoyen se choisit une devise comme titre de noblesse célébré à l'avenir par le tambour parleur : c'est la devise anthroponymique. La devise ethnonymique exprime la reconnaissance d'une communauté à un statut sociopolitique au niveau ethnique. En tant que genre littéraire deux caractéristiques lui sont essentielles et communes à la poésie : le rythme et la symbolisation. Il se présente comme un panégyrique, comme une affirmation identitaire, comme l'expression de la communion entre l'homme et l'univers un ou pluriel ; ou même comme le lieu d'une éducation plus ou moins initiatique. Sa dimension liturgique se passe également de commentaire. Appréhendée du point de vue structural, deux types de devises se présentent : la devise singulière et la devise plurielle. La seconde étant une juxtaposition de plusieurs devises singulières. Cette forme de la devise se retrouve également chez les Moose si l'on s'en tient aux propos de Georges Sawadogo (1994) :

Il y a lieu de rappeler que le langage littéraire des Moose est très généralement une juxtaposition de devises souvent sans verbe, souvent contraire aux règles de concordances de temps en français [...]. A l'instar de récriture "idéographique" (nous pensons à la juxtaposition des mots dans la phrase chinoise), le langage tambouriné apparaît finalement comme une "écriture idéophonique" (les différents constituants

¹ *Esclavage, Traite et droits de l'homme en Côte d'Ivoire de l'époque précoloniale à nos jours*, Editions du Cerap, Abidjan, 2006.

de la "phrase" du tam-tam étant exprimés sous forme de sons juxtaposés [...]. A cela s'ajoutent des particularismes comme la répétitivité, la réductibilité des phrases et la multiplicité des refrains.²

Ces caractéristiques structurales des devises moose sont également valables pour les devises odjoukrou, constituant essentiel du langage tambouriné en vigueur chez les Odjoukrou. Affirmer que les noms devises odjoukrou sont un hymne à la noblesse, exige un examen à la fois anthropologique et littéraire. Aussi importe-t-il de montrer au travers de la sociocritique comment ils s'acquièrent et quels en sont les traits caractéristiques ? Autrement dit, il sied d'en faire une analyse littéraire après en avoir préalablement exposé les conditions de production et les modes d'expression. Dans cette dynamique, nous choisirons comme illustrations des noms devises tirés du corpus de devises tambourinées constitué à l'occasion d'une enquête menée dans l'aire culturelle odjoukrou (ESSO : 2018).

I- Conditions de production et modes d'expression

L'adoption d'une devise et sa profération obéissent à des exigences établies dans toutes les sociétés de l'Afrique traditionnelle. Chez les Odjoukrou, la devise est d'abord l'expression d'une valorisation de soi, elle est un nom électif choisi à un moment essentiel de la vie d'une personnalité individuelle ou collective : elle donne accès à un statut socio-politique très important.

I.1 L'accès à un statut socio-politique

Les devises anthroponymiques et ethnonymiques qui intéressent notre étude renvoient aux statuts du citoyen et à celui de la communauté.

I.1-1 -L'acquisition du titre de noble

La devise anthroponymique adiokrou s'acquiert à l'occasion du rituel initiatique dénommé Agbandji. Ce rituel de la noblesse se fonde sur les valeurs de travail et de partage.

Autrefois les conditions pour subir cette initiation étaient être un citoyen et avoir l'autorisation du chef du matriclan (en principe l'homme le plus ancien). Vers la fin du XIX^{ème} siècle, on assiste à l'éviction des femmes de la pratique de ce rituel. Désormais, quelles que soient leurs richesses, elles ne jouent qu'un rôle de figurante auprès des hommes.

² SAWADOGO Georges, « *Prolégomènes à une "grammaire" du langage tambouriné : contribution à la théorie de la bendrologie* » 1994, [En ligne] URL : [http:// \(1994\). www.persée.fr/web/revues/.../linx_0246-8743_1994_num_31_2_1330](http://www.persée.fr/web/revues/.../linx_0246-8743_1994_num_31_2_1330), consulté le 24 juillet 2020.

C'est qu'entre- temps le rituel s'est institutionnalisé dans une société devenue plus phallocratique.

Il existe en effet dans cette société, une bourse de la noblesse. Et les matriclans achètent un certain nombre de titres pour s'ennoblir. Quand se présente un citoyen membre d'un matriclan candidat à la noblesse, le chef du matrilignage est en droit d'acheter un titre pour le mettre à la disposition de celui-ci, l'autorisant de ce fait à subir le rituel : une cérémonie qui lui donne le statut de noble par l'acquisition d'une devise tambourinée. Les propos de l'anthropologue Harris MEMEL-Fôté (1980 : 141-142) expliquent ce fait :

Un initié qui veut, exhibe officiellement sa richesse, « offre à manger aux grands hommes et au peuple » et par cette redistribution d'une partie de ses biens obtient la reconnaissance sociale et accède à la société des riches... L'homme qui les a faits obtient la gloire d'un nom tambourinée et le droit au tam-tam lors de ses funérailles.³

Ainsi à l'appel du tambour, en signe d'exaltation de sa personne, la réponse habituelle du noble est l'offre des pièces d'argent ou des billets de banques suivie ou non d'un commentaire succinct de sa devise. Quant à la devise ethnonymique, elle exprime la reconnaissance juridique d'une communauté quelconque dans l'organisation socio-politique des Odjoukrou.

I.1-2 La reconnaissance juridique d'une communauté

Une communauté est reconnue en tant qu'entité sociopolitique par la possession d'une devise tambourinée. Ainsi, l'Attoungblan ou le tambour parleur odjoukrou peut s'adresser à elle et à ses membres à des occasions solennelles: celles qui rassemblent la classe des nobles ou pendant les fêtes, à l'occasion de la chasse rituelle ou en période de guerre etc. A chaque occasion, l'Attoungblan appelle les communautés villageoises concernées. Cette communauté peut-être une confédération, une tribu, un village, un quartier de village, une classe d'âge etc. L'appel du tambour à la communauté est souvent une exaltation de cette dernière. Mais cet appel peut-être quelquefois une information ou simplement l'invite à une réunion rituelle. Ainsi, quand le tambour retentit en appelant une communauté par sa devise, elle répond: "oha !" lorsqu'elle est déjà assemblée.

I.2- Modes d'expressions de la devise odjoukrou

La devise tambourinée odjoukrou est exprimée par des instruments de musique. Cependant elle est parfois chantée, quelquefois dansée.

³ *Le Système politique de Lodjoukrou*, Editions Présence Africaine et Nouvelles Editions Africaines, Paris, 1980.

I.2-1 Les instruments de musique

Bien que le tambour soit l'instrument musical privilégié de la devise odjoukrou, plusieurs autres instruments lui servent également de véhicules, par exemple, le cor et le tambour à fente. L'Attoungblan est un ensemble de deux tambours joués par un artiste-technicien appelé tambourinaire. Son action consiste selon Simone Ehivet (1983 :341) à reproduire les tons des devises en sons : « *Les tambours ne peuvent pas reproduire les phonèmes d'une langue. C'est leur limite objective. Ils travaillent donc au niveau supra-segmental. Ils frappent des suites des sons qui correspondent aux suites des tons des mots qui composent les énoncés tambourinés.* »

En effet, les rapports entre les différents tons de la langue parlée et les différents sons du tambour sont manifestes. Pour Ehivet Simone (1983 : 342), « le son haut est rendu pour le tambour femelle à la voix aiguë, le son bas est rendu par le tambour mâle à la voix grave » C'est pourquoi, affirme-t-elle (1983 :340) : « *on est immanquablement frappé par la ressemblance extrême qui existe entre le schème mélodique du morceau instrumental émis et le schème tonal de l'énoncé que le tambourinaire a l'intention d'émettre* ».

Le mécanisme de décodage du message tambouriné consiste à reconnaître un énoncé tambouriné dans sa forme musicale. Ainsi pour connaître le sens d'une séquence musicale, on est obligé d'avoir été initié, c'est-à-dire d'avoir été préalablement averti que c'est une telle parole qui est ainsi représentée.

I.2-2 Les chants

La devise odjoukrou est exprimée également par le chant à l'occasion des défilés guerriers. Ces défilés se déroulent soit lors des parentélie, soit à l'occasion de la grande chasse rituelle ou encore à la faveur des obsèques d'un patriarche décédé, celui-ci ayant déjà été consacré Ebebou ou gouvernant a le rang de chef militaire suprême. Le défilé se produit également lorsque des conflits surviennent entre communautés. Il exprime à ce moment-là un défi militaire, voire une déclaration de guerre.

A ces occasions, la communauté qui défile s'exalte en chantant ses propres devises et ses hauts faits de guerre, en rappelant les moments de faiblesses de l'adversaire ou de l'ennemi. La plupart de ces chants sont appelés les chants du sabre. Ces chants participent de l'émulation, du rempilage des forces, de catalyse de la détermination. Par exemple le quartier Esr de Débrimou se magnifie par le chant devise suivant : *Ey Adjibri ô, Gangaru ô* (nous sommes Adjibri, le violent guerrier). Le quartier Djadjèm chante souvent : *[dad lutu iriow sawa amow*

ès ongy ô] Tu as parlé à l'étranger (en mon absence), [*sawa*] (la devise tambourinée dans sa forme elliptique) est arrivé, tu as eu honte (tu as été vaincu).

I.2-3 La danse : [ètèkprè]

Une danse caractérise la devise tambourinée odjoukrou : [ètèkprè] ou la danse de la noblesse. Les Odjoukrou l'ont en partage avec les Akan en général. Deux sortes de [ètèkprè] sont dansées. La version *Agbesu* proche des Baoulé de Tiassalé, la version *Ahay* proche des Alladian pratiquées respectivement par les anciennes confédérations de Bobor et Dibrn. [ètèkprè] est le nom du grand tambour dans l'orchestre musical lors des cérémonies en l'honneur du noble. Elle garde la même dénomination chez les lagunaires et chez les Dida à un phonème près : [ètèkprè] ou [atèkprè].

Danse de la noblesse, à l'honneur de la noblesse, deux grandes circonstances sont connues pour son expression : le rituel de la noblesse et les funérailles du noble. Cependant, lors du sacre des gouvernants ou [èbeb] consacrant l'avènement d'une classe d'âge au pouvoir, l'ètèkprè a lieu pour honorer cette classe d'âge parce qu'elle est constituée exclusivement de nobles.

Trois grands moments composent cette danse : la salutation, l'exhibition et la révérence. Pour Aristote (1996 :78), « *la danse imite à l'aide du rythme sans mélodie ; car les danseurs aussi, à l'aide des rythmes que traduisent les figures de danse, imitent caractères, passions et actions* ». Ainsi, le danseur met en harmonie les rythmes de l'orchestre de [ètèkprè] avec les figures de danse imitant les caractères, les passions et les actions propres à la noblesse. Ce qui explique les mimiques d'exaltation de la personne du noble.

La salutation qui débute et la révérence qui termine la prestation de [ètèkprè] sont faciles à reconnaître. Il n'en est point de même pour l'exhibition. L'exhibition est la danse proprement dite, elle est une mise en valeur de soi. Elle est également un dialogue entre le tambourinaire de l'Attoungblan et le noble danseur. Celui-ci doit répondre aux questions et aux sollicitations de l'Attoungblan. Ces questions sont relatives à sa personnalité. Le danseur fait ressortir son identité. Celle-ci est perceptible par la représentation gestuelle de sa devise tambourinée, de sa fonction sociale, de son histoire, de ses goûts.

II-L'exaltation de la noblesse par la devise

Les noms devises célèbrent la noblesse au travers du personnage campé par l'initié et la personnalité qui s'en dégage. Mais avant, il importe de mettre en lumière la stratification sociale impliquée par la possession d'un nom devise.

II -1 La catégorie sociale des nobles

Si l'on se détermine suivant l'angle des fonctions politiques, les nobles se répartissent essentiellement en trois grands groupes pouvant appartenir aux sept classes d'âges et leurs quatre sous-classes en vigueur dans la société odjoukrou.

Le premier groupe comprend les classes d'âges des citoyens n'ayant jamais gouverné mais ayant déjà accompli le rituel de l'Angbandji. Ce sont les classes d'âges occupant les fonctions de Low, Mabebe, Ayob milél, Miridi ek ou Adjrofi. Ces nobles bénéficient du port de la devise tambourinée, du partage des ressources affectées à la noblesse, du tambour parleur lors des funérailles, de la danse etekpre ou danse de la noblesse. Notons que la citoyenneté s'obtient à l'occasion du rituel du Low. Les trois autres fonctions lui sont ultérieures. En conséquence, seul le rituel de l'Angbandji confère au citoyen le statut de noble. Ce rituel est obligatoire pour accéder à l'Ebebe, rituel sacrant les nobles à la fonction de gouvernants.

Le deuxième groupe réfère à la classe d'âges exerçant la fonction d'Ebebe. Ses membres, les « Ebebe » sont donc les gouvernants ou les chefs du pouvoir politique, les gardiens et les gérants des traditions. En plus des privilèges du premier groupe, les gouvernants ont droit à un défilé guerrier lors de leurs obsèques.

Enfin le dernier groupe de nobles est constitué par les citoyens qui ont déjà gouverné, c'est-à-dire qui ont été Ebebe et ont cédé leur fonction après une gestion à la classe d'âge cadette. Ces patriarches n'ont plus de pouvoir politique réel ; ils bénéficient des privilèges du premier groupe, ont droit à un défilé guerrier et à la danse du fusil ou « agbo èdj » symbolique de la puissance humaine représentée par le chasseur lors de leurs funérailles. Plusieurs fonctions existent pour les citoyens aînés des gouvernants en fonction de leurs classes d'âges. Au-dessus des Ebebes, les « Lèl » ou « Lèl èssèl » fonction de conseillers, de consultants Au-dessus des « Lèl », les « Lakp ikɲ » ou " arbres de palissades " fait penser à des personnes de référence, des modèles. Au-dessus des « Lakp ikɲ », les « Nainisi » (les molaires), et au-dessus des « molaires », les « Milakɲ » ou les cendres.

II.2 Le personnage du noble

Par l'accomplissement du rituel de l'Angbandji, le nouvel initié qui accède au statut de noble se choisit un devise tambourinée ou nom devise. Selon Eno Belinga (1978 :12), cette devise tambourinée est « *une formule littéraire semblable à un proverbe et qui, est en définitive, l'emblème distinctif de la personne morale* ». Cet emblème est dès lors une représentation idéale de la personne du noble : le personnage qui lui convient d'être. La

personne fictive mise en jeu dans la devise odjoukrou résulte donc d'une identification du noble aux valeurs médiatisées par celle-ci. La devise symbolise ainsi le personnage idéal dans laquelle le noble se reconnaît. Deux aspects constituent ce personnage : l'aspect physique et la personnalité.

II .2.1 L'aspect physique du personnage

La personne fictive mise en jeu dans la devise tambourinée est le produit d'une symbolisation. Aussi l'aspect physique épouse-t-il comme par une métamorphose toutes les formes possibles des éléments de l'existence (choses, êtres, phénomènes) auxquels le personnage s'identifie.

Quand le personnage se présente sous la forme des choses, il importe de préciser que ce sont des choses concrètes ou des choses abstraites. Les choses concrètes sont les créations de l'homme ou des objets naturels considérés comme inanimés, par exemple " [làb ik̀̀r̀̀r̀̀ jím] " (la machette usée), l'eau stagnante ou " [mij lekpl].

Les choses abstraites sont des données existantes dans la pensée ou réductibles à la dimension spirituelle de l'homme tels que des sentiments, des idées, des préceptes, des cris etc. Les choses abstraites sont aussi prises comme des identifiants dans le cadre de la symbolisation. Les personnages s'identifient aux choses abstraites, et leurs aspects extérieurs en est le reflet. Il s'agit en effet d'un procédé propre à la symbolisation qui consiste en l'identification du personnage de l'initié avec n'importe qu'elle étant afin de suggérer ainsi son appropriation à une ou plusieurs valeurs. Dès lors, la fusion de l'initié à l'étant se présente comme une métamorphose. Laquelle connote une unité dans la diversité apparente des entités de l'univers. [br̀̀è br̀̀è bé dí àm̀̀úè] signifiant « marche lentement pour devenir un sacrificateur », [àb̀̀útú j̀̀nàkà br̀̀ésúé] ou « tout le pouvoir appartient à Dieu », ressortent des personnages reflétés par les choses abstraites.

Souvent, le personnage peut par l'aspect extérieur représenter les phénomènes. Ainsi ce qu'on perçoit chez le personnage, c'est le phénomène dans sa manifestation. Dans ce cas, l'aspect physique du personnage est un phénomène. Le trope utilisé est essentiellement fondé sur la métaphore. De sorte que les qualités du personnage s'empâtent des caractéristiques du phénomène. [ligb̀̀éb] ou la tempête, [jruw] ou le brouillard illustrent bien l'aspect physique des personnages projetés par la symbolisation à partir des phénomènes.

Puis vient le lot des êtres. On y regroupe les êtres vivants (plantes, animaux, les hommes), les êtres divins (Dieu) et les êtres divinisés que sont les mânes des ancêtres, les génies. Le type d'êtres dont le personnage présente l'aspect physique, foisonne dans la symbolisation. Les

devises " [fónjàmbá] " (le dieu du littoral odjoukrou), [lijéw] le python, le savant, [ôkpôrundâ], [àjibri gori] ou Adjibri le dur peuvent être retenus en guise d'exemples.

Du point de vue de l'aspect physique, les personnages de la devise tambourinée présentent diverses formes correspondant aux différents éléments de l'existence. En conséquence, la symbolisation s'interprète dans la vision animiste comme une communion de l'homme d'avec l'univers et toutes ses composantes. En effet, l'appel du tambour s'adresse dans un premier sens à la réalité désignée nommément au sens propre ; ensuite, l'appel désigne l'initié qui le porte comme une devise. Le lien entre le sens propre et l'initié (le sens figuré) est la valeur médiatisée par cette devise. Ce lien est ce par quoi l'initié et la réalité se retrouvent, il est la marque de la communion entre eux.

II.2.2. La personnalité des personnages nobiliaires

L'aspect physique reflète, symbolise un état d'être (caractéristiques émotionnelles), un comportement, une personnalité. Celle-ci est cernée par les valeurs véhiculées, projetées par l'aspect extérieur. Selon le site www.psychologie.com19 :

La personnalité, c'est l'identité psychologique distinctive, propre à chaque personne. Elle se développe à partir des expériences vécues et est influencée entre autres, par le milieu familial, l'éducation et le milieu social. Ce développement résulte de l'appréciation que fait une personne des différences qu'elle observe chez les autres par rapport à elle-même. Ces différences produisent, à des degrés divers, une chaîne d'attitudes de soumission et de domination modificatrices, qui construisent ce qui devient progressivement la personnalité de la personne.⁴

Au regard de cette citation, la personnalité se compose d'une dimension intangible propre à chaque personne et d'une dimension dynamique tributaire du libre-arbitre et de l'expérience vécue par la personne. « Mbàtchô », la mangouste illustre la catégorie des personnages à l'aspect physique d'être vivant. Du point de vue naturel, la mangouste est un mammifère descendant des Miacidés dont sont également issus les félins. Elle a des facilités d'adaptation hors du commun et n'hésite pas à changer ses habitudes alimentaires si les proies venaient à disparaître. Elle se nourrit généralement de souris, de petits rongeurs, de lézards, d'escargots, d'oiseaux, de scorpions, d'insectes. Ainsi, elle ne s'attaque ni à l'homme ni à ses réalisations, telles les plantations. D'un grand courage, elle résiste à tous les prédateurs et met en déroute les méchants animaux comme le serpent (cobra), le chacal, l'aigle. Elle s'épanouit souvent dans des sociétés très organisées axées sur une très grande solidarité entre les membres. C'est par conséquent, un animal estimé, voire vénéré par l'homme. Une multitude de qualités

⁴ ANONYME, [En ligne] URL : [http://www.psychologie.com/ la personnalité/](http://www.psychologie.com/la-personnalite/) (09 Avril 2014).

ressortent de l'aspect physique ou du sens littéral de la mangouste. On souligne la sociabilité et le courage en dépit de l'aspect minable qui induit la discrétion.

L'analyse de la personnalité projetée par l'image de la mangouste indique une relation objective entre l'aspect physique (l'apparence) et la personnalité : la valeur sociale.

II-3 Une exaltation des valeurs sociales ou les normes

Une classification fondée sur la sémantique de la devise tambourinée portée par le noble fait surgir deux types de normes : le système de normes qui donne droit à des privilèges sociaux (la puissance) et le système de normes qui incline à la sympathie sociale (la vertu). Ces deux types de systèmes de normes peuvent se combiner et donner toutes sortes de normes hybrides. Aussi peut-on classer la devise tambourinée en trois points essentiels.

II. 3.1 Le système de normes lié à la puissance

La puissance a trait à l'idée de pouvoir, d'autorité, de capacité de travail et d'énergie, d'influence avérée, de possibilités étendues bref un ensemble de valeurs permettant de s'imposer à l'autre et à l'environnement ou de les dominer. Ce type de normes peut s'expliquer à travers des exemples de devises.

La devise [*àjibrí gágàrù sébr ètj*] littéralement entendue « Adjibri le violent guerrier », « chemins multiples » (divers chemins) est une devise plurielle composée d'une périphrase et de la métonymie « divers chemins » qu'insinue le caractère insaisissable de ce peuple en ce qu'il peut s'en sortir de diverses manières. Les deux expressions dénotent des idées de puissance à travers la force dans [*àjibrí gágàrù*] et "l'insaisissable" dans l'expression [*sébr ètj*]. Nous sommes ici dans le champ sémantique de puissance ; et les isotopies de la puissance dans cette devise plurielle posent d'une part la force guerrière et les qualités qui en découlent dont l'une est expressément soulignée : la violence. D'autre part, l'invulnérabilité et l'invincibilité ressortent de l'insaisissable et expriment l'autre isotopie de la puissance. Ce sont des valeurs déterminantes dans une société faite jadis de guerres permanentes, où la pérennité et la préservation de l'intégrité du groupe social sont des impératifs.

Cette devise illustre bien les valeurs liées à la puissance. Voyons celles liées à la vertu à travers un prototype.

II. 3.2. Les systèmes de normes liées à la vertu

La vertu implique une disposition à faire le bien. C'est l'ensemble des valeurs fondées sur la grandeur d'âme, la charité humaine. Nous pouvons l'illustrer à travers des devises

généralement proverbiales. La devise " [kok jéd kébs] est un précepte, il signifie " [kôk jéd], n'ai pas honte". [kok] est un nom féminin, [jéd] est porté par les premiers fils ; [kébs] veut dire « n'ai pas honte ». Cette appellation tambourinée conjugue l'amour maternel avec la responsabilité du fils aîné pour encourager le porteur à être un modèle dans son existence.

Kok est le nom typique de la fille aînée. Jéd est celui du fils aîné. Kok jéd signifie alors jéd fils de Kok (premier fils de sa mère elle-même première fille). Le thème d'aîné se dégage et implique la notion de droit d'aînesse ou plutôt de devoir. En effet, l'appellation Kokjéd obéit à la dénomination matrimoniale déterminante dans l'anthroponymie d'ode. Ce type d'anthroponymie fait appel à l'histoire des ascendants le plus souvent matriclaniques en célébrant les héros du passé pour les brandir en modèles aux nouvelles générations. En tant que premier né, le sujet est investi du droit d'aînesse dont le revers est le devoir d'aînesse fait de responsabilités énormes à assumer à travers des comportements dignes afin de réussir dans la société et éviter les moqueries.

A côté de ces deux systèmes de valeurs, un système hybride peut être retenu, celui qui est le résultat de la combinaison de la puissance et de la vertu.

II. 3.3. Système de normes hybrides : puissance- vertu

Les valeurs comportant aussi bien l'idée de puissance et celle de la vertu répondent à ce type de système de normes. Elles aussi peuvent être illustrées par une devise tambourinée.

[*ànégréémá sàcé kré bòci*] le poisson [*sédè*] dit : « quel que soit le talent qu'on met pour me cuisiner, je ne fais pas une sauce appréciable, goûte- moi d'abord pour savoir que je suis savoureux ».

De manière générale, lors de la cuisson des protides, les nutriments diffusent dans la sauce et lui donnent le goût de l'aliment cuisiné. Mais il se trouve que le poisson [*sédè*] est d'une constitution particulière car ses nutriments diffusent difficilement dans la sauce de sorte que sa succulence n'est perçue que lorsque commence la dégustation. Ce proverbe évoque la qualité intrinsèque de ce poisson ; qualité connue le moment opportun. La qualité intrinsèque suggère la puissance intrinsèque, le moment opportun exprime au contraire de l'euphorie la discrétion, une sorte de maîtrise de soi alliée à l'efficacité opportune.

Les valeurs de la devise odioukrou oscillent entre la puissance et la vertu, caractéristiques de la noblesse. Les valeurs de puissance sont celles qui se fondent sur la force, le pouvoir, l'intelligence et permettent la domination. Ce sont la force physique, la force mystique, l'intelligence, le talent, le courage, la richesse etc. Les valeurs de la vertu découlent essentiellement de l'altruisme. Elles participent grandement à la cohésion sociale, à la paix

intérieure et extérieure. Ce sont la solidarité, le pardon, la prudence, la courtoisie, etc. D'autres valeurs sont la combinaison des valeurs de la puissance et de la vertu. On peut citer la sagesse, la discrétion, la générosité, la loyauté etc.

Les valeurs présentent de ce fait par le procédé de la symbolisation un aspect physique foisonnant à l'image des éléments de l'univers ; ainsi que le souligne Paul N'DA (1986: 32) : « on part et on parle des choses des animaux ou des hommes pour parler des hommes ».

CONCLUSION

Le contexte de production ou d'officialisation de la devise tambourinée éclaire foncièrement son mode de fonctionnement. Admis dans la classe des nobles par l'accomplissement du rite initiatique de l'Angbandji, le citoyen a droit au port d'une devise comme titre de gloire. Cette devise sera proférée aux moments opportuns par le tambour parleur. A ces moments, le noble réagira comme si on l'appelait. La devise fonctionne de ce fait comme une dénomination. Il en est ainsi pour toute communauté dotée d'une devise. Elle a un statut juridique viable dans l'organisation socio-politique de l'ethnie.

L'étude de l'expressivité a montré que la devise odjoukrou, partition musicale et énoncé littéraire, est à la fois rythme et image consistant fondamentalement en un jeu de symbolisation. Le noble, disons plutôt l'initié, au travers de la devise s'identifie à une réalité concrète ou abstraite, à un phénomène ou à un être. De cette façon, il opère une métamorphose par le simple fait de sa parole et s'approprie les caractéristiques, les valeurs des entités auxquelles il s'identifie. Cette métamorphose de la personne en personnage procède de diverses manières (musique, danse, chant), médiatisant les valeurs de la noblesse réparties en des systèmes de normes liées à la puissance et la vertu. Ce sont le courage, la force, l'intelligence, la solidarité, la discrétion, la prudence, la loyauté, etc.

Ainsi par sa simple profération, la parole littéraire tambourinée de l'Afrique, parole initiatique et panégyrique voire liturgique, s'adresse à tous : êtres, choses et phénomènes afin que chacun selon son niveau et sa légitimité s'imprègne des vérités multiséculaires de la société et participe à une quête de paix et de puissance perpétuelles.

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

EHIVET Simone, *Etude du langage tambouriné chez les Aboure*, Doctorat de 3^{ème} cycle, 1983.

ENO Belinga S-M. *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-les-Moulineaux, Editions. Saint-Paul, 1978.

ESSO Lasm Constant, *La devise tambourinée dans le Lodjokrou : expressivité et fonctions sociales*, Doctorat Thèse Unique, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, 2018.

MEMEL-FOTE Harris, « L'ethnie et l'histoire. A propos de l'histoire culturelle des Odjokrou », in *Annales de l'Université d'Abidjan, série F*, tome VII, Ethno-Sociologie, 1978, p.5-19.

Le Système politique de Lodjokrou, Editions Présence Africaine et Nouvelles Editions Africaines, Paris, 1980.

Esclavage, Traite et droits de l'homme en Côte d'Ivoire de l'époque précoloniale à nos jours, Editions du Cerap, Abidjan, 2006.

N'DA Paul, « Proverbes, ordre et désordre, société et individu » in *Notre Librairie*, N°86,1986, p.31-37.

Webographie

ANONYME, [En ligne] URL : [http:// www.psychologie.com/ la personnalité/](http://www.psychologie.com/la-personnalité/) (09 Avril 2014).

SAWADOGO Georges, « Prolégomènes à une "grammaire" du langage tambouriné : contribution à la théorie de la bendrologie » 1994, [En ligne] URL : [http:// \(1994\). www.persée.fr/web/revues/.../linx_0246-8743_1994_num_31_2_1330](http://www.persée.fr/web/revues/.../linx_0246-8743_1994_num_31_2_1330), consulté le 24 juillet 2020.

SISSAO Alain Joseph, « Connaissance de l'art africain à travers la littérature orale et écrite », février 2013 [En ligne] URL : [http://, www.bf.refer.org/Sissao/html/P2chp4html](http://www.bf.refer.org/Sissao/html/P2chp4html), consulté le 24 juillet 2020.

LA TRANSGRESSION DANS L'ÉPOPEE WOLOF¹

Cheikh Amadou Kabir MBAYE

cakmbaye@yahoo.fr

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

Résumé

La transgression est un motif récurrent de l'épopée wolof. Elle est largement présente aussi bien dans les épopées royales que religieuses. C'est ainsi que dans L'épopée du Kajoor, elle marque les phases importantes du récit. Les règles y sont constamment violées au gré des prétendants aux trônes. Dans L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba, elle est à l'origine de l'entreprise du héros. Le poème est le récit d'une réaction contre la corruption des mœurs et les entorses à la loi religieuse.

Mots-clés : épopée, transgression, crise, coutume, wolof

Abstract

Transgression is a recurrent motif in Wolof epic. It is a very persuasive phenomenon as much in royal epics as in religious ones. This is how, in *The Epic of Kajoor*, it marked the significant stages of the narrative, where incidentally, rules are constantly violated according to the whim of contenders for the thrones. In *The Epic of Sheikh Ahmadou Bamba*, transgression underpins the hero's action. The poem is an indictment of corruption of morals and breaches of religious law.

Keywords : epic, transgression, crisis, custom, Wolof

INTRODUCTION

La transgression est un motif très fréquent dans les récits épiques. Les comportements et actes transgressifs sont présents dans les modèles fondateurs de beaucoup de civilisations (*Gilgamesh*, *L'Illiade*, *Soundjata* ...). C'est ainsi que Bassirou Dieng, analysant des épopées wolof du Kajoor², indique :

¹ Une des ethnies du Sénégal.

² Un des anciens royaumes du Sénégal.

Le principe structurant du récit est la *quête du pouvoir*. Elle s'articule sur une crise politique dont l'issue passe par un combat qui se dénoue par la conquête ou la reconquête du pouvoir [...]

La crise politique, dans la narration, se construit autour des dysfonctionnements précis d'un système politique : exercice tyrannique du pouvoir, dévolution inconstitutionnelle [...] etc. (Dieng 2008 : 3-4)

En effet, dans ces poèmes, le ressort des récits est souvent fondé sur une série de transgressions. Celles-ci sont multiformes et varient suivant le statut social des héros. Elles sont marquées aussi bien dans les épopées dynastiques que dans celles religieuses³.

Ainsi, dans une perspective sociocritique, nous nous proposons, pour mieux faire ressortir le rôle de la transgression dans les épopées *wolof*, d'étudier ce motif dans deux textes caractéristiques du corpus épique de cette ethnie. La première, *L'épopée du Kajoor* (Dieng 1993), célèbre les princes du Kajoor, un des anciens royaumes les plus illustres du Sénégal. La seconde, *L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba* (Dieng Faye 2006), chante une grande figure de l'islam que David Robinson⁴, cité par Babou (2011 : 5), considère comme « la personnalité religieuse la plus influente de l'histoire du Sénégal ».

I. L'épopée du Kajoor

L'épopée du Kajoor s'ouvre sur une transgression et se clôt par une transgression. La transgression jalonne le récit. Comme le souligne Bassirou Dieng, « La situation contraire à l'éthique [y] fait toujours l'objet d'une dramatisation explicite. L'itinéraire qui mène à l'acte héroïque passe par une prise de conscience et la postulation à un changement qualitatif » (Dieng 2008 : 128).

Ainsi, nous avons pris le parti d'aborder la question de la transgression dans les événements majeurs dans la narration de Demba Lamine Diouf⁵, à savoir l'indépendance du royaume et la naissance de la dynastie régnante ; le tournant majeur du changement de dynastie avec Latsoukabé, l'un des plus illustres *Dammeel*⁶ et premier de la lignée *Gedj* qui a régné au Kajoor jusqu'à la colonisation ; et enfin la résistance à la colonisation incarnée par Lat-Dior⁷.

³ Nous nous référons ici à la typologie établie par Bassirou BIENG et Lilyan KESTELOOT (1997 : 39-50).

⁴ Professeur à l'Université de l'Etat de Michigan.

⁵ Demba Lamine Diouf est avec Bassirou Mbaye, les deux auteurs de *L'épopée du Kajoor* éditée par Bassirou Dieng.

⁶ Roi du Kajoor.

⁷ Dernier *Dammeel* du Kajoor.

Comme nous venons de le préciser, dès le début, le récit se focalise sur une transgression :

Amari alla lui [au roi du Bawol, son oncle maternel] dire :
 -« Je voudrais que nous discussions de notre dépendance au *Buurba Jolof*⁸.
 Car mon courage,
 Mon honneur
 Et ma naissance ne me permettent pas d'accepter cet état des choses.
 [...]
 C'est pourquoi je voudrais [...]
 Aller briser les liens de vassalité qui nous lient au *Buurba-Jolof* ;
 Sa souveraineté n'est fondée sur rien d'autre que la force.
 Nous n'avons pas été achetés par eux, ni vendus à eux. » (*L'épopée du Kajoor* : récit 1, v.93-105⁹)

Pour mettre un terme à l'arbitraire, le Kajoor transgresse les règles régissant la vassalité en recourant à la provocation, à l'outrage en décidant « de ne pas apporter au *Buurba-Jolof* son *galag*¹⁰ annuel » (*EP* : 1, 115-125).

Le roi du Jolof n'étant pas tombé dans le piège, la transgression se fait plus précise. Les *ajoor*¹¹ affrontent ouvertement les *jolof-jolof*¹² et usent de la ruse pour palier leur infériorité militaire :

Sans pour autant révéler le motif réel de leur voyage
 Il [Amari Ngoné] dit :
 -« Nous voudrions parler au *Buurba* dans sa case privée. »
 Les beuk-néeg¹³ permirent à Amari et à deux de ses *Kangam*¹⁴
 De rencontrer le *Buurba* en privé. Ceux-ci profitèrent de cet isolement pour tuer le *Buurba* sur son lit.
 [...]
 Voilà pourquoi le Jolof poursuivit Amari Ngoné et ses compagnons.
 A proximité d'un *dedd*¹⁵ abattu,
 De temps à autre, un Kajoorien se baisse en criant :
 -« Ronces prêtez-moi un *jakk*¹⁶ ! »
 Il retirait ainsi un *jakk* de plus de deux mètres de long,
 [...]
 Quand ils s'écriaient : « Ronces prêtez-moi un *jakk* ! »,
 Et se retournaient, tombaient sur un *Jolof-Jolof*,
 Ils lui plongeaient dans le ventre le *jakk* qui le transperçait de part en part.
 Ce fut rude pour les *Jolof-Jolof*
 Qui, se rendant compte que les Kajooriens avaient décimé la moitié d'entre eux,
 Retournèrent sur leurs pas d'un bloc,
 [...]
 Il n'y eut pas d'autre *Buuba* qui essayât d'avoir Amari Ngoné sous sa suzeraineté (*EP* : 1, 115-197).

⁸ Empereur du Jolof, le premier empire *wolof*.

⁹ Dans la suite de l'analyse, *L'épopée du Kajoor* sera abrégée, suivi des numéros du récit et des vers ou pages (pour la partie chronique) cités, comme suit : *EK* : 1, 93-105. *L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba* sera abrégée *ECAB* suivi du numéro de vers.

¹⁰ Le *galag* est une redevance annuelle que les Kajooriens donnaient au roi du Jolof.

¹¹ Habitants du Kajoor.

¹² Habitants du Jolof.

¹³ Bëkk-néek : sorte de ministre-adjoint qui s'occupait de l'intendance de la cour et servait de secrétaire au roi.

¹⁴ *Kangam* : les plus proches collaborateurs d'une autorité politique.

¹⁵ *Dedd* : fam. Mimosacées, n.s : *Acacia ataxacantha*.

¹⁶ *Jakk* : sorte d'épieu ou de javelot taillée dans une branche pour avoir une extrémité très pointue.

C'est cette contestation de l'ordre établi qui a conduit à l'indépendance du Kajoor et par la suite des royaumes voisins.

D'ailleurs, le titre que va porter le souverain du nouveau royaume est suggestif du caractère subversif du processus qui a conduit à la souveraineté du Kajoor :

Amari Ngoné fut intronisé.
Ils se demandèrent comment le dénommer.
Ils dirent :
-« Comme Amari Ngoné est celui qui a brisé le bâton de servitude qui nous liait au *Buurba-Jolof*,
[...]
Appelons-le alors celui qui a brisé pour nous le bâton
Voilà l'origine du titre de *Dammeel*¹⁷ au Kajoor (*EP* : 1, .234-241).

Après le père fondateur du royaume et la première génération de *Dammeel*, le Kajoor se retrouve, un siècle après, de nouveau, face à l'impérieuse nécessité de recouvrer sa liberté. Cependant, cette fois-ci, le problème se pose à l'interne. Ils subissent une entorse aux règles régissant l'exercice du pouvoir. En effet, le roi de l'époque, Daaw Demba, est décrit comme un tyran sanguinaire :

On raconte que Daaw Demba disait :
-« Je battrai le tam-tam dans le Kajoor et j'interdirai que deux individus se fassent des confidences jusqu'à éclater de rire, car ce plaisir est l'apanage d'un roi ; j'interdirai même que deux individus puissent se concerter sur leurs problèmes propres, car ils peuvent encore rire aux éclats ! »
[...]
Il avait aussi interdit qu'on mangeât de la viande fraîche avec du sel. (*EP* : 1, 63-64)

Ces règles, qui marquent un ordre nouveau, peuvent paraître anodines, mais rapportées aux réalités de l'époque, elles sont assez significatives :

Ces interdictions de Daaw Demba pourraient sembler des enfantillages sur certains points. Mais elles correspondent toutes à des valeurs fondamentales en milieu wolof. Le droit de réunion est très important dans l'Afrique traditionnelle. Les palabres étaient l'essentiel de la vie publique [...]. Quant au sel, c'était une denrée de valeur surtout si elle est associée à la viande fraîche qui est restée, dans l'esprit populaire, signe d'abondance (*Ibid* : 65).

Le prince Madior est mandaté par le peuple qui « se mit à critiquer [le roi] sans oser désobéir ouvertement » (*Ibid*) pour raisonner le monarque. Face à l'intransigeance du *Dammeel* qui déclare sans ambages qu'« un roi n'a pas de limites » et qui, comme pour en donner la preuve, bannit le prince chargé de lui parler, le Kajoor va recourir de nouveau à la ruse pour l'évincer du pouvoir, en violation des règles fixant la succession sur le trône. A ce sujet, le récitant raconte deux versions dont nous reproduisons l'une ci-après :

On raconte qu'un jour un des conseillers de Daaw Demba lui dit :
-« ô Daaw Demba, comme un roi ne s'adresse à son peuple qu'une fois l'an, ne serait-ce pas le moment de réunir les gens du Kajoor et de leur parler ? »
On lui préparait une honte publique qui l'obligerait à abdiquer [...]

¹⁷ *Dammeel* vient du wolof *damm* : rompre, briser.

Quand Daaw Demba fut assis, avec tout le Kajoor autour de lui, au moment où battit le tam-tam pour recueillir le silence, on raconte que les gens du Kajoor se levèrent ensemble et le laissèrent seul sur la place publique [...]

On raconte que, quand le Kajoor fit cela, Daaw Demba eut tellement honte qu'il sella aussi son cheval et partit s'exiler au Waalo¹⁸ où il mourut (*EP* : 2, 69).

Le Kajoor, en réservant « une honte publique » à son monarque pour lui signifier que le peuple l'a rejeté, utilise ainsi un des moyens de neutralisation du roi dans un système oligarchique indiqué par Pathé Diagne :

La neutralisation du monarque y répond en particulier à des techniques très élaborées (possibilité de destitution pour arbitraire, possibilité d'exil reconnu à tout homme libre, principe électif pour l'accès aux hautes charges, éligibilité largement ouverte, choix d'éléments étrangers pour les hautes charges, absence de dynastie, pouvoir central dyarchique) (Diagne 1970 : 850).

Par la suite, et un siècle après, intervient l'autre grand tournant après l'indépendance, l'accession au trône de Latsoukabé, un géant, encore cité comme référence pour son intelligence et son courage. Elle s'est également faite dans la transgression. Latsoukabé s'empara, d'abord, du trône du royaume voisin, le Bawol au détriment de son demi-frère, plus âgé que lui, donc dauphin de fait (*EP* : 3, 37-54).

Ensuite, il réussit, grâce à une stratégie bien réfléchie, à se faire introniser au Kajoor ; fait inédit à l'époque et unique dans l'histoire que le griot ne manque pas de souligner en le qualifiant de « grande geste de Latsoukabé » (*Ibid* : 80). C'était toujours le *Dammeel*, plus puissant que le *Teeñ*¹⁹, qui s'arrogeait le trône du Bawol, pour être dans le sillage de l'ancêtre quasi mythique, Amari Ngoné :

Comme il voulait le Kajoor, le pays de ses pères
Il utilisa le Bawol dont il était le maître.
Chaque fois qu'il distribuait des largesses au Bawol, des émissaires en emportaient une partie au Kajoor,
[...]
En leur disant : c'est Latsoukabé qui vous honnore.
[...]
Et le Kajoor, tout en étant avec Dé Tialaw Bassine,
Commençait à penser à Latsoukabé dont les largesses ne se comptaient plus.
Car celui qui vous honore de la sorte,
S'il vivait à côté de vous, vous donnerait une responsabilité.
Voilà pourquoi, Latsoukabé Ngoné Dièye,
Le Kajoor lui permit de rencontrer²⁰ Dé Tialaw Bassine
Le Mardi de Tiarigne et de le tuer. Le *Teeñ* de Lambaye devint le *Dammeel* de Mboul (*EP* : 3, 65-79).

Latsoukabé a ainsi violé la réglementation pour devenir roi :

¹⁸ Royaume au nord du Kajoor.

¹⁹ Roi du Bawol.

²⁰ Terme *wolof* pour dire affronter sur le champ de bataille.

Le système oligarchique *ajoor* stipule que tout candidat aux fonctions de *Dammeel* doit être investi par une assemblée des Jambur présidé par le *jawriñ-mbul*. Aucun individu ne peut accéder au trône du Kajoor s'il n'est agréé par ces mandataires du peuple (Dieng 2008 : 96).

Il a fait de même pour s'y maintenir en contractant des mariages peu courants pour multiplier ses alliances :

Ces mariages singuliers s'expliquent par le fait qu'il prenait telle femme cette année,
Deux ans après, sa petite sœur venait prendre de ses nouvelles,
Si elle lui ressemblait, s'il la trouvait à sa convenance,
Il remettait un dot à ses parents et la demandait en mariage (*EK* : 3, 15-18).

Mais cette stratégie va se révéler source de problèmes à sa disparition : « Ainsi devait naître le conflit entre Gedj et Doroobé²¹ » (*Ibid* : 27). Ce conflit, il l'a exacerbé lui-même, dans un ultime acte de transgression avant sa mort, en léguant le royaume à sa lignée maternelle au détriment de ses autres enfants (*Ibid* : 97-101). Cette transgression des règles successorales va ouvrir un nouveau cycle, l'un des plus beaux épisodes de la geste du Kajoor (l'odyssée des *Gedj*), fait de conquêtes et de reconquêtes du pouvoir opposant les deux lignées maternelles les plus en vue parmi les héritiers de Latsoukabé.

Mais auparavant, dans la famille *Gedj* même se pose, dès le début, le problème de la succession. A l'instar du père, le cadet va s'imposer au trône faisant fi de toute la tradition en la matière (*Ibid* : 112-126).

Pour ce qui est du troisième et dernier épisode marquant du récit épique du Kajoor, le griot n'est pas très prolixe. Toutefois, il apparaît clairement dans la narration que c'est une transgression qui a été à l'origine de la geste de celui qui sera choisi par le Sénégal indépendant comme héros national, Lat-Dior Diop ; une transgression d'autant plus insupportable pour la classe dirigeante de l'époque qu'elle venait de l'extérieur et mit un terme à des siècles d'hégémonie de la lignée *Gedj*:

Les Blancs commençaient à pénétrer au Kajoor, amenant
La discorde au sein du groupe Gedj pour l'affaiblir.
Déjà, sous Birima Ngoné Latir, ils avaient essayé sans succès.
Ils savaient que, tant que les Gedj resteraient unis,
Ils ne pourraient pas pénétrer au Kajoor. Ceci les poussa à s'immiscer parmi les Gedj pour les opposer.
Ils implantèrent ainsi la lignée Doroobé en son héritier : Madiodio (*EP* : 7, 183-185)

Comme nous le voyons, la transgression est l'un des traits principaux de l'épopée du Kajoor. Mais qu'en est-il de *L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba*, poème chantant l'une des figures emblématiques de l'islam²² au Sénégal ?

²¹ Deux lignées concurrentes dans la conquête du pouvoir.

²² Cheikh Ahmadou Bamba (1853-1927) est le fondateur de la confrérie mouride ou *Murīdiyya*, l'une des confréries religieuses musulmanes les plus représentatives au Sénégal.

II. L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba

La geste de Cheikh Ahmadou Bamba intervient dans une période de crise profonde au Sénégal. Elle commence au moment où la colonisation française était à sa phase de conquête des terres (marquée par une violence inouïe²³) et s'est poursuivie à l'étape suivante, dite de pacification, tout aussi difficile pour les populations à cause du régime de l'indigénat²⁴.

Cette époque pénible, ponctuée de transgressions des lois et coutumes par les autorités aussi bien religieuses que politiques, est rendue de manière suggestive par le poète. Cependant, celui-ci s'est focalisé sur les tenants du pouvoir religieux en soulignant les écarts dont ils font montre.

L'action de Cheikh Ahmadou Bamba est présentée, comme une réaction résolue contre leurs attitudes et leurs actions déviantes. Le héros est décrit comme un rénovateur qui vient restaurer l'orthodoxie dans la pratique religieuse.

En effet, dans le poème, les tenants de la religion musulmane à l'époque affichent des écarts manifestes dans l'observance de la loi islamique : « Il [Cheikh Ahmadou Bamba] a dit que n'eût été son exil les wolof se seraient occidentalises » (*ECAB* : 27). Rien que cette indication suffirait en ce qu'elle évoque une inconduite si on se réfère à la tradition africaine mais également un comportement condamnable du point de vue de la religion islamique.

Toutefois, le poète se fait plus précis et fait l'inventaire des vices des marabouts du temps de son héros. Ainsi, ils sont présentés, d'abord comme complices des abus de pouvoir de l'autorité coloniale :

A l'époque les fils de marabouts étaient aliénés,
Ils étaient à la solde des chefs de provinces colonisés,
Ils étaient liés aux dignitaires noirs et aux colons chrétiens
Ceux-ci se firent cadis²⁵, ceux-là devinrent disciples des Maures (*Ibid* : 28-29).

²³ « Dans les années 1880, la reprise de l'expansion coloniale préconisée par les républicains fit du Sénégal un immense brasier. Aux escarmouches quotidiennes succèdent les expéditions punitives. La France voulut détruire toutes les formes de résistance afin de procéder dans l'immédiat à l'exploitation des ressources du pays » (GUEYE 1982 : 206).

²⁴ Il « consistait à réprimer par voie administrative les infractions spéciales des indigènes. Ce régime nous dit-on, répondait à la nécessité de réprimer de façon très expéditive certaines actions, abstentions commises par les indigènes et qui étaient de nature à nuire à l'ordre public... On peut aisément imaginer les abus sans nombre qui découlaient de cette concentration des pouvoirs dans les mains d'administrateurs racistes » (*Ibid* : 207).

²⁵ Juge musulman auprès d'un chef traditionnel.

Cette collusion avec l'autorité politique est d'autant plus inacceptable que, d'une part, les marabouts qui ont fait ce choix rompent avec une mission séculaire de défense des populations dans laquelle se sont beaucoup investis les religieux musulmans²⁶.

D'autre part, l'attitude vis-à-vis des détenteurs du pouvoir politique suscite beaucoup de précautions chez les savants musulmans. A ce sujet, Cheikh Ahmadou Bamba met en garde : « Il est des preuves de l'amour de ce monde, le fait de fréquenter les autorités mondaines (émir, vizir, etc.), de briguer, d'obtenir des charges mondaines, même d'être cadi, etc » (Mbacké 2013 : 19).

La mise en garde du fondateur de la confrérie mouride est sans ambages : il récuse la collaboration avec les dépositaires du pouvoir temporel fût-ce pour occuper les fonctions de cadi (juge se fondant sur le droit musulman).

Ensuite, les marabouts de l'époque sont aussi accusés d'enfreindre les règles de la jurisprudence islamique dont ils sont supposés être les dépositaires :

Certains fils de marabouts implantèrent des foyers coraniques
Où apprenants et filles se comportaient comme à Sara²⁷
[...]
Les marabouts devinrent complices des souverains pour imposer illégalement des redevances.
Les uns fumaient, prisaient le tabac, les autres se livraient au libertinage.
[...]
Les plus éminents savants se transformèrent en faux dévots (ECAB : 30-35).

Dans ces vers, ils violent la loi islamique aussi bien en matière d'adoration que dans leur rapports avec les autres. Le texte met le focus sur le second aspect. Ils n'observent pas les prescriptions très strictes sur le comportement qu'il faut avoir vis-à-vis des autres si on se réfère à cette sentence du prophète de l'islam : « Ne portez pas préjudice à autrui, ni ne le rendez par la réciproque » (AL-Nawawî 2007 : 92)²⁸.

Ils ont poussé le vice jusqu'à la délation : « Les marabouts lui [à Cheikh Ahmadou Bamba] disaient : « Tu mérites la prison » (ECAB : 16) ou encore « Mame Abdu Lóo et Ibra Fatim Saar le [Cheikh Ahmadou Bamba] dénoncèrent auprès du Gouverneur de Saint-Louis » (*Ibid* : 82).

²⁶« Dès son avènement, l'Islam a en effet constitué le principal facteur de restructuration des sociétés ouest-africaines lors de la formation des Grands Empires du Ghana, du Mali et du Songhaï, durant la période de la traite négrière aux XVIIème et XIIIème siècles, et de réponse à la domination imposée par le pouvoir colonial au cours de la majeure partie du XXème siècle » (Barry 2003 : 22).

²⁷ Saara : mis pour Saaraba, lieu rêvé des épiqueuriens, chanté comme un mythe des jouissances dans la contrée.

²⁸ Dans la même optique, le prophète de l'islam recommande : « Crains Dieu où que tu sois [...] Et comporte-toi avec bonté envers les gens. » (AL-Nawawî 2007 : 54).

Ces vers font allusion à l'attitude à l'encontre du cheikh de certains chefs religieux et membres de l'ancienne aristocratie devenus alliés de l'administration coloniale et sur laquelle Mbaye Gueye est largement revenu :

Les échos du triomphe de la confrérie de Cheikh Bamba atteignirent les coins les plus reculés du pays [...] Ignorés par les adeptes du grand marabout, beaucoup de chefs de canton et de province comprirent la précarité de leur situation. Les impôts ne rentraient pas et on leur reprochait leur incapacité à tenir correctement leurs circonscriptions. La peur de perdre leur emploi les conduisit alors à dresser de violents réquisitoires contre cheikh Bamba et ses ouailles à qui ils imputèrent toutes les difficultés (Gueye 1995 : 47).

Pourtant la loi islamique proscrit formellement la médisance. Elle interdit également l'injustice et exige qu'on la combatte :

Quiconque d'entre vous est témoin d'un fait blâmable doit obligatoirement s'y opposer par [la force de] sa main. S'il en est incapable, que ce soit par la parole, sinon [en le désavouant] par le cœur. Ce qui représente le moindre acte de foi (AL-Nawawî. 2007 : 96).

Enfin, le texte dénie tout statut de guide religieux avéré à ces marabouts contemporains de son héros. Tels que dépeints dans le poème, ils ne respectent aucun des critères retenus dans la mystique musulmane pour classer les marabouts (*cf.* Tall 2017 : 131).

D'ailleurs les réponses et réactions du cheikh devant ce comportement peu orthodoxe de ces chefs religieux de son temps, constituent des jugements sans appel. En atteste sa réplique au jurisconsulte, normalement garant du respect de la *sharia*²⁹:

Le Cadi Majaxate Kala lui demandait de « réfléchir » :
« Engage-toi du côté des chefs de provinces, tu ne le regretteras pas ».
Séex Bamba répondit : [...]
Moi je me mets à Dieu et à lui seul je me fie [...]
Je le jure, au nom de Dieu, que les richesses ne peuvent pas me corrompre [...]
Ce jour-là Bamba a juré en disant : « Au nom de Dieu, à partir d'aujourd'hui, j'ai divorcé d'avec la vie d'Ici-bas,
Pour me consacrer entièrement à Dieu ». (*ECAB* : 46-52)

Cette position résolue et rarissime dans cette période de pacification où le colonisateur avait fini d'asseoir sa domination aussi bien économique, militaire que politique, lui a valu la persécution de l'administration coloniale qui l'a condamné à l'internement, violant ainsi toutes les dispositions réglementaires³⁰. Le texte est largement revenu sur l'exil du héros en décrivant les supplices inhumains que le colonisateur lui a

²⁹ La loi islamique dans son aspect général et exotérique.

³⁰ « L'internement était une mesure d'ordre administratif et politique différent des sanctions judiciaires [...] L'internement était donc un procédé de terreur. C'était une arme terrible qui ne reposait sur aucun principe juridique. Il autorisait la répression de tous les faits qui tombaient ou non sous le coup d'un texte [...] Les victimes de l'internement étaient déportés dans des lieux spéciaux qui ne dépendaient ni de l'administration pénitentiaire, ni de l'administration militaire. Par cette mesure l'administration entendait créer chez les indigènes un climat permanent de peur pour leur enlever toute idée de vouloir se soustraire à la domination coloniale. » (Gueye 1995 : 49-50).

infligés, en violation de la loi française. Nous nous limiterons ici à citer cette déclaration attribuée dans l'épopée au Gouverneur du Sénégal et qui est assez caractéristique de la violence gratuite dont ont été victimes le cheikh et ses disciples :

Le colon leur disait qu'il allait sévir contre Bamba
 Arrivé à Saint-Louis, l'ennemi tenant la lettre
 Leur dit : « Ce sont les branches qui donnent à l'arbre sa splendeur, n'est-ce pas ?
 J'émonderai les branches, j'arracherai la souche
 Que je jetterai loin, je saccagerai le champ ». (*Ibid* : 79-81)

CONCLUSION

En définitive, la transgression est un motif récurrent de l'épopée *wolof*. Elle est largement présente dans les deux modèles épiques les plus répandus en milieu *wolof* : l'épopée dynastique et l'épopée religieuse. C'est ainsi que dans *L'épopée du Kajoor*, elle marque les phases importantes du récit et se présente sous plusieurs formes : entorse aux règles régissant la succession dans la classe dirigeante, aux principes intangibles de solidarité et d'entre-aide entre les membres d'une même lignée... Elle y varie également suivant le statut social des héros chantés. Les règles naturelles tout comme celles sociales sont constamment violées au gré des prétendants aux trônes.

Dans *L'épopée de Cheikh Ahmadou Bamba*, elle constitue le motif de la geste que célèbre le poème qui est en fait le récit de la résistance à la corruption des mœurs et de la pratique religieuse en vue de la restauration de l'orthodoxie. Le héros fait fi des normes sociales pour obéir à la loi de Dieu : la charia ou la mystique musulmane.

Bibliographie

AL-NAWAWÎ : *Les quarante Hadiths*, trad. par Hamza Lamine Yahiaoui, Beyrouth, Al Maktaba Al Assrya, 2007.

BABOU Cheikh Anta : *Le Jihad de l'âme. Ahmadou Bamba et la fondation de la Mouridiyya au Sénégal (1853-1913)*, Paris, Editions Karthala, 2011.

BARRY Boubacar : « Discours d'orientation du comité scientifique », in *Islam, résistances et Etat en Afrique de l'Ouest XIXe & XXe siècle*, Rabat, Institut des Etudes Africaines, Sér. Colloques et Séminaire 9, 2003. Actes du Symposium International de Dakar, 20-23 novembre 2000, pp. 21-36.

DIAGNE Pathé : « Contribution à l'analyse des régimes et systèmes politiques en Afrique de l'Ouest », in *Bulletin de l'IFAN*, série B., n°3, juillet 1970, pp.845-887.

DIENG Bassirou : *Société wolof et discours du pouvoir*, Dakar, P.U.D., 2008.

DIENG Bassirou : *L'Épopée du Kajoor*, Paris/Dakar, ACCT/CAEG, 1993.

DIENG Bassirou, FAYE Diao : *L'Épopée de Cheikh Ahmadou Bamba de Serigne Moussa Ka*, Dakar, P.U.D., 2006.

BIENG Bassirou, KESTELOOT Lilyan : *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, UNESCO/Khartala, 1997.

GUEYE Mbaye : « Les exils de Cheikh Bamba au Gabon et en Mauritanie (1895-1907) », in *Annale de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n°25, 1995, pp. 49-50.

GUEYE Mbaye : « Cheikh Ahmadou Bamba, contexte historique et géopolitique », dans Omar BA [dir.], *Ahmadou Bamba face aux autorités coloniales, 1889-1927*, Dakar, Archives du Sénégal – O. Ba [imprimé chez Paillart à Abbeville], 1982, pp. 205-212.

MBACKE Cheikh Ahmadou Bamba : *Le cordon des joyaux précieux*, trad. par Serigne Same Mbaye, Paris, Editions Culture Universelle, 2013.

TALL Cheikh El-Hadj Omar : *Les Rimâh*, Extraits traduits par Maurice Puech, Paris, Albouraq, 2017.

LA SYMBOLIQUE DES PLEURS LORS DES FUNERAILLES DANS LE FILM *L'HERBE SAUVAGE* (1977) DE HENRI DUPARC

Kadja Olivier EHILE

ekadjaolivier@yahoo.com

Ecole Supérieure de Théâtre et de Cinéma Audiovisuelle - INSAAC (Côte d'Ivoire)

Résumé

Pleurer un être cher est un exercice commun à tout être humain qui exprime son chagrin. La douleur profonde de cette perte amène la famille à organiser les funérailles qui permettent un accompagnement digne du défunt. Elles offrent l'occasion à la communauté de démontrer sa sociabilité en participant à tous les rites de ce rituel. Les pleurs qui constituent l'une des manifestations visibles de la douleur sont récurrents et partagés par l'ensemble des connaissances. L'article se propose une analyse du film *L'herbe Sauvage* (1977) qui révèle qu'outre la douleur, il existe une communication en arrière-plan des pleurs d'une communauté.

Mots-clés : symbolique - pleur - dimension sociale - dimension culturelle - aspect économique

Abstract

Mourning a loved one is a common exercise for any human being who expresses his grief. The deep sorrow of this loss leads the family to organize the funeral which allows a dignified accompaniment of the deceased. They offer the community the opportunity to demonstrate its sociability by participating in all the rites of this ritual. Crying which is one of the visible manifestations of pain is recurrent and shared by the body of knowledge. The article offers an analysis of the film *L'herbe Sauvage* (1977) which reveals that besides the pain, there is a communication in the background of the tears of a community.

Keywords : symbolic, tear, social dimension, cultural dimension, economic aspect

INTRODUCTION

L'homme naît puis meurt. C'est une réalité humaine devant laquelle nous avouons notre impuissance. La mort, cette triste réalité qui survient sans tambour ni trompette et qui bouleverse tous les calculs humains donne lieu à un regroupement des différents membres de la famille autour du défunt. Quand elle survient dans une famille, ce sont parfois les cris des

femmes et des enfants qui l'annoncent. Aussitôt le décès constaté, les préparatifs des funérailles se présentent et l'on engage la responsabilité de tous et de chacun.

En Afrique, le défunt bénéficie de l'attention de la famille en raison du caractère sacré qu'il incarne. La peur qui anime tout être humain face au sacré l'amène à être prudent dans sa manipulation. De ce fait, son approche au mort exige l'attention et le sérieux.

Lors des funérailles qui sont organisées, différentes tâches sont attribuées aux membres de la famille et cela, dans le but de rendre fluide toutes les activités menées pour la satisfaction des invités venus soutenir la famille attristée. Ainsi, l'homme s'occupe de la partie "organisation pratique" car selon Kadjo Eugène (2020) « l'homme ne pleure pas. Il doit montrer sa force et sa dignité par le poids de sa poche. Autrement dit, dans sa capacité à répondre aux sollicitations lors de l'organisation des funérailles » et la femme gère le côté "social" qui lui permet d'entretenir les invités afin de les mettre dans les conditions acceptables. Cette répartition des tâches est un signe de la solidarité qui prévaut lors des funérailles. De part et d'autre, les tâches sont exécutées avec minutie de sorte à garantir au défunt, de bonnes funérailles.

Le rituel funéraire qui s'inscrit de ce fait dans un espace où l'on retrouve plusieurs caractéristiques de manifestation ayant chacune un objectif différent donne alors la latitude aux endeuillés de jouer un rôle dans l'ensemble du rituel funéraire. Les pleureurs qui proviennent de divers horizons et bénéficient de la caution de la libre expression des sentiments dévolus en de telles circonstances sont des personnes engagées qui bravent les regards des uns et des autres pour faire paraître non seulement leur chagrin mais aussi celui qui anime la famille.

Les pleurs qui sortent d'eux sont un moyen de communication, un signal pour interpeller l'attention de l'autre en vue de susciter la sympathie qui fera sans doute baisser l'angoisse ou l'agressivité. Les pleurs ne sont donc pas un jeu mais ils naissent à partir d'un ressenti qui est à la limite du corporel et du psychique.

Ce fait social qui est une pratique commune à toute communauté est l'objet d'attention de Henri Duparc qui le souligne dans son film *L'Herbe Sauvage* (1977). En fait, il présente dans un demi plan d'ensemble le défunt étendu sur le catafalque et ayant autour de lui, des pleureuses inconsolables, toutes vêtues de noir. C'est pour elles, la manifestation d'une immense douleur d'où les pleurs sous la forme mélodieuse qu'elles se livrent. Cette réappropriation par le cinéma de ce fait social « *parle de la réalité, ou mieux, il écrit mais il l'écrit par elle-même, sans la changer* » (Aumont 2002 : 58).

Quand le cinéaste présente la dimension des pleurs dans son film, il ne fait que révéler le comportement des pleureurs qui donnent une autre connotation aux funérailles puisqu'ils sont une pièce essentielle dans l'expression de la douleur. Si les pleurs sont fortement ancrés en nous

et pleurer est pour exprimer une catharsis, alors ceux-ci peuvent varier d'un individu à un autre et selon sa sensibilité. Ce qui revient à dire que tous les membres d'une communauté n'ont pas la même réaction face à un défunt. Cependant, ils sont nécessaires pour la recherche de l'harmonie dans la communauté mais aussi pour le respect du défunt. Ce face-à-face entre regret (perte d'un être) et soutien (besoin de socialisation) reste pour l'endeuillé un devoir qui doit être accompli. De ces constats, nous sommes en droit de savoir : quel est le message véhiculé par les pleurs lors des funérailles et quel est son apport dans la solidification de la communauté.

L'article qui se propose d'apporter un éclairage dans la dimension langagière des pleurs s'adosse à la théorie de la réalité prônée par Grierson. Elle nous paraît la mieux indiquée pour expliquer la présence d'un fait social dans le film. En fait pour Grierson, « *le cinéma est soumis à une espèce de surmoi socio-éducatif qui a un double visé : faire du spectateur un citoyen conscient, expliquer le fonctionnement de la société* » (Aumont 2002 : 60). La réalité qui se veut explicite est une contribution à la compréhension des aspects culturels de la vie en société d'une communauté. Ces faits qui sont exprimés regorgent des messages qui méritent d'être expliqués car les gestes qui sont produits lors des funérailles par exemple, ont des évocations symboliques auxquelles un contact avec la réalité serait intéressant pour leur compréhension. Pour ce faire, il est important de faire appel à l'analyse qualitative du film pour saisir le sens des séquences dans lesquelles le rituel des pleurs est relevé. C'est une analyse descriptive des éléments constitutifs d'une séquence. Il faut comprendre entre autres, le sens des différents angles de prises de vue suivis du cadrage qui donnent un langage profond au spectateur. L'absence de la musique qui donne de la valeur aux pleurs sans oublier les paroles. L'analyse qualitative du film va dévoiler la portée symbolique des pleurs. Le point de vu de certains acteurs lors des funérailles étant important, l'entretien semi-directif est aussi à convoquer. Ce contact direct qui révèle les sentiments des endeuillés et des pleureurs permet de mieux cerner les raisons et les causes des différentes prestations lors des funérailles.

La présentation du cadre théorique, méthodologique et des objectifs dégagent deux axes qui incluent la dimension sociale, la dimension culturelle et économique des pleurs lors des funérailles.

I. La dimension sociale des pleurs lors des funérailles

Chez l'Africain, la mort est considérée comme un grand départ. Les funérailles qui servent de célébration de ce départ ont pour but de soutenir l'âme du défunt vers la nouvelle vie. Les funérailles organisées sont de ce fait, la manifestation d'un ensemble de rites qui lui permettent

de faciliter son intégration auprès des ancêtres. Ce rituel concourt au dernier vœu du défunt. L'expression de la douleur amène les âmes les plus sensibles à pleurer à chaudes larmes. Les pleurs ne sont plus seulement le reflet de la douleur mais ils traduisent aussi dans leur manifestation une dimension sociale. Autrement dit, la gestuelle dans son ensemble et les larmes qui coulent des yeux regorgent plusieurs symboliques qui participent à l'interpellation d'une communauté. Cette dimension sociale est résumée par Henri Duparc quand il fait apparaître en plan moyen, la délégation conduite par le directeur. Elle est venue témoigner sa compassion et sa solidarité à la famille qui vit un douloureux moment. A travers elle, c'est toute la famille professionnelle qui se déplace et qui partage la tristesse de la famille biologique du défunt. Suivie par le panoramique, cette entrée est animée par la musique traditionnelle Agni. Veuve et sœurs inconsolables sont soutenues par les hommes qui veillent à l'encadrement de leur douleur.

I.A. La solidarité ou l'union entre membres d'une communauté

Chez l'Agni ou le Baoulé¹ par exemple, l'homme et la femme présentent différentes manières de pleurs lors d'un décès. Les pleurs compatissants de la femme débutent au bout du village ou à l'entrée de la concession. Elle pleure à petits sanglots tout en s'approchant de la maison du défunt. Elle apporte l'expression de la douleur de la famille dont elle est la mandataire et va la déverser dans la famille d'accueil. La pleureuse est parfois accueillie par une femme de la famille du défunt qui vient la soutenir dans les pleurs jusqu'à la présence des parents. Les mains croisées sur la tête, elle exprime son chagrin. Les pleurs teintés de paroles renferment plusieurs messages à l'endroit du défunt mais aussi de la famille. Ce sens de solidarité démontre le partage de la douleur et le degré de fraternité qui unit les membres d'une communauté sans nécessairement appartenir à la même famille.

L'homme par contre ne croise pas les bras sur la tête mais va plutôt dans la concession et s'agenouille devant les parents du défunt. C'est un contact direct qu'il fait et la position qu'il adopte exprime le partage de la douleur, le respect au défunt et l'ouverture à une éventuelle sollicitation. En définitive, il se met à la disposition de la famille.

I.A.1. Le langage dans les pleurs lors des funérailles

Pleurer un être cher est un exercice facile à réaliser du moment où les pleurs naissent de la douleur. Une douleur béante qui nécessite une adhésion du corps tout entier puisque tout l'être

¹ Ethnie du groupe Akan

est soumis à la tristesse et à la déception. Ce constat amène Eschilimann à affirmer que : « *cette improvisation très personnelle décline les qualités ou les bonnes actions du défunt, sous la forme mélodieuse de louanges adressées au défunt encore présent* » (Eschilimann 1988 :157). De ce fait, les adieux rendus à l'honneur de la personne disparue (surtout si elle avait un rayonnement social) sont parfois des moments intenses d'émotions à vivre. Le caractère du partage qui se manifeste dans les pleurs vient démontrer la sociabilité qui existe entre ces personnes. En fait, chaque pleur qui part de la tristesse à la complainte à un destinataire. C'est une forme d'information du pleureur à tous ceux qui ont côtoyé le défunt de son vivant. Ils doivent savoir le vide qui est créé et si possible y trouver un remède.

I.A.1.1. La parole adressée à la famille

Le bienfaiteur est parti. Etendu devant nous, on sent vraiment sa fin. L'espoir de la famille, être généreux et bon. Qui va poursuivre son œuvre, qui va s'occuper de la famille. C'est vraiment une perte pour la famille. A lui seul, il venait en aide à tout le monde. Il répondait à tous. C'était un don de Dieu. Vraiment, c'est difficile pour la famille.

Ces propos de Aka Affo (2020) sont dirigés à l'endroit de la famille. La tristesse qu'elle ressent de cette disparition est le résultat du vide qu'il crée sur le plan social pour la famille. Les pleurs n'ont autre objectif que de plaindre cette famille qui voit sa situation sociale basculer du jour au lendemain.

I.A.1.2. La parole adressée aux amis et visiteurs

Tu es parti et tu laisses tous ces amis, toutes ces personnes venues d'horizons divers qui t'aiment tant ! Regarde leur nombre. Où tu seras, veille sur eux. Tes amis avec lesquels tu as partagé des moments intenses durant ton séjour sur la terre sont présents. Regarde leur visage, ils sont inconsolables car tu as été un pion essentiel dans le vivre ensemble.

Bernard Zebé (2020) soutient avoir mis en dessous de ses pleurs ces propos lors de la perte d'un ami avec qui, il entretenait de très bons rapports. L'émotion était à son paroxysme et « je n'arrivais pas encore à accepter l'idée de sa mort » poursuit-il.

I.A.1.3. La parole adressée à Dieu

Dieu est l'unique détenteur du pouvoir de vie ou de mort sur l'homme. Si la mort survient, c'est qu'il en a décidé ainsi. Il a donc sa part de responsabilité et il est normal qu'on lui exprime son mécontentement.

Bon Dieu, pourquoi ajouter encore de la douleur à ma souffrance. Regarde ce que tu nous as fait. Regarde l'état dans lequel tu m'as laissé. Qu'est-ce que je vais devenir. Quel sort me réserves-tu ? Mon Dieu, si tu l'as pris alors ne m'abandonne pas. Ne me laisse pas. Soutiens-moi, relève-moi et fais-moi oublier sa disparition.

La main sur la tête, Akabla Ahua (2020) tourne dans tous les sens à la recherche d'un soutien quelconque. L'émotion est grande et face à l'ampleur des difficultés qui l'attendent, elle ne sait quoi faire. Elle tourne sur elle-même avant de s'asseoir sous le regard de l'assistance. Sur ces propos, des mains consolateurs viennent apaiser l'endeuillée et la ramener parmi les siens

I.A.1.4. La parole adressée au défunt

Dis à mon fils que bientôt nous allons commencer les travaux champêtres. Il est parti sans me laisser des consignes ou me confier à quelqu'un. Qui me donnera de l'argent ? Envoie quelqu'un pour m'aider car je souffre ici. Toi, qui va, je sais que tu le verras, n'oublie pas de faire ma commission. Nous le saluons tous ici.

Ces propos qui sous-tendent les pleurs de Akouba Marie (2020) sont emprunts de tristesse. Elle profite de la mort qui se présente à elle pour délivrer une commission à son fils car seuls les morts peuvent parler aux morts.

Ces jeux qui sont en arrière-plan des pleurs sont ceux présentés par les endeuillées dans le film de Duparc. La séquence des funérailles révèle les endeuillées dans le plan demi-ensemble dans lequel leur jeu est perceptible. En effet, face à la mort, les femmes inconsolables gesticulent dans tous les sens et manquent de peu de tomber sur le défunt. Elles sont difficilement maîtrisables par les hommes réunis autour du défunt. Elles crient, s'attrapent parfois la tête. La musique est absente pour permettre une meilleure écoute de leur cri et parfois des plans poitrine et américain sont utilisés pour rendre visible la déception des femmes. Un très gros plan sur le visage décrit la profondeur de la douleur des endeuillées. Un balayage panoramique permet aussi de déceler la tristesse de l'assistance.

Les pleurs en abondance sont un obstacle à la libération du corps du défunt. Alors, la famille vient consoler quelques parents ou amis qui pleurent encore avec des paroles persuasives :

yako, ne pleure plus. Sèche tes larmes et arrête de te faire mal car il ne te voit pas. Laisse-le partir dans la paix et rencontrer sa nouvelle famille. Ne le rend pas triste davantage. Il sait ce qu'il a à faire une fois auprès des ancêtres. Prions plutôt pour le repos de son âme afin que la vie lui soit facile.

Selon (Kodjo Louis 2020), ces propos de soulagement permettent de mettre fin à des pleurs interminables.

Les pleurs, même s'ils naissent de la grande douleur ne sont pas attribués à tous les défunts. Dans le groupe Akan par exemple, le décès du premier né (*Fèwa*) n'est pas pleuré. Peu importe le grade et la qualité, il n'est pas enterré avec un cercueil, non plus exposé dans la cour. Cette manie de procéder ne nie pour autant pas la douleur vive de la famille mais ce sont les recommandations des ancêtres qui préconisent que les rites funéraires soient étouffés par le

poids de la tradition. De nos jours, le modernisme favorisant, le *Fèwa* a abandonné certains traits traditionnels (usage du cercueil, exposition).

Dans le film *L'herbe Sauvage*, les femmes pleurent autour du défunt. Elles tombent et se font parfois relever par d'autres femmes. Les bras sur la tête, elles expriment leur désarroi.

Ma houo ! ma houo ! ma houo ! s'exclament-elles. A ces propos, se mêlent les gestes et les images ou figurent qui découlent de ces exclamations. Elles sont inconsolables. Le demi-plan ensemble qui illustre cette scène des acteurs nous met en contact avec tout le jeu qui découle de leur tristesse : pleurs, bras sur la tête, le ventre (touché par certaines pleureuses).

La tête est l'élément central qui dirige le corps humain. C'est donc un pilier. La femme qui attrape la tête donne l'impression d'avoir perdu ce pilier. Ce qui annonce des jours difficiles pour la famille.

Mon frère était le responsable de la famille. Il n'hésitait pas à ouvrir le cœur quand tu lui tends la main. Prompte à te répondre, il mettait au-devant de ses actions, l'amour pour sa famille. Cet amour pour son prochain attirait la sympathie autour de lui et donnait une notoriété à la famille. C'est une vraie perte pour nous et nous sommes dépassés (Adjo Julie 2020)

Cette pensée de générosité est perçue comme un élément déclencheur d'un interminable pleur. « Quand je pense à ce vide, j'ai l'impression de pleurer toute l'eau de mon corps » poursuit-elle. Dans *L'herbe Sauvage*, l'une des endeuillées tient sa tête. L'image (plan poitrine) nous indique qu'elle est plus proche du défunt et qu'il représente certainement un pilier sur lequel elle comptait. Les cris des lamentations audibles mêlés au jeu du corps nous situent sur sa grande déception.

I.A.2. Les pleurs, un mal nécessaire lors des funérailles

Si « *les pleurs constituent un adieu collectif de la communauté à l'un des siens* » selon Duchesne (2008 :45), c'est donc le résultat d'une forte émotion qui n'est pas réservée à un seul individu mais plutôt partagée à tous ceux qui se retrouvent dans ce chagrin. Cet adieu collectif est plus ressenti dans le rassemblement des toutes les couches sociales lors des funérailles. Ce sont des personnes animées au même moment de ce désir de se libérer de cette force insaisissable mais puissante qui les amènent à se décharger d'un lourd fardeau. Cette force incontrôlée et au-dessus de celle de l'humain, la pousse à se surpasser par des actes qui sont parfois regrettables. Les femmes inconsolables présentées dans *L'herbe Sauvage* dans le demi-plan ensemble se déchaînent autour du défunt. Les secours qui viennent des hommes sont mal perçus par les femmes qui n'arrêtent pas de pleurer.

Ce partage de sentiment peut s'exprimer différemment d'un individu à un autre dans la communauté et cela est aussi perceptible dans le film *L'Herbe Sauvage*. Au moment où des

femmes marquent leur désespoir autour du défunt, des hommes et certaines femmes dans l'assistance restent fixés sur leur siège comme s'ils n'étaient pas concernés par le deuil. Le plan demi-ensemble des femmes puis un panoramique de l'assistance nous permet de corroborer nos dires. Ce constat amène Duchesne à affirmer que : « *en présence du mort, chacun exprime son chagrin d'une façon démonstrative et sonore* » (2008 : 45).

Cette démonstration va effectivement en crescendo en référence aux relations ou au lien existant avec le défunt. Il veut à cette occasion faire savoir le degré élevé du chagrin qui l'anime. Et les manières démonstratives et sonores, plus perceptibles sont capables de porter un jugement auprès de la famille endeuillée. Plus les pleurs sont forts et abondants, les actes de référence sont judicieux et moins ils le sont quand la fibre philosophique intervient. Ce qui revient à concevoir la mort comme un fait normal et que tout le monde fera ce voyage tôt ou tard. Pourquoi se lamenter bruyamment si nous n'y échapperont pas ?

Cependant, même s'ils sont le résultat parfois forcé d'un chagrin ou d'un mal, les pleurs obéissent à des objectifs.

I.A.2.1. L'expression de la catharsis ou liberté dans les pleurs

La mort qui est considérée comme une perte est un voyage sans retour. Un voyage qui éloigne définitivement le défunt des siens. Cette douleur insupportable occasionnée par cette perte trouve ici un terrain d'expression. L'endeuillé dans les pleurs se libère de cette douleur, de ce mal jusqu'à obtenir le repos de l'esprit. Cette manifestation peut se faire par des cris, des mouvements incontrôlés des membres, l'essentiel est d'atteindre la liberté de l'âme pour espérer reprendre le cours normal de la vie. L'acceptation de la mort de ce dernier installe alors une paix intérieure. Les pleurs se présentent comme une thérapie, une guérison de l'esprit en souffrance du fait de la mort. Ce procédé existe dans la culture Bété² où les endeuillés s'adonnent parfois à des roulades, se mortifient le corps tel que révélé par Duchesne (2008 : 45) « *gémissant ou criant, cheveux ébouriffés, mains sur la tête, parfois en se roulant dans la poussière* ».

Ils font subir le corps à un rude exercice qui a parfois des conséquences sur le pleureur. L'enjeu des pleurs en vaut la peine pour qu'un pleureur se livre à une telle pratique. La douleur et l'émotion sont si intenses qu'il faut un acte proportionnel à cette douleur. La torture du corps se présente être le sacrifice idéal.

² Le bété, ethnie ivoirienne appartenant au groupe krou. Il est réputé pour avoir un jeu funéraire rocambolesque.

Dans *l'herbe Sauvage*, les femmes incontrôlées qui pleuraient à chaudes larmes dans le plan demi ensemble se sont reprises une fois le mal disparu. Le gros plan utilisé sur le visage identifiait un visage guérit car la catharsis venait de s'opérer.

I.A.2.2. La douleur dans les pleurs

Loin d'être un simple jeu, les pleurs sont la révélation d'une douleur intense qui prend racine dans le cœur pour ensuite phagocyter tout l'être. Les pleurs sont donc un canal d'évacuation des émotions fortes parfois insaisissables qui secouent l'être dans son entièreté. Cette douleur naît d'un choc inattendu, surprenant et qui parfois a une influence sur l'être. Les pleureuses Bété se laissent tomber avec fracas. Ce contact avec le sol est la preuve pour la famille de la grande douleur ressentie. Elles doivent se faire mal pour manifester ainsi leur douleur. Dans *L'herbe Sauvage*, la douleur intense des femmes est née de la perte d'un être cher. Raison pour laquelle, le plan demi-ensemble est utilisé par le réalisateur pour permettre de voir l'expression de la douleur des femmes. L'absence de la musique n'est pas fortuite car les cris qui donnent de la valeur à la douleur doivent être audibles.

I.A.2.3. Le soutien aux endeuillés

Outre les espèces sonnantes et trébuchantes qui parviennent de part et d'autre, les pleurs des uns et des autres constituent une grande marque de soutien à la famille endeuillée. C'est un partage des grandes émotions et le sens de la fraternité est mis en exergue. Si le malheur de l'un est aussi celui de l'autre, alors le devoir de soutien s'impose pour qu'ensemble, l'endeuillé arrive à surmonter le mal. Les pleurs deviennent l'élément d'appréciation.

Ces pleurs forcés ou désintéressés sont généralement des pleurs d'accompagnement ou de soutien à un proche qui vit son chagrin. Ils peuvent aussi être déclenchés par la situation sociale de l'individu qui est dans le viseur : « Je pleure à cause des enfants. Ils sont restés seuls et encore tous jeunes » dit Maman Nina (2020). Les propos alarmants de cette mère de famille sont plutôt orientés vers la progéniture en qui, elle voit un avenir compromettant. Les pleurs sont perçus comme le partage de cette douleur.

II. La dimension culturelle et économique des pleurs lors des funérailles

II. A. L'appartenance à un groupe ou à une communauté

La symbolique des pleurs par laquelle se manifestent l'identification de l'individu et de la communauté dans la société globale varie selon les groupes sociaux. Les funérailles qui

s'inscrivent dans un espace-temps « où l'on retrouve un entremêlement caractéristique de dimensions ou d'intention contradictoires » (Baudry 2009 :119) traduisent un message qui se manifeste par des pleurs, des cris, des danses, des chants. C'est une manière de révéler sa déception et sa compassion. Autrement dit, lors des funérailles d'une communauté à une autre, il est permis d'observer diverses formes dans la manifestation de la douleur.

Les pleurs sont le reflet de l'appartenance à un groupe qui doit marquer sa singularité, la recherche d'une authenticité dans l'expression de son attachement au défunt. Issus de divers horizons, de diverses sensibilités, les pleurs viennent vers le défunt suivis d'un embellissement dont chaque membre a le secret.

Même si la modernité intervient à grands pas dans les funérailles et qu'elle oblige les familles à abandonner certaines facettes de la tradition, il faut souligner que certaines communautés résistent tant bien que mal au point où, il revient urgent de moderniser les pleurs pour en faire un métier. C'est le cas du Bété qui fait usage des pleureuses professionnelles lors des funérailles. Elles existent et contribuent à intensifier la douleur de la famille endeuillée. Elles se roulent dans le sable, se badigeonnent le corps, le visage de la terre ou du kaolin, puis à l'aide des bras, elles donnent forme à la signification du chagrin qui sous-tend les pleurs. Cette mimique amène Bah Ange (2020) à affirmer ceci : « les voir dans leur jeu donne l'impression qu'elles sont familières à la famille ou même plus affectées que les proches du défunt ».

Le jeu des pleureuses Bété est un identifiant pour ladite communauté. Elles deviennent les ambassadrices de leur culture et pérennisent le savoir-faire culturel de ce groupe. Une des raisons fondamentales de leur sollicitation lors des funérailles. Ce constat amène Aya Roseline (spectatrice 2020) à souligner que : « quand tu vois les femmes se rouler et même pleurer abondamment dans les funérailles, il n'y a pas de doute que les pleureuses sont en attraction. Elles aiment bien ce spectacle ».

Elles animent les funérailles, suscitent et encouragent les pleurs et au-delà, tissent la toile de la solidarité entre les membres. Ces écarts par rapport aux normes sociales (exprimer calmement sa douleur sans contraindre la famille à revivre encore des situations difficiles) sont encore présents aujourd'hui et renforcent une tradition ou dévoilent un aspect des mutations socioculturelles.

Ce jeu qui sort de l'ordinaire des pleurs habituels a suscité l'intérêt de plus d'un qui décide de s'octroyer de leur service. Les sollicitations abondantes ont donné l'occasion aux pleureuses de s'organiser et d'en faire une activité. Les pleurs qui relèvent d'une émotion et qui existent en chaque être humain sont devenus par le maniement habile des pleureuses Bété, une source de revenu.

II.B. Source d'insertion socioprofessionnelle

Les pleurs deviennent une source d'insertion, une lucarne d'animation financière de la famille au point d'amener les femmes à mieux s'organiser et à créer une société de pleureuses professionnelles qui font étalage de leur service lors des funérailles. C'est une forme d'émancipation et de reconnaissance sociale, la mise en exergue d'un talent.

Nous pleurons vraiment comme si le défunt est le nôtre. Nous nous investissons à fond puisque c'est notre métier. Bien faire et on retrouve un autre contrat. Les prix varient selon la qualité du défunt et l'objectif de la famille endeuillée. En fait, ce que la famille attend de nous comme chaleur dans ses funérailles. Nous offrons le meilleur de nous à chaque contrat.

Les propos de Bertine Gbayéré (pleureuse 2020) démontrent la dimension lucrative que prennent les pleurs lors des funérailles. De l'expression du chagrin ou de la douleur, les pleurs constituent une source de revenu pour le bien-être social d'une famille.

Reconnues comme un moyen d'animation des funérailles, ces pleureuses sont sollicitées afin de contribuer à l'animation de la veillée funéraire et de donner de la voix à la famille endeuillée. Ce double enjeu leur vaut une reconnaissance et un respect sans failles.

On nous loue pour des funérailles dans les villages ou même parfois pour la ville. On peut se retrouver dans le mois avec trois à quatre funérailles. C'est certes épuisant, mais nous en avons l'habitude et nous savons comment s'y prendre pour satisfaire la clientèle. Nous faisons l'effort de répondre aux sollicitations afin de toujours rester dans la mémoire de ceux qui nous appellent. Hortense Sépi (pleureuse 2020).

Les pleureuses d'une certaine maturité sont plus outillées dans le jeu car elles savent le faire afin de rendre vraisemblable les pleurs. Elles y mettent le sérieux et le public a parfois du mal à les dissocier des vrais endeuillés. C'est cette observation qui amène (Eschlimann 1988 :157) à dire : « *les jeunes filles ne peuvent s'y mêler. On craint que la stérilité et la mort les frappent si elles y participent et que, vu leur jeune âge, elles ne soient tentées de se servir de la lamentation comme d'un amusement* ».

CONCLUSION

La manifestation de la douleur est une éventualité qui existe en tout être et chacun choisit sa manière de l'exprimer. Bruyante ou silencieuse, le défunt a droit au regret de son entourage. L'enjeu sous la forme théâtralisée des émotions démontrent une construction symbolique qui place les pleurs au cœur des rites funéraires. C'est donc un acte fondamentalement humain. L'utilisation folklorique qui en découle fait des pleurs un des signes d'affirmation d'une identité d'appartenance à un groupe, une manifestation de l'authenticité culturelle africaine qui résiste aux mutations humaines. La convocation des différents enjeux des pleurs dans le film de Henri Duparc va au-delà de la présentation de la douleur et des actes. Il s'agit de définir qu'en arrière-

plan de ces larmes, découlent un aspect culturel, social et économique. Ce sont des moments de rencontre et de mise en jeu de rapports sociaux qui constituent une révélation dynamique de la période des funérailles. La symbolique a permis de comprendre la signification des pleurs, le non-évoqué et de savoir qu'un acte traditionnel n'est jamais neutre.

Bibliographie

1. Corpus

DUPARC Henri : *L'herbe Sauvage*, Focal 13 Production, son mono, couleur, long métrage, 35mm, 90mn, 1977.

2. Autres ouvrages

AUMONT Jacques : *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.

AUMONT Jacques, **MARIE** Michel : *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, 2e édition, Armand Colin, 2008.

BALANDIER Georges : *Sociologie des mutations*, Paris, Editions Anthropos, 1970.

BARLET Olivier : *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, Paris, L'harmattan, 1996.

BETTON Gerard : *Esthétique du cinéma*, Paris, Puf, 1994.

BURCH Noël : *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969.

CAILLOIS Roger : *L'homme et le sacré*, Paris, 3^e édition, Gallimard, 1988.

CAZENEUVE Jean : *Sociologie du rite*, Paris, Puf, 1971.

DUCHESNE Véronique : « chanter » les morts en pays anyi (Côte d'Ivoire), *Frontière*, 20 (2), pp.44-48, 2008.

DURKHEIM Emile : *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Puf, 1994.

ESCHLIMANN Jean Paul : *Les Agnis devant la mort*, Paris, Karthala, 1988.

HENNEZEL De Marie : *La mort intime*, Paris, Pocket, 1996.

MARCEL Martin : *Le langage cinématographique*, Paris, les éditions du Cerf, 1985.

METZ Christian : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

OWUSU-SARPONG Christiane : *La mort akan, étude ethno-sémiotique des textes funéraires akan*, Paris, L'Harmattan, 2000.

PINEL Vincent : *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006.

THOMAS Louis Vincent : *La mort africaine : idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris, Payot, 1982.

THOMAS Louis Vincent : *Rite de mort*, Paris, Fayard, 1985.

VIDAL Claudine : *Funérailles et conflits social en Côte d'Ivoire*, Paris, Politique Africaine, 1986.

VIDAL Claudine : *Sociologie des passions (Côte d'ivoire, Rwanda)* Paris, Karthala, 1991.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, RHETORIQUE, DIDACTIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE	6
Koffi BONZOU , Diachronie et synchronie du verbe « venir » en langues Akan de l'Extrême Est de la Côte d'Ivoire et son implication polysémique.....	7
Nasser BAHA , La syntaxe de la coordination à redoublement en Amazighe.....	17
Kouassi Konimi Théodore KOUADIO , Du pathémique à la construction de la figure de désirabilité dans <i>Bruit de bottes</i> de Kajeem.....	30
KOUADIO Yao Dit Ouattara Adaman , Le rôle du témoignage dans le génocide rwandais de 1994.....	41
Fernando FLORIANI PETRY , Mots cachant des émotions : récit d'une expérience d'enseignement du portugais dans un environnement plurilingue.....	53
Samah HABACHI , Régression de la variation des schémas du complément du verbe.....	64
Irène KEBIHENG A MABEN , De l'axiologisation : les procédés d'appréciation du discours.....	75
THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES	88
Rodrigue BOULINGUI, Dorel OBIANG NGUEMA , L'horrible dans le roman africain francophone. Réflexions croisées autour de <i>La vie et demie</i> de Sony Labou Tansi et <i>Sous le pont de Bomo</i> de Marc Kaba.....	89
DJOMBI-SIKE MOUKOUDI Madeleine G , Le genre en postcolonie ou les scènes de performance d'une histoire violente : une lecture de quelques œuvres de Léonora Miano...	102
Adjé Justin AKA , Le discours de mobilité dans <i>Raga</i> de Jean-Marie Le Clézio	115
Éric NDIONE , <i>Le Silence du cœur</i> de Mohamed Mbougar Sarr : une innovation scripturaire majeure	126
Sékou CHERIF , Marcel Proust entre sédentarisme et voyage	139
Mohamed EL ASSAL , <i>Mort sur la forêt</i> de Patric Nottret : un roman policier avec l'écocide en toile de fond.....	151

Ramsès NZENTI KOPA , Rousseau et la triple expérience de l'injustice : une lecture intras- structurale des <i>Confessions</i>	163
Smail MAHFOUF , L'œuvre romanesque d'Assia Djebar : d'un féminisme exaltant à l'interculturel autobiographique	175
Koffi Sylvain KOUASSI , La narrativisation de l'Alzheimer dans <i>Une saison de feuilles</i> de Madeleine Chapsal	187
Konan Roger LANGUI , Application de la critique fondamentale à une forme de poésie post- négritudienne : cas de <i>Calame en flamme</i> d'Adrien Edoukou	199
Yves MBAMA NGANKOUA , Jules Verne et la question de l'altérité	211
Arsène MAGNIMA KAKASSA , La figure de l'interprète dans <i>l'Étrange destin de Wangrin</i> et dans l'histoire coloniale. Wangrin et Boubou Penda, deux interprètes au destin similaire	224
LITTÉRATURE ORALE, CINÉMA, ARTS DU SPECTACLE ET AUTRES ARTS	236
Fifamè Comfort Fulberte CAPO-CHICHI, Komivi Delali AVEGNON , Initiation Vodun et dation du nom dans les couvents chez les Maxi de Savalou (Benin).....	237
Secka GUEYE , Les arts de l'écriture et de l'image dans l'espace socioéconomique sénégalais	250
Fodé Bangaly KEITA, Bakéba DIABY , Enquête sur les écoles de la tradition orale de Fadama en Guinée, des origines à nos jours	261
Lasm Constant ESSO , La devise Odjoukrou : un hymne à la noblesse	269
Cheikh Amadou Kabir MBAYE , La transgression dans l'épopée wolof.....	282
Kadja Olivier EHILE , La symbolique des pleurs lors des funérailles dans le film <i>L'herbe Sauvage (1977)</i> de Henri Duparc	293
Table des matières	305