



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

Revue semestrielle N°13 - Janvier 2022



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 : Janvier 2022

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

Poétique, Stylistique et Intertextualité

DE BOB MARLEY À ALPHA BLONDY : INTERTEXTE, POÉTIQUE ET APTITUDE À LA TRAHISON DU TEXTE CHANTÉ

Mory DIOMANDÉ

diomandemory2002@yahoo.fr

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

Résumé

Bob Marley et Alpha Blondy sont deux figures majeures du Reggae, un genre musical contestataire qui s'origine dans le vécu social et postule un monde plus équitable, voire plus épanouissant pour tous. Au-delà de ce trait commun, ces deux artistes ont en partage certaines positions militantes qui s'incarnent dans leurs différentes compositions. C'est en ce point que le nœud intertextuel se noue, singulièrement à travers la reprise de certains titres de Bob Marley par Alpha Blondy. Le réinvestissement de ces chansons, en dépit du changement d'époque, d'espace et des considérations d'ordre socio-historique, procède à la fois de la traduction, de l'adaptation ou d'une recontextualisation des thématiques abordées. Il apparaît alors nécessaire d'en analyser l'opportunité, la pertinence et la portée, autant que les modalités d'écriture et de conversion du texte chanté particulièrement tenu par l'oralité et le cadre référentiel.

Mots-clés : Bob Marley, Alpha Blondy, intertexte, poétique, chanson

Abstract

Bob Marley and Alpha Blondy are two big names of Reggae, a revolutionary type of music that fights against social injustice and stands up for more equity amongst and equality of the people. In spite of this common trait, these two artists have in share some militantism themes of engagement that materialise in their different song texts and titles. Revisiting these songs, despite the passing of the time, the change of space and the influence of sociohistorical specificities procedes both from translation accuracy, adaptation skill or recontextualisation capabilities of the topics covered. This is the very knot that knits together the thread of the real matters, specifically through the reinterpretation of some songs of Bob Marley by Alpha Blondy. It then appears necessary to analyse as much opportunity, the convenience and the scope, as the writing and interpretation requirements of the text sung, particularly sustained by the oral constraints and the frame of reference.

Keywords : Bob Marley, Alpha Blondy, intertext, poetic, song

INTRODUCTION

La question de la survivance et de l'influence d'une pensée s'appréhende suivant divers angles modulés par le contexte d'énonciation, les événements ou les contingences sociales, les locuteurs et les enjeux socioculturels et idéologiques qui y sont adjacents et/ou sous-jacents. Si la musique, en tant qu'art, a une valeur hédonique et fédératrice indéniable, nombre d'artistes qui s'y activent se trouvent *in fine*, fort du succès d'estime et de la notoriété qu'ils acquièrent, investis d'une certaine mission. Parce que désormais marqués d'une légitimité, réelle ou supposée, d'un capital sympathie plus impactant et d'une certaine crédibilité, ils font désormais office de hérauts pour le peuple, singulièrement pour les victimes d'injustices sociales et, plus largement, pour la masse. Ce référent de base aide à figurer la dimension transversale de l'œuvre de Bob Marley, célèbre chanteur de Reggae jamaïcain, dont les trémolos et le vibrato frénétique ont un écho ressenti de par le monde.

Dans le cas d'espèce, les champs thématiques qu'il aborde et mélodiques qu'il esquisse connaissent une forte résonance auprès d'Alpha Blondy, une autre icône de ce genre musical né en Jamaïque. Du coup, l'approche des relations et des interactions qui les lient repose sur un trépied dont le premier tenant ramène au cadre socioculturel et historique qu'ils partagent, celui des origines africaines, de l'héritage de l'esclavage et d'une condition sociale modeste. Les deux autres tenants tiennent d'une part de l'idéologie — de par leur *vision du monde*¹ et la mission prométhéenne² dont ils se sentent investis — et, d'autre part, du rythme et des thématiques abordées.

Certes, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³ ». Mais ce qu'il y a de singulier dans l'analyse à mener, c'est le schème créatif motivant et portant ici l'écriture chez Alpha Blondy. Le passage d'un texte de l'anglais au français, sa transposition d'un contexte socioculturel et politique à l'autre, avec la distance du temps, de l'espace et de l'inspiration, sont autant de paramètres qui gouvernent la présente étude.

Sur la base de chansons qui vont de « War » (1976) à « La guerre » (1994), de « Natural mystic » (1977) et de « Who the cap fit » (1976) à respectivement « Mystère naturel » (1996)

¹-Comme le dit Jean-Charles Falardeau, la vision du monde ramène à « une saisie totalisante de l'existence humaine et du monde, des normes qui les régissent, des pôles qui leur donnent orientation, des valeurs qui ont cours, des relations qu'ils entretiennent ou non avec un au-delà du monde. » (*Théorie de la littérature (1975-1985 et 1992-1997)*, Modifié le vendredi 10 octobre 2008, Disponible sur : <http://www.scribd.com/doc/15723977/THEORIE-DE-LA-LITTERATURE>). Il s'agit d'un regard croisé et global porté sur la vie sociétale et sur l'évolution du monde.

²-Celle d'éveiller les consciences, d'éclairer les esprits, de guider le peuple dans sa volonté de défendre ses droits et de conquérir sa pleine liberté.

³-Julia Kristeva, *Sèméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp.84-85

et à « Sabotage » (2000), ou encore de « Crazy baldhead » (1976) et de « I shot the sheriff » (1973) à « Sales racistes » (2007) et à « J'ai tué le commissaire » (2013), il convient de voir comment se noue le nœud intertextuel et s'opère le processus transformationnel partant des textes de Bob Marley à ceux d'Alpha Blondy. Quel est également le cadre de référence des différents interlocuteurs ? Dans le contexte de notre étude, le cadre de référence sera entendu comme étant l'ensemble des éléments socioculturels et identitaires qui interviennent chez un locuteur en situation de communication, dans l'encodage et le décodage d'un message, ainsi que dans sa rétroaction vis-à-vis dudit message.

Aussi, entre Bob Marley et Alpha Blondy, y a-t-il ou non assimilation et intégration, rejet, digestion ou phagocytage d'une identité et de valeurs ? Quel sens accorder à la reprise d'un texte, d'une ligne mélodique ou d'une position militante dont le réinvestissement répond à des modalités qui restent à définir selon les circonstances ? Ces différentes interrogations serviront de fil de trame à notre réflexion.

Par ailleurs, sur le plan symbolique et idéologique, si l'œuvre de Bob Marley mobilise toujours autant de monde et se joue des ans, c'est, entre autres, parce qu'elle possède ce que Robert Escarpit appelle « une aptitude à la trahison, [c'est-à-dire] une disponibilité telle qu'on peut, sans qu'elle cesse d'être elle-même, lui faire dire dans une autre situation historique autre chose que ce qu'elle a dit de façon manifeste dans sa situation historique originelle⁴ ». C'est autour de cette ligne modulaire que notre analyse sera construite, avec, en définitive, le dessein de faire ressortir tout le jeu de structuration/déstructuration, déconstruction/reconstruction, marquage/démarquage et assimilation/restitution de mise à travers le corpus de travail, autant que la socialité, le défloutage du sens et la problématique du destinataire qui y transparaissent.

I. Du statut de l'intertexte

Le répertoire de Bob Marley compte plus d'une centaine de chansons publiées de son vivant, en plus de plusieurs autres titres posthumes. La figure référentielle que ce chanteur constitue pour les adeptes et les praticiens du Reggae fait de ses productions un réservoir d'inspiration dans lequel ses confrères puisent, à leur convenance, mélodies et rythmiques, thématiques, textes ou autres jeux onomatopéïques. Fort de cela, ce corpus de chansons figure comme un intertexte labélisé, un ensemble de textes auquel recourir donne l'avantage d'un *a priori* favorable auprès des mélomanes. La proximité affective et le capital confiance liant Bob Marley aux amoureux du Reggae se répercutent du coup sur l'émule, sur l'épigone, sur le disciple ou

⁴-Robert Escarpit, *Théorie de la littérature (1975-1985 et 1992-1997)*, Modifié le vendredi 10 octobre 2008, Disponible sur <http://www.scribd.com/doc/15723977/THEORIE-DE-LA-LITTERATURE>

sur tout autre chanteur qui s'inspireraient de lui. Le surnom de « Pape du Reggae », dont la critique et certains de ses pairs l'ont affublé, montre à quel point la voix et la création de cet artiste font autorité.

« Le terrorisme de la référence⁵ » dont Nathalie Piégay-Gros parle dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, établissant l'intertexte comme « un outil qui fait le partage entre les lecteurs savants, qui seront aptes à reconnaître l'intertexte, et les lecteurs "ordinaires" qui ne percevront peut-être même plus la résistance qu'offre la présence d'une trace intertextuelle⁶ », n'a que peu de place ici, tant les textes cités, composés de grands classiques de cette musique, sont connus et reconnus. On aura compris qu'au lieu de *lecteurs*, il s'agit plutôt de *mélomanes* dans le cas présent.

Par ailleurs, le contexte d'émergence des œuvres de ces deux artistes, à l'exemple des conditions d'écriture, tient d'abord d'un passé lointain relevant de l'esclavage et du statut marginal de nègre ou de mulâtre. Il tient ensuite d'une histoire personnelle, douloureuse et tourmentée, procédant d'un déchirement affectif et familial, de la recherche d'une identité et d'une reconnaissance sociale. De plus, le parcours individuel et artistique de ces chanteurs s'enracine dans une sphère socioculturelle marquée par un syncrétisme religieux — Rastafarisme et Christianisme pour Bob Marley ; Rastafarisme, Bouddhisme et religions révélées (Judaïsme, Christianisme, Islam) pour Alpha Blondy —, un syncrétisme religieux qui constitue le substrat des valeurs qu'ils véhiculent à travers leurs œuvres.

Dans une telle existence, cerclée, où il n'y a que peu de répit et d'espérance, l'âpreté de la vie enhardit les volontés et les esprits. Du coup, la contestation des pratiques élitaires et la revendication d'une réelle liberté se structurent pour moduler les choix de vie et de pensée. Bien que, symboliquement, l'histoire respective de Bob Marley et d'Alpha Blondy soit possiblement à conjoindre, une étude intertextuelle commanderait davantage la prise en compte des paramètres d'écriture. À ce sujet justement, Eigeldinger note ceci :

L'intertextualité est essentiellement un phénomène d'écriture, qui revêt la valeur de déchiffrement du sens en instituant une interaction entre deux textes par l'insertion de l'un dans l'autre. Elle établit des corrélations entre un texte et d'autres textes antérieurs ou contemporains, auxquels il se réfère. Elle accomplit un double travail d'intégration et de transformation de l'énoncé en le transplantant de son contexte originel dans un autre contexte où il s'enrichit d'un sens nouveau⁷.

La notion de *sens nouveau* est ici essentielle. C'est d'un travail de réécriture, de récupération et de réinvestissement d'une production artistique dont il est question, indifféremment de la

⁵- Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.17

⁶-*Ibid.*

⁷-Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p.10

forme que cela prendra. L'idée majuscule de cette démarche relève de l'exploitation d'une œuvre déjà publiée. Si, coutumièrement, l'on a tendance à parler de « texte source » et de « texte copie », il est plutôt question, dans le cadre de notre étude, d'un champ de création puzzle, d'un vaste continuum de pensées et d'inspirations, selon l'esprit militant que postule le Reggae et suivant le génie créatif qui s'incarne en l'artiste militant, tribun des temps nouveaux. Ce qui importe donc, c'est la vulgarisation et la pérennisation du message qui transcendent ainsi toute autre considération.

Il est vrai qu'entre les textes de Bob Marley et ceux d'Alpha Blondy, il intervient tantôt un processus traductif, mais cela ne saurait annihiler tout lien intertextuel. Certes l'étymologie du mot *traduction* (du latin *traducere* qui signifie *transporter*) induit le passage d'une entité d'une situation A à une situation B, de façon inchangée, sans altération aucune.⁸ Mais l'idée de la traduction s'accompagne aussi de celles de la conversion et de l'adaptation, de la transposition de ladite entité dans un autre contexte dont elle subit les influences et épouse les caractéristiques ou les modalités. Nous le verrons par l'exemple, dans la suite de notre contribution.

Cela est d'autant plus vrai qu'avec la musique, il ne s'agit guère d'un texte simplement écrit pour être lu, mais d'un texte écrit et destiné à être chanté, avec accompagnement musical. De ce fait, l'analyse ne saurait se réduire au caractère graphique de la création. Une chanson n'est pas que mots, que parole, que langage articulé. Elle se donne comme une entité insécable du point de vue de l'écoute, donc de la réception, autant que du point de vue de la composition du titre. L'analyse est alors à envisager au niveau oral, élocutoire. À cet effet, des éléments comme l'intonation, le timbre de voix et l'intensité vocale, l'accent et l'accentuation ou la diction/articulation seront pris en considération. Sera également prise en compte la dimension acoustique et philharmonique de la production : mélodie, tempo, orchestration et autres valeurs mélodiques, le tout participant de la structuration sonore, rythmique et esthétique de la chanson.

Sur ces fondements, les signes intertextuels peuvent, en l'occurrence, s'incarner dans le roulement d'une batterie ou dans la cadence du "skentch" qui, dans la musique reggae, a force de ponctuation. Ils peuvent, en outre, relever du son sourd d'une basse ou du frémissement d'une guitare électrique. Les signes intertextuels seront singulièrement recherchés dans les ondulations d'une vocalise ou dans le souffle du chanteur, cette respiration fiévreuse qui rythme le chant et lui confère une âme, une existence, une identité... un destin. Tous ces éléments

⁸-Il est vrai que souvent, l'on rend solidaires la traduction et la trahison. Cela répond à des facteurs internes et externes : la culture de départ n'est pas toujours celle à l'arrivée, les expressions idoines dans une culture donnée n'ont pas forcément leur équivalent dans l'autre. Tout cela révèle que la traduction, même fidèle, laisse toujours une marge d'approximation et de trahison.

constituent des traces intertextuelles qu'il importe de retrouver et d'analyser dans la création générée, c'est-à-dire dans celle d'Alpha Blondy.

Il est question d'une création nouvelle, et non simplement d'une reprise dont le caractère authentique et innovant est, parfois, peu ou mal perçu par le public et par certains spécialistes. Nombre de chanteurs sont, en effet, décrits comme en mal d'inspiration lorsqu'ils en arrivent à reprendre le titre d'un autre. Pourtant, il s'agit d'une composition à part entière, d'autant plus que la nécessité d'apporter sa touche personnelle, sa marque ou son empreinte à la création d'autrui, pour particulariser la sienne, n'est jamais aussi forte que lorsqu'il s'agit d'une reprise. De même, le caractère chanté confère un statut particulier à la voix qui se fait entendre à travers le titre repris, lequel devient le signe d'une appropriation, le pendant d'une implication personnelle, émotionnelle, psychologique, voire idéologique. C'est une parole proclamée et qui engage son auteur, une responsabilité ainsi prise et assumée.

Le texte est alors fait de mots qui seront repris et entendus sous le couvert d'une voix spécifique, celle d'un *autre* chanteur. C'est donc une *autre* chanson, en plus d'être une chanson *autre*, différente. D'ailleurs, les références discographiques l'indiquent clairement. Par exemple, même si « Mystère naturel » est une chanson composée à partir de « Natural mystic » de Bob Marley, il ne sera pas dit « Mystère naturel » de Bob Marley, mais bien « Mystère naturel » d'Alpha Blondy. Ici, la seule traduction du titre suffit à changer l'identité de l'auteur⁹ de la chanson et, par contrecoup, à nous mettre en présence de deux textes différents. L'on pourra, à l'occasion, ajouter le référencement de la chanson d'origine.

À l'analyse, les chansons de Bob Marley sont un patrimoine qu'Alpha Blondy a en commun avec tous les amoureux du Reggae, voire au-delà. La reprise d'une de ces compositions ne relève pas d'un simple choix affectif ou d'un devoir de mémoire, mais d'une démarche personnelle, engageante et raisonnée. Seulement, en reprenant un titre de Marley, Blondy part autant avec un *a priori* favorable — la chanson bénéficie déjà d'un certain succès, de l'estime et de l'adhésion d'un public déjà conquis — qu'il ne s'expose au risque que représente l'inclination à comparer les deux versions. Au final, si le résultat de la reprise n'est pas réussi, la portée du message initial pourrait être contrariée, tout comme l'image et la crédibilité de l'auteur de la reprise. C'est bien pour cela que nous soulignons la plus-value qui devra résulter d'une telle opération. Celle-ci peut être d'ordre hédonique (une plus grande sensation de plaisir chez le mélomane, en raison d'une interprétation plus conforme à sa sensibilité musicale, avec de nouvelles sonorités, des accords ou des arrangements différents), technique et artistique (un

⁹-Même si, dans le champ intertextuel, la notion d'*auteur* est tantôt discutée ou récusée par certains analystes, le jargon discographique l'admet et l'autorise.

meilleur rendu de l'accompagnement musical) ou componentiel et symbolique (le contenu du message désormais accessible, par la traduction, ou actualisé, par l'adaptation).

Par le lien intertextuel ainsi assumé, c'est à la fois une caution et l'appartenance à une lignée qui sont revendiquées par l'auteur de la reprise. C'est encore un défi, une façon d'estimer son talent à l'aune d'une figure consacrée. Paradoxalement, c'est la reconnaissance de cet air familial, parce que déjà entendu, déjà chanté, qui authentifie la chanson et renforce son crédit auprès du public-cible. Cette *reconnaissance* peut prendre les traits d'un souvenir (conscient) ou d'une réminiscence (souvenir vague, impression d'un sentiment déjà éprouvé, de quelque chose qui nous est proche et qui nous touche), avec tout le flot de retour mémoriel que cela entraîne, ramenant par exemple à l'enfance, à un évènement donné, à un voyage, à une rupture sentimentale ou encore à un être cher qui se serait passionné pour cette chanson. *De facto*, il y a un capital sympathie qui est généré. Même quand, par un effet pervers, la chanson source ravive un sentiment négatif ou désagréable, il est clair que dans l'un ou l'autre des cas, elle ne laissera pas indifférent.

Au total, notons qu'avec Alpha Blondy, l'intertexte fait systématiquement l'objet d'une recontextualisation. Il ne s'agit pas d'un corpus clos, d'un ensemble de compositions refermé sur lui-même et qui se refuserait à toute digestion. Ici, l'intertexte se pose davantage en prétexte et en référent argumentatif, comme un champ ouvert en amont aux problématiques sociales et aux questions existentielles, s'abouchant en aval avec toutes les voix militantes ou activistes qui font de la défense de l'opprimé leur credo. Les traits marquants de ce point d'analyse nous fondent à présent à aborder la prise en main et l'exploitation des éléments de poétique du texte chanté dans le jeu intertextuel.

II. Liens intertextuels et approche poético-discursive

Dans un article intitulé « Intertextualité et traduction », Geneviève Roux-Faucard a abordé les modalités d'analyse de textes relevant de circonstances de production intertextuelles. Elle y note que

Le sens d'un texte ne se constitue pas uniquement dans sa relation à l'auteur et au lecteur (lecteur implicite, lecteur réel), mais aussi dans sa relation à d'autres textes. Rencontrées dans un texte à traduire, les traces intertextuelles (citations, allusions, références) posent un problème spécifique. Cette difficulté est particulièrement sensible lorsque le texte cité par l'original n'est pas familier à la culture d'accueil. Le traducteur peut se voir amené à intervenir par des pratiques explicatives, risquant alors de modifier l'effet produit ou visé. Une autre solution consiste à privilégier la fonction du lien intertextuel ou à effectuer une adaptation.

Par le jeu de l'intertextualité, chaque texte prend sa place à l'intérieur d'un vaste réseau. (.) Le texte traduit y a, lui aussi, sa place, qui n'est pas la même que celle de son texte directeur. Le traducteur doit accepter

cette donnée qui, loin de limiter la valeur d'une traduction, fait d'elle un texte vivant, autonome, et constitue peut-être la condition d'existence d'une « grande » traduction¹⁰.

Sur cette base, et mises en rapport avec l'écriture, les traces intertextuelles dans la production d'Alpha Blondy relèvent principalement du régime de la citation, définie comme « un emprunt littéral et déclaré¹¹ ». Celle-ci, avant tout, n'est pas de l'ordre de l'écrit ou du langage articulé, mais du niveau phonique, acoustique. Nous l'indiquions tantôt, la chanson, avec tout ce qu'elle implique une composition musicale, est ici l'équivalent du texte. De ce fait, les notes musicales ont valeur de mots, tout comme les onomatopées qui fonctionnent comme des cris de harangue à valeur euphonique ou visant à interagir avec le mélomane, alors mué en duettiste ou en choriste (lors de spectacles notamment). C'est l'ordre suivant lequel les notes sont jouées qui établira le lien intertextuel. La même série de notes, la même combinaison de sons, exécutée selon les mêmes accords, fera alors réaliser que c'est du "déjà entendu". Par exemple, si la note *do* est jouée et combinée d'une façon spécifique avec d'autres notes, qu'importe que celles-ci soient jouées avec une guitare ou un saxophone, ces notes demeurent ce qu'elles sont, et la partition musicale conserve son identité, ce qui permet de la reconnaître chez chacun des interprètes.

Comme autres traces intertextuelles, l'on pourra considérer le style (la manière de chanter), le timbre vocal (non naturel, mais relevant de l'imitation ou de l'identification) ou encore les récurrences thématiques. Sous un angle technique, il s'agit d'un plagiat, mais qui cesse de l'être, à partir du moment où il est déclaré ou assumé. Dans le cas particulier du texte chanté, la citation n'est jamais pleine et entière avec Alpha Blondy. La chanson « Sabotage » en donne une illustration. Le texte cité est tiré du titre « Who the cap fit » qui débute par le constat suivant : « *Man to man / It's so unjust, children / Ya don't know / Who to trust* ». Sous la plume d'Alpha Blondy, ce fragment devient : « *Man to man / It's so unjust / You'll never, never know / Who to trust* ». Le chanteur ivoirien fait ensuite le choix de la traduction pour compléter la compréhension du message initial : « *D'homme à homme / C'est la méfiance / On ne sait / À qui faire confiance* ». Le texte tient ainsi en deux couplets dont l'un est le versant traduit de l'autre (en anglais et en français).

Par la suite, le chanteur ivoirien prend certaines libertés vis-à-vis du texte de référence. Tout le discours moraliste sur l'amitié que l'on retrouve chez Bob Marley et symptomatisé par le refrain parabolé « *Who the cap fit / Let them wear it !* » — une expression idiomatique dont

¹⁰-Geneviève Roux-Faucard, « Intertextualité et traduction », *Meta*, Volume 51, Numéro 1, DOI : 10.7202/012996ar, Mars 2006, p.98

¹¹-Geneviève Roux-Faucard, *Ibid.*, p.102

l'équivalent français serait « *Qui se sent morveux se mouche* » —, Alpha Blondy en fait l'économie. Cela pourrait s'expliquer par le fait que ce sujet qui relève de la sagesse ancestrale ou de la morale universelle, il l'a lui-même maintes fois évoqué dans des chansons comme « Hypocrites », « Heal me » ou « Papa Bakoye ». Dans les deux cas, le destinataire textuel est pris en compte par l'apostrophe, ce qui autorise une adresse directe, intimiste et plus incisive.

Autant Kristeva décrit l'intertextualité comme l'imbrication d'un texte dans un autre, autant Barthes admet l'intertexte comme un entrecroisement de figures, de métaphores et de pensées, autant Bakhtine a vu en cette forme d'entrelacements textuels un champ polyphonique. Dans le contexte de notre étude, la création d'Alpha Blondy réconcilie toutes ces approches, dans le processus et dans la productivité. Le lien intertextuel s'établit, entre autres, à travers la reprise d'une ligne mélodique ou d'une orchestration, d'autant plus que les chansons de l'interprète ivoirien ne sont pas *samplées*¹². Elles sont plutôt jouées, sinon rejouées par d'autres musiciens. Le lien intertextuel s'incarne encore dans la récurrence thématique et dans les accointances idéologiques exploitées par le biais de la traduction de phrases-slogans ou par la réappropriation et l'exemplification de la pensée de Bob Marley par Alpha Blondy.

En chacune de ces circonstances, le jeu de connotation/dénotation reste pertinent. Avec le basculement du texte du cadre anglophone dans un contexte francophone, la relation intertextuelle tient d'une combinatoire d'idées et de symboles. Du constat que nous faisons, nombre de francophones adeptes du Reggae pratiquent peu l'anglais, y compris les artistes eux-mêmes. En Côte d'Ivoire notamment, une bonne part des *aficionados* de cette musique est faite de personnes déscolarisées ou peu scolarisées, voire illettrées. Pour beaucoup, être féru de ce genre musical relève davantage d'un état d'esprit, d'une philosophie ou d'un mode de vie. Par conséquent, ils n'ont que peu accès au sens des chansons des artistes jamaïcains, singulièrement celles de Bob Marley. Seule la symbolique du message militant et contestataire prédomine.

Ainsi, le réservoir de connaissances ou *le savoir encyclopédique*, pour utiliser une expression plus partagée, dont ces personnes sont censées disposer, d'abord pour reconnaître une reprise musicale, ensuite pour espérer en approcher la signification, tient essentiellement à la mélodie et/ou au refrain. Fort de cela, la production d'Alpha Blondy se pose en complément des œuvres de Bob Marley. Elle en prolonge la teneur, en explicite le sens et en dynamise l'impact social. Comme l'indique Philippe Sollers, « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il

¹²-Le *sample* consiste à prendre une chanson, à en retirer la voix du chanteur, pour n'en conserver que la musique, telle quelle. C'est sur cet instrumental qu'un autre interprète posera la voix.

est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur¹³ ». C'est donc un lien appendiculaire qui réunit les créations de ces artistes.

Deux autres exemples corroborent ce fait. Il s'agit tout d'abord de la chanson « Sales racistes » écrite à partir du titre « Crazy baldheads » de Bob Marley. « Crazy » signifie *fous* et « *badlheads* », *chauves*. Littéralement donc, « *Crazy baldheads* » signifie *les chauves fous*. Dans le contexte socioculturel de départ, cette expression revêt une valeur péjorative, puisqu'elle désigne de façon imagée l'impérialiste, l'esclavagiste, le colon, le capitaliste... tous ceux qui, au nom d'un pouvoir décrété ou d'un sentiment de supériorité, exploitent et écrasent d'autres êtres humains, jugés inférieurs. Tout cela ramène toutefois au Blanc.

Reprenant et réinvestissant cette tournure dans son temps, Alpha Blondy a fait de « *Sales racistes* » l'équivalent sémique de « *Crazy baldheads* », sur fond d'idéologie, priorisant ainsi l'actualité du racisme à celle de l'esclavage et de la colonisation. Rappelons que nous sommes en 2007. Toute la structure du texte est recomposée suivant ce choix d'écriture. Les traces intertextuelles relevant de l'écriture s'effacent en ce point. De la traduction, le chanteur passe à l'adaptation, confirmant *l'aptitude à la trahison* des textes de l'interprète jamaïcain. La ville (« *town* »), de laquelle il faut chasser l'ennemi chez Marley, devient chez Blondy une question de « *terres* ». La demeure (« *cabin* ») bâtie pour le maître blanc devient le « *cacaoyer* » planté pour ce dernier, quand le maïs (« *corn* ») est remplacé par le « *café* ». Les écoles (« *schools* ») et les prisons (« *penitentiaries* ») construites sous la férule de l'opresseur sont remplacées par le « *sang* » nègre versé lors des guerres coloniales ou mondiales et par le pillage des ressources de l'Afrique par l'homme blanc.

Il y a clairement ici une recontextualisation du texte originel. C'est un réquisitoire à charge qu'Alpha Blondy fait contre l'Occident, portant ce procès en règle bien plus loin que son prédécesseur jamaïcain. C'est à croire que le texte cité n'aura servi que de prétexte à l'expression d'une certaine exaspération et à la légitimation d'une prise de parole sur le sujet voulu. En même temps que cela, ce tour créatif permet de mobiliser et de fédérer davantage de monde, à la fois le public de Marley et celui de Blondy, aussi bien les Africains que leurs diasporas, proches ou lointaines. « *Vous nous avez balkanisés, divisés, exploités / Sans oublier les travaux forcés qui n'ont jamais été payés* » : cet extrait, qui constitue la chute de la chanson « Sales racistes », met ainsi en avant des problématiques plus récentes, en l'occurrence le dédommagement de l'Afrique pour les préjudices causés par l'esclavage et la colonisation, ce que certains intellectuels et leaders d'opinions noirs réclament désespérément.

¹³-Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, 1968, p.75

Il s'agit ensuite de « I shot the Sheriff ». Là également, la figure du « *Commissaire* » se substitue à celle du « *Sheriff* » pour tenir compte de la réalité socioculturelle de chacun et aussi de la logique. C'est au nom de cela que les noms et les interjections ne sont pas traduits : « *Oh, Lord* » reste tel ; « *Sheriff John Brown* », plutôt que d'être transformé en « *Commissaire Jean Le Brun* », est reconduit. De même, il convient de souligner que le lien intertextuel ne disgracie pas le contexte d'énonciation et d'écriture. Si les expressions idiomatiques ne sont pas restituées littéralement, c'est encore pour cette raison. « *What is to be must be* » n'est pas dit « *Ce qui doit être le sera* », mais plutôt « *Adviendra que pourra* ». Pareil pour l'adage imagé « *Every day the bucket go to the well / One day, the bottom a-go drop out* », auquel Alpha Blondy trouve une juste correspondance : « *À force de tirer sur la corde / Tôt ou tard, elle finit par casser* ». Le chanteur ivoirien aurait pu lui préférer cette autre maxime, bien plus proche littéralement : « *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin, elle se casse* ».

Il y a, par ailleurs, une surenchère du sémantisme des termes, débouchant parfois sur un dépassement du sens. La signifiante mobilise en l'espèce. Par exemple, certains fragments chez Alpha Blondy n'ont pas d'équivalents textuels, au regard du texte de référence, mais n'en demeurent pas moins signifiants car adoués par le contexte. Aussi, leur présence éclaire-t-elle le mélomane sur l'histoire rapportée, sur le sens et la portée du message. C'est le cas lorsque Bob Marley écrit : « *He was trying to shoot me down / So i shot, yes i shot him down* » (Traduction : *Il essayait de m'abattre / Alors j'ai tiré, oui je l'ai abattu*). Certes, le verbe *abattre* admet le sens de *tuer*, mais il n'exclut pas la possibilité d'une menace que constituerait la cible pour le Sheriff, lequel, à son tour, pourrait alors évoquer la légitime défense.

Pour dissiper ce doute ou ce risque interprétatif, Alpha Blondy précise : « *Il essayait de froidement me liquider / Il voulait tout simplement m'exécuter / Mais tant pis pour lui / C'était moi ou lui* », pour justifier de la légitimité de l'acte posé. Alors que la double présence adverbiale (*froidement, tout simplement*) témoigne de la violence gratuite qu'il aurait subie de la part du Commissaire, les deux dernières lignes sont rajoutées par le reggaeman ivoirien pour expliciter les faits et aider à une meilleure compréhension. La visée est didactique, pédagogique, en dépit des contraintes de réécriture et de versification (les rimes notamment).

L'exemple *supra* est particulièrement éloquent dans la mesure où cette chanson est emblématique de *l'aptitude à la trahison* du texte chanté. Pour rappel, la chanson « I shot the Sheriff » fut publiée en 1973, quand sa version française, par Alpha Blondy, parut en 2013. Mais à ce sujet, le chanteur ivoirien fait une précision à l'occasion d'une interview accordée au site 20minutes.fr : « La chanson « J'ai tué le Commissaire » a été écrite en 1978 à New York. Je l'ai chantée pendant un moment. Et l'an dernier, mon ami Wagram m'a dit que pour le 30^e

anniversaire de la mort de Bob Marley, il fallait refaire quelque chose. Donc je l'ai reprise » (mars 2013). C'est là tout l'enjeu du lien intertextuel, lequel permet, en tout temps et selon les circonstances, de recourir à une œuvre pour la réinvestir suivant l'actualité des événements.

La surenchère du sens se remarque encore avec les chansons « War » et « La guerre ». Dans ce cas spécifique, il intervient une double intertextualité relevant de la présence de trois locuteurs-scripteurs mis en relation par une double traduction. Le risque, en pareille situation, c'est de voir le discours initial se perdre, s'étioler, être travesti ou détourné. Le titre « La guerre » d'Alpha Blondy (1994) a pour hypotexte la chanson « War » de Bob Marley (1976) qui, elle-même, a pour hypotexte le discours aux Nations-Unies de l'Empereur éthiopien Haïlé Sélassié, daté du 6 octobre 1963 à New York. De l'amharique à l'anglais, puis de l'anglais au français, le texte finit par un prolongement en malinké, une langue du Nord de la Côte d'Ivoire. Si Alpha Blondy s'en tient assez fidèlement à ces deux hypotextes, la chute de sa version découvre une écriture libatoire dont le dessein semble être d'exorciser les traumatismes du monde et de prôner Paix et Amour entre tous.

C'est la victoire de Dieu, de Dieu sur le Diable.
 Sabari Sabari Sabari Sabari ! (2x)
 Massa nitché ! Allah nitché ! (2x)
 Sabari Sabari Sabari Sabari ! Ayé Sabari !
 Enterrez les haches de guerre ! Enterrez ces haches de guerre (.)
 Mais pourquoi font-ils la guerre ? Ont-ils pensé aux enfants ?
 La race des Dieux ne doit pas s'entretenir.
 Il faut se rendre aux Nations-Unies et en discuter, en discuter, en discuter.

Cet extrait n'est identifiable dans aucun des deux autres textes. La référence au titre de Bob Marley et sa reprise donnent ainsi l'occasion de transposer le texte source dans un environnement autre, pour l'investir d'une charge nouvelle. C'est tout l'enjeu de l'*aptitude à la trahison* susdite.

Toutefois, l'idée répandue selon laquelle « toute traduction est une trahison » ne fera pas forcément de l'exercice traductif une opération de travestissement du sens. C'est dire, plutôt et déjà, que l'on a affaire à un texte différent, mais fidèle à l'esprit du précédent. C'est dire encore et surtout qu'il y a un surplus de sens, en raison du dépassement symbolique de l'hypotexte, autant qu'il y a un éclaircissement du sens, par un supplément d'informations. Du fait de la traduction et de l'adaptation, l'hypertexte est à présent reçu par les destinataires comme un message nouveau, actuel, parce que actualisé, et non uniquement comme une simple reprise.

Les notions intertextuelles de « copie » et de « modèle » s'essouffent en l'occurrence car le texte originel est généralement dépassé, prolongé, transcendé. Celui-ci fait pour ainsi dire office de référence et est prétexté pour une nouvelle composition. C'est donc naturellement que le lien intertextuel puisera principalement dans le champ mélodique, dans les courbures de la voix,

dans les référents socio-historiques en partage, ainsi que dans les sujets évoqués et les idées défendues.

En élargissant ainsi le cadre des thématiques abordées, Alpha Blondy opère une diffraction du sens, témoignant de sa démarche qui se veut authentique, à tout le moins personnelle. Le choix de prendre des libertés avec l'hypotexte, pour plus aisément en apporter à la création, témoigne de sa volonté de se singulariser pour coller à sa réalité socioculturelle et assure de la présence d'une digestion-assimilation du texte source. À partir de là, l'on comprend que le texte originel est revisité, restructuré. C'est là l'un des mérites d'Alpha Blondy dont la production, en définitive, contribue à faire du travail de l'artiste une œuvre toujours vivante et actuelle.

CONCLUSION

Pour Julia Kristeva,

Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transposition de divers systèmes signifiants (une intertextualité), on comprend que son « lieu » d'énonciation et son « objet » dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires¹⁴.

La signifiante des textes en dépend. Dans le cas présent, le chanteur ne revendique pas le statut d'auteur. Il se contenterait volontiers de celui de héraut, triplement porte-voix, objecteur de conscience et paravent pour la masse.

Quant au lien intertextuel, il ne s'opère pas exclusivement à travers la reprise *in extenso* d'un couplet ou d'un passage. Il s'accoude sur le genre musical, sur les motifs phoniques ou sur des constantes qui permettraient de thématiser une chanson, pour ensuite, par le biais de la traduction et de l'adaptation, basculer dans un univers où le cadre de référence des mélomanes sera sollicité aux fins d'attacher un sens contextuel à la chanson. Par la représentation en miroir qui est ainsi figurée, il s'inscrit au cœur de cette sorte de co-crédation musicale l'idée de la mémoire double et diversiforme. Cette situation, combinée à la question du destinataire et de la réception, crée une sorte de conférence d'auteurs, un champ d'interprétation éclaté, renouvelant continuellement la pensée de l'artiste.

Comme le signifie Laurence van Nuijs, « le concept d'intertextualité renvoie à la relation d'intégration et de transformation que tout texte entretient avec un ou plusieurs autres textes contemporains ou antérieurs constituant l'"intertexte"¹⁵ ». À la lisière de l'œuvre de Bob Marley, la voix *médiumnique* d'Alpha Blondy, au sens où l'artiste se fait intermédiaire entre son prédécesseur et le public de son temps, finit par produire un sens rétroactif et projectif,

¹⁴-Julia Kristeva, *La révolution du langage littéraire*, Paris, Seuil, 1974, p.60

¹⁵-Laurence van Nuijs, « Intertextualité », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, Consulté le 17 novembre 2017. Disponible sur <http://ressources-socius.info>

éclairant et impactant leurs créations respectives. Une analyse plus large, sous bannière transtextuelle, aiderait à mieux percevoir cette opération et à rendre plus dynamique l'intermusicalité que manifeste la production de ces deux artistes émérites.

Bibliographie

- BAKHTINE**, M., *Marxisme et Philosophie du langage*, Paris, les Editions de Minuit, 1977
- BRONCKART**, J-P., *Genres de textes, types de discours et « degrés » de langue*, Hommage à François Rastier, *Texte*, Volume XIII, Numéro 1, Janvier 2008, Texte inédit prononcé au 2è Congrès international d'interactionnisme socio-discursif
- EIGELDINGER**, M., *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987
- GAC**, R., « Bakhtine, le roman et l'intertexte », *Sens Public*, Revue électronique internationale, Décembre 2012, pp 1-34, Disponible sur http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=1007
- GIGNOUX**, A-Cl., « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, Numéro 13, Mis en ligne le 25 septembre 2016, pp 1-8, Disponible sur <http://narratologie.revues.org/329> ; DOI : 10.4000/narratologie.329
- GUILLERM**, L., Octobre 1984, « L'intertextualité démontée : Le discours sur la traduction », *Littérature*, La farcissure : Intertextualités au XVIè siècle, Numéro 55, Larousse, pp 54-63
- HOUDART-MEROT**, V., « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », *Le français aujourd'hui*, N°153, Armand Colin, Février 2006, pp 25-32, DOI : 10.3917/lfa.153.0025 ; Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2006-2-page-25.htm>
- KOVACS**, I., *Introduction aux méthodes des études littéraires*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006
- KRISTEVA**, J., *Sèméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969
- KRISTEVA**, J., *La révolution du langage littéraire*, Paris, Seuil, 1974
- LACHAUSSÉ**, I., « Pourquoi l'intertextualité ? », *Sens Public*, Revue électronique internationale, Janvier 2007, pp 1-5, Disponible sur http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=373
- MARTEL**, K., « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée* 331, L'allégorie visuelle, Volume 33, numéro 1, 2005, pp 93-102, DOI : 10.7202/012270ar ; URI : id.erudit.org/iderudit/012270ar
- NUIJS**, L. van, « Intertextualité », *Socius : ressources sur le littéraire et le social*, Consulté le 17 novembre 2017. Disponible sur <http://ressources-socius.info>

PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996

ROUX-FAUCARD, G., « Intertextualité et traduction », *Meta*, Volume 51, Numéro 1, Mars 2006, DOI : 10.7202/012996ar

SOLLERS, Ph., « Écriture et révolution », *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, 1968

Théorie de la littérature (1975-1985 et 1992-1997), Modifié le vendredi 10 octobre 2008, Disponible sur : <http://www.scribd.com/com/doc/15723977/THEORIE-DE-LA-LITTERATURE>

VENUTI, L., « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, Numéro 18, Mis en ligne le 30 juin 2013, pp 1-18, Disponible sur <http://palimpsestes.revues.org/542> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.542

VION, R., « Polyphonie énonciative et dialogisme », Colloque international *Dialogisme : langue, discours*, Montpellier, Septembre 2010, pp 1-9, Disponible sur <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>

POETIQUE ET SYMBOLE DANS *FER DE LANCE*
DE BERNARD ZADI ZAOUROU

Aya Julienne BLE

julyble@yahoo.fr

Université Felix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire)

Résumé

Le symbole, entendu au niveau anagogique est une représentation conceptuelle ni analogique ni logique. Il est conventionnel et culturel. La référence extratextuelle est nécessairement convoquée et lui confère une valeur sémantique de premier plan. En effet, dans certaines créations littéraires, des représentations symboliques sont souvent inscrites dans le discours. En tant que telles, ces représentations s'allient aux autres figures de rhétorique pour irriguer la dimension poétique du texte, poétique entendue au sens de littérarité¹. En nous appuyant sur la littérarité de Roman Jakobson et la symbolisation de Zadi Zaourou, nous proposerons une étude qui livre le fonctionnement poétique et symbolique de *Fer de lance* de Zadi Zaourou.

Mots-clés : poétique, symbole, littérarité, sémantique.

Abstract

The symbol, understood at the anagogical level, is a conceptual representation neither analogical nor logical. It's conventional and cultural. The extratextual reference is necessary and confers its a semantic value of prominent role. Indeed, in some literary creations, symbolic representations are often listen in the rhetoric. As such, these representations are combined with other rhetorical figures to irrigate the poetic dimension of the text, poetic understood in the sense of literalness. Based on Roman Jakobson's litterality and Zadi Zaourou's symbolization, we propose a study that reveals the poetic and symbolic functioning of Zadi Zaorou's spearhead.

Keywords : poetics, symbol, litterality, semantics.

¹ JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, 1977, p.16.

INTRODUCTION

Bernard Zadi Zaourou initie les investigations sur la parole poétique dans la poésie africaine dans son œuvre *Césaire entre deux cultures*². A cet effet, dans l'univers du théoricien, l'analyse du symbole requiert un certain nombre de connaissances non déchiffrables facilement. Aussi, chez Zadi Zaourou, le symbole contribue-t-il à la construction du sens. Il devient alors objet d'étude. Dès lors, nous postulons que la symbolisation dans l'écriture poétique de Zadi Zaourou est à même de dévoiler la signifiante³ d'un texte. C'est pourquoi notre analyse est une approche poétique et interprétative du symbole. Pour notre article, l'œuvre qui retiendra notre attention, est son recueil de poèmes *Fer de lance* publié pour la première fois en 1975 et, réédité aux NEI, en 2002, avec des modifications par endroit.

Il s'agira donc pour nous, d'une part, de présenter les fondements et les aspects théoriques de la poétique du symbole de Zadi Zaourou. Dans cette première partie, après avoir présenté la poétique de Roman Jakobson, nous soulignerons l'image poétique⁴ comme un mode de représentation symbolique ou initiatique. Selon Roman Jakobson « l'effacement de la frontière entre sens concret et sens transposé est un phénomène propre au langage poétique ».⁵ Ce qui justifie le fait que l'image poétique n'est pas seulement un transfert de signification. Elle est une combinaison des deux sens.

D'autre part, nous porterons notre attention sur l'image symbolique. Dans cette deuxième partie, il sera question de la délimitation de la fonction symbolique et de l'analyse formelle de l'image symbolique.

I- Fondements et aspects théoriques de la poétique du symbole de Zadi Zaourou

Pour parler des fondements et des aspects théoriques de la poétique du symbole de Zadi Zaourou, il convient de définir la notion de « *poétique* » chez Jakobson.

² ZADI Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, Nouvelles Editions Africaines, 1978.

³ Par signifiante, nous entendons, les interprétations, les significations possibles que le symbole est à même de délivrer.

⁴ L'image poétique s'énonce en littérature (la poésie (dans le poème), le roman etc...). Il est le lieu où le mot notionnel, en tant qu'image joue son rôle de générateur de sens, de connotations. L'image en littérature est faite de mots manipulés par un poète à sa guise. L'image littéraire est un objet poétique, un lubrifiant qui favorise le fonctionnement du psychisme imaginant. L'objet poétique se présente ainsi comme un stimulateur, face auquel l'imaginaire ne peut être indifférent. L'image poétique facilite et dynamise l'imaginaire. Elle est un procédé incontournable dans la création poétique. C'est un outil de communication très utilisé, qui accorde une force poétique au discours, à cause de son extrême concentration de valeurs. Le sens s'y trouve amplifié, puisque « le mot soudain se gonfle par lui-même de significations multiples » J. Burgos (1982, p.10). Sa poéticité repose sur le fait qu'elle soit un dépassement de la pensée, une création de chaque poète. En poétique, les principes de l'écriture restent libres. Cependant,

⁵ JAKOBSON Roman, *Questions de poétique, op. cit.*, p.17.

A- La notion de poétique chez Roman Jakobson

Roman Jakobson, linguiste russe, qui, au travers de ses écrits, a permis à l'humanité de connaître les travaux des formalistes russes. Il a mis l'accent sur les fonctions du langage. Aussi, a-t-il élaboré un schéma de communication comportant six fonctions linguistiques, à savoir : la fonction émotive, la fonction conative, la fonction référentielle, la fonction métalinguistique, la fonction phatique et la fonction poétique.

Son analyse de la fonction poétique s'est basée sur les phénomènes de réécriture, les phénomènes musicaux et les associations d'idées par analogies et par contiguïté. Ainsi, selon lui, la fonction poétique est celle par laquelle le texte affiche sa beauté et s'impose comme une œuvre d'art. Pour Jakobson, ce qui importe dans un poème, ce n'est pas la signification, mais bien la forme : une forme qui, par sa cohérence et ses éléments résonnants, est appelée à se maintenir, une forme qui par sa valeur musicale, par ses parallélismes rythmiques et phoniques est capable de combler le désir d'harmonie et d'expressivité ressenti par le poète. Une forme qui par sa liaison étroite avec l'activité mentale créatrice de langage est douée d'une vigueur, d'une vitalité et d'une richesse singulière.⁶

Dès lors, dans la poétique de Jakobson, seule la recherche de la beauté semble guider l'analyse. Ce qui l'intéresse, c'est la mise en exergue des principes fondateurs de la beauté. Sa préoccupation est de répondre, avant tout, à la question : « qu'est ce qui fait d'une œuvre littéraire, une œuvre d'art ? »⁷ Avec Jakobson, la poétique semble se limiter à l'étude des ornements du langage, aux propriétés spécifiques ou irrationnelles du discours. Elle serait une étude portée sur le signifiant. Autrement dit, la poéticité se manifeste en ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé, ni comme explosion d'émotion. En ceci que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur.⁸ Ainsi, d'autres théoriciens comme Zadi Zaourou se serviront de ce dynamisme, de la valeur et de la singularité dans l'écriture des œuvres pour développer leur idée.

Comment se définit la poétique de Zadi Zaourou ? Quels sont donc les grands linéaments et les concepts clés de cette théorie ?

⁶ ZADI Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, NEA, 1978, p.18.

⁷ JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, op., cit., p.16.

⁸ Questions de poétiques, Paris, éd. Seuil, p.30.

B- L'image poétique, un mode de représentation symbolique ou initiatique

Dans la préface à l'édition complète de *Fer de lance III*, intitulée « *Eloge de la poésie* », il écrit : « *Fer de lance est un chant, un poème oraliste, c'est-à-dire inspiré des canons esthétiques de l'oralité. Mais attention ! Fer de lance n'est pas plus un poème oral que je ne suis moi-même un poète de l'oralité. Il n'en a que l'allure et l'élégance.* »⁹ De fait, les écrits de Zadi sont une traduction de tout ce qu'il porte en lui comme richesses de l'Afrique profonde. La poésie, pour lui, est une parole belle¹⁰, car elle révèle la beauté et l'identité culturelle du terroir sous des mots simples, mais chargés de significations. C'est dans cette optique, qu'il dira « *chez nous, même les mots portent le masque à l'image des divins esprits qui dansent sous le cône de raphia* »¹¹. Cette parole s'habille d'images offertes sous formes de métaphores, d'allusions, de symboles, de sous-entendus se référant à l'immense champ de la nature. « *En Afrique noire, la poésie est plus qu'un discours métaphorique : c'est surtout un discours symbolique. Le langage que cette parole poétique utilise est donc un langage initiatique, un langage scellé* »¹².

A l'origine de la théorie de l'image chez Zadi se trouve le concept de la fonction initiatique. En effet, il l'appelait initialement la fonction symbolique. Cette fonction initiatique, d'après Zadi, est d'essence philosophique. Mais, une philosophie africaine construite à partir du symbole ou des réalités culturelles de l'Afrique profonde. Elle s'exprime ainsi à travers trois types de paroles :

- la parole grave et lourde de conséquences, c'est-à-dire le mythe qui est sacré;
- la parole profonde de l'art (la sculpture y compris, car la sculpture, c'est la parole sans le recours à l'élément phonique) ;
- la parole initiatique, à savoir les contes génésiaques et initiatiques, le discours de stricte rationalité.¹³

Cependant, le discours éthique et esthétique ou simplement savant (compliqué et difficile à comprendre) circule comme une sève dans l'un et l'autre des trois domaines de cet unique savoir.¹⁴ C'est dire qu'un simple mot peut accéder à un sens universel. En d'autres termes, la réalité que les mots et la langue ont en charge d'exposer est à la fois une et un double principe

⁹ ZADI Zaourou, *Fer de lance*, NEI, 1981, p.15.

¹⁰ *La parole poétique dans la poésie africaine*, Thèse d'état, Université de Strasbourg II, 1981, p.24.

¹¹ *Fer de lance III*, op. cit., p.5.

¹² *Ibid.*, p.542.

¹³ ZADI Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, thèse d'Etat, université de Strasbourg II, 1981, p.543.

¹⁴ *Césaire entre deux cultures*, op. cit., p.197.

de la dualité universelle. Elle (la réalité) est décelée sur deux plans à la fois liés et séparés, semblables et dissemblables. Telle se présente la poétique de l'image chez Zadi Zaourou.

Mais, qu'en est-il de la fonction symbolique ?

II- De l'image symbolique dans *Fer de lance* de Zadi Zaourou

Dans son analyse de l'image symbolique, Zadi Zaourou établit une classification de la fonction symbolique. Cette fonction ne se limite pas aux relations externes et apparentes qui lient les phénomènes et les choses. Elle s'intéresse plutôt aux rapports internes essentiels entre ces mêmes événements et les choses.

A-De la délimitation de la fonction symbolique

Zadi Zaourou note trois degrés de la symbolisation ou de la fonction symbolique : la symbolisation par métaphorisation, la symbolisation par allusion historique et la symbolisation anagogique.

Ainsi, La symbolisation par métaphorisation ou symbolisation de premier degré se fonde sur les rapports apparents entre les êtres, les phénomènes et les choses. Elle ne crée ni n'invente de rapports nouveaux. Mais, elle se contente d'exploiter ceux qui existent déjà. Elle est passive et a pour fondement la métaphore. Entre elle et la métaphore, la différence se situe au niveau de la quantité importante de métaphores dans le deuxième élément ou objet cité.

La symbolisation par allusion historique ou symbolisation par allusion culturelle ou symbolisation de deuxième degré se construit sur l'expérience culturelle ou historique de l'encodeur. Elle fait allusion à un passé qui a un poids historique, digne de symboles. Avec la symbolisation par allusion historique, le symbole n'a de sens que par rapport à un hors-texte c'est-à-dire une situation réelle qui n'est pas présente elle-même dans l'énoncé symbolique mais en constitue le fondement sémantique et symbolique. C'est la symbolisation arbitraire et dynamique.

Enfin, La symbolisation anagogique ou symbolisation de troisième degré fait appel à la conception philosophique et spirituelle du groupe social concerné. Elle exclut toute tentative d'analyse de l'énoncé qui viserait à juger de la simple valeur et du sens des mots. En résumé, étudier cette symbolisation, c'est chercher à découvrir le souffle sacré des mots employés dans le corpus. En clair, ils rompent avec leur sens de base. Ce degré de symbolisation va au-delà des correspondances ou analogies. Il est propre aux poètes africains car, il ne s'agit pas

de correspondances, en ce sens qu'elles (ces correspondances) peuvent être des parallélismes.¹⁵

Pour Zadi Zaourou, avant même que le mot ne soit projeté sur l'axe de sélection par le locuteur, il est déjà chargé symboliquement. Ainsi, le mot principal à partir duquel s'opère l'analyse de la fonction symbolique est le noyau symbolique. Ce qui pose la formule suivante : $Ps = Ns + x_1 + x_2 + x_3 + \text{etc...}$ réduit à

$$Ps = Ns + x^{16} \text{ (Césaire entre deux cultures, pp. 206-207).}$$

Ps désigne le paradigme symbolique ou sémantique,

Ns est le noyau symbolique.

Et x, les multiples signifiés universels qui se succèdent dans l'étude de la fonction symbolique. Car, l'interprétation des symboles divergent d'un peuple à un autre, d'un groupe ethnique à un autre. Nous pouvons nommer les exemples-ci :

$$Ps = \text{Nawayou} + \left. \begin{array}{l} X_1 \text{ (fils de Nawa)} \\ X_2 \text{ (purificateur)} \\ X_3 \text{ (force mystique)} \\ X_4 \text{ (dualité de deux} \\ \text{univers)} \end{array} \right\} \text{ Les différents signifiés ou signes asservis.}$$

Le noyau est un nom qui a un poids historique et engendre plusieurs signifiés ou signes asservis. En somme, la symbolisation anagogique, part des éléments sémantiques pour superposer plusieurs signifiés ou signes asservis. Après avoir ainsi présentée cette classification de la fonction symbolique, intéressons à une analyse du poème à proprement dit.

B- L'image symbolique

Les relations établies dans les images obéissent à la logique de la ressemblance des signifiés qui, eux, ne subissent pas de grandes transformations conceptuelles. Dans l'analogie, on n'invente pas de relations nouvelles. On les découvre. Dans le degré anagogique du symbole, c'est la liberté d'invention et la mise à nu des valeurs profondes africaines qui sont prisées.

Nous retenons ces extraits de poèmes :

¹⁵ ZADI Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., pp.538-539.

¹⁶ZADI Zaourou, *Césaire entre deux cultures*, op. cit., pp.206-207.

Nous voici Dowré
à la racine de la nuit
et la foule est compacte
la foule (son cœur son corps et son âme en rut) (p. 19)

L'adverbe « voici » suivi du pronom « nous » est une locution qui annonce un impératif. La locution « nous voici » montre que l'heure est venue, l'heure de passer à l'action, le moment effectif, opportun pour poser un acte. Cela montre que le locuteur et son double « Dowré » sont à la fin d'un parcours initiatique. Ils sont plongés au cœur de la culture. Ils sont imprégnés de connaissance, une connaissance destinée seulement aux initiés. Notons que la présence du nom « Dowré » indique un nom initiatique dans la tradition bété. Ce nom a pour but de galvaniser un homme dévoué à l'apprentissage de quelque chose. L'auteur nous ramène donc dans la symbolisation anagogique. Il se présente dans le super sens comme la double personnalité spirituelle du poète conteur qui détient une puissance et un pouvoir surhumain. La métaphore « à la racine de la nuit » est énumérée maintes fois dans l'œuvre. Elle acquiert un caractère de symbolisation anagogique dans la mesure où elle énonce un tréfond, un enfoncement de tout l'être. Lorsque, nous prenons en compte toute la strophe.

Il s'agirait du moment où les dieux, les esprits, les ancêtres parlent. Cette locution définit le commencement même de tout. Il signifie au cœur de la vérité, dans la profondeur de la connaissance ancestrale. « Dowré » se présentant comme un principe de dualité du monde, de liaison entre le monde physique et le monde ésotérique. L'auteur a acquis la vérité dans toute sa totalité après une initiation. Les dieux lui ont dit la vérité. Il se sent donc chargé d'un message de libération, de lumière. Il ne peut taire la vérité qu'il a entendu. Et, c'est cette vérité, cette lumière qui va éclairer « la foule compacte ». « La foule » définit tout le peuple. Il lui faut alors communiquer à son peuple. Il doit transmettre la lumière à la foule qui a soif d'entendre cette vérité que l'auteur et « Dowré » détiennent. Le vers « son cœur son corps et son âme en rut » le démontre.

Ainsi, le poète et son double « Dowré » sont au cœur de la tradition pour faire ressortir sa richesse et montrer sa valeur à l'humanité. Ils possèdent déjà une connaissance culturelle de tout ce dont ils vont relater dans le recueil. Cette strophe susmentionnée est introductive. Elle donne lieu de voir le préambule de l'œuvre poétique. Celui-ci indique un lien de fraternité et de complicité entre lui et son double. C'est pourquoi, il affirme :

Tiens ferme Dowré mon frère et porte au loin ma voix
ma voix des profondeurs
la fine et douce chanson fluée de ma gorge profonde

Tiens ferme ce bisssa¹⁷ Dowré
Tiens-le ferme et dis et redis après-moi : (p.19).

Le syntagme « Tiens ferme » est un impératif. Il est répété trois fois. Ce qui souligne l'insistance du poète et révèle l'intrépidité de « Dowré ». Dès lors, il invoque et appelle son double, son plus que lui, son plus que frère, son « Dowré » afin qu'il « porte au loin » sa voix, sa « voix » d'initié, sa « voix des profondeurs », sa voix chargée de connaissance ancestrale. Le poète souhaite que Dowré fasse entendre son discours et le faire connaître jusqu'aux confins de la terre.

Un autre élément clé de la tradition est évoqué « le bisssa ». C'est un mot du terroir de l'auteur. Le bisssa n'est pas uniquement une queue d'animal, il regorge une certaine puissance protectrice contre l'ennemi. Celui qui le tient a le pouvoir de prédire l'avenir et de désigner tous ceux qui sont prédestinés à une quelconque initiation ou à jouer un rôle spécifique. Une fois en main, celui ou celle qui le tient devient l'intermédiaire entre l'univers parallèle et le monde matériel. Il n'est présent que de corps. Son cœur, son âme est en relation et en communication avec le monde sensible. C'est ce qu'explique la strophe en dessous où l'auteur invoque les ancêtres.

Le mot « *Didiga* » dans ces vers ci-dessous est formé de *Didi* qui désigne la pourriture et de *ga* qui signifie « canne à sucre ».

Le symbolisé « *Didiga* » montre « par extension tout récit, comportement ou acte défiant la logique et les lois physiques. Le *Didiga* crée un type particulier de relations entre les êtres, les phénomènes et les choses, suscitant l'insolite, la rupture pour créer une nouvelle conscientisation ». ¹⁸

Le concept *Didiga* est une invitation à la prise de conscience des africains afin de former les jeunes africains à l'aspect sacré de la culture africaine, aux richesses africaines et les envoyer boire à la source de simal¹⁹, afin de leur donner de comprendre les vraies réalités africaines. Pour redorer le blason du noir, le poète se voit dans l'obligation de faire appel aux ancêtres au travers de ces vers liminaires :

Didiga²⁰
Yakôlo Didiga
Didiga

¹⁷ **Bissa** : queue d'animal magnifiquement travaillée que tient un chef, un artiste quand il est dans l'exercice de sa fonction. Bissa est un terme bété (ethnie du centre-ouest de la Côte d'Ivoire).

¹⁸ HOURANTIER Marie José, « *La poésie du Didiga de Zadi Zaourou* », Notre Librairie, N°86, janvier-mars 1987, p.84.

¹⁹ En postface à *Ethiopiennes*, Senghor a écrit un article de mise au point sur la poésie des poètes de la Négritude intitulé « *Comme les lamantins vont boire à la source* » in *poèmes*, p.153.

²⁰ **Didiga** : art du récit propre aux chasseurs bété de Côte d'Ivoire. Le *didiga* raconte les aventures de ces Initiés, dans leur lutte contre les bêtes de la jungle. Le *didiga* est aussi depuis 1981, une esthétique théâtrale moderne.

Yakôlo Didiga
 Didiga
 Didiga z'ra

Cette invocation aux ancêtres tutélaires et de tout leur environnement culturel introduit la poésie dans l'univers du sacré. Les multiples répétitions de *Didiga* à travers le poème peuvent révéler une sorte de transposition dans le monde traditionnel initiatique. Cet extrait l'explique

Et lui le maître gardien de nos orgues secrètes
 Lui seul et moi Dowré
 Moi Dinard Nawayou, l'œil du jour et patience aux fesses
 de pierre

La lexie « nawayou » ressort de la langue bété. Il est composé de « nawa » qui est un fleuve sacré et mystique en pays bété. Et « you » est un diminutif qui signifie fils. Nous avons alors « fils de Nawa ». Ce fleuve parle et abrite les morts. Ce fleuve, dans le degré anagogique est l'union de toutes les eaux du monde entier. Là-bas, tout communique et tout ce qui est caché est révélé aux yeux et à l'esprit de l'initié. Sur ce fleuve, il n'y a pas de limite entre l'au-delà et le monde physique. L'on peut communiquer avec les morts. Le groupe nominal « l'œil du jour » désigne l'exotérisme, la connaissance. Il indique que le poète se définit comme un voyant, dépositaire d'une vérité. Il se dévoile comme l'intermédiaire entre le monde physique et le monde spirituel. Dès lors, « *Fer de lance* » se présente comme une invitation au peuple à lutter pour leur droit. Ces vers l'attestent

Il y a une couronne à prendre
 Prenons-la
 Je la tiens.
 Mon droit ?

Zadi incite son double, son frère à porter au loin sa voix, sa voix des profondeurs. Notons la matérialisation de l'écriture de *Fer de lance*.

Te voici
 Fer de lance :
 l'aiguillon du soir
 dard insoupçonné des sentiers déserts
 burin
 burin retors
 vilebrequin !
 Fer de lance – ô ma flamme écarlate surgie des ruines
 parolières – tu es le petit jet de venin destiné au talon
 du passant (p.21).

Le groupe nominal qui ressort sous forme de refrain est « fer de lance ». Celui-ci n'est pas futile. Il est chargé de symbolisme fécond. *Fer de lance* est un long chant évocateur d'une valeur socio-culturelle communicationnelle et initiateur qui plonge ses racines dans les

profondeurs ancestrales de l'Afrique. Dans le degré 1, fer de lance est un javelot, une sagaie, une arme de combat. Dans le deuxième degré, il s'agit d'un poème de combat au service de l'homme noir en vue de redorer son blason. Le degré anagogique met à nu une puissance du verbe africain au travers de ce titre. Dans cette longue chanson, il est aussi question de la quête de l'identité. La quatrième de couverture du recueil en dit long. Le héros didigaeque symbolise tous les héros, les conquérants africains nommés dans ce texte zadien.

Moïse et **Ramsès** de l'antique
Misraïm²¹

Kala Djata²²

Toussaint

Dessalines au cœur d'aigle

Chaka

Samory de Bissandougou

Babemba

Gbeuli de Galba en terre d'Eburnie

Séka Séka de Moapé ici en terre d'Eburnie

Lumumba et **Kwamé** des pays de l'or et du diamant
hors carat (pp.37-38)

(...)

Behanzin

Amilcar Cabral (p46-p.49)

Le symbole « Moïse » est à la fois historique et anagogique. Les autres symboles identifient des hommes dont leur vie repose sur l'univers parallèle. Chacun d'eux a joué un rôle dans l'histoire de l'Afrique. Le poète comme un devin affirme : « j'ai vu souffler sur Accra les terribles vents du ponant/ Et j'ai tressailli/Et **sept fois j'ai juré sur le nom de Madi mon totem/ Sept fois j'ai craché le malheur** qui déjà me prenait à la/ gorge/ **Rouge est ma lune/ (...) Sept fois j'ai craché sur la pierre du chemin/ Le venin de mon sang/ La griffe amère sur mon cœur plantée./ J'ai craché sur la pierre/ Sachant qu'aujourd'hui ma main frémissante livrerait mes entrailles aux fauves bicolores de Ghana » p.40. Les faits et gestes du locuteur, la couleur rouge, l'astre nocturne « lune » sont des symboles qui apparaissent en relation. Ils sont des éléments de combat et la manifestation de la puissance du poète-devin mis en œuvre. Il a essayé de retourner ce sort et de protéger le Ghana. Mais, tout cela s'est avéré être un échec, que l'auteur a lui-même pressenti. Il savait déjà que le Ghana tomberait. La chute du Ghana, avec l'implication d'autres chefs gouvernementaux, entre autres Sama²³ démontrent la trahison dont parle Zadi Zaourou depuis le temps des empereurs africains. La trahison est marquée par ce discours de désespoir de Dowrè (aux pages 40-41) : « O mes fils**

²¹ **Misraïm** : appellation biblique de l'Égypte ancienne.

²² **Kala Djata** : Soundiata Kéita, empereur du Mali.

²³ **Sama** : éléphant en bambara (dioula au Mali). C'était l'emblème du PDG/RDA, parti de feu le Président Hamed Sékou Touré. Ce dernier proféra contre le Ghana, des menaces verbales après le coup d'Etat qui entraîna la chute de Kwamé N'Krumah.

qui n'avez d'oreilles que pour ces fournées de /traîtres /Que ne daignez-vous quelquefois recueillir en vos palais de /marbre /Ces voix inconnues qui pour vous présagent l'orage !/ (...) / Mon soleil s'est effondré du jour où loin des côtes d'Afrique/ Le dernier de mes mages a lancé au grand désespoir de mon / peuple / Son premier chant du cygne aux portes de l'exil (...) Son glaive n'en voulait qu'aux flibustiers d'Occident ».

Ces paroles se trouvent rattachée à l'isotopie de la défaite : « maintenant que tous sont morts/ Maintenant que tout est perdu » (p.40). La disposition de ces vers affiche la chute et la défaite de l'Afrique avec l'interjection de la désolation « oh » :

Son premier chant du cygne aux portes de l'exil
 Rouge
 Rouge et rouge...
 Oh !...

En dépit des éloges faites à ses rois et chefs d'Etat intrépides aux multiples pouvoirs mystiques, ils sont tous morts (de la page 37 à la fin du poème : p.60). En plus, ils n'ont pu délivrer le peuple africain. Car, il peine encore sous le joug de la servitude de l'Occident.

Au travers de ces héros africains, Zadi Zaourou montre les failles, les déroutés de l'Afrique qui l'ont plongée jusqu'aujourd'hui dans les ténèbres. Malgré ces grands héros, leurs pouvoirs mystiques et de ce temps nouveau entre griffe, l'Afrique est restée à genou au pied de l'Occident. La trahison et l'hypocrisie sont restées les points culminants de l'Afrique. La fin de tous ces héros et leurs empires se sont toujours soldés par une trahison.

Ainsi, comment comprendre l'avènement de temps nouveaux avec toute la traîtrise qui a débuté depuis l'Égypte ancienne avec Moïse et ses frères israélites que le locuteur a si bien énuméré à la tête des héros africains ? C'est pourquoi l'auteur pose la question : à quand donc l'enfant prodige ? (p.38).

Ces noms sont les supports du référent principal Afrique. Il s'agit d'une poésie dont les mots, les noms et tournures ont très souvent une signification symbolique. Pour les comprendre et les décortiquer, l'on a eu recours à la symbolisation de degré anagogique, c'est-à-dire de super sens²⁴.

En définitive, cette analyse ne s'appesantit pas simplement sur la beauté des formes, elle recherche aussi et surtout la signification culturelle profonde du texte symbolique ou initiatique africain. Par conséquent, l'étude de la fonction initiatique impose d'inclure dans la démarche interprétative, le noyau symbolique et ses différents signifiés. Nous avons fait une

²⁴ ZADI Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine : domaine de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., p.504.

allusion des termes à la réalité culturelle ou historique et à l'univers parallèle. C'est la structure et la relation entre les éléments analogiques qui conduisent à l'interprétation et à la fixation du degré d'écart.

Dans l'image symbolique, il s'agit du contraire. C'est le niveau d'interprétation qui fonde la structure et le degré d'écart. Ainsi, dans le langage symbolique, c'est un même énoncé qui connaît différents niveaux d'interprétation. Chaque niveau d'interprétation correspond à un degré. La structure compte en général pour peu dans le décodage de la valeur de l'image. C'est un signe, un même symbole.

Que retenir?

CONCLUSION

Dans cet article sur la poétique du symbole de Zadi Zaourou, nous pouvons retenir qu'à partir de la théorie de Jakobson sur la poétique, Zadi Zaourou a su tracer des sillons nouveaux. Sa poétique part de son univers culturel. Les images et les symboles dont il fait preuve sont le reflet de sa connaissance culturelle. L'image poétique est un mode de représentation symbolique et initiatique. En délimitant la fonction symbolique dans sa poétique, Bernard Zadi Zaourou, l'aura noté, *pour poétiser, il faut bien que quelque chose vous y invite, vous inspire (Fer de lance III : 7)*. La poésie inspirée du terroir dont il use n'est pas synonyme d'enfermement sur des valeurs culturelles, bien qu'elle revendique son identité. Car, la langue qui a servi de matériau à l'éclosion de l'art de ces poètes demeure la langue française. Dans la démarche de Zadi, cette double appartenance exclut toute idée d'assimilation réduite à la culture et à la poétique française. A cet effet,

Dire que les procédés parce que je parle français, sont forcément et exclusivement des procédés français, (l'image française sera mon image, toute la rhétorique française sera ma rhétorique, la symbolique française sera ma symbolique, etc.), là encore, ça signifie aussi que du fait que je me sers de la langue française, je ne peux emprunter une piste qui me soit propre en tant que Nègre, en tant qu'Africain, en tant qu'Ivoirien. Là encore, je meurs à ma réalité de Nègre, d'Africain, d'Ivoirien, de Bété pour renaître à la seule réalité qui vaille la réalité du français de France dans la mesure où c'est la langue d'assimilation.²⁵

Ici donc ne se pose-t-il pas la question suivante : le poète africain, tout en s'ouvrant aux autres cultures du monde, ne devrait-il pas puiser aux sources de sa culture et de son identité noire pour proposer au monde et à ses contemporains une poétique qui trace une civilisation d'un destin commun et universel ?

²⁵ KOUADIO KOBENAN N'guettia : De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française, thèse de Doctorat, Université de Savoie (France), 2005, p.504.

Bibliographie

HOURANTIER, Marie José, « *La poétique du Didiga de Zadi Zaourou* », Notre Librairie, N°86, janvier-mars 1987.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Editions du Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JAKOBSON, Roman, « La nouvelle poésie russe », in questions de poétique, Paris, Seuil,

KOUADIO KOBENAN, N'guettia, De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne d'expression française, Thèse de Doctorat, Université de Savoie (France), 2005.

SENGHOR, Léopold Sédar, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, postface, 1990.

ZADI Zaourou, Bernard, *La parole poétique dans la Poésie africaine. Domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Université de Strasbourg II, thèse d'Etat, 1981.

ZADI Zaourou, Bernard, *Césaire entre deux cultures, Abidjan-Dakar*, Les Nouvelles éditions africaines. 1978.

ZADI Zaourou, Bernard, *Fer de lance*, NEI, Abidjan/Ed. Neter, 2002.

Théories et Analyses littéraires

**LA CARICATURE DES DICTATEURS POSTCOLONIAUX
OU LA REPRESENTATION IRONIQUE DE L'ÉTAT
POSTINDEPENDANCE DANS *EN ATTENDANT LE VOTE
DES BETES SAUVAGES* D'AHMADOU KOUROUMA**

Bocar Aly PAM

bapam@univ-zig.sn

Université Assane Seck (Ziguinchor, Sénégal)

Résumé

Le but de cette étude est de montrer que le roman de Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, est dominé par la caricature des dictateurs postcoloniaux. Tout comme le protagoniste Koyaga, les personnages des autres dictateurs de l'Afrique post-indépendance, tels qu'ils sont présentés à travers le roman, constituent des caricatures des personnages historiques se caractérisent par leurs excentricités. On peut alors se demander si l'écriture de Kourouma est essentiellement une caricature du réel. La méthode géocritique, qui évalue la frontière entre fiction et réel, interroge l'alignement possible de la fiction sur le réel dans le roman de notre étude.

Mots-clés : Kourouma, roman, dictateur, caricature, Afrique post-coloniale.

Abstract

The aim of this study is to show that Kourouma's novel, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, is dominated by the caricature of postcolonial dictators. Much like the protagonist Koyaga, the characters of the other dictators of post-independence Africa, as they are presented through the novel, are caricatures of historical figures characterized by their eccentricities. We can then wonder if Kourouma's writing is essentially a caricature of reality. The geocritical method, which assesses the border between fiction and reality, questions the possible alignment of fiction with reality in the novel of our study.

Keywords: Kourouma, novel, dictator, caricature, post-colonial Africa

INTRODUCTION

Le désenchantement de la population africaine postcoloniale se perçoit dans le roman de Kourouma avec la caricature de la classe politique. Le roman de Kourouma est marqué par un souci du réel et une volonté polémique qui grossit de manière délibérée les traits de la réalité sociopolitique. Dans sa description des problèmes politiques et socioculturels de l'Afrique post-indépendance, le romancier a recours à la caricature.

Le terme de caricature vient de l'italien *caricare*, qui signifie charger, et désigne un portrait aux traits exagérés. Elle peut remplir la fonction d'un simple exercice ludique, comme elle peut s'octroyer une dimension satirique et, par conséquent, servir les fins dénonciatrices de l'auteur satirique. Nombre d'écrivains africains, notamment ceux de la période post-indépendance, ont eu recours à cette pratique en vue de mettre en évidence quelques écarts sociaux à l'instar de *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi ou du roman *Le pleurer-rire* (1983) du Congolais Henri Lopes. La littérature africaine de l'ère post-indépendance recourt à cette pratique pour peindre de manière ridicule et grotesque tous les personnages qui font preuve de conduites immorales. L'élaboration de ces portraits-charge suit une construction rigoureuse que nous allons décortiquer dans le présent article sans omettre pour autant la portée satirique de ceux-ci dont la fonction principale est de dénoncer les tares sociales.

La fiction décrit un pouvoir tyrannique personnifié par des dictateurs loufoques appelés les « *guides du peuple* ». C'est précisément l'imbrication de la fiction et de la réalité dans le récit littéraire qui nous a largement préoccupé.

L'article se focalisera sur les comportements des dictateurs, en montrant les effets d'exagération de situations ou de mise en relief de faits sociopolitiques pour enfin dénoncer l'Etat africain post-colonial. L'approche sociocritique permettra de pousser la réflexion sur la problématique de la critique sociale et de porter un regard sur la manière dont l'œuvre témoigne de ce qui se passe dans la société. Cette approche met en évidence les rapports entre le littéraire et le social.

1. L'Etat africain postcolonial : une dépréciation des mœurs politiques

Le roman de Kourouma transpose à sa manière l'Etat post-colonial et sa tradition politique profondément anti-démocratique de gestion. L'incurie et la rapacité des élites africaines y sont décrites avec netteté. L'on semble admettre de plus en plus que le rôle de l'écrivain africain consiste principalement à dénoncer « courageusement » le mal manifesté par les différentes tares de la société. La conduite de l'Etat par les dictateurs est ainsi mise à nu par le texte littéraire de façon sarcastique. Au lieu de les louer, l'auteur présente, dans une perspective

négative, des figures d'autocrates arrogants qui s'illustrent dans le luxe ostentatoire affiché, la gabegie, le népotisme, la corruption, le culte de la personnalité, le détournement des biens publics, etc.

1.1 La caricature : une stratégie de mise à distance

Le terme de caricature vient de l'italien *caricare*, qui signifie charger, et désigne un portrait aux traits exagérés. Selon le dictionnaire le Robert (2012), la caricature est la représentation qui, par la déformation, l'exagération de détails, tend à ridiculiser le modèle.

La caricature joue un rôle efficace dans notre monde, puisqu'elle dévoile la vérité et dénonce ce que le pouvoir veut cacher. Elle démasque aussi les défauts des êtres humains d'une façon drôle. La caricature a pour but de délivrer un message en lien avec l'actualité. Ephrem Sambou l'analyse ainsi :

[La caricature] se nourrit des défauts physiques, intellectuels ou moraux de ceux qu'elle prend pour cible. Non seulement elle met ces défauts en lumière, mais les force jusqu'à l'outrance. Elle réclame d'autre part une exagération qui conduit au bouffon ou au monstrueux sans tuer la ressemblance¹

Ainsi, les nombreux personnages de dictateurs dans les romans de Kourouma sont généralement perçus par les critiques comme des caricatures de certains chefs d'Etat africains. C'est le cas dans notre texte d'étude, l'auteur fait une caricature du personnage-dictateur lui donnant le rôle de personnage tout-puissant qui peut se permettre de transgresser toutes les règles de la bonne gouvernance. L'écrivain ausculte ainsi les mécanismes des transitions sociopolitiques, qui représentent un risque d'anarchie compromettante et un vecteur de perte à tous les niveaux, si elles tombent dans l'excès. Par exemple, la caricature de Koyaga dresse le portrait d'un dictateur qui, pour s'assurer l'intégrité des institutions de l'Etat et la loyauté de ses partisans politiques, exerçait son pouvoir à l'encontre des règles démocratiques: « *Comme dans toutes les dictatures africaines, Koyaga avait son Assemblée nationale. Tous les députés étaient issus de son parti unique. C'était Koyaga seul qui les avait élus, choisis avant de les confirmer par les bulletins de son peuple*² ».

Il est rare que l'auteur peigne le dictateur sans désir de le moquer, de le subvertir en grossissant délibérément ses traits. La plupart des personnages qu'il met en scène sont dotés d'un caractère toujours imprévisible. Dans l'extrait ci-dessus, la répétition de l'adjectif possessif « son assemblée nationale », « son parti unique », « son peuple » traduit la prise de

¹ S., Ephrem, *La satire dans le roman guinéen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 357.

²A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p.328.

distance de l'auteur par rapport aux excès, à la boulimie du pouvoir de Koyaga, plus précisément son autoritarisme. Le Président cumule à lui seul tous les pouvoirs. Cette association de statuts dénote le caractère despotique du pouvoir en Afrique et sa confiscation par une seule et même personne. L'on distingue alors difficilement le réel du fictif et partant l'imaginaire du véridictif. C'est ici que la géocritique en tant que méthode évaluative de la convertibilité du réel en fictionnel mais aussi en tant que piste d'interrogation sur l'écart différentiel entre réel et fiction, prend tout son sens. Bien que ce soit de la fiction, et que les pays de l'œuvre romanesque soient imaginaires, la fiction dépeint la réalité avec un réalisme qui ne peut laisser de doute sur l'identité des dictateurs et des pays dont il est fait mention. En effet, le discours ambiant dans ce récit est très critique à l'encontre des pouvoirs politiques africains et plus particulièrement envers les dirigeants qualifiés tous de « dictateurs » dont la gestion du pouvoir allie la drôlerie au loufoque et la caricature au trivial. Sigmund Freud remarquait qu'« on peut rendre comique une personne pour faire en sorte qu'elle devienne méprisable, pour lui enlever sa prétention à la dignité et à l'autorité »³. Telle semble être l'idéologie qui sous-tend la caricature du personnage du dictateur et qui révèle le parti pris de Kourouma. L'écrivain, comme dans une vaste moquerie jetée à la face des puissants, s'emploie à transposer de façon humoristique des attitudes supposées de certains dictateurs africains par grossissement des traits des personnages.

1.2 La caricature des figures du pouvoir dictatorial

Le roman de Kourouma participe à une dénonciation de la machine d'oppression étatique dans laquelle le récit propose un discours romanesque sur le mode de la dérision où, de surcroît, dominant le burlesque et la caricature. Il caricature la majorité des présidents dont l'unique emploi est de rester « président à vie ». Ainsi, le lecteur apprend qu'un dictateur de la forêt de l'Afrique centrale, dont le totem est le charognard, « est aussi glouton qu'un charognard », que son congénère au totem hyène, « un maître en pensée unique de l'Afrique orientale, [est] aussi criminel qu'une hyène. » (184). Son homologue au totem panthère incarne tout l'art d'« un maître en parti unique du golfe de Guinée, de l'Ouest de l'Afrique, un potentat qui serait aussi féroce qu'une panthère » (184), ainsi que le chef au totem serpent boa qui vante son expérience de « rédempteur de l'Afrique » (185).

Kourouma dresse le tableau complet de la dictature africaine post-indépendance sous tous ses aspects : régime policier (page 302), terreur milicienne (les Lycaons), pratiques violentes

³ (S. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 336. Traduction de l'allemand par Denis Messier.)

(l'émasculation), militarisme (Koyaga est soldat et s'est nommé général), détournements d'argent, mœurs dissolues des dirigeants (Koyaga possède une femme dans chaque ethnie pour assurer l'unité de la nation), mégalomanie ubuesque (Labodite, la ville fantôme, p.250), culte de la personnalité, faux attentats (cinquième veillée) et propagande généralisée. Il démontre le népotisme de premier genre qui est caractéristique de la plupart des leaders dictateurs africains. Le dictateur profite de l'occasion d'être chef d'Etat pour enrichir les siens avec l'argent de l'État au détriment de la majorité des gens appauvris :

Le dictateur avait, avec l'argent de l'État, fait de chacun de ses parents, de ses proches et serviteurs des fortunés comme des princes d'un pays pétrolier du golfe d'Arabie. Il avait hissé, toujours avec les moyens de l'État, tous les membres de sa tribu au bonheur et au confort matériel que vivent les citoyens des pays développés les plus riches du monde.⁴

De plus en plus, les régimes dictatoriaux deviennent des machines dont le but reste la confiscation pure et simple de l'appareil de l'Etat à des fins personnelles. C'est ainsi que Bokassa veut avoir le contrôle sur tout ce qui se passe dans son pays et être partout à la fois. Il voulait avoir ou peut-être avait-il le don d'ubiquité. Au soir de sa vie, lors de son jugement il a lui-même pu s'en étonner et s'en exaspérer : « *je me souviens comment j'ai pu faire tout ça à la fois* ». Cet état de fait est caricaturé par Kourouma dans son roman :

(...) L'Empereur avait été obligé de tout entreprendre et de s'attribuer tous les monopoles. Le monopole de la photographie des cérémonies de l'Empire, celui de la gestion des hôtels de passe et des bars des quartiers chauds, celui de la production de la pâte d'arachide, ceux du ravitaillement de l'armée en viande, riz, manioc, de l'administration en papier hygiénique, de la fourniture des tenues des écoliers, des parachutistes et des marins, etc.. L'Empereur faisait tout pour tout le pays (...)⁵

La représentation sarcastique que le romancier fait de l'exercice du pouvoir de Bokassa trouve son répondant dans l'Histoire à travers le totalitarisme de cet empereur qui cumula tous les pouvoirs: de l'exécutif au législatif en passant par le judiciaire. Même la presse qui fait office de quatrième pouvoir était sous son contrôle. Il faut retenir qu'il a été dans l'histoire politique africaine l'un des chefs d'États les plus médiatiques. Son élément de propagande était la presse sous tous ses angles : les journaux, la radio et la télévision. L'exemple de son couronnement, couvert par plus de cinq cents (500) journalistes venus de tous les pays exception faite de la Suisse et retransmis par plus de deux cents chaînes de télévision de tous les horizons, est très significatif. René-Jaques Lique montre comment Bokassa cumula les pouvoirs en Centrafrique :

Dès le coup d'État, Bokassa prit en main les Porte-feuilles de la Défense et de la Justice, tout en étant, bien sûr président du gouvernement. [...] Le premier changement du gouvernement intervint le 1er janvier 1967, un an après le putsch. Bokassa s'octroie alors, outre ses précédentes attributions, celle du ministre de

⁴A., Kourouma, Op. Cit., p.174

⁵ A., Kourouma, Op. Cit., p..223

l'Intérieur . [...] Le 14 février 1973, Bokassa se rajoute quelques responsabilités à celles qu'il détient déjà : Ministre de l'Aviation, du Commerce, de l'Industrie et des Mines, et de la Fonction publique. Un an après, six gouvernements plus tard, il prend en charge les Transports fluviaux, terrestres et aériens, la Sécurité sociale, et l'Agriculture. [...]. Ainsi, quand germe en lui l'idée de l'empire, dans le gouvernement du 4 avril 1976 qu'il vient de remanier, Bokassa est tout simplement : Président à vie de la République, Président du gouvernement, Président à vie et Secrétaire général du MESAN, Garde des sceaux, ministre de la Défense nationale, des Anciens combattants et des Victimes de guerre, ministre de la Fonction publique, de la Sécurité sociale, du Commerce, de l'Industrie et des Mines, ministre des PTT et ministre de l'information. Nous avons pu recenser 44 remaniements ministériels entre le mois de janvier 1966 et le 15 décembre 1976. [...]

L'énumération des pouvoirs de Bokassa faite par le texte se passe de commentaire. Bokassa a étendu ses pouvoirs et est devenu tout simplement « l'Homme-État ». Il est l'incarnation même du pouvoir et la personnification de l'État. Sa versatilité notable à travers ses nombreux remaniements ministériels, quarante-quatre (44) en dix ans, soit une moyenne de cinq (5) remaniements par an et son incessant vacillement idéologique entre le bloc communiste et le bloc occidental en pleine guerre froide font de lui un homme fourbe qui s'offre toujours en spectacle. L'étendue de ses pouvoirs lui vaut les attributs de « Papa », « Monsieur le Président à vie », « Monsieur le Maréchal de la R.C.A » et « Seigneurie impériale ». Son évolution graduelle et mécanique est lisible dans le roman de Kourouma à travers ces lignes :

Bossouma, l'homme au totem hyène, ne connaissait qu'une préoccupation ici-bas : demeurer toujours le soldat le plus gradé de l'Afrique multiple de la guerre froide. Il a accédé un lundi au pouvoir avec le grade de colonel. Le mardi matin, il s'attribua le titre et les étoiles de général. Quand on lui fit remarquer que sur le continent quatre autres dictateurs avaient déjà ce titre, il se proclama maréchal le jeudi soir. Quand deux autres généraux le rejoignirent dans le maréchalat, il demanda à la France, à son armée et à son peuple de le couronner empereur. La France, l'armée et le peuple du Pays des Deux Fleuves firent venir des invités et des journalistes du monde entier pour assister à son couronnement. Depuis, aucun autre dictateur n'avait encore obtenu la dignité d'empereur. Bossouma (puanteur de pet), l'homme au poitrail caparaçonné de décorations, restait sans contexte le militaire ayant le grade le plus élevé sur le continent des multiples dictateurs militaires⁶.

A l'évidence, le portrait de la défiguration s'intensifie dans ce texte par l'emmurement que le dirigeant se construit à travers la puissance qui est la sienne. Le Guide Providentiel contrôle tous les moyens militaires et économiques. Ici encore le détachement s'expérimente avec une violence d'une intensité forte. Moins le dirigeant est proche du peuple, plus il perd de son humanité. Cette solitude, à terme le dessert et le transforme de plus en plus en monstre.

Les Guides « excellentiels » sont caricaturés et raillés à travers leurs comportements, gestes et pensées plus ou moins insolites. Bossouma fait ainsi boire aux prisonniers leurs urines et manger leurs excréments avant de les exécuter en recourant à des enlèvements (p.217).

Le recours aux excréments ou à l'urine crée un réalisme grotesque qui permet de caricaturer les dirigeants des États néocoloniaux pour qui les adversaires politiques sont ses

⁶ A., Kourouma, Op. Cit., p.208

ennemis : « Avec eux, les choses sont simples et claires. Ce sont les individus qui se placent en travers du chemin d'un président, les individus qui aspirent au pouvoir suprême – il ne peut exister deux hippopotames mâles dans un seul bief. On leur applique un traitement qu'ils méritent. On les torture, les bannit ou les assassine. »⁷

Avec la caricature, l'écriture de Kourouma atteint une amplitude critique et ose la désinvolture dans la peinture de figures tyranniques que l'auteur veut désacraliser. Il construit donc ses textes avec un rire prospérant sur « l'exercice systématique de l'irrespect »⁸.

La caricature, permet au scripteur, en s'amusant du monde, de pointer les déviances des autocrates pour poser un regard critique sur certains écarts par rapport aux normes sociales et de métaphoriser ainsi le dérèglement de l'univers sociopolitique africain des lendemains des Indépendances.

2. Corrélacion entre le réel textuel et la réalité sociale

La littérature africaine de la période post-coloniale se caractérise par la satire et la caricature des régimes africains qui n'ont pas pu tenir les promesses de l'indépendance. C'est avant tout une littérature de dénonciation des fléaux modernes des sociétés africaines : corruption, népotisme, violence socio-politique, etc. Ahmadou Kourouma recourt à l'exagération, à la caricature et à l'usage du grotesque pour créer à la fois une distanciation d'avec le réel et critiquer les sociétés contemporaines.

En attendant le vote des bêtes sauvages met en œuvre une famille de dictateurs dont chacun dans sa pratique du pouvoir développe une composante de la dictature en tant que système liberticide de gestion des peuples. Dans l'élaboration du système des personnages, la dictature devient un moule générique et englobant dans lequel s'inscrivent les différents personnages.

C'est là, d'ailleurs, tout le jeu entre le réel textuel et la réalité sociale. Les auteurs font une caricature de certaines réalités des pays d'Afrique subsaharienne en insistant sur les faits liés au népotisme, à la corruption et au détournement des biens publics. La mission sociale des écrivains négro-africains s'aperçoit à travers la vraisemblance et l'actualité de sa thématique. Parler de vraisemblance présuppose l'existence des faits réels vérifiables, matériels et historiques auxquels l'œuvre fictionnelle se réfère. Dans un article intitulé « l'image du pouvoir dans le roman africain contemporain », Jacques Chevrier affirme que « la thématique du roman africain se focalise sur l'évolution des nouveaux pouvoirs mis en place au lendemain des

⁷A., Kourouma, Op. Cit., p.200

⁸ R., Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1973, p. 60.

indépendances ».⁹ Les romanciers dénoncent les abus du pouvoir des dirigeants de la période d'après les indépendances.

2.1. Patrimonialisation du pouvoir politique

En nous focalisant sur le roman de notre étude, l'on se rend vite compte que l'auteur s'est inspiré de la réalité socio-politico-économique de l'Afrique subsaharienne de l'époque post-indépendance. Qu'est-ce qui l'aurait motivé ? Sans doute la pensée selon laquelle l'écrivain a pour mission d'éveiller la conscience toujours dormeuse de son peuple, de dénoncer le mal au grand jour dans l'espoir de transformer la société, de supprimer des injustices afin de créer une société exemplaire. C'est bien dans cette logique que Kourouma a inventé des types ou des personnages à l'image des Guides Providentiels. L'univers qu'il donne à voir dans ses textes baigne constamment dans l'absurde au sens kafkaïen du terme, dans l'absence de sens rationnel de nombreuses situations. Ses textes caustiques et engagés ont la particularité de laisser après leur lecture un réel sentiment d'inquiétude et de dépaysement littéraire car ils reposent essentiellement sur l'exagération, la dérision féroce, rageuse et la caricature afin de traduire l'horreur et l'insoutenable.

Plusieurs décennies après les indépendances en Afrique, le désenchantement est palpable ; les dictateurs ont une conception particulière de la politique. Ils l'ajustent selon leurs propres intérêts. Pour Bossouma, la stratégie libérale consiste dans l'appropriation de tous les monopoles du pays: « l'Empereur avait été obligé de tout entreprendre et de s'attribuer tous les monopoles. [...] (p. 223). Théodore Holo affirme que le monarque africain jouit des biens publics à sa guise et de la subordination des organes institutionnels à sa personne physique. Il souligne ce qui suit :

En Afrique noire francophone, le chef de l'Etat est toujours qualifié de cœur du système. Cette situation s'inscrit dans une dynamique de la prépondérance du chef de l'exécutif observée dans les différents types de régime politique qu'ils soient présidentiels, semi- présidentiels, parlementaires (..) sur le continent africain, cette évolution a abouti à un présidentielisme caractérisé par la concentration de tous les pouvoirs au profit du président de la République, transformé, malgré l'affirmation de la forme républicaine de l'Etat, en un monarque par le mécanisme du parti unique qui lui assure l'intangibilité dans ses fonctions, le contrôle voire la subordination à son autorité de tous les organes attributaires des fonctions politiques essentielles de l'Etat¹⁰.

Kourouma caricature Eyadéma à travers le personnage de Koyaga, qui, pour s'assurer l'intégrité des institutions de l'Etat et la loyauté de ses partisans politiques exerçait son pouvoir

⁹ J. Chevrier, « L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain », in *L'Afrique littéraire*, n°85. 1989, pp. 3-13. p. 10.

¹⁰ Préface de HOLO (T.), à l'ouvrage de Frédéric Joël Aivo, *Le président de la République en Afrique noire francophone : genèse, mutations et avenir de la fonction*, Paris, L'Harmattan, 2007.

totalément à rebours des règles démocratiques. Koyaga apparaîtra donc comme une somme de dictatures dans la mesure où il va thésauriser les recettes de gestion du pouvoir telles que proposées par ses prédécesseurs. De la torture, en passant par les faux complots, les assassinats, les arrestations arbitraires, la répression du peuple, l'apologie de la prison, l'enrichissement immodéré, le culte de la personnalité pour aboutir aux crimes économiques, Koyaga a reçu de ses maîtres des leçons qui feront de son pouvoir une accumulation de dictateurs.

Ahmadou Kourouma (1999 : 180) reconnaît que « les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. Nombre de faits et d'événements que je rapporte sont vrais. Mais ils sont tellement impensables que les lecteurs les prennent pour des inventions romanesques¹¹. Si l'on regarde de plus près le portrait que le narrateur fait de ces différents personnages, l'on se rend compte que leurs traits sont grossis, enlaidis jusqu'à être repoussants. Le narrateur -créateur tente de les renier à leur tour en les disqualifiant. Les personnages sont soumis à un ostracisme qui trouve une explication dans leur nature haïssable. Chez Kourouma, l'intention politique et morale est toujours présente. Pour lui, la littérature n'est pas neutre. Elle doit être mise au service d'une cause, d'une idée, d'un ordre et refléter les préoccupations sociales et politiques du peuple. Le texte de notre étude raille donc les bassesses de la classe dirigeante. C'est pourquoi, dans le roman, l'abondance des scènes de violence a pour finalité de grossir les traits des dictateurs. Aussi, ce que l'on voit s'élaborer dès lors, c'est le goût du romancier pour la surimpression. Rien n'est laissé au hasard pour essayer d'accabler ces personnages. Les nouveaux dirigeants africains instituent la terreur comme stratégie pour conserver le pouvoir.

Au demeurant, ce roman riche en thèmes (la mégalomanie du pouvoir, le mensonge, la misère, la négation de l'homme par l'homme, la dictature, la révolte, etc.) dénonce l'échec des régimes néocoloniaux issus des indépendances africaines et prophétise "l'avènement de nouveaux régimes démocratiques basés sur la justice, le respect de la dignité humaine, bref l'humanisme".

L'on perçoit la nature abjecte d'acteurs ou de gestionnaires de la chose publique qui sont mus par leur quête immodérée d'enrichissement illicite, comme le note Achille Mbembé «dans une économie de la somptuosité et une politique de la volupté.»

Donc, l'écrivain pose le problème du pouvoir par le biais des rapports entre dominants (les gouvernants qui détiennent les rênes du pouvoir), et les dominés (les gouvernés qui sont des

¹¹A. Kourouma, *Je témoigne pour l'Afrique*, Grigny, éditions Paroles d'Aube, 1998.

êtres bafoués, sans honneur), mais aussi de la violence qui en découle. Kourouma inscrit dans ses notes concernant la République du Golfe que

[...] Les choses en République du Golfe avaient été bipolaires et limpides ; tout se traitait, se combinait, se jouait entre deux partenaires. Le pouvoir autoritaire et le peuple résigné. En haut, vous le dictateur arrogant, votre armée, votre parti, vos caudataires, vos agents de renseignement. En bas, les paysans abrutis par leurs croyances et leurs misères, patients et muets¹².

Les comportements de ses dirigeants peu intéressés au bonheur de leurs peuples et aux droits des humains, se précisent en entraînant des conséquences inévitables. Tout est fondé sur du mensonge, à commencer par la gestion des biens du pays dont le gouvernement est le garant. La bonne philosophie de la gouvernance à parti unique est de tout affiner dans la dissimulation de la vérité au peuple. Ainsi, les gouvernants se fraient la voie de la méthode obscure dénudée de toute possibilité de contrôle ou de vérification. Entre autres recommandations suggérées à Koyaga figurent cinq «méchantes bêtes qui menacent un chef d'État et président d'un parti unique» (Kourouma, 193) :

- La fâcheuse inclination en début de carrière à séparer la caisse de l'Etat de sa caisse personnelle ;
- Le fait d'instituer une distinction entre la vérité et le mensonge puisque « la vérité n'est très souvent qu'une autre manière de dire le mensonge »¹³ ;
- Un chef d'Etat prend les hommes comme ils existent dans la réalité car « tout homme est un dissimulateur »¹⁴ ;
- Le mauvais choix est à éviter dans toutes les circonstances. Il faut savoir choisir son camp dans la politique internationale.
- Ne jamais choisir librement et de bon cœur son successeur parce qu'il s'affichera en un concurrent « et les peuples arrêtent d'être attachés à un guide dont la disparition cesse d'être une catastrophe pour le pays.»¹⁵

En un mot, le personnage dictateur doit être « menteur et fabulateur comme une femme adultère et véridique comme un chasseur de fauves ; cruel comme un chat rassasié tenant une souris blessée dans des griffes et tendre comme une poule avec des pintadeaux qu'elle a couvés »¹⁶. Les dictateurs exercent un pouvoir brutal et arbitraire, écartant dans le sang toute opposition. Tous ces Guides sont présentés comme une caricature de dictateurs, présidents à vie et autres Excellences de l'Afrique contemporaine.

2.2- Parti unique ou la mise en place de l'État prédateur

Koyaga, « après le coup d'Etat, l'assassinat du président démocratiquement élu [Fricassa Santos], fonde le « parti unique » (p.278). Avec cet instrument politique, il passe trente années

¹²A., Kourouma, Op. Cit., pp.345-346

¹³A., Kourouma, Op. Cit., p.197

¹⁴A., Kourouma, Op. Cit., p..200

¹⁵A., Kourouma, Op. Cit., p..206

¹⁶A., Kourouma, Op. Cit., p.204

au pouvoir. Il se fait par la suite proclamer « président à vie » (p.292). Tiékoroni est lui aussi « un chef d'Etat et président d'un parti unique ». (p.278). Tout le pays est comme sa propriété privée, comme son entreprise. Bien que le pays des Ebènes soit une « République », Tiékoroni se comporte comme un monarque. Le discours se manifeste aussi par la mobilisation des moyens de l'État pour les besoins et la gloire du dictateur : « Dans sa république socialiste, Nkoutigui était appelé le premier footballeur, le premier médecin, le meilleur agriculteur, le meilleur mari, le plus pieux et le plus grand musulman, etc. Il aimait, parmi toutes les adulations, celles qui le qualifiaient de plus talentueux écrivain, de plus grand poète de son pays. »¹⁷

Cet extrait narratif montre l'ampleur du culte de la personnalité instauré dans la République progressiste et socialiste des Monts poussé jusqu'à la caricature. De ce point de vue, l'attitude du dictateur Nkoutigui Fondio n'est pas très éloignée de ses homologues autocrates alliés du libéralisme occidental dans la pratique et la gestion du pouvoir. Ainsi le romancier recourt à la démesure, à la caricature et au rire pour dénoncer les frasques sanglantes d'une dictature ubuesque, tout aussi risible que meurtrière. Il se note que d'un autocrate à l'autre, les similitudes sont considérables.

Au-delà de ce texte de fiction, l'adhésion au parti par naissance a été, de tout temps, vivement critiquée par les acteurs politiques zaïrois à l'encontre du Mouvement Populaire de la Révolution fondé par Mobutu. Le groupe de parlementaires dira:

Tout en se voulant un parti démocratique, le premier acte posé par le MPR fut de méconnaître au peuple des droits naturels les plus élémentaires: le libre choix. Le MPR est un parti qui recrute ses membres par la force. Un de ses slogans de base traduit ce caractère coercitif: « que vous le vouliez ou non, vous êtes du MPR. »¹⁸ (Pandanjila et al., p. 99).

Le roman retrace donc cet itinéraire historique au modèle du mimétisme discursif. Au Togo, on a toujours nié l'existence de l'adversaire politique, perçu en ennemi et combattu avec des armes de guerre. Ses stratégies pour maintenir l'unité dans son pays dissimule un tribalisme profond. Tous les postes importants, c'est-à-dire ceux de la garde présidentielle et de l'Assemblée Nationale, sont occupés par des proches ou des membres de son clan. En revanche, le dictateur estime qu'il ne pratique pas le tribalisme car il tolère des femmes de toutes les ethnies dans son lit : « *Vous pensez que bien diriger votre République vous demande d'être un*

¹⁷ A., Kourouma, Op. Cit., p.161

¹⁸ Pandanjila et al., « Lettre ouverte au citoyen Président-Fondateur du Mouvement Populaire de la Révolution, Président de la République par un groupe de parlementaires, » dans *Politique Africaine*, n°3, (1981), pp. 94-140,ici, p.99.

peu de toutes les ethnies du pays, d'être alliés à toutes les ethnies du pays. Vous vous attribuez au moins une femme de chacune des quarante-trois ethnies de la République »¹⁹. (p.300)

Les dictateurs ont une conception particulière de la politique libérale. Ils l'ajustent selon leurs propres intérêts. Pour Bossouma, la stratégie libérale consiste dans l'appropriation de tous les monopoles du pays:

Pour que l'argent du pays n'aille pas aux Libanais, aux Hindous, aux Ouest-Africains et Haoussas, l'Empereur avait été obligé de tout entreprendre et de s'attribuer tous les monopoles. [...] L'Empereur faisait tout pour tout le pays et, au lieu de l'aider, les habitants allaient marauder dans ses champs. Il était donc compréhensible que l'Empereur tremblât de colère à la vue des complotteurs communistes qui, jaloux de la réussite de ses exploitations libérales, sabotaient son œuvre²⁰.

En définitive, le monde romanesque qui s'ouvre au lecteur est une perception renversée des démocraties contemporaines et modèles. Il présente un univers où foisonnent la sottise, le ridicule et l'arbitraire. Les protagonistes ne sont pas seulement décrits, ils sont caricaturés et raillés, ce qui permet à l'auteur d'effectuer une critique sociale et politique indirecte de l'Afrique post-indépendance et cette critique s'accomplit à travers le portrait à charge de la classe dirigeante et de son système de gouvernance. La gestion de Koyaga s'avère aussi ridicule que celle de ses collègues.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, nous pouvons avancer quelques constats. Le discours dans ce roman de Kourouma prend souvent la forme de la caricature en tant qu'un moyen d'expression et de communication grâce à son rôle dans la présentation du réel. La caricature montre, sur un ton drôle, sarcastique, tous les défauts de la société politique africaine post-indépendance, et ce, dans le but de démasquer ou montrer les vrais visages des hommes du pouvoir. Ces derniers apparaissent représentés à l'extrême, et leurs compétences, dans les attributions des uns et des autres tiennent plus de l'anarchie que d'une logique liée à la performance. Cette esthétique permet à l'auteur d'illustrer et de porter le chaos à son paroxysme à travers les traits grossiers, les exagérations qui participent d'une démythification du pouvoir politique.

Le dessein de Kourouma est d'instruire une critique motivée par le désir de voir se transformer la cité, de voir les problèmes des citoyens résolus. Il en ressort des perspectives : la nécessité de la démocratie, de la justice, de relations économiques et sociales équitables au sein même du pays mais aussi avec l'extérieur, et la nécessité de privilégier l'éducation.

¹⁹ A., Kourouma, Op. Cit., p.300.

²⁰ A., Kourouma, Op. Cit., p.223

Bibliographie

AVO, Frédéric Joël, *Le Président de la République en Afrique noire francophone*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature africaine : Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier 1990.

DEHON, Claire, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1973

GNAGNON, W.K, *Écriture et Politique dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Togo, Université de Lomé, 2009.

KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil ,1998

LIQUE, René-Jacques, *Bokassa 1er, la grande mystification*, Paris, Editions Chaka, 1993.

NGALULA, Pandanjila et al., « Lettre ouverte au citoyen Président-Fondateur du Mouvement Populaire de la Révolution, Président de la République par un groupe de parlementaires, » dans *Politique Africaine*, n°3, (1981), pp. 94- 140.

PARE, Joseph, *Ecritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997.

SAMBOU, Ephrem, *La satire dans le roman guinéen*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

SIMEDO, Vincent Kokou, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne : des enjeux critiques à une poétique du rire*, New York, P. Lang, 2012

TCHIDJO, Stanislas Ousharn, *Par décret présidentiel*, Paris, L'Harmattan, 1993.

TOULABOR, Comi, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala, 1986.

LOVE AS A DESTRUCTIVE FORCE
IN THOMAS HARDY'S *FAR FROM THE MADDING CROWD* (1874)
AND *THE RETURN OF THE NATIVE* (1878)

Sioudina MANDIBAYE

sioudina@yahoo.fr

Université de N'Djamena (Tchad)

Abstract

Love is a common theme in Thomas Hardy's novels as a subject for exultation and depression. In his novels, love is often defenceless against evil as in any tragedies. In *Far from the Madding Crowd* as well as in *The Return of the Native* characters end up broken and scandalized. Therefore, Thomas Hardy depicts love as a destructive feeling which leads to death. Within this essay I shall compare the themes of love used in both novels and reflect critically on the question: does true love exist.

Keywords: Love, marriage, tragedy-comedy, Thomas Hardy. *Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*.

Résumé

L'amour comme sujet d'exultation et de dépression, est l'un des thèmes récurrents dans les œuvres romanesques de Thomas Hardy. Dans ses romans, l'amour est souvent sans défense contre le mal comme il en est le cas dans toutes les tragédies. Dans *Far from the Madding Crowd* aussi bien que dans *The Return of the Native*, les personnages ont une fin triste et désastreuse. Ainsi, Thomas Hardy dépeint l'amour comme un sentiment destructeur qui conduit à la mort. Dans cet article, notre objectif est de comparer les thèmes de l'amour tel que décrit dans les deux romans et chercher à comprendre si le véritable amour existe.

Mots-clés : Amour, mariage, tragi-comédie, Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*.

INTRODUCTION

Thomas Hardy (1840-1928) was a Victorian novelist and poet. Much of his poetry is autobiographical and focuses on the failure of his relationships. Consequently, Hardy put so much of himself into his fiction so that he famously wrote a great deal of his poetry about his first wife, Emma, who he became estranged from, and mourned her death for the rest of his life.

Far from the Madding Crowd as well as *The Return of the Native* can be seen as a story about suffering where fate is often called upon, wondered about, and blamed for mishaps. *The Return of the Native* for example paints a vivid picture of unhappy marriage between two young lovers, Clym Yeobright and Eustacia because they marry for the wrong reasons. Clym Yeobright a cultured and fun, returning home from Paris, has decided to marry Eustacia “The Queen of the Night” because he falls for her beauty. The proud, passionate Eustacia Vye in return just sees in Clym as the only reason of her love, a very wealthy man in the hope that he will help her escape her rural existence.

. To Eustacia, Clym Yeobright was a man coming from Heaven and is determined to love him even before meeting him. When Clym gives her proposal for marriage Eustacia confesses to him "To be your wife and live in Paris would be heaven for me" (RN, p.37). Thus, this kind of love is qualified merely self-love or selfish love than anything else.

Similarly *Far from the Madding Crowd*, Thomas Hardy’s fourth novel, is an exciting story in which a woman’s pride, and her greed for men’s admiration, bring death and madness to Sergeant Troy and Boldwood, who are rivals for her love. Troy is charming and passionate, and when he pursues Bathsheba, despite the warnings of those around her, she falls in love with him. They marry secretly in Bath. Boldwood is distraught and falls into a deep depression, to the point of neglecting his crops, and he loses the majority of his yield to a heavy storm.

Thomas Hardy is perhaps one of the most famous English writers of all time, as his books challenged the oppressive Victorian social conventions. Most of his novels set on Egdon Heath, a fictional barren moor in Wessex in southwestern England and deal with the relationships that did not last. For him, love means pain and it all comes to a tragic end. As a consequence, Thomas Hardy shows love as something which has a mysterious power and sometimes can overtake reason and become obsessive. Once, it becomes a fixation for either, the man or the woman, the consequences are heavy.

I. Paradoxes of love

Thomas Hardy's novels, *Far from the Madding Crowd* as well as *The Return of the Native* explore the difficult realities of rural farming life in Victorian England and is, fundamentally, a love story. In *Far from the Madding Crowd* as well as *The Return of the Native*, Hardy does not only treat the theme of the paradoxes of love but raises the issue of women's status. *The Return of the Native* for example can be seen as a paradox of love story about suffering, endurance, and humility. Talking about his treatment of his themes, Mamadou Kandji said:

Un motif omniprésent dans tous les grands romans de Hardy se trouve être celui de l'amour non partagé, de sa résultante qui est la maladie d'amour ou encore celui du mariage non réussi. Dans la ballade classique, les hommes et les femmes sont dépeints comme des êtres fragiles, ondoyants, capricieux et changeants ; d'une minute à l'autre, les sentiments à l'égard des êtres chers connaissent des rebondissements spectaculaires et à cela s'ajoute la fatalité qui pèse sur la vie des personnages qui ne sont pas toujours maîtres de leur destinée. (1997: 223).

The paradox of love is when love appears merely an attachment; that is to say when one does not receive a freely given gift of love but exchanges his emotions for support. Such an exchange is not love, but an attachment. Attachment is simply defined as a bargaining process based on sentimentality, the need for control and power and the fear of losing. It ultimately results in pain. Love, on the other hand, expresses itself as compassion, truth, nonviolence, patience, perseverance, tranquility, contentment and joy.

Far from the Madding Crowd's theme is similar to *The Return of the Native* since it also revolves around love and its paradoxical side. In both novels, love seems to be a matter of interest where the marriage shows that one partner exploits the other, and shows the society with his egoism. According to Martin Stephen:

In restoration times, marriage for upper-class families was much a matter of economics as of love. Arranged marriages were the norm, and a means whereby a family's estates and holding could be increased. With no certainty of a loving relationship within marriage, it is perhaps inevitable that having a mistress or a lover would come to the fore, particularly as Charles II himself was not renowned for his moral rectitude. Sexual dalliance is also perhaps inevitable in a society where a group of rich and healthy men and women know each other intimately and have time and energy on their hands (1986, p.142).

In *Far From the Madding Crowd* as well as in *The Return of the Native*, love is more or less presented as a matter of money or social status. Money and ambition are seen, through Hardy's lens, to distort what should ideally be a solemn compact of love and devotion. Eustacia's fascination with Clym for example is repeatedly portrayed as grounded on the glamor and luxury she expects him to provide her with in Paris. Wildeve's unexpected inheritance in the latter part of the narrative provides a strong incentive for Eustacia's renewed interest in his attentions. Likewise, the marriage of Thomasin with Wildeve occurs because of the fear of what people will say about her after. She marries, then, for the sake of received

moral values and so as not to bring shame on her family. It is evident that marrying for such a reason is an attachment rather than a pure love.

In Far From the Madding Crowd Thomas Hardy portrays Bathsheba as an independent woman upon inheriting her uncle's prosperous farm, who is determined to manage her farm as a single woman and struggles for acceptance and unconditional love. Thomas Hardy describes her as follows: "Those with whom she had no dealings were continually asking each other who she was, and remarking how her good looks cheered the place up. The general interest in her person made her feel like a queen...." (FMC, p.28). At the beginning of the novel, she meets Gabriel Oak, a young farmer, who asks her to marry him, but she refuses because she does not love him. She justifies her choice: "I have hardly a penny in the world, but I'm better educated than you – and I don't love you at all. [...]. You've just started a little farm of your own, and you ought to marry a woman with money, who would buy you sheep and cattle for a larger one."(FMC, p.12)

Bathsheba is a beautiful girl who possesses pride, envy, hatred, and all the passions which those do who style themselves their betters. Looking into the glass, "She simply observed herself as a beautiful product of Nature."(FMC, p.2). zealous and ambitious girl who longs for and goes after freedom and has a great idea, but the weakness hidden in her character, such as vainglory, indiscreet activities, and so on, leads her to tragedy.

"Pride and vanity" as observed Henry her bailiff, Bathsheba in her capacity of manager of her own farm becomes acquainted with her neighbor, Mr. Boldwood, and on a whim sends him a valentine with the words "*Marry me*" to provoke but not to find love. Boldwood, a very serious man, believes the valentine to be a true declaration of love and becomes infatuated with Bathsheba. He pursues her until she finally relents and agrees to consider marrying him in five or six weeks if he agrees to leave her alone until then. Andrew Bennett and Nicholas Royle criticize that "*when you write a love letter your life is on the line: there is danger and excitement, you are not sure what you are going to write, your very identity is at stake.*"(2016, p.240). As Roland Barthes says, in his seductive meditations on love in *A Lover's Discourse*: "*I-love-you ... is without nuance. It suppresses explanations, adjustments, degrees, scruples... everything is in he speaking of it ... I-love-you is active. It affirms itself as force* (1979, pp: 148-153).

Indeed, Boldwood the most respected rich and handsome man in the parish had never shown any interest in a woman and this hurt the pride of Bathsheba. Thereafter, he becomes obsessed with her by the idea of being loved by some perfect woman and becomes her second suitor. But Bathsheba once more refuses him because she does not love him.

In *Far from the Madding Crowd*, love-passion appears as destructive to the lover Boldwood in the sense that it alienates him from his identity and worth in life. The following passage illustrates this situation:

At the time Bathsheba was conscious of having broken through his dignity at last. His eyes, she knew, were following her everywhere. This was a victory, but it would have been sweeter to her if it hadn't been won by a trick. She was honestly sorry to have disturbed, by her thoughtless act, the peace of a man whom she respected too highly to make fun of. She nearly decided to beg his pardon when they next met, but she was afraid that this might only make matters worse. (FMC, p.39).

As a result, people laugh scornfully at Boldwood. "I have lost my respect, my good name, my position in society – and I shall never get them again."(FMC, p.62). He has complained.

Bathsheba often seems self-confident and feels proud to play on a man like Mr. Boldwood just for fun. Gabriel Oak advises her on such a behavior in this term: "It isn't honourable to excite the love of a man who doesn't interest you" (FMC, p.44). Paradoxically Bathsheba didn't resist to the charming Sergeant Troy, a handsome soldier. When she sets eyes on and she falls in love with him. Unbeknownst to Bathsheba, he has recently impregnated a local girl, Fanny Robin, and almost married her.

In an ironic way Sergeant Troy uses typical motifs and symbols of romantic love to suggest his intentions and desires are natural and pure, so that he may win the opportunity to seduce her into a physical relationship as illustrated in this dialogue:

"I am thankful for beauty, even when it is thrown to me like a bone to a dog!" And he continued.
 "I have seen a good many women in my time, but I have never seen a woman as beautiful as you. Let that offend you or let it please you – I don't care" (FMC, p.52).

Troy then uses an emotionally manipulative appeal and convinces her to marry him. Troy's physical appearance and clothing may reveal his social background. "Nobility of blood will shine out even among common soldiers" (FMC, p.53). Wearing a cloth cap in a 1920s novel is a clear indication of social background.

The issue with Boldwood, he is not enough romantic. It was a fatal mistake of him that he had never told her [Bathsheba] she was beautiful. According to Boldwood, Troy has stolen the dear heart of Bathsheba away with his wicked lies. But it is too late for him to win her heart.

In *Far From the Madding Crowd* Hardy created Bathsheba Everdene who after passing through bitter experiences of life submitted to the society. At the end of the novel, Bathsheba visited Oak's cottage and the novel ended with a happy marriage. The author adjusts with the Victorian convention by ending the novel apparently in a happy note. In this novel, Hardy praises the beautiful love through much rough experience between Oak and Bathsheba. Hardy

makes some comments when he mentions this novel that this friendship between two who have the same interests, was made by chasing the same aim, unfortunately, it is rarely attached to the love of males and females, for they commute not in their working time, but in their playing time

A similar theme of tragic comedy of love is developed by William Shakespeare's *Romeo and Juliet* where obsessional love is a destructive feeling either for a lover or the other and always leading to death. For instance, in *Romeo and Juliet*, obsession brought Romeo to kill himself as he perceived Juliet's death. In the same time, it brought also Juliet to kill herself as she saw Romeo's dead corpse. In most of the cases, it is a feeling which should be handled with reason to avoid slips.

2. The hint of unhappiness in love

Love is a feeling which has a mysterious power. It can be a tremendous source of strength, but it can also become a force for evil. Martin Stephen asserts:

It is told that everyone, regardless of their place and station in society, should learn to endure suffering and bad fortune. In other words, this story is not about marriage, but how to cope with bad fortune and suffering, the answer being to endure and suffer with patience and without complaint. (1986, p.84)

Stephen's statement implied that there are hints of unhappiness in love. Similarly, love in *The Return of the Native* is often not all that romantic or even nice. For some it is extremely painful. Therefore, the author presents characters who fall in love based on their romanticized vision of another person, not on reality. And when reality comes crashing down, it's not pretty. . According to Edward Albert:

Hardy's preoccupation with his "philosophy of life" is seen in the way in which he intrudes himself into his novels to point an accusing finger at destiny or to take the side of his protagonists, and in the over-frequent use of coincidence, through which he seeks to prove his case. Too often his plots hinge upon a sequence of accidents which have the most dire consequences, and, therefore, while he seldom fails to inspire in his readers his own deep pity for the sufferings of his characters, he frequently fails to attain the highest tragic levels. (1997, p.437)

In all of Hardy's great novels there are frustrating, imprisoning marriages that may reflect his own first marriage. His attitudes towards women were complex because of his own experiences. Certainly the latter stages of his own marriage to Emma Lavinia Gifford must have contributed much to his somewhat equivocal attitudes. On the one hand, Hardy praises female endurance, strength, passion, and sensitivity; on the other, he depicts women as meek, vain, plotting creatures of mercurial moods. The independently-minded Bathsheba of *Far from the Madding Crowd* is, in contrast to Elizabeth-Jane, a non-conformist because she tries to run her own farm and manage men; yet Hardy has her act with a spontaneity of feeling and

feel at times inferior to men. However, the novelist reveals his sensitivity towards the situation of women in his society by showing Bathsheba's all-too-modern conflict between the desire for marriage and that for individuality and independence.

Eustacia Vye, the main character of *The Return of the Native* is an exotically beautiful woman who lives in the small and isolated village of Egdon Heath, in the Wessex, with his ancient grandfather. She is so called "The Queen of the Night" because of her fondness of walking at night in Egdon. Her beauty is astonishing, so she drives all the men near her completely mad. Much of the action in this story revolves around the fact that men find Eustacia so unnaturally attractive that there are even rumors of her being a witch. Reason why, Clym may love Eustacia but may not marry her.

It is said that women see men more clearly than men themselves, and judge them more acutely. When love grows between Clym and Eustacia, Mrs. Yeobright objected to their marriage. Mrs. Yeobright thought that Eustacia was not good enough for her son.

"She will be no help to you," Mrs. Yeobright answered.

"Eustacia Vye is a lazy, unhappy woman. She has no interest in helping people. She thinks too much about herself" (RN, p.35)

These remarks most accurately reflects the intention of Eustacia that the only reason she loved Clym was to live in Paris. One of the central themes of this novel is the difficult relationship between love and possession. Eustacia Vye and Damon Wildeve are conducting a strange and ambiguous love affair which seems more concerned with self-interest than any real affection. For Damon and Eustacia, love is more motivated by a desire for ownership and conquest, the zeal of competition, or by pure boredom, than it is any deep emotional bond.

Thomasin, the daughter of a privileged Egdon Heath family loves a man called Damon Wildeve who runs the local inn Damon. He is a heartbreaker with little money, but Thomasin swears that she loves him. They planned to elope, but their plans fell through. Now, she returns home in shame. Damon will reveal later his scheme was only in order to make Eustacia jealous. The secret liaison causes uproar around Egdon Heath. Thomasin is devastated because she knows that Wildeve still loves Eustacia.

When it seems that Thomasin no longer desires Damon, suddenly Eustacia's affection for Damon cools. Eustacia then denies him physical affection in order to assert her own power over the relationship. Eustacia fancies Wildeve but she doesn't love him. It seems that her love for Damon was motivated in part by her belief that he was a man desired by many women. Eustacia contrives to spy on Yeobrights, in an attempt to get a look at Clym, who has

become the object of her fascination in her attempt to find someone better than Damon Wildeve.

Thomasin's aunt, Mrs. Yeobright, despairs when she hears the news. She remains obsessed with the damage that Thomasin's prolonged and painful engagement with Damon Wildeve has done to the family honor. She genuinely cares for Thomasin, however, and notices that Thomasin herself seems no longer to love Wildeve, ever since he managed to delay their first attempt at marriage; however, Thomasin neither denies nor confirms the truth of this.

Summertime finds Clym Yeobright and his new wife Eustacia installed in their cottage on the heath; they are happy for the meantime, but Eustacia has not given up her ambitions to move to Paris, while Clym remains dedicated to becoming a schoolteacher on the heath. Mrs. Yeobright has become resentful because she has not received any recognition from Clym that he has received the money she sent to him. When she learns from Christian Cantle that Damon Wildeve won the money at dice - what she does not know, of course, is that Diggory Venn won the money back, and gave it to Thomasin - she confronts Eustacia, believing that Damon, Eustacia's former lover, has given her the money privately to regain her favor. Mrs. Yeobright's suspicion is incorrect, and Eustacia is indignant. They have an angry argument, during which Eustacia proclaims that she would not have married Clym if she had believed they were really going to live in a cottage on Egdon Heath rather than move to Paris. Although the confusion over the money is soon resolved when Thomasin is consulted, the rifts between Clym and Eustacia and between Clym and Mrs. Yeobright have grown too deep to bridge easily.

In some sense, it is fate and destiny that has damaged Eustacia, whose misfortune was a product of her own foolishness, but also of larger forces of unavoidable coincidence. Even if the novel had ended without Thomasin, it pays close attention, as we have noted, to the force of modernity in governing the lives of individuals; here we see its concern with the similarly potent forces of destiny and misfortune. Thomasin wants another husband, and so she marries Diggory, who has always loved her. He is the only character who is truly happy by the end. We do understand that that a good husband is not a man who is rich or handsome. He is the man who knows the value of a woman.

III. Marriage as a source of alienation

In far from the *Madding* as well as *The Return of the Native*, Hardy does only treats the theme of love but raises the issue of marriage as a source of alienation. In fact, marriage is seen as a source of alienation because it seems to hold out for Hardy's characters "the promise

of self-realization" while actually resulting in just the opposite: a miserable stifling of self. Emery in *The Englishman's England* asserts that marriage "brings down the pride of sovereignty to the level of petty life" (1965, p.25).

The institution of marriage and the relations between the sexes figure largely in the novels of Thomas Hardy. But the institution of marriage, as Hardy portrays it, is also buffeted by other powerful forces. In most of his novels, the action centres around a marriage or a potential marriage that does not take place. He emphasizes unhappy marriages and human disillusionment; and he stresses that marriage, as seen in nineteenth century England, only serves to alienate the individual.

In Victorian society, women had to rely on their husbands for everything and that this reliance of a wife on a husband created a type of slavery. Victorian culture or society, insists that a woman's primary duty is to please and serve others and to put her own desires on hold. That means women were expected and taught to attract a suitable husband, and, once married, to stay home, raise the children, submit to her husband, and attend to household affairs. In the Victorian society women's role became limited since a girl usually passed from dependence on her parents to submission to her husband, Françoise Basch, evokes that the Victorian woman accepted traditional role as a wife and mother, and she had no voice in the society.

C'est donc en tant qu'épouses et mères que le XIXe siècle continue à glorifier la femme et a poser mariage et vie familiale comme une vocation unique. Toute l'éducation des jeunes filles n'a pour objet que de les préparer à cette fonction a la fois subordonnée et idéalisée. (1979, p.37)

The Victorian Age of 19th-century England is no exception about the dominance of the man and the subordination of the woman. In Victorian England for example, women gradually gained more legal rights, like the right to divorce, but they were still lacking in contrast to men when it came to opportunities for education, political rights, and social status.

In *Far from the Madding Crowd* and *The Return of the Native*, Hardy portrays the issue of gender and stereotypes relate to the theme of love. Eustacia for instance in spite of her potentialities as an educated, cultured, beautiful woman has no power to create position for herself in the society. She becomes a mere spectator at Clym's gradual regression into a furze cutter. She gets nothing by depending on Clym's will. This sense of desperation ultimately leads her to elope with Wildeve for her self-fulfillment. Hardy exploits the marriage to expose the social background against which Eustacia's character develops.

All of Thomas Hardy's female characters are inherently passive, a trait that makes them vulnerable, though not inferior. One of his most successful heroines, Bathsheba Everdene, best articulates women's difficulty in expressing themselves. In her effort to dissuade Farmer

Boldwood from his marriage proposition as a business transaction, Bathsheba exclaims, “*It is difficult for a woman to define her feelings in a language which is chiefly made by men to express theirs*” (308). Bathsheba is described as an economically independent woman who stood socially and equal among men.

Bathsheba gives Troy complete control over her destiny; that is to say both her personal and real property went to her husband. William Burns in his book *A brief history of Great Britain* mentions that women in the 19th century labored under many disadvantages. “Under the English common law, a married woman could not possess property in her own name; unless special arrangements were made, her property was considered that of her husband (2010 p.171). Despite Bathsheba’s willing not to be considered “as man’s property”, she is subordinate to her husband Troy and cannot expect to be taken seriously.

If Bathsheba has accepted the woman's primary duty is to please and serve others and to put her own desires on hold, the author shows that Eustacia accepts the ideological role of Clym's wife with the expectation that someday she would be able to persuade him to return to Paris. After her marriage with Clym, Eustacia finds that her chance of self fulfillment gets thinner and thinner everyday with Clym's gradual involvement in the meaningless mire. Clym has already assigned for her the role of a mistress of his school. Eustacia finds after marriage her chance of returning to Paris gets bleaker and bleaker with Clym's insisting her to live on the heath. Meanwhile Clym's eye sight failed, he decides to become a furze cutter after abandoning his plan of educating villagers. The author shows that the patriarchal society denies her right to self-fulfilment. She hoped that Clym would provide her the cherished freedom from Egdon heath where her grandfather has placed her. Marriage for Hardy, in short, is more of a trap and a delusion than a sacred state or hallowed relationship.

CONCLUSION

From romantic love to the attachment, *Far from the Madding Crowd* and *The Return of the Native* explore the ways people connect and the reasons for those connections. Looking at hate, the emotion that so often intimately relates to love, these stories also show how misunderstanding, prejudice, abuse of power, and jealousy tear people apart and destroy lives. One of the most troubling aspects of these novels' tragic element is that it is caused not by evil or bad intentions, but by misperception, misunderstanding and unfortunate coincidence.

Love such as expressed in *Far From the Madding Crowd* and *The Return of the Native* is a power which can be compared to a double-edged knife. On the first hand, it can lead to

everlasting happiness. On the other hand, it can lead to destruction and death. The novels of Hardy, *Far from the Madding Crowd* and *The Return of the Native* look at many aspects of love as a destructive force, inviting readers to consider the complex circumstances, beliefs, hopes, fears, and desires that evoke these human emotions.

Thus, Love should be a saving tool in society instead of a destructive weapon. Therefore, it should be handled with reason to avoid slips. Good, healthy, and happy relationships end in marriage, used as a symbol of harmony and happiness.

Bibliography

- ALBERT**, E. (1997, 5thed). *History of English Literature*, London, Harrap.
- ANDREW**, B, & **NICHOLAS**, R (2016). *An Introduction to literature, Criticism and Theory*, London, Routledge.
- BARTHES**, R. (1979). *A Lover's Discourse*, translated by Richard Howard, New York, Hill and Wang.
- BASCH**, F. (1979). *Les femmes victoriennes*, Paris, Payot.
- BURNS**, W.E. (2010). *A brief history of Great Britain*. New York, Checkmark Books.
- EMERY**, R.J. (1965). *The Englishman's England*. London, Macmillan.
- HARDY**, T. (1979). *The Return of the Native*, London, Heimann Educational books
- HARDY**, T. (1980). *Far From the Madding Crowd*, England, Longman.
- KANDJI**, M. (1997). *Roman anglais et traditions populaires*. Canada : Humanitas.
- SHAKESPEARE**, W. (1839). *Romeo and Juliet*, London, J. Pattie.
- STEPHEN**, M. (1986). *English Literature*. England: Longman

LA POESIE DE JEAN-BLAISE BILOMBO SAMBA ET LA LOGIQUE SARTRIENNE DE L'ECRITURE : UNE LECTURE DE *TEMOIGNAGES*

Rosin Francis Emerson LOEMBA

rosinloemba@gmail.com

Université Marien Ngouabi (Brazzaville, République du Congo)

Résumé

L'héritage de la tendance sartrienne de l'écriture se révèle surtout en le rapport fonctionnel de l'écrivain avec la société. Cet article se propose de réfléchir sur le lien idéologique et thématique entre la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre et la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba, en s'appuyant, à titre illustratif, sur son texte *Témoignages*. L'objectif est donc de révéler la posture existentielle de ce poète congolais, aussi bien dans sa prise en compte des réalités sociales et dans l'édification de l'éthique humaine que dans la valorisation des libertés.

Mots-clés : Existentialisme, humanisme, idéologies, patriotisme, liberté, confluence.

Abstract

The heritage of the Sartre antendancy of writing or literature is revealed above all in the functional relationship of the writer with society. This article attempts to forge the ideological and thematic link between the existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre and the poetry of Jean-Blaise Bilombo Samba, by relying, by way of illustration, on his text *Témoignages*. It reveals the existential posture of the Congolese poet, in his taken into account of social realities, or the construction of human ethics and the valuation of freedoms.

Keywords: Existentialism, humanism, ideologies, patriotism, freedom, confluence.

INTRODUCTION

De façon générale, l'œuvre poétique de Jean-Blaise Bilombo Samba s'appréhende comme l'esquisse d'une construction des humanités agissantes partant d'une quête ontologique, aussi bien des rapports sociaux que dans le désir profond de projeter l'avenir. Ainsi, il y a lieu de voir foncièrement, dans cette poésie de l'Être et du monde, un rapprochement idéologique et

thématique avec d'autres écrivains, considérés comme des figures tutélaires, en raison de leur apport dans la cristallisation et le fonctionnement des idées-actions. En effet, à travers cet article, il s'agit d'aborder la question de l'héritage et des confluences entre Jean-Paul Sartre et Jean-Blaise Bilombo Samba. Cet héritage idéologique, sur la base d'une démarche sartrienne de l'écriture, s'articule autour des parallélismes qu'il y a entre les deux auteurs dans la formalisation de la pensée salvatrice. Il s'agit de la problématique existentielle relative à l'existentialisme ou à la phénoménologie sartrienne. Autrement dit, il est question de réfléchir sur l'appropriation claire ou complexe de la pensée de Jean-Paul Sartre par Jean-Blaise Bilombo Samba.

L'œuvre poétique de Jean-Blaise Bilombo Samba, bien qu'étant pertinente sur le plan thématique et esthétique, ne bénéficie pas d'un regard important de la critique. Toutefois, deux analyses peuvent ici être convoquées pour aider à une meilleure compréhension. Il s'agit des articles respectivement intitulés « De l'hermétisme dans la poésie congolaise : Jean-Blaise Bilombo-Samba » (O. Massoumou, 2010) et « L'altérité dans la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba : une perception à partir de l'instance dédicatoire » (R. Loemba, 2020). Ces deux textes se préoccupent davantage des questions de l'écriture et des formes hermétiques et esthétiques qui singularisent l'œuvre de Bilombo Samba.

À quel niveau d'interprétation peut-on cerner cette confluence idéologique et thématique entre Jean-Paul Sartre et Jean-Blaise Bilombo Samba ? Dans quelles conditions la poésie de ce dernier s'inscrit-elle dans le cadre de l'engagement littéraire au sens sartrien ? Ces interrogations font aboutir à des hypothèses portant sur la fonction spécifique de l'écrivain dans l'évolution harmonieuse des sociétés, dans la recherche et la promotion des libertés et la valorisation des égalités humaines. Ainsi, la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba serait totalement engagée dans la mesure où elle se préoccupe des causes humaines et des dérives sociales. C'est en nous appuyant sur son recueil de poèmes intitulé *Témoignages* (1976) que nous allons expérimenter la logique sartrienne de l'existence chez ce poète congolais à la croisée des générations. C'est à la lumière des approches comparatiste et thématique qu'il sera question de dégager les liens de convergence entre les deux auteurs. Il sera, dans ce cas, question de broser l'héritage idéologique que ceux-ci ont en partage, aussi bien dans la posture engageante de l'écrivain que dans son rôle salutaire d'instaurer l'humanisme.

1. Héritage idéologique et filiation inconsciente

L'humanisme sartrien s'est révélé non seulement dans l'irruption d'une pensée sur la liberté, mais aussi sur l'aboutissement d'une pensée plus universelle, avec notamment

l'impact anticolonialiste qui va découler de la doctrine philosophique et littéraire de Jean-Paul Sartre. Il importe à présent d'approcher la prise de position de ce dernier sur la reconnaissance des idées africaines, surtout quand il va soutenir le grand combat idéologique et culturel mené par les tenants de la Négritude. Sa participation à la préface de l'anthologie de Senghor (1948), bien que perçue tantôt avec ambiguïté, est motivée par cette filiation qu'il perçut dans les différents textes proposés pour cette anthologie, exprimant ainsi un combat vital pour l'Homme. Dès lors, cette contribution à l'universel, en rapport direct avec le mouvement existentialiste qu'il a prôné, va générer d'autres lumières dans le monde et plus particulièrement sur le continent africain. Jean-Paul Sartre est à juste titre considéré comme un écrivain tiers-mondiste, en raison de sa participation à l'histoire des littératures francophones.

Partant de cette conjonction des univers idéologiques, la pensée de Jean-Paul Sartre a donné lieu à un héritage et à la manifestation des confluences, ou d'un effet d'influences, à l'égard de certains écrivains francophones. L'influence de la pensée sartrienne peut ici se lire dans la conception fonctionnelle de la littérature, de façon large, c'est-à-dire cet ancrage fondamental dans l'engagement en littérature. Ce tournant scriptural et idéologique que marque son œuvre, après la Seconde Guerre mondiale, avec notamment cette poétisation de l'Être, va donc se répandre au sein de toute une génération d'écrivains francophones qui vont tenter plus ou moins de promouvoir leurs libertés, à partir du rôle engageant de l'écrivain.

L'engagement littéraire chez Jean-Paul Sartre repose principalement sur la fonction de l'écrivain dans la société. Cette fonction, d'après le philosophe, se rapporte au contexte socio-historique de l'époque, notamment la répercussion des écrits littéraires dans une société en crise. À cet effet, pour parler du contexte français, l'écrivain engagé, pendant ou à la fin de la Seconde Guerre mondiale, s'est distingué par ses prises de décisions dans un monde de grands bouleversements. Pour J.E Bruneau (2003 : 70) :

L'écrivain engagé parle de son époque, assume toute responsabilité, requiert la liberté de tous les hommes, dévoile le monde tel qu'il est, cherche à communiquer avec l'altérité. En somme, par sa littérature, l'écrivain engagé est en situation, c'est-à-dire qu'il représente la place d'un individu par rapport à ses déterminations sociales, sa relation avec autrui et son projet.

Jean-Blaise Bilombo Samba s'empare singulièrement de cette logique sartrienne sur la fonction même de l'écrivain. L'appropriation de cette logique s'illustre contextuellement dans la volonté de redéfinir le rôle de l'écrivain dans les sociétés en crise, notamment dans les sociétés africaines. L'écriture devient, pour lui, comme l'atteste *Témoignages*, une voie de salut universel. Dès la sémantique du titre, on s'aperçoit de cette volonté de sortir du silence

et de promouvoir les valeurs humaines. La parole du poète est salutaire car elle consiste à révéler un monde caché. Cependant, cette révélation devient le signe fort d'une rationalité qui fait de l'écriture une mise en garde. Ce postulat urgent de l'écriture et cette pression peuvent s'énoncer en ces termes :

Alors je cherche un carnet
Où me décharger
En vers
Fureur en geysers d'images
Pour perforer les oreilles plombées
Où me décharger
Cri du cri
Prodiges de mes mots (J.B. Bilombo Samba, « Recherche », 1976 : 16)

Jean-Blaise Bilombo Samba, autant que ses prédécesseurs écrivains africains de la première heure, en l'occurrence ses pères de la Négritude, hérite de cette logique sartrienne, dans cet engagement de « perforer les oreilles plombées ». Le cri du poète est à percevoir dans le cadre de l'urgence et se veut salutaire, au-delà de « l'Exil ou la tombe ». En héritant de cri au profit du renouvellement humain, Jean-Blaise Bilombo Samba inscrit son écriture dans une optique humaniste. Ce qui justifie sa présence au monde, c'est la bravoure de dire la fragilité du temps et de dénoncer les tourments.

Ainsi, le titre *Témoignages* se justifie dans son emploi car il est question, de façon générale, de repenser la valeur première de l'Être et de la société, de mettre à nu les méandres déconcertantes de l'histoire des continents. Il faut, à ce titre, trouver une conciliation directe entre sa poésie et celle des tenants de la Négritude. Dès la première publication de l'auteur, nous retrouvons la ferveur césairienne et senghorienne de dire l'Humain et la société, de sortir des barrières de la pensée humaine, non pas seulement sous forme de « cahier », cette forme d'implantation de l'Être pensant dans ses valeurs culturelles, mais aussi dans cette vibration de l'écriture qui rétablit le sens même de l'Être. C'est ainsi que nous découvrons en filigrane ce désir de « vivre même au prix du sang » (*Témoignages* : 30) au profit de la communauté. Il se dégage explicitement une démarche vers les autres par cette conversion à l'humanisme. Son écriture fait entrevoir une volonté transfrontalière qui repose sur la diversité de l'Être et qui se veut un engagement total pour l'Autre.

Le rôle de l'écrivain engagé serait donc de prendre conscience de son propre vécu et de ceux qui l'entourent. Jean-Paul Sartre (1948 : 31) affirme : « L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité ». C'est croire en la profondeur du cri qui dépasse les frontières et propulse les valeurs ontologiques sur tous les points, sans

discrimination. Avec beaucoup plus de lumière, Jean-Blaise Bilombo Samba révèle dans cet extrait l'optimisme de son cri et son engagement total pour un apogée collectif :

Nous irons par les routes et par les champs
Avec nos voix semences de joies indomptables
Crier notre bonheur enveloppé de paix
Et incendier d'allégresse les mesures d'agenouillement (*Ibid.*, « Chant du cœur » : 58).

Cet extrait donne sens à la révolte, tout en favorisant la défense des valeurs humaines et la recherche du bonheur de tous. Le cri poétique n'a de valeur ici que dans son engendrement de sens. Sa vitalité serait due à cette forme de réhabilitation de l'Être. Cela rend le poète proche de la poésie de Tchicaya U Tam'si, dans cette esthétique du dévoilement, comme nous le découvrons dans le « Cri », l'un des poèmes de *Veste intérieure* :

Voici les caciques
Les macaques d'hier
Les princes d'aujourd'hui
S'épouillant se dépouillant
Poux le cul par terre
Peuple-souverain-les masses
A coup de slogans on sodomise
(Tchicaya U Tam'si, *Veste intérieure*. Cité par Jean-Baptiste Tati Loutard, 2006 : 117)

C'est là une confluence thématique qui rend compte du contexte socio-historique d'après les indépendances. Cette même confluence se rapporte à la posture téméraire des écrivains congolais, dans la poursuite des idéaux, ce qui, en revanche, marque l'idée d'un engagement

2. Engagement scriptural et élan salutaire

De façon pratique, il y a, dans la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba, le souci de repenser le rôle et la place de l'intellectuel dans la société. Le contexte socio-historique a largement nourri la verve du poète, jusqu'à produire une œuvre engageante. Les thématiques que nous retrouvons dans *Témoignages* font office d'une empreinte sartrienne, tant le poète se préoccupe en premier lieu des questions de survie nationale. La portée nationaliste et patriotique de son engagement fait de lui un chantre de l'humanisme. Sa responsabilité, dans la marche évolutive des sociétés, donne à sa plume une fonction singulière et de sensibilisatrice, d'éveil et d'incitation à plus de responsabilités citoyennes. Jean-Blaise Bilombo Samba affiche une grande passion pour le Congo, sa patrie, et se préoccupe des questions brûlantes afin de panser l'âme blessée de son peuple :

Je parle pour ma patrie
Et pour mes frères de la douloureuse tragédie
Pour eux je veux me donner de toutes mes entrailles
Tant qu'il me restera

Les doigts
 La parole
 Les cahiers où vomir ma haine pour l'affameur
 [...]

 Je me donnerai à outrance pour eux
 Pour qu'ils fassent flagrant délit de leur famine (*Ibid* : 17)

Cet extrait est expressif de l'esprit prométhéen qui caractérise le poète, sa volonté d'être « la bouche de ceux qui n'ont pas de bouche ». De surcroît, il affiche pleinement son engagement citoyen, ses convictions devant la « douloureuse tragédie » à l'égard de ses frères. La souffrance collective devient de ce fait son cheval de bataille et tout naturellement, sa raison d'écrire. Jean-Blaise Bilombo Samba tente d'écrire dans une vague dévastatrice de révolte et de dénonciation totale, dans le souci de restaurer les valeurs humaines et en vue de construire dignement le Congo auquel il aspire. Le poète se préoccupe des causes nationales, témoigne de son époque en vue de promouvoir des lendemains radieux et plausibles. C'est là un caractère important de la littérature engagée, comme l'atteste Jean-Paul Sartre.

La responsabilité de l'écrivain part ici de son intransigeance devant les préoccupations les plus immédiates, l'adaptation de sa pensée à des sujets réels et palpitants. C'est ce qui ressort de son cri d'alarme pour sa patrie : « Je méprise. Le grand devoir va me saisir / Et faire de mon Congo ô Congo un pays droit » (*Ibid.*, « Mes vingt ans » : 15). S'engager dans cette démarche scripturale prouve le versant salutaire de la littérature, celle de l'ouverture et de l'approfondissement de la raison dans tous les secteurs de la société. Cet élan salvateur dépasse les frontières ethniques et régionales pour exprimer avec dignité l'âme humaine. La poésie s'exprime en profondeur comme le lieu privilégié d'expression de quête et de liberté. L'aspiration à la droiture ou la promotion de la justice dépasse ce « rendez-vous avec la sueur », postule l'humain sur tous les plans, au-delà des tragédies historiques et au souffle mortifère, tout en proposant une société harmonieuse. Jean-Paul Sartre (1958 : 67) exprime cette parole salutaire de l'écrivain comme un désir singulier d'aller vers l'Autre : « Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur ». En effet, Jean-Blaise Bilombo Samba insiste sur l'inscription de l'écrivain dans le contexte social et historique de son époque.

La littérature serait ainsi liée aux aspirations synchroniques de son époque dans l'idée d'ausculter toute négativité ontologique et sociologique. Il est certes vrai qu'il accorde moins d'importance à la poésie, mais il reste au moins probant de considérer cette filiation sur le plan de l'inconscient et de voir en la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba la même lutte pour la vérité. Là n'est peut-être pas le lieu d'évoquer le désintéressement de Sartre aux autres

arts et autres formes d'écriture (notamment la poésie), mais il convient tout de même de rappeler les postures de créativité et de perception de chacun écrivant dans un contexte défini. Car il y a véritablement un sens paradoxal à donner à la distinction que tente de faire Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* au sujet de la littérature et des arts, en mélangeant, la poésie. Ce qui est réel, c'est qu'il n'a point écrit de poésie. Cependant, il serait quand même intéressant de s'interroger pourquoi il s'est donné une tâche aussi de préfacer l'anthologie de Léopold Sédar Senghor consacré aux poètes ? À ce niveau, il faut d'abord considérer un tel acte comme l'illustration de son propre humanisme, et la grande reconnaissance sur l'existence d'une élite africaine à l'époque. Une idéologie scripturale qui se veut aussi importante chez Jean-Blaise Bilombo Samba, comme nous le découvrons par exemple dans son premier texte.

Ce premier recueil de poèmes de Jean-Blaise Bilombo Samba est thématiquement proche des réalités congolaises de l'époque. L'auteur se permet de dénoncer dans *Témoignages* les « pseudo-indépendances » africaines, ces pouvoirs politiques encore parturians et les accalmies de son époque. L'acte créatif exprime un optimisme ou une vision pour les lendemains. En fait, le poète rêve de « bâtir à ciel ouvert / Un Congo au regard intense de notre soleil » (*Ibid* : 19). C'est surtout croire à un dévouement qui justifie sa raison d'écrire et qui conforte cette filiation littéraire.

L'engagement du poète tient compte de sa sensibilité, surtout quand il y a lieu de dénoncer les misères de son peuple, le malaise social ou les inégalités. Ainsi, cet élan de l'écrivain part de sa « responsabilité morale, idéologique ou politique, à l'égard de soi-même autant qu'à l'égard d'autrui, qu'il s'agisse du lecteur ou plus largement de l'ensemble de la société » (S. Servoise-Vicherat, 2009 : 98). Cela renvoie à la problématique de l'écrivain comme figure archétypale dans la société. Là n'est pas le lieu d'évaluer le degré de considération sociale des écrivains d'une société à une autre. Cependant, il convient de souligner que tout se résume, en réalité, en le type de pouvoir ou de régime politique exercé dans chacun de ces pays dont ils sont originaires ou sont censés exercer leur métier d'écrivain. Dans le contexte africain en général, et congolais en particulier, la problématique de la place des écrivains à l'orée des indépendances semble complexe, selon que ceux-là vont exprimer, pour la plupart, des révoltes, à leurs risques et périls, en vue de redynamiser une pensée plus citoyenne et démocratique. En revanche, cela a permis l'aboutissement d'une littérature fortement « engagée », fille de cette tendance idéologique prônée par Jean-Paul Sartre.

La prise de position de Jean-Blaise Bilombo Samba devant la « misère ! la misère [qui] étouffe / Le surgissement de l'espoir » (*Ibid* : 34) dévoile son optimisme ou sa grande foi en

l'avenir de son pays, comme nous l'avons évoqué plus haut. En exposant le tableau sombre de la société, le poète dénonce les formes de politiques dédaigneuses, cette fatalité à laquelle son peuple est malheureusement confronté. Son cri est retentissant dans ce sens : « O noir tableau de misère noire / Misère oh ma mère je n'en crois mot » (*Ibid* : 36.)

La souffrance des peuples, ainsi que la précarité sociale, nourrit le poète à telle enseigne qu'il prend position et dit les choses dans leur cruauté. L'élan salvateur se lit dans cette capacité de dire le réel et d'appeler l'autre à une prise de conscience de tout ce qui semble être un frein à son propre développement. Autrement dit, son rapport à la société est pactisé par une rationalité agissante. Le souffle poétique est marqué par un élan de rupture avec des tendances non fécondes et peu constructives de la littérature. C'est croire au renversement ou au dépassement des théories dites classiques, pour promouvoir une véritable littérature d'engagement, comme nous pouvons le découvrir dans ses autres œuvres, en l'occurrence *Hors la nuit* (1996), *Elégies libertaires* (2003) et *Brûleurs d'ombre* (2003). Ce positionnement de Jean-Blaise Bilombo Samba dénote la fonctionnalité de certains écrivains congolais de l'époque, notamment Maxime N'Débéka considéré comme un poète révolutionnaire. L'engagement scriptural de ce dernier, à la lumière de son compatriote, peut par exemple se lire dans les vers ci-après de *Soleils Neufs* :

Je saurai te traduire la force de mes mots
 Mes mots baïonnettes
 Des baïonnettes sanglantes (*Soleils Neufs*, cité par Tati Loutard, 2006 : 121.)

Ce qui justifie une tendance révolutionnaire réaliste et ponctuée par une volonté prométhéenne des écrivains congolais de l'époque. L'écriture devient cette « arme miraculeuse » dans l'émergence des idées révolutionnaires au profit de la communauté, ce qui fait dire à Joël Planque dans sa biographie sur Tchicaya U Tam'si (2000 : 131) que : « La grande révolution de l'histoire congolaise réside en l'émergence de l'écriture aux mains de ceux qui traditionnellement ne possédaient que la parole ; avec l'écriture, l'amorce d'une vie littéraire ». C'est justement assigner à l'écriture cette possibilité de dire le réel et de lutte perpétuelle des libertés.

CONCLUSION

La pensée sartrienne de l'écriture reste d'actualité chez bon nombre d'écrivains, surtout quand il s'agit de réfléchir sur la posture de l'écrivain et son apport dans la société. L'héritage idéologique de Jean-Paul Sartre se répercute bel et bien dans la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba ainsi que nous avons essayé de le voir, à partir de sa première publication,

Témoignages. Cette filiation inconsciente se fait sentir par cette détermination et l'apport fonctionnel du poète dans la description et le dévoilement des dérives de son temps. C'est une écriture qui destine l'Homme à plus de responsabilité sociale, morale et fait de l'écrivain non pas un simple dessinateur de mots, mais un témoin engagé de son temps, un fin observateur de la société.

Bibliographie

BILOMBO SAMBA, Jean-Blaise : *Témoignages*, Paris, P.J. Oswald, 1976.

BRUNEAU, J.E : « La littérature engagée », in *Québec français*, n°131, 2003.

LOEMBA, Rosin Francis Emerson : « L'altérité dans la poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba : une perception à partir de l'instance dédicatoire », in Bellarmin Etienne Iloki (éds), *La Littérature et le "vivre ensemble". L'autre, identité et différence*, Paris, L'Harmattan-Congo, 2020.

MASSOUMOU, Omer : « De l'hermétisme dans la poésie congolaise : Jean-Blaise Bilombo Samba », in *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, n°3, 2010.

PLANQUE, Joël : *Le Rimbaud noir : Tchicaya U Tam 'si*, Paris, Editions Moreux, 2000.

SARTRE, Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1958.

SERVOISE-VICHERAT, Sylvie : « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste » », *Marges*, n°9, 2009.

TATI LOUTARD, Jean-Baptiste : « La poésie congolaise d'expression française des années 30 à nos jours », in *Libres mélanges. Littérature et destins littéraires*, Paris, Présence Africaine, 2006.

ECRITURE ET FIGURATION DU REEL DANS *ANABASE* DE SAINT-JOHN PERSE

Tamia Judith ADJA

judith.tamia@yahoo.fr

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

Résumé

Cet article présente deux aspects de la construction du poème *Anabase* : la manifestation de la réalité par le vécu quotidien et celle de la présence des traces de l'auteur dans le texte. Cela donne au réel une symbolique importante. Le premier aspect se réalise par une référence à l'activité humaine et à l'éloge de la nature à travers l'évocation des quatre éléments primordiaux, ainsi que de l'espace et du temps édéniques. Quant au second aspect, il se focalise sur l'origine et la considération du poème comme résultat d'un parcours. Cette stylisation de la nature et de l'auteur fait d'*Anabase* une écriture à identité fragmentée, d'où son évolution dans une sorte de tourbillon sous forme de voyage dit *poétique*.

Mots-clés : réalité, écriture, identité, réel, poème.

Abstract

This article presents two aspects of the construction of the poem *Anabase* by Saint John Perse: the manifestation of the reality by the daily experience and the presence of the traces of the author in the text. This gives to the reality an important symbolism. The first is realized by a reference to human activity and a praise to nature through the evocation of the four essential elements as well as the edenic space and time. As for the second, it focuses on the origin and consideration of the poem as the result of a lifetime experience. This stylization of nature and author gives *Anabase* a fragmented identity. Hence, its evolution in a sort of whirlwind in the form of a so-called poetic journey.

Keywords: reality, writing, identity, real, poem.

INTRODUCTION

La poésie de Saint-John Perse souscrit à une nouvelle forme d'écriture dont les fondements tiennent à la fois du champ social et du besoin profond du poète de rompre d'avec les normes,

les conventions et l'exiguïté du monde. En effet, Saint-John Perse tient sa poésie comme une combinatoire de mots, de sons et d'idées allant des jeux sur le langage à la diversité des registres d'écriture dont la finalité est de rendre pleinement compte de l'identité plurielle de l'homme et des ressources insoupçonnées qu'il recèle. De cette alchimie devra émerger une écriture neuve susceptible de révéler la plénitude du réel. Sur cette base, la poésie de Saint-John Perse se sert de divers phénomènes comme source d'inspiration. *Anabase* offre un cadre de réalisation à cette ambition, d'autant plus que l'un des traits distinctifs de ce texte poétique est son orientation vers le monde concret.

Vu qu'aucun texte ne naît *ex-nihilo*, l'essentiel de cette réflexion se focalisera sur le mode d'intégration de la réalité dans le poème. L'enjeu sera de cerner le projet d'écriture de l'auteur qui s'enracine dans un monde dont les tenants et les aboutissants sont à rechercher dans l'idée de figurer un espace ouvert, un univers déconfiné inclinant à investir l'horizon. Créer un monde où l'Homme serait en symbiose avec son milieu naturel, tel est le dessein effectif du poète. D'ailleurs, la dimension fondamentale, ici, est de montrer le renouvellement de l'écriture sur la base d'un univers semblable à celui de la vie quotidienne. En recherchant la réalité dans les textes, en particulier dans *Anabase*, nous voudrions trouver une conciliation entre la création littéraire et la société, entre la poésie et la réalité. A partir de cette conception, une telle écriture se constitue en lieu d'expression d'une mémoire et d'une culture fragmentaires ou brisées. Autrement dit, les traces culturelles s'inscrivent dans l'écriture. Il serait donc opportun de les rechercher et de les analyser.

La transposition des phénomènes du vécu dans le champ poétique se fait dans une sorte de « *déambulation verbale*¹ » qui vise à accéder à un au-delà du texte. Ainsi, une organisation de notre travail en deux parties aidera à scruter ce dialogue, sinon le lien interactif entre le texte et le monde réel. Il s'agit d'une part d'observer la manifestation du réel par l'exaltation de l'action humaine et l'éloge de la nature et, d'autre part, de présenter, à travers le poème, les traces de la présence de l'auteur et de son environnement social en faisant une incursion dans ses origines pour finalement circonscrire l'identité scripturale du poème.

I. Les manifestations du réel

1. De l'idée du monde

Aucune œuvre écrite ne peut se prévaloir d'être la réalité au sens strict du terme, Cependant, elle peut y faire référence grâce à des éléments précis. Les représentations ainsi

¹ Saint-John Perse, *Poésie, Œuvres complètes*, Allocution au banquet Nobel, p. 444

esquissées, bien que reprenant les traits cardinaux de leurs référents initiaux, se dérobent tantôt aux injonctions de la réalité dont la matérialité astreint à un cadre physique, tangible difficilement modulable dans son essence. Sous la plume singulière de Saint-John Perse, le cadre existentiel quitte les rebords d'un monde figé, pesant et peu épanouissant parce qu'enfermé dans la matière, pour basculer dans un univers autre épousant les contours de l'imagination du poète et celles de la liberté de création qui le caractérise. Ce monde autre, fondamentalement différent, consacre l'idée de la métamorphose et du dépassement des formes. Saint-John Perse refuse que sa poésie soit réduite à une échelle spatio-temporelle qui serait linéaire, chronologiquement vissée et inexorablement fatale pour toute personne s'y tenant. Toutefois, en le faisant, il occulte à la mémoire et à l'histoire une part de leurs fonctions alors même que celles-ci détiennent une portion significative de la vérité du texte.

Si l'histoire est le fruit de la mémoire, c'est bien en raison des souvenirs que la mémoire enregistre, conserve et entretient, des captures de moments de vie qu'elle cultive, pérennise et fait justement vivre. La poésie de Saint-John Perse apparaît dans ce canevas comme une tentative de restructuration des identités et surtout la célébration des œuvres humaines, de la nature et de l'Homme. Cela se perçoit à travers le discours laudatif et mélioratif que le poète tient, pour témoigner du réel dans le texte. Il convient conséquemment d'interroger l'action humaine et d'approcher le travail de récupération du réel auquel se livre Saint-John Perse aux fins de valoriser la nature et de combler un tant soit peu le déséquilibre naturel, voire écologique dont elle est victime.

Anabase est une œuvre qui convoie un univers dont les composantes empruntent aux éléments du réel, notamment à la faune et à la flore. L'homme y occupe également une place cardinale. Il y a comme deux mondes parallèles dont le premier offrirait au second les modalités et le ferment de son évolution. A l'image d'une modélisation, le monde ainsi figuré fonctionne comme la réalité. Dès lors, cette création obéit à un processus normal de réalisation d'une action émanant de l'homme.

2. La conceptualisation de l'action humaine

Un projet est une projection que l'on se fait dans son imaginaire en vue de réaliser une action. Ici, et sur la base de cette définition, le projet sera la façon dont l'idée de construire un monde nouveau est conçue, ainsi que l'organisation mise en place pour sa réalisation. Dans la structuration générale d'*Anabase*, le projet est observable dans les sections I, II et III.

Le projet se construit d'abord dans la pensée. C'est dire que la création du monde relève au préalable d'un véritable travail de l'esprit avant que le monde physique lui en donne une

existence palpable. L'élaboration de ce projet nécessite une détermination de conquérant (« *j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi* », p.106) dont l'autorité est permanente (« *Ma force parmi vous* », p.108). Ce projet prend en compte non seulement « *l'avenir de tout un peuple* » (p.108), mais aussi son passé. Partir du passé pour se projeter dans l'avenir nécessite une grande mobilisation dont celle de l'armée. Cela se perçoit à travers un vocabulaire militaire (« *arme* », p.106, « *capitaine* », p.112, « *conquérant* », etc.). Ce projet vise à la gloire, celle d'atteindre à la perfection dans un nouvel espace tout aussi parfait, un espace ébloui par la clarté d'un monde ensoleillé et qui bénéficierait de la clémence et du soutien des astres (« *Le soleil n'est point nommé mais sa puissance est parmi nous* », p.107). Un tel pouvoir propulse le poète dans une quête effrénée dont la promesse n'est pourtant pas tenue (« *va ! nous nous étonnons de toi, Soleil ! tu nous as dit de tels mensonge !... Fauteur de trouble, de discorde (...) frondeur* », p.111).

Ce procès permet de dévoiler la vérité qui était jusque-là méconnue. « *Le doute est donc levé et l'enthousiasme reprend ses droits* » pour dominer toute la seconde moitié du poème III. Cependant, le héros utilise sa suprématie pour ne pas respecter les conventions de la morale. Il porte atteinte à l'honneur de la fille et de sa mère : « *nous enjambons la robe de la reine [...] de sa fille* » « *et peut-être le jour [...] qu'un même homme n'ait brûlé pour une femme et sa fille* » (p.109). Les robes de princesses sont aussi étalées : « *Nous enjambons la robe de la reine [...] nous enjambons la robe de sa fille...* ». Devant son commentaire indirect, le caractère sacré du statut de prêtre est bafoué au point de le rendre ridicule : « *Pars ! Comme un prêtre mis en pièces* » (p.110).

En marge de ce désastre, il est à relever que le projet n'est pas destructeur car ce qui se joue dans le texte, c'est fondamentalement l'avènement d'un univers de pureté. Pour le conquérant, il est question d'un projet de conquête, non pas de territoire, mais de perfection en toute chose, avec l'appui infailible de tous les hommes (« *Homme, gens des confins et gens d'ailleurs....* », p.107), peu importe qui ils sont. Ce qui mobilise le poète, c'est la saisie de tous « *dans leurs voies et façons* » (p.107). Par ailleurs, le respect des lois de l'univers à venir est confié aux ministres, aux capitaines et aux prêtres. Le poème X développera ce que le poème I préparait déjà dans une présentation peu précise. Mais les sections II et III du poème font l'ébauche d'une installation comme pour se préparer à une cérémonie qui n'est autre que la concrétisation de l'œuvre.

3. La réalisation du projet

Si on définit *Anabase* comme l'histoire d'une conquête, il sera alors légitime et opportun de parler d'un véritable voyage dans la mémoire, un voyage pour une conquête qui garde un caractère solitaire dans l'action pour celui qui l'accomplit. Cette incursion dans les souvenirs est avant tout classée comme une œuvre poétique dans laquelle tout converge vers une base statique : le livre. Dans notre cas, c'est la *ville* (p.115).

La construction de la ville nécessite une activité d'entrepreneurs dont la démarche est essentiellement calquée sur et guidée par les notions de plan, de planification, de construction... de projet (« *banquiers* », « *architectes* », p.115). Pour ce faire, une mobilisation active du peuple est impérative et cela se constate chez Saint-John Perse. L'on remarque effectivement une réelle rapidité dans l'expression des idées émises. Celles-ci se présentent généralement sous la forme d'un dialogue implicite ou explicite, manifeste ou sous-jacent :

Lois sur la vente des juments.
Lois errantes.
Et nous même (couleur d'homme) (p.127).

De ce lien interactif ressortent les principes de réalisation de la conquête. Les lois ne sont donc pas définies, ou même crédibles et équitables, d'où l'expression « *lois errantes* ». Les moyens dont le conquérant dispose pour cette aventure ne sont pas précis parce qu'ils ne sont pas connus d'avance. Cela explique « *beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit* ». Cette phrase démontre la face obscure de l'Homme. Elle témoigne de toute la bestialité qui peut l'animer et dont l'esprit peut accoucher. Elle rend également compte de ce que l'obscurantisme a de plus préjudiciable à la société, autant au niveau individuel que collectif. Sortir donc l'humain de la noirceur de l'esprit et de l'ignorance pour le ramener à l'éclat du jour est une entreprise que le poète porte à bout-de-bras, résolu qu'il est à changer de condition et à reconfigurer le monde. De là vient l'alternance incessante des termes à valeur temporelle et lumineuse : « *soir* », « *midi* », « *aurore* », « *lumière* », « *soleil* ». Le contraste se noue aussi parallèlement avec la nuit dans le texte : « *nuit* », « *ombre* », « *obscur* ». Espaces diurnes et nocturnes se côtoient ainsi, se mêlent et s'entremêlent, se chevauchent et se combinent, se succèdent et se complètent continuellement, avec à chaque fois une symbolique qui rattache à l'évanescence du temps et à la finitude des êtres et des choses.

L'idée de conquête qui suscite le mouvement pourrait constituer l'épigraphe d'*Anabase* : « *la terre livrée aux explications...* » (p.127). Le conquérant, premier responsable de cette

conquête, se déplace de lieu en lieu. Certes, chaque déplacement l'expose à des risques, mais l'enjeu est tel que le poète est prêt à les assumer. Le voyageur part seul, sillonnant les coins et recoins, les espaces et les silences (« *que j'aïlle seul* », p.117) parce qu'il est un nomade, un étranger plein de vigueur et prêt à tout pour atteindre son objectif. Il prend toutes les dispositions utiles à la réalisation de son ambition qui l'amène à vouloir égaler un être transcendantal : « *Il n'y a plus en lui substance d'homme* » (p.119), comme si, pour une fois, il était enfin parvenu à dépasser la rigidité et l'étroitesse du corps qui le retient fatalement dans l'étau de la matière. L'étude du projet montre surtout les différentes transformations que peut subir la conception de ce projet qui participe d'une forme d'écriture. L'auteur convoque par la suite la nature tout entière dans l'évolution du monde qu'il célèbre.

II. Les référents de la modalisation du réel

1. Les quatre éléments primordiaux

L'œuvre poétique de Saint-John Perse convoque plusieurs éléments de la nature qui participent de l'authenticité du texte. Le poète, par la puissance de la parole poétique, sous les injonctions du verbe créateur qui l'habite et l'anime, fait advenir un monde nouveau qui conserve un réseau d'images coïncidant avec le mouvement même de la vie, depuis les origines, et conditionne l'existence du monde créé. Suivant cela, Saint-John Perse figure dans le poème une relation directe entre les éléments primordiaux de la nature. Cela nous donne de conclure, à l'image de Bachelard¹, que la terre, l'eau, le vent (l'air) et le feu sont générateurs du thème de l'*éden*.

La « diversité » des merveilles naturelles (« arbre », « herbe », « sable »...) rend hommage à la terre dans *Anabase*. Si toutes ces choses sont produites par la terre, l'on pourrait dire que « *la terre enfante des merveilles* » (p.125) réparties en trois catégories de règnes : le règne animal (« *les oies sauvages* », « *oiseau* », « *jument* », « *poulain* »), l'espace marin (« *mer* », « *eau* », « *rive* », « *fleuve* »), le règne végétal (« *arbre* », « *feuille* »). Tout cela est couronné par les hommes dont le bien-être constitue le souci majeur du poète.

Mais le plus important, c'est l'alliance que le poète établit entre la terre et le ciel par le biais de l'*oiseau*. De même qu'il unit l'arbre et l'animal (« *l'arbre qui roucoule* », p.138), il met en perspective l'horizontalité et la verticalité, le visible et le transcendant, l'immédiat et le lointain. La mer également est éminemment présente. Elle est assimilée à une personne.

¹ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1968

Cette personnification permet à l'arbre d'avoir les traits d'un pigeon d'autant que le roucoulement est le cri du pigeon. C'est peut-être même le pigeon, caché dans l'arbre, qui roucoule. Cette image métonymique tend à établir la conversion des entités, la métamorphose des réalités et le surgissement d'un champ nouveau de représentations.

En outre, la végétation occupe une partie de la terre, tout comme le sable qui est constamment évoqué. En effet, le sable se compose de pierres minérales (« *un lieu de pierres à mica, pierre noire !* », p.120 et p.132) que la lumière fait reluire (« *comme une huile* », p.124). Les immenses plaines que porte la terre (ces *grandes lignes calmes qui s'en vont à des bleuissements de vignes improbables* », p.125) ne sont pas sans rappeler les étendues marines. Ainsi, les rives et la mer viennent à point nommé pour susciter une idée orientée vers la terre, « *la terre distribuée en de vastes espaces* ». Cela ne constitue aucunement un frein à la perception que le poète a du navigateur (« *et ma pensée n'est point distraite du navigateur* », p.136). Celui-ci assied son autorité sur les choses du monde qu'il mobilise et met au service de son ambition et de sa mission de libérateur (« *autorité sur tous les signes de la terre* », p.108).

De tels extraits dévoilent le langage éclaté du poète qui, comme un scientifique à l'esprit polymathe, investit nombre de domaines de connaissances (la minéralogie, la géologie, la navigation, la géographie...) pour en sortir plus au fait de la réalité et de la profondeur des êtres, des phénomènes et des choses.

Pour ce qui est de la terre, elle est en relation avec l'eau qui régénère. En évoquant le thème de l'eau, nous faisons référence à tout l'univers marin, d'autant plus que pour Saint-John Perse, l'eau implique la purification, le soulagement (« *qui n'a, louant la soif, bu l'eau des sables dans un casque, je lui fais peu crédit au commerce de l'âme* », p.107). Mieux, l'eau symbolise la sécurité lorsqu'elle garantit l'existence. Elle est aussi menace parce qu'elle engendre la destruction par les inondations et les noyades qu'elle peut occasionner. Ce caractère double fait de l'eau une entité duale dont l'appréhension semble échapper à l'homme. L'eau étanche la soif du conquérant de l'univers qui a pour vocation de créer un monde de sainteté. La pureté n'étant pas dans l'œuvre humaine, le vent représentera pour l'auteur d'*Anabase* un moyen de débarrasser la société de toute souillure.

Pour Perse, il y a une participation du vent à la vie. Le vent est même inhérent à chacun des pas que l'homme pose et à chaque circonstance de la vie. Il renvoie autant au temps qui passe, à la mémoire qui s'évanouit, aux souvenirs qui se perdent qu'à l'espoir qui fleurit, au temps du changement et à l'annonce d'un temps nouveau. Sur ce principe, une naissance nouvelle est nécessaire pour vivre dans ce monde nouveau, un monde qui joute la perfection

et entend même l'incarner. Le poète représentera la saveur qui s'en dégage par le terme du « sel » (p.107). Dans le fond, le sel est à la fois nourriture et symbole religieux (*Au délice du sel sont toutes lances de l'esprit*) ou encore un élément dévorateur comme le feu (« *J'aviverai du sel les branches mortes du désir* », p.107).

Le poète étant le « maître du sel » (p.106), il propose de franchir de nouvelles frontières pour permettre à l'homme de s'ouvrir au désir d'être plus humain, plus sociable. Une telle prouesse passe nécessairement par la transformation de l'être, celle qui consiste à tuer en soi la bête infernale, l'animalité. Le sel apparaît corollairement comme la quintessence de la terre, la substance par laquelle la terre est étroitement liée à la mer. Le sel est, dans la terre, l'écho profond de la mer, ce qui la caractérise, la symbolise et la singularise. Par-delà cela, c'est aussi le signe des temps qui changent, l'instant de la transformation et du passage d'un état à un autre, d'une dimension à une autre : « *Au bruit des grandes eaux en marche sur la terre, tout le sel de la terre tressaille dans les songes* » (p.126).

L'usage de tous ces éléments de la nature, sources de vie, permet à Saint-John Perse de quitter le palier du simple poème pour accéder à un étage supérieur, celui habilitant à dépouiller les composantes du monde opaque figuré dans *Anabase*. A ce sujet, l'auteur affirmait :

[Le] poète a parfaitement le droit et même le devoir d'aller explorer les domaines les plus obscurs ; mais plus il va loin dans cette direction, plus il use de moyens d'expression concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, même tirés de sa vie expérimentale¹.

C'est exactement la démarche adoptée ici par le poète, à travers des images comme « *carènes* », « *banquises* », « *balances* » qui montrent que le poème revêt une part de réalité dont l'assise est cachée. Ainsi, *Anabase* incarne paradoxalement toute une mystique de la vie, en même temps qu'il prend pied dans un univers fait de représentations empruntées au réel et mêlant un langage tantôt étrange, tantôt merveilleux, à telle enseigne que l'on se croit par moment en plein jardin d'Eden, au sens biblique du terme.

2. L'espace et le temps édéniques

Dans l'œuvre soumise à analyse, l'espace et le temps sont indéniablement présents parce qu'indispensables à la narration de toute histoire. Dans le cas d'espèce, l'espace est « *la forme a priori où se dessine tout trajet imaginaire* »². De ce fait, Saint-John Perse s'appuie sur le cadre spatial pour donner une ossature plus édifiante aux représentations qu'il ébauche,

¹ Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, p.576

² Gilbert Durant, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 480.

espérant ainsi le surgissement d'une certaine réalité. Il s'agit d'un espace paradisiaque au regard de la condition de vie affichée. L'environnement est décrit comme étant sain ou semblable à une vaste étendue de mer. Celle-ci prend les traits d'un continent : « *Pour nous le continent de mer, non point la terre nuptiale et son parfum de fenugrec ; pour nous le libre lieu de mer, non ce versant de l'homme usuel aveugle d'astres domestiques* » (p.117). L'univers renvoie à une quiétude absolue qui est la condition de la détermination à conquérir les territoires. Ce monde est composé en grande partie de la mer qui éloigne des rivages contraignants et entraîne vers des lieux plus accueillants. Il s'agit de la mer qui porte les rêves vers l'impossible et cadence l'avancée vers la liberté absolue. C'est encore la mer qui, de par sa liquidité, est certes source de purification (l'eau baptismale), mais s'effile désormais comme le symbole d'un retour à l'en-soi des choses, à l'essence de l'être, à la genèse du monde ou à la naissance de l'homme désireux de se construire un destin autre (les eaux amniotiques). Du coup, la mer apparaît comme le siège d'une immensité au sein de laquelle tout un imaginaire éclot et tout un monde se déploie, qu'il s'agisse de l'homme, de l'animal ou du végétal.

Soulignons tout de même que ce lieu de l'imaginaire de Saint-John Perse brave la notion du temps pour susciter le libre cours d'un voyage, de la découverte et du parcours de vie. Ainsi, l'espace et le temps deviennent des éléments intimement liés, l'un donnant sens à l'autre, l'un et l'autre donnant forme, sens et occasion de réalisation aux événements de la vie réelle. Dans l'ensemble, *Anabase* devient un lieu de convergence de plusieurs facettes de la vie. C'est là une façon de dévoiler l'identité du texte, voire de l'auteur.

III. Ecriture et parcours existentiel

1. Origine et antillanité

Pour Paul Ricœur, « *l'arrachement à la matrice, voilà où commence à suppurer l'oubli, la mémoire déracinée, l'être dessouché de ses vies*¹ ». L'œuvre de Saint-John Perse s'arrime à cela. Elle présente des marques qui font écho à certains épisodes de sa vie. C'est en cela qu'il importe d'approcher l'œuvre dans sa dimension esthétique et sémantique, la vie du poète influençant son écriture et déteignant sur le regard qu'il porte sur le monde. Ainsi, la présente analyse s'intéressera au degré de poéticité d'*Anabase*.

¹ Paul Ricœur, *Temps 3 et récit - le temps raconté*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1985, p. 343.

Déjà, l'histoire de Saint-John Perse nous apprend que l'homme se trouve au confluent d'une pluralité d'identités dont les plus immédiates sont sa culture antillaise et sa culture française. La conciliation de ces deux facteurs dominants constitue un indice déterminant du réel dans le texte.

La définition de l'antillanité proposée par Edouard Glissant¹ insiste sur la convergence des ré-enracinements dans un lieu vrai. Toute personne naît dans une société. Elle hérite de ses parents et de sa culture un comportement et des habitudes que l'école et d'autres lieux de socialisation viennent parfaire. En l'espèce, l'antillanité impose une réalité politique et linguistique. Cette compréhension de l'antillanité, parce que restée trop rattachée à une histoire, doit à présent être élargie. L'on pourrait l'appréhender plus prosaïquement comme le sentiment d'appartenance antillaise. Elle implique principalement la relation que l'écrivain entretient avec son île natale et ses environnements. Saint-John Perse y a reçu une éducation antillaise avant son arrivée en France. L'univers natal, du fait de son insularité et des espaces marins qui l'entourent, imprègne l'enfance de cet écrivain français. Saint-John Perse, Alexis Léger de son nom de naissance, a vécu jusqu'à l'âge de douze ans au rythme des deux habitations familiales. : « *La Joséphine (caféière) et le bois-debout (exploitation sucrière)*² ». Pour beaucoup, cette situation qui a caractérisé son enfance est transposée dans *Anabase*, nourrissant la plume et l'imaginaire du poète.

Autant du point de vue de ses origines que de son ressenti, Saint-John Perse est le fruit du métissage. Son identité d'homme et d'écrivain est liée à l'archipel des Caraïbes. Le poète ne s'éloigne pas véritablement du lieu de ses origines. Il laisse bien apparaître dans son œuvre des indices (linguistiques, géographiques...) relatifs à sa vie. Mais le sentiment d'appartenance du poète aux Antilles pose à la critique un réel défi de décryptage.

La famille Léger a quitté la Guadeloupe pour Bordeaux alors que le fils n'avait que douze ans. Par la suite, celui-ci ne retournera jamais sur les lieux de son enfance, même s'il en a vraisemblablement nourri le projet. Depuis les années 1970, de nombreux chercheurs ont questionné *Les Œuvres complètes* de Saint-John Perse afin de cerner les contours fluctuants de son antillanité. Tous ont souligné la difficulté d'assigner à résidence un homme dont la vie fut nomadisme. Pourquoi ce constat ? Tout simplement parce que les textes de Saint-John Perse sont ancrés dans un lieu indéterminé qui s'explique par l'imbrication des langues et coutumes antillaises avec une ou d'autres langues. Quand on sait que l'auteur a passé le reste de sa vie en France (Bordeaux), on saisit que c'est sous le signe du paradoxe qu'il paraît

¹ Edouard Glissant, *Discours Antillais*, Paris, Edition du Seuil, 1981, p. 182

² Renaud Meltz, *Alexis Léger dit Saint John Perse, op, cit*, p. 36

pertinent d'aborder son antillanité. L'on est alors en droit de se demander comment Saint-John Perse fait cohabiter antillanité et attachement à la France.

2. Antillanité et francité

De nos origines, nous héritons un ensemble de prescriptions, de rites, de normes et d'usages socioculturels qui influencent sensiblement notre vie. De telles pratiques, spécifiques et circonstanciées, tendent à singulariser les individus : « *vous avez vos façons qui ne sont pas les nôtres* » (p.102). L'auteur veut alors signifier que sa culture est différente de celle de sa terre d'accueil, ce qui fait de lui un « *Etranger [qui] a ses façons par les chemins de toute la terre !* ». Cet étranger se trouve dans un nouvel espace qui consacre des lois auxquelles il doit se conformer. L'identité de Saint-John Perse se fera alors l'image sublimée d'une liberté qui s'inscrit au cœur d'une nationalité proclamée, illustrée et défendue.

En effet, l'auteur révèle ce territoire de la France dans le texte (« *Lion* », (p.102) dont l'homophonie l'apparente à la ville de *Lyon*). Le nom « Antillais » ne rebute cependant pas l'auteur qui se qualifie de « jeune Antillais » parce que né aux Antilles, bien que français de nationalité. Saint-John Perse est par conséquent un *Antillais-Français*. Cette identité antillaise procède donc d'un lieu (les Antilles) et non d'une appartenance raciale ou d'une classe sociale. Mais, l'antillanité de Perse est surtout dominée d'une francité de l'exil affirmée grâce à l'élaboration consciencieuse d'un « authentique » arbre « *généalogique* » (p.135). Le poète sait donc pertinemment d'où il vient et tient à le faire savoir.

De la France, rien à dire : elle est moi-même et tout moi-même. Elle est pour moi l'espace saint, et la seule, sous laquelle je puisse concevoir de communier avec rien d'essentiel en ce monde. Même si je n'étais pas encore un animal essentiellement français [...], la langue française serait encore pour moi la seule partie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul « lieu géométrique » où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer [...]
Je ne vous parle pas non plus des Antilles, qui, pour avoir profondément mêlé mon enfance à la vie animale et végétale des tropiques, il n'en demeure pas moins de l'essence française et la plus vieille.¹

Anabase prend en compte les données relatives à la francité hyperbolique et à l'antillanité paradoxale, d'où la posture de l'auteur selon laquelle *Anabase* n'est liée ni à une histoire, ni à un espace, ni à un temps. De ce fait, les deux appartenances orientent son écriture. De là vient, entre autres, le caractère pluriel de la nature du poème.

¹ Saint-John Perse, *op cit.* pp. 550-551

IV. Une poésie de parcours

1. Une écriture fragmentée

Il y a, inscrite au cœur de la poésie de Saint-John Perse, une certaine discontinuité dans l'exposé des faits, au point que cela apparaît *in fine* comme l'un des traits distinctifs de son écriture. *A contrario*, une analyse menée sur la base de la structuration du texte révèle que de multiples faits se mettent tout de même en écho.

Saint-John Perse est héritier d'une famille ayant une histoire aussi longue que pesante sur le destin de ses membres, toute chose que le poète a en horreur. Il a ainsi su « *récuser l'emprise des circonstances sur son destin poétique*¹ ». La mémoire lointaine, parfois éraflée de cicatrices toujours vives, constitue pour le poète la boussole de son inspiration poétique. En voulant commémorer le souvenir de ses ancêtres, il fait se répondre poétiquement plusieurs aspects de sa vie. Les souvenirs fragmentés dévoilent une mémoire de la conquête traduite par un parcours de nomade.

Saint-John Perse s'inspire naturellement de plusieurs univers dans lesquels il a lui-même trempé : l'univers marin qui est évoqué par des substantifs génériques (« mer », « marin », « navigateur ») pour désigner les Antilles ; l'univers européen, précisément français, avec des mots et expressions tels que « le midi » et « Lion » (par homophonie avec *Lyon*) ; l'univers asiatique, particulièrement chinois (« l'Orient ») et même l'univers africain avec le « désert ! » évoquant le Sahara dont l'intérêt repose sur le sel et le *grain* (« *maître du grain, maître du sel* », p.106).

Le poète appelle également tous les hommes à la conquête. C'est l'ensemble de la communauté humaine qu'il convient de solliciter et d'exhorter à initier ce périple : « *Hommes, gens de poussière et de toutes façons* », « *gens des vallées et des plateaux* », « *homme d'échanges, gens de négoce* » (p.107). Chacun, en ce qui le concerne et pour ce qui est de son ressort, se doit d'agir au mieux pour faire aboutir la marche. En filigrane du projet, se dévoilent l'idée du rêve, la puissance de l'imagination, la force et la tentation du désir.

Il est par ailleurs difficile de dater les événements dans *Anabase*. L'ambition première n'est certainement pas d'articuler le projet du poète autour d'une histoire. Cependant, plusieurs histoires s'entremêlent pour construire le poème. Dans l'œuvre, le « vent » est une figure récurrente qui aide à dynamiser le déroulement des faits. C'est un élément doublement catalyseur et déclencheur qui contribue à passer un cap, à faire évoluer les événements. Le vent emporte les hommes hors de leur territoire pour leur faire découvrir d'autres horizons. Il

¹ Renaud Meltz, *Alexis Léger dit Saint John Perse, op cit*, p. 791

est annoncé dès le début du texte et il défend à l'homme de se sédentariser. Dès lors, l'homme est considéré comme un voyageur qui collecte plusieurs faits n'ayant aucun rapport les uns avec les autres. Ainsi fonctionne *Anabase* dont le long cours, assimilable à un voyage, va avec les rêves, les idées et les fantaisies du poète, ainsi que les contingences ou les contrariétés auxquelles la vie l'expose.

2. Un voyage poétique

L'œuvre évoque un paysage plus ou moins similaire à celui des Antilles. Il s'en détache un amour profond de Saint-John Perse pour sa terre d'origine. Ce lien, comme un cordon ombilical, le tient viscéralement, annihilant parfois, amplifiant tantôt les effets de la distance, de l'éloignement ou du déchirement qu'il subit vis-à-vis de l'espace caribéen. Alors qu'il était en Chine, submergé par une vague de souvenirs, Saint-John Perse puisa abondamment dans les épisodes de sa vie passée pour nourrir sa création. C'est fort logiquement que dans *Anabase*, la dimension mémorielle est décuplée, stimulant l'inspiration poétique au point de placer les Antilles au centre de l'œuvre. Si la mer est autant présente, qu'il se remarque des formes d'expression imitant celles du créole et desquelles découlent la forme et le sens du texte, c'est à raison.

De même, *Anabase* s'énonce comme une longue traversée des milieux géographique, économique, social, politique et religieux. L'un dans l'autre, le poème est constitué d'un langage varié dû aux différents domaines dont parle le poète. Cette écriture que d'aucuns qualifient d' « *archipélique et écumeuse* »¹ incarne symboliquement le métissage culturel de l'auteur et la multitude d'influences, de sensibilités, de ressentis et de valeurs qui l'habitent et modulent sa création. Saint-John Perse est un être ouvert sur le monde, en même temps qu'il est habité par le monde. Les images qu'il construit, les références qu'il convoque et le décor qu'il présente procèdent de cet état de fait.

La naissance antillaise de Perse le laisse ouvert à l'errance. C'est peut-être la raison pour laquelle l'univers qu'il crée n'est pas enclos, limité par le concret, mais porté par une passion pour l'universel résolument ancrée dans la concrétude de la vie. Le dialogue entre tous ces éléments nécessite que l'on comprenne que le voyage dans l'immensité des espaces et hors du temps est incontournable pour montrer l'attrait et la portée de la permanence et du mouvement. Quand le poème présente un espace retiré et privilégié, c'est pour permettre à l'homme de vivre loin des travers d'une société corrompue, comme lorsqu' « *on fait brûler la*

¹ Edouard Glissant, « Préface » à M. Gallagher, *La Créolité de Saint-John-Perse*, Paris, Gallimard, 1998, p.11.

selle du malingre et l'odeur en parvient au rameur sur le banc » (p.113). L'auteur est un « Etranger » et ses habitudes paraissent inaccoutumées au monde qu'il crée, un monde où, sous l'impulsion du « songe », l'univers retrouve « *une paix* »¹ afin d'être le lien intime qui existe entre l'homme et les éléments cosmiques.

Il est certain que dans *Anabase*, le réel occupe une place importante. En effet, le réel participe à la construction de ce monde né de l'imaginaire poétique. Si la réalité peut s'y lire, c'est parce que les thèmes qui s'en dégagent rappellent le quotidien du lecteur. Par ailleurs, l'on remarque que lorsque l'auteur écrit sans nourrir l'idée de décrire son environnement, il le fait tout de même en y mêlant des éléments de sa culture. Saint-John Perse le dit clairement :

Le poète a parfaitement le droit et même le devoir d'aller explorer les domaines les plus obscurs ; mais plus il va loin dans cette direction, plus il use de moyens d'expression concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, même tirés de sa vie expérimentale.²

Anabase est un texte poétique à la croisée de plusieurs cultures. Sa configuration se distingue de celle des textes classiques en ce sens qu'il ne respecte pas les canons préétablis. Le poème est écrit non seulement en verset, mais il est entrecoupé de chants. On peut même dire que c'est le récit d'une vie hiératique qui engage le poète sur la voie des tribulations et des pérégrinations incessantes, à l'exemple d'une marche initiatique aux vérités profondes du monde. Ainsi, l'hétérogénéité gouverne l'exercice de l'écriture et révèle la personnalité plurielle du poète. En dépit de toutes ces démarcations, l'œuvre se détermine comme foncièrement redevable à la réalité.

CONCLUSION

Saint-John Perse fait du réel l'élément modulateur de son imaginaire, un réel dont l'image spéculaire renvoie au poète les travers du monde, le poids des normes et les fantaisies que l'esprit autorise. Avec les traits pertinents tirés de son appartenance identitaire, le poète enracine sa création dans la réalité, en même temps qu'il s'emploie continûment à transcender sa condition. Par ce biais, Saint-John Perse traduit toutes les modalités et l'impact de l'action humaine sur le réel, ainsi que les contours et les ressources cachées de la nature. Cela a permis de saisir les identités sous-jacentes dont le poème porte la trace et le fonctionnement de l'écriture poétique que le poète met au service de la (trans)figuration du réel.

¹ Saint-John Perse, *op cit*, p.1058.

² *Idem*, p.576.

Bibliographie

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF ,1960

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969

GLISSANT, Edouard, « Préface » à M. Gallagher, *La Créolité de Saint-John-Perse*, Paris, Gallimard, 1998.

GLISSANT, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, éd. seuil, 1981

MELTZ, Renaud, *Alexis Léger dit Saint John Perse*, Paris, Gallimard, 2008.

PERSE, Saint-John, *Éloges suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960 (rééd. 2001)

PERSE, Saint-John, *Poésie, Allocution au banquet Nobel, œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris Gallimard, 1972.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit3-temps raconté*, Paris, Seuil, coll. points, 1985

Littérature orale, Cinéma, Arts du spectacle et autres Arts

DU BRASSAGE DES GENRES ORATOIRES CHEZ GLISSANT : UNE METAMORPHOSE ONTIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

Mohamed Lamine RHIMI

rhimi_ml@hotmail.fr

Université de Tunis I (Tunisie)

Université Islamique Al-Imam Muhammad Ibn Saoud (Royaume d'Arabie Saoudite)

Résumé

Édouard Glissant, romancier et philosophe antillais, rattache son épopée romanesque à une rhétorique qui tient à la fois lieu de rupture avec l'atavisme et le silence plaqués aux Caribéens et de dépassement de la mystification et du fixisme qui sclérosent leur culture et entravent son progrès. L'on estime que la contre-épopée de Glissant doit beaucoup au brassage des genres oratoires (le genre judiciaire, l'éloquence épideictique et la visée délibérative) dont s'accroît la rhétorique sous-tendant son écriture et son œuvre romanesque. En fait, l'écrivain caribéen met en branle l'impulsion du judiciaire dans l'objectif de procéder à la décolonisation de l'Histoire des Antillais de l'hégémonie occidentale, recourt au genre épideictique dans l'intention d'autoriser ceux-ci à recouvrer leur mémoire collective et met en jeu le discours délibératif dans le but de les aiguillonner à prendre leur destin en main. C'est ainsi que Glissant entend changer la donne anthropologique et géoculturelle dans l'archipel des Antilles.

Mots-clés : archipel des Antilles, brassage des genres oratoires, contre-épopée romanesque, Édouard Glissant, métamorphose ontique et anthropologique

Abstract

Edouard Glissant, West Indian novelist and philosopher, links his epic novels to a kind of rhetoric which could act as an epistemological break with atavistic culture and domination affecting Caribbeans. We estimate that Glissant's epic novel is basically related to rhetoric intermixing oratorical genres (judicial, epideictic, deliberative) with which the rhetoric underlying literary writing of our novelist seeks to assist Caribbean in decolonizing history, recovering their own memory and taking control of their own destiny in order to participate in

the use and development of their natural resources to better their own life. This is how Glissant intends to change the cultural and anthropological situation in the Antilles Archipelago.

Keywords: Antilles Archipelago, counter-epic novel, Edouard Glissant, intermixing oratorical genres, ontological and anthropological metamorphosis

INTRODUCTION

Au commencement fut le verbe. S'agissant du verbe glissantien, il se veut, dans l'intention de faire bouger les lignes dans son entour insulaire, une « antirhétorique » (Glissant 2005 : 111), une contre-poétique¹, voire une anti-épopée romanesque. Celle-ci s'inscrit en faux contre l'épique classique [occidental] qui, lui, fait partie intégrante de la stratégie de standardisation propre aux cultures ataviques, lesquelles cultivent des systèmes philosophiques impulsant et nourrissant la poussée esclavagiste. Le rhapsode antillais revient en effet sur l'histoire de la Traite négrière pour en dévoiler les vérités taraudantes que la version historique officielle a méthodiquement raturées ou camouflées. Pour ce faire, le romancier martiniquais rattache étroitement son *epos* au genre judiciaire² pour tenter un procès contre la systématisation impérialiste. Par là même, il allie fortement sa contre-épopée à l'éloquence épédictique³ afin de permettre aux caribéens de recouvrer leur mémoire collective, mémoire indispensable pour qu'ils puissent chanter leur identité et leur paysage archipélique. Édouard Glissant articule également

¹ « La poétique forcée ou contre-poétique est mise en acte par une collectivité dont l'expression ne peut jaillir directement, ne peut provenir d'un exercice autonome du corps social. L'expression, pour bien marquer cette non-autonomie, se frappe elle-même d'une sorte de non-pouvoir, d'un impossible. Ce phénomène s'exaspère du fait que les collectivités dont je parle sont toujours d'abord orales. Le passage de l'oral à l'écrit, jusqu'ici considéré dans le contexte de la civilisation occidentale comme une promotion qu'on ne saurait éviter, perturbe encore. Le créole, langue non encore fixée, manifeste ce trouble dans et par sa production traditionnelle. », É. Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 237.

² « C'est le premier genre de la rhétorique classique (avec le délibératif et le démonstratif) : il s'inscrit dans le cadre d'un procès, car son rôle est de juger ce qui a été fait ; il porte donc sur le passé et les valeurs qui lui servent de critère sont le juste et l'injuste [...] Le genre judiciaire est centré sur la narration, car il s'agit d'exposer les faits sous le jour le plus favorable à la cause défendue [...] », Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe, Yves Vadé, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 238.

³ « Troisième genre oratoire, selon les théoriciens, le genre démonstratif (ou, d'après le mot grec, épédictique) est celui où l'art doit être le plus brillant. L'argument type est en effet l'amplification, car son propos porte sur des valeurs, qu'il s'agit de louer ou de blâmer : c'est donc le genre de l'éloge et du blâme, et il porte sur le présent, car il demande l'adhésion immédiate aux valeurs d'une communauté (*doxa*), déjà partagées par le public. L'épédictique est, par excellence, le genre de la célébration collective [...] où la communauté affirme les liens qui la constituent. Cette éloquence d'apparat se retrouve aussi bien dans la poésie élevée (ode, hymne) que dans l'épopée ou la tragédie. En prose, elle est celle des discours de réception, des panégyriques ou des oraisons funèbres. C'est pourquoi elle demeure très vivante dans la vie sociale et politique. Son style est le style élevé, avec le déploiement de toutes les figures de l'éloquence (amplification, style fleuri, etc.). Le prestige et l'efficacité de l'épédictique peuvent souvent lui donner une valeur d'argument, même dans les autres genres : on développera ainsi le thème de la grandeur de la cité ou des ancêtres dans la péroraison d'un discours judiciaire ou d'une délibération. Dans la fiction, l'épédictique joue un rôle important dans la description, où il s'agit de faire valoir la beauté d'un lieu, ou parfois, au contraire, de le caricaturer ; il joue un rôle identique dans l'art du portrait. Dans son mode négatif, il est l'arme de la satire et du pamphlet. », *Ibid*, p. 120-1.

son épique au genre délibératif⁴ dans le but d'autoriser ses compatriotes à se saisir de leur destin et, partant, à se livrer immanquablement à l'élaboration, *hic et nunc*, de leur épopée. Ainsi l'écrivain martiniquais entend-il changer la donne géopolitique dans son entour insulaire. Il ne fait que relever le défi du changement culturel radical, et ce, en s'attachant à convertir, via son epos romanesque, les plaies et les malheurs de sa communauté en liesse et prospérité.

Dans cette perspective propre à l'anti-épopée archipélique, Glissant tente, « par la transfiguration épique » (Glissant 1983 : 68) de transmuier l'absence des peuples en présence, leurs échecs en réussites et leurs défaites en victoires. C'est que, comme le note Glissant, dans *Faulkner Mississippi* : « La littérature épique, celle qui entend conforter une communauté dans son destin et d'abord son identité, provient beaucoup plus naturellement (ou obscurément) de victoires incertaines ou ambiguës [...] ou de défaites de cette communauté [...] que de triomphes définitifs » (1996 : 32). Le narrateur ou le rhapsode dans l'œuvre romanesque glissantienne, pour qui « [l]'épique est lucide, et tente de donner le change » (Glissant 1983 : 68), « chante en victoires des défaites réelles » (Glissant 1983 : 80).

Au préalable, l'on ne peut manquer, par souci de rigueur méthodologique, de poser la question : quelles sont les spécificités distinctives de l'épique romanesque glissantien ?

1. L'*epos* archipélique

À méditer sur l'*epos* qui marque l'œuvre romanesque glissantienne et qui en jaillit, il n'est pas sans intérêt pour nous de souligner que le discours épique insulaire opère en se plaçant sous le double signe de la sublimation et du dépassement. Pour une part, le narrateur ou les narrateurs dans les romans de Glissant relatent des épisodes du récit poignant de la Traite ou des histoires des communautés qui furent aux prises avec la violence pour permettre, d'un côté, aux lecteurs, antillais en particulier, de se figurer le parcours de leurs ancêtres, et pour le transmuter en levier de création ; de l'autre. Partant, les histoires de massacres, celles de l'éparpillement et de l'asservissement cessent (ou doivent cesser) d'être des complexes qui inhibent l'initiative personnelle chez les Caribéens. Tout à l'inverse, elles s'érigent en *stimuli* d'inventivité artistique et culturelle. D'ailleurs, c'est à cette fin que le romancier antillais arrive à sublimer les blessures

⁴ « Le genre délibératif est un des trois grands genres de l'éloquence. Il est défini par une matière du discours : le caractère opportun ou inopportun d'une décision à prendre, de la part de particuliers ou de corps constitués, touchant aussi bien les positions idéologiques, que la morale et ses enjeux les plus concrets dans l'action. Le genre délibératif envisage aussi ce qu'on appellerait aujourd'hui les conditions de faisabilité de l'éventuelle entreprise, en y incluant la considération des mœurs des personnes concernées. », Michèle Aquien et Georges Moulinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1996, p. 116.

pour les métamorphoser en épopée romanesque archipélique. Il s'agit d'une parole heureuse et foisonnante qui naît de la matrice des douleurs et du calvaire. C'est à la lueur de cette dimension sublimatoire que revêt l'*epos* glissantien qu'on peut lire dans *Mahagony* (1987) :

Encore que je ne savais pas qu'un raconteur d'histoires – ce chroniqueur – m'allait prendre bientôt (l'image qu'il avait de moi) pour personnage de ses récits, me conférant une exemplarité dont j'étais loin d'approcher la mécanique simplicité. Expérience combien trouble que de retrouver dans les pages d'un livre l'écho canalisé de ce qu'on a vécu, dont on a seulement ressenti le tremblement sans avoir eu à le nommer davantage (18).

L'épopée glissantienne, qui libère l'histoire du peuple antillais des sphères sépulcrales où elle est très longtemps restée enfermée, se place également sous le signe du dépassement. Celui-ci se conjugue intimement au caractère sublimatoire du discours épique dans l'œuvre romanesque de Glissant : le romancier invite ses lecteurs caribéens à se rallier autour de leur histoire pour pouvoir surmonter les handicaps portant atteinte au continuum de leur histoire et alourdissant la situation d'aliénation dans laquelle ils sont. Partant, le passé douloureux ne peut qu'inciter les Caribéens à le réinvestir pour se pencher, et sur leur présent, et sur leur devenir. C'est là où réside, sans doute, le pouvoir cathartique et salvateur de l'*epos* glissantien, comme le souligne l'auteur dans *Tout Monde* (1993) : « J'ai tant de noms en moi. Laissez, je les déporte sans compter, pour que ma grâce soit accomplie. [...] Depuis le temps que nous traversons, sans voir la trace de nos pieds, maintenant il faut laver tout ce travers, et détracer tous ces noms » (427).

Dans cet esprit de dépassement dont s'accroît l'épopée insulaire, le romancier exhorte ses lecteurs à tirer des leçons de leur passé poignant, à assumer en toute conscience leur responsabilité existentielle et à remplir leur devoirs sociétaux et culturels, dans le sens où ils devront, outre l'exaltation de leur entour archipélique, c'est-à-dire de leur antillanité, porter un intérêt particulier à la situation au sein de laquelle ils se trouvent, situation où sévissent l'ignorance, la misère et l'injustice raciale. Le récit épique se doit, à cet effet, de participer à l'émancipation des Antillais. C'est dans cette mesure qu'on peut lire dans *La Case du commandeur* (1981) :

Papa, chanta-t-elle. Papa Longoué, dit l'homme. Ils commencèrent ainsi la longue parole qu'ils défileraient d'année en année à travers tant de descendants de plus en plus ignorants des mots vrais et par quoi ils essaieraient, l'ennui des jours et la famine d'ignorance les ravageant, de savoir au moins pourquoi ils avalaient l'air de cet endroit, de cet endroit qui disparaissait si vite de leurs têtes et de leurs rêves pour se planter seulement dans la partie d'eux-mêmes où plus rien ne bougeait, tout à l'écart de la vie et de la plate chaux de la vie ; et pourquoi il fallait que dans le monde entier, avec tant de cris et de larmes qui dévalent en ravines (sans compter la misère et la terreur qui bourgeonnent sur les yeux sans qu'un pleurer soit possible, déracinent les corps et les os sans même une goutte de sang), il se soit trouvé un endroit (cet endroit) pour entasser non pas seulement (oui jadis) le sang et l'horreur déchiquetés qu'on fixe avec un tremblement mais

depuis si longtemps des tas et des tas de jolis tarissements parmi les commodités de plus en plus pâles du jour qui passe (2010 : 66-7).

Et comme, selon la formule de Glissant, « [l]’epos ne qualifiera pas la geste *opposée* d’un peuple, mais sa relation (sa liberté vraie) » (1997 : 199), il n’est pas sans importance de rappeler que la diégèse, en tant que « signifié ou contenu narratif », le récit, en tant que « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » et la narration, comme « acte narratif producteur » (Genette 1972 ; STOLZ 1999 : 22), et de cette diégèse, et de ce récit, demeurent dans les romans glissantiens essentiellement focalisés sur la Traite. Glissant nous le rappelle, dans *Faulkner, Mississippi*, en ces termes : « La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu’aux origines de l’Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière. Autant dire que l’épopée romanesque Chez Glissant repose fondamentalement sur les épisodes tragiques de cette longue histoire déchirante. Chaque roman retrace, relate ou dépeint un évènement taraudant, lié directement ou indirectement à la Traite. On citera à titre indicatif : « La mer Océan roule sa *profondeur*, où furent jetés les Africains enchaînés, et son *étendue*, dont l’inconnu terrifiait » (Glissant 2003 : 220). Le romancier « fait légende et conte » (Glissant 2010 : 141) de ceux qui chavirent dans l’abîme océanique. C’est dans cette optique qu’on peut lire dans *La case du commandeur* (1981) : « Pendant ce temps le poisson-chambre est reparti dans les profonds. Il navigue dans le noir des mers, où les noyés sont alignés. Les noyés portent le poids de boulets attachés à leurs cous. Le poisson-chambre a pris la couleur du noir des précipices » (59). Dans *Tout-Monde* (1993), le narrateur met l’accent sur les zones subaquatiques qui engloutissent la surcharge de la cargaison de chair humaine : « Et les grottes, tous ces gouffres, partout dans le monde, où l’eau de la mer vient virer dévirer dériver, pour déposer ces boulets verdis » (589). Pour ce qui est de l’acte atroce d’engouffrer des humains dans l’abysse marin, il se répète à maintes reprises au fil de toute l’œuvre romanesque, tel un leitmotiv qui revient inlassablement et rythme le récit épique glissantien : « Quant au second, enroulé dans un drap et lesté de boulets, il fut jeté en mer, avec deux autres marins victimes de l’échauffourée, sans aucune sorte de cérémonie » (Glissant 1997a : 2014), lira-t-on ainsi dans *Le Quatrième siècle* (1964).

Sous cet angle, le rhapsode insulaire chante l’épopée subaquatique, l’épopée de la digenèse des Antillais, comme le confirme Glissant dans *La cohée du Lamentin* :

Pour ce qui est des volcans de la Caraïbe et de ces chemins de laves qu'ils tracent sous la mer d'une île à l'autre tout au long de l'arc, et qui rejoignent peut-être les pistes marines ponctuées des martyrs de la Traite négrière sur les fonds atlantiques d'Afrique aux Amériques, images obsessionnelles répétées dans nos contes, je reprends une fois de plus ces deux visions de messieurs Kamau Brathwaite et Derek Walcott, l'un de Barbade l'autre de Sainte-Lucie, que j'ai souvent citées : *History is sea* (ou bien n'est-ce pas plutôt le poème *The Sea is History*) et *The Unity is Submarine*. Mélangeons-les, sans ordre d'attribution, en signe que la mer pense avec nous (2005 : 237-8).

Le romancier caribéen commémore ainsi, par le truchement de son épopée romanesque, ceux dont les commerçants de la cargaison de la machine humaine se sont délestés au large de l'océan Atlantique. Les questions qu'il se pose dans *Sartorius, le Roman des Batoutos* (1999) et pose, en même temps, à ses lecteurs sont, à cet égard, fort révélatrices, dans la mesure où elles peuvent être considérées comme un appel urgent à la commémoration de ceux qui ont chaviré lors de la Traite : « Les survivants n'ont-ils pas renseigné les investigateurs, au moins sur le nom du bateau, qu'ils avaient dû entendre prononcer, et s'ils ont choisi de se taire, pour quelles raisons ? Le Temps vient-il de retrouver la trace et de raviver la mémoire ? » (Glissant 1999 : 140).

Rappelons à ce propos que l'épopée romanesque glissantienne tient lieu de manifestation artistique, littéraire et poétique qui dit l'île et l'archipel caribéens, loin, bien entendu, de la tutelle occidentale ; c'est que, selon la formule de Georg Lukács, « [le] roman est l'épopée d'un monde sans dieux » (1989 : 84). En somme, l'épopée archipélique joue un rôle crucial, dans le sens où elle permet aux auditeurs antillais non seulement de panser leurs plaies historiques en les sublimant dans le domaine de l'inventivité culturelle, mais aussi de magnifier leur propre poétique et de dire leur propre expression artistique, lesquelles forment leur manière spécifique et singulière de participer à la création du *chaos-monde*. Et si Glissant prend la Traite comme canevas ou arrière-fond de son récit épique, c'est pour bâtir ce qu'il appelle significativement, dans *Le Discours antillais*, la « littérature nationale », laquelle est en lien étroit avec la dimension expressive : « On dit qu'il y a littérature nationale quand une communauté contestée dans son existence collective tente de rassembler les raisons de cette existence. La production littéraire qui participe d'une telle conscience collective en quête d'elle-même n'est pas seulement exaltation de la communauté mais aussi réflexion sur (et souci de) son expression spécifique » (1981 : 198).

Dans quelle mesure alors l'épopée archipélique fonctionne-t-elle dans la droite ligne des visées oratoires propres à la rhétorique sous-jacente à l'œuvre romanesque ? Quelle en est la portée ?

Comment s'opère tout d'abord le mariage entre l'épique et l'éloquence épideictique ?

2. *Epos* et éloquence épideictique

Le récit épique dans l'œuvre romanesque fonctionne en écho à l'éloquence épideictique dans la mesure où toute instance narrative contribue, en relatant les faits qui constituent la trame événementielle de la Traite négrière à émanciper l'identité antillaise des carcans de la dérédiction ou de l'hégémonie. L'épopée ou, mieux encore, la contre-épopée insulaire est à même de réanimer la mémoire collective des Caribéens, laquelle était, des siècles durant, en butte à la sclérose qui provient de la systématisation réductrice imposée par les dominateurs. Ainsi l'*epos* relève-t-il, selon Glissant lui-même, d'une « [expérience] vivifiante » ; lorsque « les temps du conte se mélangent aux temps de la vie » (Glissant 1997b : 57). C'est justement dans ce sens qu'on peut appréhender ce passage extrait de *Malemort* (1975) : « [Les] noms surgis, non pas grossis dans la mémoire de ces cent cinquante années tombées en gouffre, mais comme engendrées par la pente, ou peut-être secrétés au trou de l'œil muet du monde, ou jaillis du puits sans fond où les boulets changèrent en perles dans l'entraille des noyés » (Glissant 1997c : 67).

Aussi l'épopée romanesque donne-t-elle les moyens au peuple déraciné, puis privé de son identité, de reconstruire son continuum historique, nécessaire à la consolidation culturelle, comme le montre Glissant en ces termes : « On peut considérer l'épique comme la première tentative d'écrire l'Histoire, d'écrire, de dire, une époque » (1983 : 75). Remonter le fil du temps et le cours de la véritable histoire antillaise, c'est-à-dire « descendre le cassis la pente » (Glissant 1993 : 226), sert, d'une part, à célébrer l'identité caribéenne, en dépit des formes de chosification auxquelles elle a été confrontée, comme le souligne l'auteur dans *Ormerod* (2003) : « [II] lui dit sans y penser vraiment et sans doute pour l'initier à ces histoires de là-bas, "Savez-vous que nous marchons là sur le sang des esclaves, ces pavés calaient les navires négriers, retour à leur port d'attache" » (82). D'autre part, il s'agit de garantir une thérapeutique prophylactique à cette identité prise en otage par les forces hégémoniques de l'esclavage. Dès lors, l'épique romanesque s'érige en protecteur de l'identité antillaise contre les menaces et dangers de l'extinction : « Ce qui était une manière comme une autre de thérapeutique. » (194), lira-t-on à ce propos dans *La Case du Commandeur* (1981). En d'autres termes, l'épopée archipélique fait office d'immunité culturelle et même anthropologique pour la communauté et la culture caribéennes, en raison de la relation au fil des siècles [de génération en génération] de ce récit

épiques, à même de la préserver de tout dépérissement. Il s'agit ici d'un signe de jouvence, de pérennité civilisationnelle, comme l'a bien montré Glissant dans *Mémoires des esclavages* : « où se trouvent chaque fois rassemblées ou ramassées non seulement la mémoire immédiate de la communauté mais aussi et surtout sa mémoire lointaine ou ancestrale [...] des conteurs qui transmettaient la chronique de la nation, sous forme de récits ou d'épopées » (2007 : 29). C'est là, en particulier, où réside le pouvoir régénérateur de l'*epos* qui transforme l'oubli en présence, le manque en plénitude et transmuter la défaillance en réussite, l'appauvrissement culturel en créativité artistique et poétique. En somme, les plaies indélébiles tiennent lieu de source d'allégresse, comme le précise l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « les blessures coulaient en vrac comme de l'eau, et on les acceptait avec bonheur » (69-70). L'approche de Georg Lukács se révèle, à ce propos, très importante :

Tel est l'âge de l'épopée. Ce n'est pas l'absence de douleur ou la sécurité de l'être qui vêtent les hommes et les faits de contours joyeux et stricts – la part de l'absurde et du désolant dans le monde n'a pas crû depuis l'origine des temps, seuls les chants consolateurs sonnent de façon plus claire ou plus étouffée – mais bien cette parfaite convenance des actes aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude (20-21).

Précisons que l'*epos*, qui autorise le rhapsode antillais à « plonger aux sources obscures, non dévoilées, de l'accomplissement historique » (Glissant 1997 : 199), revêt un caractère fédérateur ; il s'érige en un levier de concorde et d'union pour la communauté déracinée et éparpillée. Et « l'épopée qui s'adresse à la conscience nationale, non encore sûre d'elle-même » (Glissant 1993 : 81), « exprime la pulsion de ceux qu'une même menace ou une même défaite en un même lieu rassemble » (Glissant 1996 : 33). C'est dans cette perspective qu'on peut appréhender l'emploi récurrent du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » au fil de l'œuvre romanesque, le « nous » constituant à cet égard le refuge que le romancier propose à ses lecteurs antillais. C'est en ce sens qu'on peut lire dans *Tout-Monde* (1993) :

Ainsi avons-nous parcouru dans les pays d'Afrique, (c'était la manière la plus immédiate de regarder au fond de nous,) les imaginant sur des modes dont nous ne savions pas même qu'on nous les avait suggérés, – les masques, l'élémentaire, la force, la divination, la terre rouge et les eaux de boue, la sèche savane inquiète, la végétation en ténèbres, l'arbre à palabres et les taxis de brousse, – et quelques uns parmi nous ont inventé moyen d'y comprendre. Ils devinent bien qu'il y a là raison obscure, source cachée (505).

Le récit épique cultive ainsi le « nous » qui signifie le rassemblement des Antillais et scelle leur ralliement à leur propre cause, dans l'objectif de magnifier la communauté insulaire et d'exalter sa culture archipélique. Sous cet angle, Glissant reconnaît, dans *Poétique de la Relation*, que « [le] conteur est un djoueur de l'âme collective » (1990 : 83). Étant donné qu'« on

a considéré comme caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté » (60), selon la formule de Luckacs, l'auteur du *Discours antillais*, consacrant son épopée romanesque, voire toute son œuvre littéraire à fédérer et unir les Caribéens, va jusqu'à avancer une condition préalable à leur rassemblement autour des valeurs de la culture antillaise, laquelle condition confine à l'échec et à l'amertume. On touche ici à la toile de fond de l'épopée qui n'est autre, à en croire Glissant, que la défaite ou la crise contre laquelle n'importe quelle communauté peut buter, à un moment donné de son histoire : « On est, note Glissant, même en droit d'affirmer que les défaites des héros sont nécessaires à l'unanimité des peuples » (1981 : 136). Il convient de rappeler dans ce cadre que ce qui importe le plus pour le romancier, c'est le dépassement de l'éparpillement et de la défaite de la communauté pour pouvoir pétrir et sculpter, par le truchement du chant épique, son union, c'est-à-dire sa réussite, voire sa prospérité. C'est justement dans cette mesure qu'on peut lire dans *Mahagony* (1987) :

Mathieu revient dans le pays, je ne sais si c'est pour un long temps. Il connaît, comme tout un, que nous pratiquons cette façon longue monotone sans fin d'aller au bout de nos histoires. Une seule respiration. Allons bon, voilà que je repars dans les grands effets. Ce qu'il faut bien comprendre : il est tout à fait capable d'applaudir à ma parole déshabillée, de me certifier que c'est là une manière directe d'entrer dans la voix de tous. Je l'entends déjà. Quand il veut, il vous prouve que vous êtes légende. Ou tout simplement que vous êtes crachat (182).

Au demeurant, si l'épique romanesque glissantien s'inscrit dans la droite ligne de la visée épideictique, en cela qu'il s'emploie à souder les liens d'une société disloquée à la suite de la colonisation, c'est qu'il se voue, en premier ressort, à magnifier, le lieu, la terre archipélique, préalables à tout ralliement caribéen, et avant même le ralliement, de tout ancrage existentiel et culturel. C'est dans cette perspective qu'on peut lire dans *La Lézarde* (1958) :

[Et] tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, et en est pour la dire avec des mots [...] et si un homme raconte un peu de sa terre (s'il essaie, et peut-être va-t-il tomber contre un haut mur flamboyant où toute parole se consume ?), on ne peut dire que c'est là un conte, non, même si cet homme parle de rêves imprécis qui, peu à peu, s'arrangent avec le réel sombre ; tout de même que si un homme dit qu'il a vu des récoltes fleurir dans le sol, on ne peut dire que c'est un conte : pour la raison que la terre parle à chacun, comme un oreiller à l'oreille qui est dessus ; et si un homme dit qu'il a vu ceci ou cela, nul ne peut le contredire, à la condition que ceci ou cela soit dans la terre, enfoncé au plus profond de son entraille, comme un rêve qui est le miroir du fond de la terre, un rêve avec des racines en vrille dans la terre (105).

En quel sens l'anti-épopée glissantienne participe-t-elle de la déconstruction des paradigmes de l'esclavage ?

3. L'anti-épopée caribéenne et l'impulsion judiciaire

Se positionnant aux antipodes des systèmes monolithiques clos des cultures ataviques, le romancier antillais ne peut adhérer à l'épique modelé dans le moule de la racine unique ou façonné selon les exigences du culte de l'Histoire avec un grand H, tant s'en faut ; il place l'épique dans une dynamique antipodale à l'essentialisme occidental, car l'épique occidental se place sous l'égide de la conquête militaire et s'inscrit sous le signe de la dévastation, des massacres, voire du nettoyage ethnique. *Anabase* de Saint-John Perse constitue à ce propos un exemple probant, en ceci que le poète fait l'apologie de la conquête et loue les Conquistadors occidentaux. En effet, Glissant prend Saint-John Perse pour un partisan du monolithisme occidental et l'un des chantres de l'avancée colonialiste, en ceci qu'il consacre sa rhétorique et sa poésie à glorifier et célébrer la geste des prédateurs. Écoutons, dans cette optique, les vers puisés dans *Anabase* (1924) de Perse :

[...] nos habitudes de violence, nos
chevaux sobres et rapides sur les semences de
révolte et nos casques flairés par la fureur du
jour... Aux pays épuisés où les coutumes sont à
reprendre, tant de familles à composer comme
des engrégées d'oiseaux siffleurs, vous nous ver-
rez, dans nos façons d'agir, assembleurs de
nations sous de vastes hangars, lecteurs de bulles
à voix haute, et vingt peuples sous nos lois
parlant toutes les langues [...] (Perse 1960 : 121-2).

Glissant prend en définitive le contre-pied de l'épique occidental pour réhabiliter l'épique caribéen. C'est ce qu'il s'attache à saisir dans *Introduction à une poétique du Divers* : « Or, ce qui se passe c'est que tous les peuples qui se décolonisent – et les Latino-Américains et les Caribéens sont dans ce cas – opposent à l'épique occidental leur épique, qui est très beau » (1996a : 79). Autant dire que l'*epos* romanesque glissantien incarne une anti-épopée caribéenne qui met à distance la filiation et se démarque radicalement de l'absolu historique pour se rallier, en définitive, aux histoires des différentes communautés et cultures, comme le confirme le penseur caribéen dans *Le Discours antillais* : « Le conte antillais délimite un paysage non possédé : c'est l'anti-Histoire » (152). Dans cette perspective diamétralement opposée à la tradition épique classique, on peut réinvestir cet extrait, repéré dans *Tout-Monde* (1993) :

Encore exact ! consentait Mathieu. Mais si vous employez les mêmes manières, les mêmes mots, si vous avez la même respiration, le même souffle de votre voix, pour décrire l'ancienne et la nouvelle Vernazza, alors, à quoi sert-il de décrire ? Nous allons vite en parole alors, et maintenant, écoutez, nous traînons et reprenons notre souffle. Il faut changer aussi la manière, non ? Sinon, vous mettez de la transparence là où il n'y a

pas et vous réduisez le monde à une seule histoire, quand il y a tant d'histoires qui se croisent, se rencontrent et se repoussent. Observez bien, – nous voici à la même place, sous le même lampadaire, et est-ce la même – destinée ? ou la même – histoire ? ou – disons, le même conte, ou le même récit, qui se déroule *maintenant* (52) ?

Quoi qu'il en soit, l'anti-épopée antillaise est chantée par le rhapsode caribéen non seulement afin de ranimer la mémoire collective des insulaires, de leurs permettre de récupérer leur histoire camouflée, mais aussi pour jeter le discrédit sur l'épique occidental unidimensionnel et monolithique comme le souligne Glissant : « Le conte antillais balise une histoire déportée par l'édit et la loi. Il est l'anti-édit et l'anti-loi, c'est-à-dire l'anti-écriture » (1993 : 151). Cette anti-épopée est aussi à même de démasquer les leurres autour desquels s'articule la victoire exaltée par l'épique occidental, lequel est chanté dans l'unique objectif d'imposer, et la culture occidentale comme modèle unique que les autres sont dans l'obligation d'adopter, et la version de l'Histoire avec un grand H comme fatalité universelle. Le romancier construit son *epos* en l'inscrivant radicalement contre les mensonges et la réification. Ainsi cet *epos* prend-il le contre-pied de toute uniformisation pour retracer la véritable Histoire de la communauté transbordée : « – Mais il y a des archives..., dit l'historien, vous ne pouvez pas grand-chose contre ça... Il reniflait et cachotait nerveusement. Des documents incontestables, des chiffres, des rapports, des mémoires de l'époque, il ne sert à rien de duper les gens avec des chimères » (151), lira-t-on à ce propos dans *Ormerod* (2003).

Signalons ici que l'épique occidental se nourrit de la filiation sacralisée, il légitime *ipso facto* l'invasion et la domination, comme le montre clairement Glissant : « La Chanson de Roland, un poème épique, ce sera la consécration de l'action impérialiste (au sens d'un empire conquérant) des carolingiens (en tout cas, jusqu'à Charlemagne) » (2008 : 66). Il se dote également « d'une conscience excluante », en cela que « l'épique traditionnel rassemble tout ce qui constitue la communauté et en exclut tout ce qui n'est pas la communauté » (Glissant 1996a : 35). Il se réclame ainsi de « Genèses solitaires [...] absolues et exclusives » (Glissant 2005 : 236). Le romancier martiniquais lui oppose de fait l'anti-épopée qui en appelle au « nomadisme circulaire »⁵ et non au « nomadisme en flèche »⁶, se réclame de la « circularité » (Glissant 1996 :

⁵ « Ainsi du nomadisme circulaire : il vire à mesure que des parts de territoire sont épuisées, sa fonction est de garantir par cette circularité la survie d'un groupe. Nomadisme des peuples qui se déplacent dans les forêts, des communautés arawaks qui naviguaient d'île en île dans la Caraïbe, des engagés agricoles qui pèrègrinent de ferme en ferme, des gens du Cirque tournant de village en village, tous mus par un mouvement déterminé où ni l'audace ni l'agression n'ont de part. », É. Glissant, *Poétique de la Relation* (Poétique III), Paris, Gallimard, 1990, p. 24.

313) rhizomique, accrédite la pensée du tremblement, de « la trace » et de l'« errance » (Glissant 1993 : 503) pour épouser « [toute] culture composite » (1993 : 267), embrasser et magnifier « les digenèses », selon l'expression de Glissant qui spécifie dans *La Cohée du Lamentin* : « Il n'y a pas de commencement absolu. Les commencements fluent de partout, comme des fleuves en errance, c'est ce que nous appelons des digenèses » (37). Dans ce contexte, l'écrivain martiniquais ne peut pas s'empêcher de mettre en garde ses lecteurs, dans *Traité du Tout-Monde*, contre l'exclusion qui procède de la notion de genèse dont s'alimente l'épique monolithique, ni de les encourager à adhérer à la conception de la digenèse : « Acclimitez l'idée de digenèse, habituez-vous à son exemple, vous quitterez l'impénétrable exigence de l'unicité excluante » (36). C'est sous cet angle qu'on peut lire dans *Ormerod* (2003) :

Autour de la *Marie-Rose* jadis, et à mesure de ses débarquements, les gens des Îles avaient appris par force à sauter sur les roches de rivière comme s'ils chahutaient d'une année à l'autre, et ils fréquentaient le temps selon des accidents et des particularités qui leur valsaient à la tête, et qui levaient partout alentour des tourbillons d'étonnés livrés et délivrés hors du jour et de la nuit, qui n'étaient repérés que par les seules aspérités inéchangeables, c'est-à-dire qu'ils tournoyaient sans commencement ni fin loin des papiers officiels et des documents attestés. Comme le chantaient hier les vieux batteurs de conte et comme nous le griffonnons aujourd'hui nous autres gens d'écritures, « Assuré pas peut-être... » (64).

Dans cette perspective épique où « les digenèses » prennent de l'ampleur au détriment de la notion de « genèse », le conteur ou le rhapsode cède le pas au *déparleur* qui, lui, occupe une place importante pour la communauté prise en otage par la systématisation colonialiste, du fait qu'il se distingue des autres membres de cette communauté décérébrée et aveuglée sur son propre passé, aliénée quant à son réel et corrélativement incapable de prendre en main son existence. Son pouvoir à lui, c'est qu'il se trouve armé d'une vision opératoire qui le rend à même de brouiller les cartes des dominateurs et de changer en même temps la donne au profit des cultures composites, des communautés en butte contre l'ankylose. Bref, son « conte » est en mesure d'avoir accès aux « profondeurs » (Glissant 1999 : 55-6). Il se révèle être en mesure de percer les secrets historiques et de mettre à nu les intentions réelles des dominateurs. C'est là où réside la véritable contribution épique romanesque et poétique du déparleur glissantien, c'est d'ailleurs ce que souligne l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « L'amateur de contes, driveur d'espaces, qui n'estime la parole qu'à ce moment où elle chante et poursuit, peut-être se devrait-on de lui trouver un autre nom que celui de poète : peut-être chercheur, fouilleur, déparleur, tout

⁶ « Opposons-lui le nomadisme envahisseur, celui des Huns par exemple ou des Conquistadores, qui a pour but de conquérir des terres, par extermination de leurs occupants. Ce nomadisme n'est ni prudent ni circulaire, il ne ménage pas ses effets, c'est une projection absolue vers l'avant : un nomadisme en flèche [...] Le nomadisme en flèche est un désir dévastateur de sédentarité. », *ibid.*

ce qui ramène au bruissement dévergondé du conte. Déparleur, oui, cela convient tout à fait » (330). À cet égard, il n'est sans doute pas superflu d'écouter l'analyse que Glissant porte sur celui-ci :

Le déparleur est celui qui manifeste cette présence de la poésie liée à une impossibilité de poésie, ce qui nous manque le plus dans nos pays. Il y a beaucoup de romanciers, mais il n'y a pas de poétique. Cette poétique, elle est là. Il faut aller la chercher. Le déparleur la cherche, mais comme il n'y a pas un système de références fixes qui lui permettrait d'être poète et d'exprimer la communauté comme Homère ou une chanson de geste pourraient le faire, il déparle. De même que Marie Celat, comme elle ne peut pas expliquer pourquoi elle sent les impossibles du pays, devient folle. Déparler, c'est dire la poésie sans avoir les moyens de l'établir. Cela me paraît une des conditions de nos pays (2010a : 68-9).

Le déparleur ne peut ainsi exercer pleinement son ministère de chercheur ou d'archéologue sans procéder selon une heuristique épique qui jetterait la lumière sur l'épopée dont le héros n'est autre que le Nègre marron. Cette épopée constitue, à maints égards, une contre-épopée qui s'inscrit non seulement à l'opposé de la systématisation monolithique, mais se propose aussi de forger une toute autre histoire, une contre-Histoire, dirions-nous, qui échappe au moule de la Genèse et se dé-chaîne en se plaçant sous le double signe des digenèses et des cultures composites, dont les commencements sont inopinés et, par conséquent, non cernables. Toujours est-il que l'épopée de marronnage est une épopée propre aux Nègres déportés d'Afrique lors de la Traite, plus précisément à cette frange de Noirs qui ont survécu au voyage oblique, à l'instar de Toussaint Louverture, figure emblématique de toute la Caraïbe, à ceux qui ont refusé catégoriquement de se soumettre aux Maîtres. Partant, ils marronnent sur les mornes et rejettent en bloc tout le système esclavagiste. Chanter leur épopée, c'est s'inscrire dans la logique de l'impulsion judiciaire dont s'accroît la rhétorique glissantienne, dans le sens où dire l'endurance, la persévérance des marrons, c'est-à-dire leurs actes héroïques, c'est se placer automatiquement dans la logique du procès que le romancier tente contre les envahisseurs. C'est de cette manière qu'on peut lire tous les épisodes mettant en scène la fuite ou l'errance, le mouvement ou plutôt les pérégrinations militantes des Nègres marrons qui s'appliquent, corps et âme, en dépit de tout ce qui pourrait leur advenir, à frayer, pour les leurs, un autre chemin, une autre alternative, dirions-nous, existentielle, sociétale voire anthropologique. Cela n'est pas sans mettre le focus sur la chasse à l'homme contre laquelle ils butaient. Le « marronneur » (Glissant 1981 : 136) dans *Le Quatrième siècle* (1964), tout comme l'*epos* romanesque glissantien, triomphe des ennemis de la communauté antillaise et réussit à muer la défaite en victoire :

(Huit heures. La meute avait tenu la piste depuis six heures du soir, elle était excitée. Elle retrouva la trace dans la zone de taillis devant le Morne des Acacias.) Et il sentit le vent : non pas autour de lui ni sur tout le corps indistinctement, mais qui suivait comme une rivière les sillons des coups de fouet. Comme si ce vent remontait un chemin à travers son dos, empruntant toutes les goulées à la fois, chaque travée sanglante, chaque route ouverte dans la peau. Il succomba farouche. Il ne fut plus qu'un seul cri de rage et de faiblesse dans l'épaisseur feutrée du morne, avec au loin les abois désespérés des chiens. Il comprit très vite que le vent ne montait pas en tourbillon mais vague après vague, inlassable. Il se coucha sur le ventre. Il se coucha, pour ne pas souffrir la brûlure du vent chaud dans la chair à vif. Ainsi le vent s'établit comme l'invisible floraison de cette souche humaine ; et toute la nuit, la première, il allait monter, flamber à partir de ce corps déchiré, avant de retomber brusquement sur la plaine pour recommencer son ascension et sa victoire et à nouveau s'étaler jusqu'au bas de la pente (51).

La question que nous posons ici est alors : dans quelle mesure cette contre-épopée romanesque s'articule-t-elle à la visée délibérative ? Autrement dit, comment les lecteurs antillais peuvent-ils tirer profit de cette épopée insulaire pour remplir les devoirs qui leur incombent ?

4. L'épopée antillaise et la visée délibérative

Il va de soi que le récit épique romanesque glissantien accorde une place de choix aux vérités historiques qui concernent l'identité antillaise. Autant dire que l'épopée ou la contre-épopée antillaise répond en écho à l'éloquence épideictique inhérente à la rhétorique des romans de Glissant, en ceci qu'elle se penche sur la glorification de la mémoire collective des Caribéens ainsi que de leur paysage archipélique, sans ignorer toutefois les histoires, ni discréditer les cultures des autres peuples et communautés. De la sorte, dire l'épique antillais pour le romancier caribéen, c'est dire l'épique multiple, divers, voire inaliénable de « la communauté-monde ». Il est assurément question, comme l'a bien noté l'écrivain dans *Faulkner, Mississippi*, de « l'épique concluant et participant qui mènerait la communauté-monde, aujourd'hui, à paraître, et où l'« universel » serait bien la quantité finie et infinie de toutes les cultures et de toutes les humanités » (303-4). Partant, « [le] chant épique [et] la catharsis épique » (1996 : 137) dont bénéficie l'épopée antillaise, c'est-à-dire l'histoire et la communauté caribéenne, ne sont plus exclusifs, ni excluants dans la mesure où ils embrassent les différentes histoires des différentes cultures et communautés. Et l'écrivain de prêter conseil à ses lecteurs en ces termes : « Entonnons cet épique, et gardons-nous d'y sacrifier uniquement, car il se garde d'être univoque » (1996 : 304). C'est donc sous l'égide de cet épique pluriel qu'on peut se représenter une autre Histoire de Traite dans le contexte arabe et musulman comme elle est évoquée dans *Sartorius, le roman des Batoutos* (1999) :

Les vieux, adossés à tout ce sable ou s'y perdant, avaient chanté qu'en ces temps incertains, mais nous savons donc ce fut à partir du troisième siècle chrétien et ensuite au neuvième pour ce qui concerne l'essentiel des événements, nous confisquons ainsi les temps des peuples, que nous alignons sur nos tablettes graduées, les guerriers arabes, devenus entre-temps musulmans, avaient pratiqué un énorme trafic des populations des environs, au plus loin qu'ils avaient pu ratisser, des Libyens, Soudanais, Abyssins, Éthiopiens, Érythréens, et ceux qui sont aujourd'hui les Djiboutiens, et tous les autres tant sédentaires que nomades, il n'y avait sur place aucune résistance organisée, et les avaient emmenés par force, en caravanes dominées par la terreur et la prostration, vers un pays au nord où ils travaillèrent sur des plantations et connurent l'amertume des jours malheureux. Nous savons aussi que cette région était celle, de fertilités mêlées de poussières, qui s'appelle de nos jours, ou du moins que les géographes nomment, le bas Iraq (255-6).

Sous cet angle, l'épique romanesque antillais se doit de prémunir la mémoire historique des communautés contre toutes formes de raturage et de ravage, lesquelles sont l'apanage de l'action coloniale, et ce, par le biais d'une nouvelle conception de la chose littéraire, conception qui doit briser les carcans de l'essentialisme de la culture unique et unifiante, c'est-à-dire modélisatrice et réductrice, pour embrasser la poétique du divers et de la Relation. À cet égard, Glissant propose dans *Faulkner Mississippi* une analyse dont la portée est décisive pour *la totalité-terre* : « Les littératures du monde sont présentes, toutes présentées, toutes ensemble, de manière si prodigieusement diversifiée, à cet épique-là – comme devant la face stupéfaite qui, à nouveau, tous ensemble, nous regarde » (304).

C'est dire si l'*epos* romanesque glissantien qui préconise « la vocation à l'errance » (Glissant 1996a : 67), appelle tout un chacun à « [vivre] la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien » (Glissant 1996a : 67). Il procède, sans doute, à l'inauguration d'une ère littéraire nouvelle, laquelle se place sous les auspices de l'échange, de l'ouverture et de la créolisation, comme le confirme l'écrivain antillais : « La nouvelle littérature épique établira relation et non exclusion » (1996a : 68). C'est dans cette mesure que l'épopée antillaise ne se borne pas à magnifier l'histoire et la culture caribéennes, elle ne se limite pas non plus à démontrer la caducité de l'épique monolithique qui se révèle exclusif et réducteur. Elle s'inscrit dans la visée délibérative, dans le sens où l'épique caribéen s'assigne l'objectif sublime de préserver, et la culture (l'identité) archipélique, et les cultures (les identités) de *la totalité-monde* contre l'universalisation, l'uniformisation et contre toutes formes de réification. C'est en ce sens que le penseur caribéen propose, dans *Introduction à une poétique du Divers*, une analyse très pertinente : « Mais pour moi ce n'est pas encore le véritable épique, parce que le véritable épique a comme objet la communauté la plus menacée à l'heure actuelle dans le monde, qui est la

communauté-monde. Et c'est le rapport de ma communauté à la communauté-monde qui pourrait fonder l'épique » (79). Ainsi peut-on lire dans *La Lézarde* (1958) : « Thaël découvrait en Mathieu la zone innommée, et torride, que chacun porte en soi, invisible pour soi. C'étaient les souffrances passées, les tournants impurs, et les défaillances : ce qui fixe déjà la solitude future. Mathieu bâtissait le monument de sa désolation » (24).

Nous nous arrêtons à ce stade de l'analyse sur la question de l'interpénétration des genres oratoires dont le récit épique n'est pas exempté, dans la mesure où il ne se consacre pas seulement à retracer les vérités historiques poignantes qui concernent la communauté antillaise, ni à exalter l'identité caribéenne et glorifier la culture archipélique, mais se voue surtout à garantir une pérennité à l'épopée antillaise tout comme à l'épopée de n'importe quel autre peuple. C'est que, note Glissant, « la voix épique, laquelle aujourd'hui prononce le partage, la dispersion du Récit et, contre l'Histoire, la rencontre enfin des histoires des peuples » (1996a : 79). C'est particulièrement dans cette optique qu'on peut lire, encore une fois, dans *La Lézarde* (1958) : « Et l'enfant que j'étais et l'homme que je suis ont ceci en commun : de confondre le conte et l'histoire ; c'est parce que les flambeaux n'ont pas encore fini de brûler, que le cercle de la nuit est encore là, autour de la voix ! Mais déjà des lueurs ont paru sur les Pitons, et il semble qu'un autre matin donnera poids au rêve, saluera la terre noire, profonde, connue ! Et ainsi les œuvres seront réconciliées » (105).

Précisons que l'épique dont il est question dans l'œuvre romanesque établit des liens solides « entre hier et demain » (Glissant 2003 : 342). Il est à même de lever les « anciennes malédictions » (Glissant 1993 : 503) pour mettre fin au « droit de tuer et de brûler » (Glissant 2003 : 20), pour jeter la lumière sur « les réalités » (Glissant 1958 : 73) attristantes de l'aliénation, de la dépendance et de la marginalisation, et pour exhorter les Antillais à réfléchir sur leur « souffrance » et à tenter, conséquemment, de trouver des solutions à leurs « misères communes » (Glissant 1958 : 72), de s'affranchir de « cette prison » (Glissant 1958 : 73). Autant dire que le romancier insulaire tâche, par le truchement de son récit épique, à travers la « résurgence des temps anciens » (Glissant 1981 : 188), de prémunir ses lecteurs antillais contre l'incurie, de l'inaction et le désespoir, comme le recommande l'auteur dans *Mahagony* (1987) : « Protégé-vous d'accroire le conte où est supputée la désespérance » (67). Dès lors, la contre-épopée archipélique vaut non seulement par son caractère cathartique, mais aussi par l'espoir en un avenir prometteur pour les Caribéens, espoir qu'elle s'emploie à semer parmi les

communautés menacées d'extermination. C'est ce à quoi le narrateur fait allusion dans *Le Quatrième siècle* (1964) : « Parce que l'heure importe dans cette cérémonie de l'arrivage par quoi s'ouvrirait l'existence nouvelle. Non pas l'existence, hot ! mais la mort, sans espérance. Et pourtant l'espérance à la fin venue » (25).

Ainsi, l'épique « problématique » glissantien dont le « thème est du futur », dont l'« avènement (sa vérité réalisée) ne pourra qu'ouvrir sur une insoupçonnée diffraction » (Glissant 1997 : 203), fait parler le conteur tel « un prophète » (Glissant 1958 : 23) pour éveiller la « conscience » (Glissant 1997 : 201) de la communauté, plutôt des communautés qui devront prendre en main leur sort : « Et la voix est alors une grande acceptation, et le conteur est un flambeau de mots que la foule va rallumer, et la nuit est claire » (105), lira-t-on dans *Lézarde* (1958).

Quant à l'écrivain caribéen, dans le but de préserver son *epos* de l'échec, c'est-à-dire de lui assurer la réussite auprès de ses lecteurs antillais, il s'efforcera de les responsabiliser et de leur faire prendre conscience : les Antillais ne doivent point en fait se soustraire à leurs devoirs existentiels, sociétaux et culturels s'ils veulent réellement s'affranchir des jougs de l'exploitation et de l'hégémonie qui se resserrent de plus en plus autour d'eux. C'est là où réside le véritable enjeu de l'anti-épopée archipélique glissantienne qui se place sous les auspices du dépassement. Ceci en appelle sans doute à la créativité et revendique le passage aux actes édifiants au lieu de se livrer aux vains *lamentos* ou de recourir aux armes et basculer dans la vengeance. À en croire G. Lukács, si « [l'] épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie » (54). C'est en ce sens qu'on peut lire dans *Tout-Monde* (1993) :

– Vous êtes responsable ! » déclama Artémise, et elle appuyait sur ses deux pieds. « Si un quelqu'un raconte votre histoire, et si vous êtes Dedans avec toutes vos dents, vous êtes responsable autant que le raconteur. Et vous Mathieu Béluse, vous êtes responsable ici ! Parce que vous n'avez pas déterminé ni votre commencement ni votre arrivage, et vous avez pris le plaisir à tourner dans le trou-bouillon. Et celui que vous criez le raconteur, il le savait bien, que vous aimez le charivari et l'étourdissement de la parole.

Oui, dit Mathieu, avec humilité.

– Ainsi donc, ce que vous avez réussi seulement, c'est aller-venir. Nous avons déconté votre voyage, c'était le tout premier, mais vous êtes comme resté dans ces herbes révoltantes » (215).

CONCLUSION

C'est dans l'objectif de changer de fond en comble la situation à la fois ontologique, anthropologique et économique des Antillais que l'écrivain martiniquais fait marier, dans son œuvre romanesque, l'épique à la rhétorique. Pour lui, les visées inhérentes aux genres oratoires

(le judiciaire, l'épidictique, le délibératif) se doivent d'inscrire la contre-épopée romanesque dans une dynamique rhétorique [argumentative] de procès et de plaidoirie, visant non seulement à descendre en flammes l'épique classique, détourné sur le modèle monolithique réductionniste et exclusiviste, qui légitime l'invasion et l'expansion colonialiste, mais aussi à faire la part belle à l'exaltation de la culture antillaise qu'il s'emploie à sortir des enclaves esclavagistes. En même temps, le rhapsode caribéen invite, via la visée délibérative et en particulier par le biais de sa dimension pragmatique [perlocutoire], ses coénonciateurs⁷ insulaires à répondre de leurs actes pour pouvoir, s'il se trouve, pétrir, par eux-mêmes, l'argile du monument de leur propre culture et de leur projet sociétal. C'est ainsi que les Antillais peuvent se pencher sur le devenir de leur véritable épopée, et c'est ainsi que Glissant entend brouiller et redistribuer les cartes géoculturelles, aussi bien dans l'aire archipélique des Caraïbes, que partout dans le monde.

D'ailleurs, c'est un autre débat qui se profile ici : il s'agira de battre en brèche le régime de la mondialisation – régime qui profite énormément aux Maîtres au détriment des peuples en voie d'appauvrissement total – pour tenter de le révolutionner par le truchement de la poétique (politique) de la mondialité⁸, comme le recommande Glissant avec insistance dans son entretien avec François Noudelmann : « Il faut chercher, il faut trouver, il faut peiner parfois et je crois surtout que nos plus grandes et nos meilleures références d'action politique désormais nous devons les chercher aussi du côté des esthétiques » (Glissant 2018 : 74).

Bibliographie

AQUIEN, Michèle & MOULINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1996.

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

GLISSANT, Édouard & Chamoiseau, Patrick, *L'intraitable beauté du monde, Adresse à Barack Obama*, Paris, Galaade Éditions, 2009.

⁷ « Terme introduit par le linguiste A. Culioli à la place de *destinataire*, pour souligner que l'énonciation est en fait une *coénonciation*, que les deux partenaires y jouent un rôle actif. Quand l'énonciateur parle, le *coénonciateur* communique aussi : il s'efforce de se mettre à sa place pour interpréter les énoncés et l'influence constamment par ses réactions [...] La notion de *coénonciateur* s'inscrit parfaitement dans la conception interactionnelle du langage, pour laquelle "tout discours est une construction collective" (Kerbrat-Orecchioni) », Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996, p. 15. Les italiques sont le fait de l'auteur.

⁸ « La mondialisation économique, elle nous fait entrer dans des régions où, premièrement, l'uniformisation des sensibilités est totale, où l'exploitation des peuples faibles est totale, où les guerres sont considérées comme des moyens légitimes de mener des opérations de police. Cela n'est pas une région du monde, c'est la continuation pure et simple des anciens phénomènes de colonisation et d'impérialisme. À cette mondialisation j'oppose ce que j'appelle une poétique de la mondialité. », Édouard Glissant & François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Paris, PUV, 2018, p. 83.

- GLISSANT**, Édouard & Noudelmann, François, *L'entretien du monde*, Paris, PUV, 2018.
- GLISSANT**, Édouard, *Entretien du CARE* avec Édouard Glissant, *CARE*, 1983.
- GLISSANT**, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996.
- GLISSANT**, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996a.
- GLISSANT**, Édouard, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*, Gallimard, 2010.
- GLISSANT**, Édouard, *L'Intention poétique (Poétique II)*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT**, Édouard, *La Case du commandeur*, Paris, Gallimard, 2010.
- GLISSANT**, Édouard, *La Cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris, Gallimard, 2005.
- GLISSANT**, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.
- GLISSANT**, Édouard, *Le Discours Antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GLISSANT**, Édouard, *Le Quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1997a.
- GLISSANT**, Édouard, *Les entretiens de Baton Rouge. Avec Alexandre Leupin*, Gallimard, 2008.
- GLISSANT**, Édouard, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.
- GLISSANT**, Édouard, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1997c.
- GLISSANT**, Édouard, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007.
- GLISSANT**, Édouard, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.
- GLISSANT**, Édouard, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT**, Édouard, *Sartorius, le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.
- GLISSANT**, Édouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- GLISSANT**, Édouard, *Traité du Tout-Monde, (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997b.
- JARRETY**, Michel avec la collaboration d'Aquien Michèle, Boutet Dominique, Bury Emmanuel, Frantz Pierre, Ménager Daniel, Philippe Gilles, Vadé Yves, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- LUKACS**, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.
- MAINGUENEAU**, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, 1996.
- PERSE**, Saint-John, *Anabase, in Éloges suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 1960.
- STOLZ**, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses Édition, 1999.

**LE THÉÂTRE IVOIRIEN, UN THÉÂTRE SANS PUBLIC,
UN PUBLIC SANS THÉÂTRE : LE SPECTACLE
D'UNE CRISE DE LA RECEPTIVITE**

Rachel N'CHO

carelhn@gmail.com

Université Alassane Ouattara (Bouaké, Côte d'Ivoire)

Résumé

Tirant ses sources de l'école de Bingerville et de l'après indépendance, le théâtre ivoirien a connu son printemps dans les années 1960 et au-delà à travers un bouillonnement créateur sans précédent et un engouement du public à la vie théâtrale. Aujourd'hui, dramaturge, metteur en scène, public, que l'on s'attache à l'une ou l'autre de ses données essentielles, la vie théâtrale ivoirienne donne l'impression d'être en stagnation. Cette situation se manifeste par une pauvreté de l'écriture et l'absence de représentations théâtrales. La conséquence qui découle de cet état de non-théâtre est vraisemblablement le désenchantement croissant du public, signe de désillusion totale, public qui n'a d'autre choix que de se réfugier dans une attitude nostalgique : une affection de l'ailleurs et du jadis. Le spectacle de nomadisme du public entre enracinement, errance, désenchantement et nostalgie traduit une profonde crise de la réceptivité dont le théâtre ivoirien se fait l'écho tragique. Le théâtre, le vrai théâtre, est un art de la liberté pour tout homme, confronté à ce monde incertain et à ses propres angoisses, faiblesses et fautes de tâcher de les comprendre ; à ne pas désespérer, à résister aux maux et au mal, à avoir confiance en son propre jugement, d'en contrôler par soi-même la qualité, d'assumer et de tenter de vivre. Dès lors, il appartient au dramaturge, au metteur en scène, au public et surtout à la recherche théâtrale de mener une réflexion approfondie afin de (re)faire du théâtre ivoirien un véritable service public.

Mots-clés : Théâtre, théâtre ivoirien, public, crise, réceptivité, spectacle

Abstract

Drawing its roots from the Bingerville school and after independence, Ivorian theater experienced its spring in the 1960s and beyond through an unprecedented creative bubbling and public enthusiasm for theatrical life. Today, playwright, director, audience, whether one focuses on one or another of its essentials, Ivorian theatrical life gives the impression of being in stagnation. This situation manifests itself in poor writing and the absence of theatrical performances. The consequence which stems from this state of non-theater is probably the growing disenchantment of the public, a sign of total disillusion, a public which has no other choice but to take refuge in a nostalgic attitude : an affection for elsewhere and for the once. The spectacle of the public's nomadism between rootedness, wandering, disenchantment and nostalgia reflects a deep crisis of receptivity which the Ivorian theater tragically echoes. The theater, the real theater, is an art of freedom for every man, confronted with this uncertain world and with his own anxieties, weaknesses and mistakes to try to understand them; not to despair, to resist evils and evil, to trust your own judgment, to control its quality for yourself, to assume and to try to live. Therefore, it is up to the playwright, the director, the public and especially

theatrical research to carry out an in-depth reflection in order to (re) make Ivorian theater a real public service.

Keywords: Theater, Ivorian theater, audience, crisis, receptivity, spectacle

INTRODUCTION

Le célèbre dramaturge-metteur en scène Py Olivier (2013 : 260) écrit sur la quatrième de couverture de son ouvrage *les milles et une définition du théâtre* : « le théâtre est le bouton qui attache le ciel à la terre », faisant ainsi de cet art la forme de pensée la plus populaire et la plus urgente de tous les temps, un art d'être au monde. À cet égard, de la nécessité du théâtre et de son usage, pour l'affirmation de son identité culturelle perdue et retrouvée, pour la construction de son Etat nouvellement indépendant, la Côte d'Ivoire a fait de cet art vivant, une puissante machinerie à la construction et la consolidation de sa Nation. En effet, l'importance du théâtre dans la vie littéraire de la Côte d'Ivoire est bien documentée. Les études sur son évolution ascendante font remonter son origine depuis la période coloniale à l'école primaire de Bingerville, pour s'affirmer pleinement après l'indépendance en 1960. Qualifié à l'origine, donc de théâtre indigène, et en quête de reconnaissance, le théâtre ivoirien va progressivement quitter son statut de théâtre apprivoisé pour, par la suite, recouvrer de plein droit l'appellation de théâtre ivoirien car respectant le canon esthétique théâtral occidental et empreint de l'actualité contemporaine, reflet des préoccupations des ivoiriens à savoir l'affirmation de l'identité ivoirienne, la remise en question des valeurs traditionnelles puis la critique des mœurs politiques.

À cette époque, les auteurs comme Bernard Zadi Zaourou, Niangoran Bouah, Niangoran Porquet, Charles Nokan, Bernard Dadié, Amon d'Aby et Koffi Gadeau, etc., ont su hisser haut le théâtre ivoirien depuis sa théorisation jusqu'à sa représentation en passant par son écriture. La richesse de leurs productions se ressent encore comme un besoin physique, violent, et comme la nostalgie organique d'un art et d'une parole magique, et comme le théâtre est le seul art à pouvoir constituer une synthèse unique de tous les moyens d'expression et de tous les langages, le public ivoirien espère qu'il continue de donner sens à une magie vitale chaque fois renouvelée, et qu'il le réconcilie avec lui et surtout avec la vie.

Aujourd'hui, le monde du théâtre, soutenu par de nombreux intellectuels, dresse le constat inquiétant d'un appauvrissement de la vie théâtrale ivoirienne. Bien plus, la critique littéraire ivoirienne et l'enseignement scolaire donnent parfois une impression de vouloir privilégier le roman et ne consacrent au théâtre qu'une place annexe. Dès lors, ces indicateurs doivent être pris au sérieux pour évaluer de manière urgente, qu'est-ce qui « est » et qu'est-ce qui « n'est

pas » ou « n'est plus » du théâtre ivoirien. Ces préoccupations apparaissent comme des champs de réflexion sur un art de vie dont l'existence s'éloigne désormais.

Partant, quelle est la courbe évolutive du théâtre ivoirien ? Quelles sont les contradictions qu'il révèle ? Comment la rupture qu'il opère avec son public donne-t-il lieu à une crise de la réceptivité ?

Dans une étude comparative et critique, nous nous attellerons à montrer comment le théâtre ivoirien et son double héritage se trouvent actuellement inscrit dans processus de mise à distance des récepteurs, validant ainsi une désillusion théâtrale de ces derniers.

1. Le théâtre ivoirien et son double héritage

1.1 L'héritage de l'école primaire coloniale de Bingerville

Les travaux de recherches et manuels consacrés à l'histoire du théâtre en Afrique noire francophone font remonter sa genèse, particulièrement celle de la Côte d'Ivoire, aux années 1931-1932. Précisément à « l'Ecole primaire coloniale supérieure de Bingerville, où lors d'une soirée scolaire, certains élèves improvisèrent une scène inaugurale qui fut aimablement accueillie par leur directeur d'alors, l'instituteur français Charles Béart » (Bonneau, 1972 :37). Cette activité théâtrale naissante, apprivoisée car tirée du répertoire classique français, va se poursuivre avec la représentation d'une saynète originale écrite par Bernard Dadié, intitulée *Les villes*, pièce qui est probablement la première attestation de la satire coloniale dans le théâtre ivoirien. Cependant, c'est *Les Prétendants rivaux* qui a le plus marqué le théâtre écolier ivoirien.

À partir de 1936, et suite aux mutations de la société ivoirienne colonisée, les dramaturges ivoiriens se penchent sur les problèmes spécifiques engendrés par la fracture coloniale. Ils interrogent les phénomènes qui conditionnent cette évolution de la nation à travers la formulation d'une problématique théâtrale réaliste : considérant les nouvelles valeurs introduites par la colonisation qu'est-ce qu'il fallait conserver parmi les coutumes traditionnelles et qu'est-ce qu'il conviendrait de transformer ? Le théâtre ivoirien aura alors tendance à devenir édificateur de valeurs consensuelles tout en affirmant sa vocation laïque ou populaire originelle. Une organisation théâtrale marque cette période : le théâtre indigène de Côte d'Ivoire (TICI), co-fondé en 1938, par Bernard Dadié, Amon d'Aby et Koffi Gadeau. Très attachés à l'histoire de leur nation colonisée et à sa culture apprivoisée, ces trois dramaturges se fixent les objectifs suivants : enseigner le dévouement à l'intérêt national, le respect de la parole donnée, faciliter la critique de la civilisation mal comprise, lutter contre le charlatanisme

qui retarde la civilisation.

Cet élan théâtral est interrompu de 1932 à 1945. Cette période d'accalmie qui s'explique certainement par l'éveil du nationalisme en Afrique noire francophone, en Côte d'Ivoire, de façon particulière. Car ces trois dramaturges s'engagent au côté du futur président ivoirien, Félix Houphouët-Boigny, leader du Rassemblement Démocratique Africain (RDA) qui venait de sonner le tocsin de la lutte anticolonialiste. Les préoccupations d'un ordre nouveau s'imposaient à ces hommes de théâtre et militants anticolonialistes pour la plupart. Il était désormais question de : bâtir l'unité et l'identité de la nation ivoirienne, amener cette nation à prendre conscience de ses propres valeurs, assumer ses choix et lui ouvrir les chemins escarpés de la liberté. En 1953, ces trois mousquetaires du théâtre ivoirien signent leur retour en cofondant le Centre culturel et folklorique de Côte d'Ivoire (CCF-CI).

En définitive, la politique coloniale va fortement influencer les thématiques du théâtre ivoirien, non reconnu, et conditionner par conséquent son évolution jusqu'à l'indépendance.

1.2. L'héritage de l'indépendance à partir de 1960

Le théâtre qui s'est développé en Côte d'Ivoire à partir de 1960, intègre à la vie culturelle et socio-politique, pour véritablement accompagner l'émergence puis la consolidation des liens de la nation ivoirienne fortement entamés par la colonisation. Dès, les premières décennies de l'indépendance et précisément vers la fin de 1970 et le début de 1980 se développent des expériences théâtrales de recherche qui se voulaient un témoignage de l'identité nationale retrouvée. À cette époque, les dramaturges vont élaborer des schèmes théâtraux pluridisciplinaires originaux qui fédèrent le théâtre, le conte, la musique et les arts de la performance corporelle comme la danse.

D'abord ce sont : le "Didiga", la "Drummologie" et la "Griotique". Le premier tire son inspiration du terroir Bété, le groupe ethnique auquel appartient son concepteur, Bernard Zadi Zaourou. Le second fut inventé par le sociologue Niangoran Bouah qui s'intéresse aux éléments de théâtralisation du tambour-parleur pratiqué par la société Akan (sud ivoirien) comme systèmes théâtraux cohérents. À travers le troisième, c'est-à-dire la "Griotique", Niangoran Porquet et Aboubakar Touré ont voulu traiter l'ensemble des signes théâtraux observables dans la performance du griot. Qu'il s'agisse de l'étude scénique du tam-tam parleur ou "Attoungblan" ou celle de l'interprétation du griot et du "Didiga" comme l'art de l'impensable ; ces trois institutions théâtrales font cause commune : elles se substituent à l'institution théâtrale importée afin de permettre, à l'intérieur d'un cadre approprié, au théâtre de se réconcilier avec le génie propre du peuple ivoirien.

Ensuite, le “théâtre rituel” d’aspiration identitaire porté par Marie-José Hourantier et Wèrè Wèrè Liking, qui en sont les initiatrices, le théâtre rituel répond au besoin de réhabilitation des sources dionysiaques du théâtre négro-africain. Des deux compagnies théâtrales qui ont défendu et pratiqué ce mouvement théâtral ; à savoir le Bin Kadi théâtre de Marie-José Hourantier et le Kiyi M’Bock de Wèrè Wèrè Liking, seule la dernière continue de présenter des spectacles authentiques (l’originalité des costumes, la sobriété du décor et des jeux de scène typiquement africains).

Enfin, le théâtre-critique avec son double objectif. Le premier objectif va viser les thématiques liées à l’histoire et la mythologie qui, correspond : « au besoin de restituer au passé africain son prestige et sa grandeur. Pour des peuples dont l’histoire fut dénigrée en même temps que leur civilisation, ce besoin est d’autant plus profond qu’il fut frustré » (Kesteloot 1970 : 52). Les pièces représentatives de ce courant sont : *Abraha Pokou ou Une grande africaine* (1970) de Charles Nokan. Figure héroïque Baoulé apparaissant également dans *l’Epopée de la reine Aba Pokou* d’Adiko Assoi. *Les sofas* (1972) de Bernard Zadi Zaourou, *Béatrice du Congo* (1970) et *Iles de tempête* (1974) de Bernard Dadié. Toutes ces œuvres partagent le même sens de l’honneur des figures héroïques du passé. Le second va concerner la critique des mœurs politiques animée par deux dramaturges ivoiriens : il s’agit de Charles Nokan avec *Les malheurs de Tchakô* qui met en scène, tour à tour, des membres des classes dirigeantes, des ouvriers, des paysans et Bernard Dadié, avec *Monsieur Thogô-Gnini*, pièce dans laquelle deux sujets sont principalement abordés : le parvenu et l’aliénation culturelle.

En définitive, le théâtre ivoirien de la décolonisation opère une rupture et, devient un moyen d’éducation populaire visant à engager le peuple vers une prise de conscience et la lutte pour la création d’une véritable nation. Riche en productions et diversifié en thématiques, le théâtre ivoirien était en parfaite osmose avec le public, complice d’un art réformateur, informateur, et éducateur qui à une époque était fait pour le public et par le public. Ce théâtre, rayonnant dans le passé, mérite d’être interrogé dans son actualité.

2. Dans un actuel processus de mise à distance des récepteurs

Avant que le théâtre ne soit, la question essentielle que se posent le dramaturge et le metteur en scène est la suivante : pour qui je fais le théâtre ? Ou encore à qui je m’adresse ? À cet égard, « Le constat est banal mais s’impose : l’œuvre théâtrale ne vaut qu’en fonction d’un public. Elle se crée à son contact. Elle change, elle se modifie, s’enrichissant ou se trouvant diminuée selon que ce public lui donne ou lui retire son adhésion » (Dort 1967 : 315). Ainsi « En art, le public, c’est l’ensemble des récepteurs d’une œuvre » (Pruner 2005 : 233). Ces

récepteurs sont les lecteurs et spectateurs qui forment un rapport organique se manifestant comme des éléments signifiants à l'existence du théâtre. Le rapport public-théâtre n'est donc pas un fait secondaire, il est constitutif du phénomène théâtral. Si le théâtre n'est rien sans le public, il est paradoxal de constater que le théâtre ivoirien dans sa forme actuelle, est marqué par une écriture en chute vertigineuse et une absence de représentation.

2.1. Une écriture théâtrale en chute vertigineuse

Découvrir les richesses d'une création nécessite de les montrer, d'en rendre compte, voire, d'en témoigner. Dans cette perspective, tous les spécialistes du monde de la dramaturgie s'accordent à reconnaître que, depuis les années 1960 à 1980, le théâtre ivoirien a fait florès. La multiplication des textes publiés et des représentations, leur variété, leur originalité ont révélé avec vigueur cette forme d'écriture en parfaite osmose avec son public, lui-même complice d'un théâtre réformateur, informateur, et éducateur tout autant que divertissant. C'était vraisemblablement un théâtre, à une époque, fait pour le public et par le public. Depuis une vingtaine d'année, force est de constater que la vie théâtrale ivoirienne lorsqu'il s'agit de questionner son double rapport forme/fond avec le public, d'une part sur le plan de l'écriture et d'autre part, sur le plan de l'éducation au théâtre, fait grise mine.

Au niveau de l'écriture, la pauvreté du répertoire n'a d'égale que la baisse des publications. Les dramaturges ivoiriens semblent être en voie de disparition comme le reflète si bien la quasi inexistence de publications nouvelles des maisons d'éditions et l'offre non renouvelée des librairies. En effet, les statistiques libraires révèlent plus de présence d'anciens auteurs dramaturges que de nouveaux, dans les rayons de vente. Les anciens auteurs comme Bernard Dadié, Bernard Zadi Zaourou, Charles Nokan, etc., demeurent encore en bonne position, loin devant de nouveaux dramaturges peu ou non connus à savoir : Akafou Alain avec *L'arbre qui pleure* (2013), Coulibaly Zan Ibrahim et *La cité suivi de l'ascenseur* (2014), Diarra Abou dans *Le bunker de Tata ou la prise de Sikasso (suivi de Da Monzon)* (2012), Liazéré et *Le pari de Dizo* (2012) & *les convives de Maison sapézo* (2014), BLW Borrow avec *Il ressemble au roi* (2016), Sanogo Moussa dans *Terre brulée* (2013), Charles Zégoua Gbéssi Nokan dans *Le chemin de N'céli*, Berté Issoufou avec *La dernière chevauchée de l'empereur de Kong*. La réédition continue d'anciennes pièces dénote du malaise d'une écriture théâtrale ivoirienne en léthargie dans une société en pleine révolution et transformation sociale. En tant qu'art social, le théâtre ivoirien semble ne plus avoir de matière sociale à écrire et que son succès d'antan s'en est allé du carrefour du sensible pour laisser découvrir aujourd'hui des auteurs sensiblement indifférents aux préoccupations contemporaines essentielles, à l'histoire du temps

actuel, c'est-à-dire les problèmes de la liberté, du respect de la personne humaine, physique et morale, les événements, les querelles morales et civiques qui sont la vie de la Côte d'Ivoire, qui la troublent ou l'inquiètent, malheureusement. Les dramaturges ivoiriens semblent ne plus être à même d'éclairer et de proposer l'attitude et, la leçon exigeante, dont le théâtre sait être porteur pour le public. Tout semble alors révéler une démotivation à l'écriture de la pièce de théâtre.

Cette démotivation est également ressentie dans le domaine de la production théâtrale dont le double objectif est soit de faire du théâtre de société, de famille ou d'éducation, mais aussi du théâtre de lecture, c'est-à-dire non joué, même si théâtralisable, faisant ainsi de la production théâtrale une machine à produire des lectures. Dans le contexte ivoirien de production marqué par une insuffisance de pièces ne répondant pas aux besoins voire au « goût » du public de publications, le théâtre ivoirien pourrait être qualifié de théâtre à défaire le public-lecteur, ou à s'en défaire, d'où un théâtre sans public-lecteur. En effet, le théâtre ivoirien dans sa posture vis-à-vis du public semble ne pas promouvoir une éthique lectoriale, car fermé à la collaboration de l'écriture et de thématiques porteuses pouvant attirer le public-lecteur, l'obligeant ainsi à renoncer à la quête d'un sens plein, qui lui permettant de jouir de la matérialité du texte-théâtre, de ses signifiants et de son insignifiante. Ainsi, de la démotivation à l'écriture théâtrale et l'insuffisance de pièce découle une absence de représentations.

2.2. L'absence de représentations théâtrales

Faire du théâtre, ce n'est pas seulement composer une pièce, c'est encore la jouer ou la faire jouer, c'est la mettre en scène. Or, lorsqu'il s'agit de questionner le théâtre ivoirien dans sa forme spectaculaire, le constat d'absence de représentations théâtrales est d'autant plus pertinent qu'il vient battre en brèche le principe théâtral qui dit que la pièce de théâtre n'a de vie que lorsqu'elle est représentée. En effet dans leurs visions, Molière et Diderot l'ont magnifiquement signifié, le théâtre est fait pour être joué, et se définit avant tout comme un art du spectacle. Les approches littéraires de ce genre ne peuvent plus, depuis de nombreuses années, faire l'économie de cette dimension spectaculaire fondatrice. L'absence de contact direct avec la représentation, limite la connaissance de la pièce de théâtre, la rend imparfaite, décevante, et peu pertinente.

Le théâtre ivoirien incarne, donc, cette bien triste réalité, de théâtre non représenté. Au-delà de sa pauvreté tant au niveau de sa production d'œuvres théâtrales que de ses thématiques, deux analyses possibles peuvent justifier une telle contradiction, à savoir la non inscription de la scène dans l'écriture et le statut de l'auteur et du metteur en scène, dans leur rapport de collaboration. La question de la scène dans l'écriture qui touche à la créativité des auteurs, peut-

être perçue, à travers la manière dont s'articule le rapport entre écriture dramatique et mise en scène. Vu sous cet angle, la tâche qui revient à l'auteur est la nécessité d'intégrer la dimension de la représentation dans le processus de création, faisant ainsi de la mise en scène une donnée à part entière de l'écriture théâtrale. En effet, celle-ci est déterminée par des moyens concrets qui la transforment en spectacle. En d'autres termes, les conventions qui régissent la représentation sous son aspect le plus matériel interfèrent sur la production du texte théâtral. Une telle vision participe, ainsi, à asseoir un projet philosophique ou politique de plus grande envergure qui, en conjuguant les effets de l'image et du mot, cherche à engager une réforme en profondeur de la société contemporaine. Or dans le cas ivoirien, ce dispositif semble être, au contraire, perçue comme un obstacle à la liberté du créateur, étant trop fortement dominée par les conventions du décor réaliste. Dès lors, ce refus de la mise en scène débouche sur des types d'écriture théâtrale qui ne s'adressent pas à la sensibilité d'un public-spectateur.

Ces éléments apparaissent donc comme des indices intéressants sur le statut de l'auteur et du metteur en scène en termes de collaboration entre ces deux artisans de la fabrique du théâtre. Inscrits dans des fonctions différentes, ils sont irrémédiablement conditionnés par une relation étroite et réciproque qui constitue la réalité du spectacle vivant. La préoccupation actuelle de l'acteur et du metteur en scène ivoirien est de l'ordre d'assumer, cette collaboration et non de la redouter voire la refuser. À propos de cette crise de collaboration, Vinaver (1988 :70) écrit :

Qu'il y ait problème, les metteurs en scène doivent le ressentir, même si c'est d'une façon diffuse : en effet, statistiquement, on constate qu'ils répugnent à monter des textes contemporains ayant un caractère d'autonomie, ils se sentent plus à l'aise, mieux à leur affaire, quand ils montent un Shakespeare ou un Racine, un Büchner ou un Tchekhov ou un Strindberg. Ils abordent rarement une nouvelle pièce d'un auteur d'aujourd'hui. Sauf quand il s'agit d'une « commande », c'est-à-dire d'une pièce écrite dans le cadre d'un projet qui est le leur.

Il s'ensuit que le problème de la non collaboration se justifie par une trop grande autonomie des textes qui ne permet pas aux metteurs en scène d'en faire un spectacle et un travail égoïste de l'artiste pose des problèmes et donne des réponses qui lui sont personnel. Partant, il est loisible de croire que certains auteurs ivoiriens, s'inscrivant dans cette posture, ont souhaité se faire eux-mêmes metteurs en scène de leur œuvre de manière à imposer une conception de la représentation théâtrale comme totalité sémantique. De là, apparaissent les notions de spectacle-lu ou de spectateur-lecteur, conduisant à redéfinir le statut de l'auteur dramatique face à l'émergence du metteur en scène dans le paysage théâtral, à travers un statut de l'œuvre dramatique qui désormais est perçue comme œuvre scénique.

Au total, de l'ordre du lisible à l'ordre du visible, le théâtre ivoirien se retrouve dans une situation de non lisibilité et de non visibilité pour son public. L'insuffisance d'auteurs d'une

part et de metteurs en scène, d'autre part traduit une véritable crise de la réceptivité, caractérisée par la pauvreté de sa création et représentations théâtrales, incapable de créer un véritable public, en termes de partage d'expériences. Le théâtre ivoirien dans sa matérialité et sa représentation peine, donc, à se (re)faire un public et par conséquent opère une rupture totale avec le public existant, validant ainsi sa désillusion théâtrale.

3. La validation d'une désillusion théâtrale

Le point de départ de toute création théâtrale étant la considération du public, il n'est pas concevable de : « rêver d'un théâtre sans penser à un public ; prôner un grand théâtre de participation sans s'interroger sur la nature et le rôle de cette participation » (Dort 1967 : 245). Ainsi, dans le contexte ivoirien de dévalorisation de l'activité théâtrale, c'est vraisemblablement à travers un sentiment de désillusion, que va s'exprimer le désenchantement du public, face à une vie théâtrale ivoirienne inexistante, surtout pour ce qui est de la représentation, sous-tendue par la nostalgie d'un art qui s'était fait et qui se meurt, aujourd'hui.

3.1. Du sentiment de désenchantement

L'ouvrage intitulé *La Science, profession et vocation*, à propos de l'époque moderne déclare que : « Le sort de notre temps se caractérise par la rationalisation et l'intellectualisation et surtout, par le désenchantement du monde » (Weber 2005 :105). Ramené à la réalité théâtrale ivoirienne, le désenchantement du public vis-à-vis de son théâtre actuel se justifie par une rupture du dialogue, cette interaction nécessaire entre le théâtre et son public, partant entre le public et le théâtre. Celle-ci constitue la spécificité et l'efficacité du théâtre. La déception du public est certainement nourrie du constat d'une écriture théâtrale qui se refuse et d'un spectacle qui devient refus du spectacle, à la recherche d'un public qui devient refus de ce public.

Le désenchantement, résultat d'une remise en question de la posture du public à la réalisation du théâtre, est fortement vécue comme une rupture de la réciprocité de l'expérience, cette action de contact qui n'a pu être maintenue, développée, élargie afin de rendre plus dynamique le public au jeu dramatique dans un échange permanent du texte à la scène et à la salle et de la salle à la scène et au texte. Le théâtre s'intègre dans la vie du public comme un exercice naturel. Il se nourrit des préoccupations communes et bénéficie de la ferveur de l'intérêt qu'il suscite, du goût qu'il diffuse et des liens créés que font naître et attisent les sentiments de fraternité et de cohésion. Il n'est plus seulement invitation à l'adresse du public, mais également répond à l'appel de celui-ci. Si le public ivoirien est séparé de son théâtre, c'est probablement qu'il ne se sent plus représenté, ne se sent plus profondément intéressé par ce que les auteurs de ce temps

lui proposent. Certes, le théâtre n'est après tout qu'un jeu mais ce jeu doit toucher profondément à la vie sous les aspects et personnels et collectifs. C'est un jeu qui doit être fort car il témoigne de la civilisation qui passe.

L'éloignement du public va ainsi provoquer une méfiance à l'égard d'un théâtre dont il ne reconnaît pas ou plus la capacité de communiquer efficacement dans un dialogisme constructeur de rapport démocratique. Ce qui laisse comprendre que le problème de la relation entre le public et son théâtre doit être reconsidéré inlassablement : inverser les facteurs, chercher un public en quête de théâtre au lieu d'un théâtre en quête de public.

Si le désenchantement qui a suivi la mise au placard des grands espoirs théâtraux des années 1960 et 1970, a engendré une usure ou une méfiance à l'égard de toute forme d'adhésion, le public, soucieux de créer une dynamique culturelle, tente de garder des souvenirs de ce qu'il en reste. Aussi, l'attitude de liberté du public vis-à-vis d'un théâtre qu'il aurait aimé voir et/ou revoir se mue-t-elle progressivement en nostalgie, seul moyen efficace et adapté à l'acceptation d'une utopie théâtrale actuelle.

3.2. De la posture nostalgique

« *Le théâtre est nostalgie du présent* » (Py 2013 : 145). Dès lors, le désenchantement profond dans lequel est plongé le public ivoirien n'a d'issue que la posture nostalgique. Provenant du grec *nostros* « retour » et *algos* « souffrance », la notion de la nostalgie désigne « le malaise, le mal-être [...]. La composante de la quête, de [...] l'exil existentiel hors de soi, les déplacements dans tous les sens du terme, y est en effet très prégnante » (Cassin 2019 : 866). Ainsi trois dimensions temporelles alimentent la nostalgie du public ivoirien : le regret du passé théâtral glorieux, l'insatisfaction du présent théâtral inexistant, et le désespoir d'un avenir théâtral incertain. Chacune d'elles révèle trois espaces non interchangeables et donc trois facettes qui transforment profondément l'attitude du public nostalgique.

En effet, ce public est à la fois l'être et son refus, celui qui tout en étant dans le présent vit dans le regret et le manque d'un passé auquel il aspire comme idéal et est animé d'un sentiment d'impuissance face à cette quête. Du coup, le nostalgique s'inscrit dans un processus de va-et-vient, d'« enracinement » et d'« errance » (Cassin 2013 : 40), dans un ici et dans un ailleurs c'est-à-dire qu'il peut accepter l'absence actuel du théâtre, mais sortir quand il le faut de ce lieu pour vivre en esprit un théâtre passé. À l'inverse, il se sent moralement présent dans un passé théâtral mais est en fait actuellement absent d'un présent et avenir théâtral hypothéqué, d'où la reconstruction imaginaire du théâtre perdu.

Alors, étranger dans son cadre et lieu de vie sans théâtre, le public « [...] nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là-bas, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent » (Jankélévitch 1983 : 95). L'enjeu crucial de cette « passion des retours » (Savarese 2008 : 157), servira probablement à recréer l'absent et faire du passé et du présent des lieux de seconde vie, voire une reconstruction de son identité théâtrale. Par conséquent, la nostalgie du public ivoirien traduit une posture face au présent insatisfaisant et face à ce qui est absent, dont le riche théâtre auquel il a été toujours habitué à lire et à voir. Cette attitude peut être qualifiée de réactionnaire car elle suscite le jugement, notamment l'implication sentimentale de perte et de manque.

CONCLUSION

Le discours sur la mort du théâtre ivoirien est à la mode et traverse toutes les couches sociales imprégnées de l'art théâtral et serait même, « un objet polémique communément partageable – si ce n'est un véritable genre critique » (Gefen 2017 : 4). Ceci témoigne de ce que depuis plus d'une vingtaine d'année le théâtre ivoirien dresse sur la scène, l'image d'une société sans grandeur, sans créativité théâtrale car cet art social ne sait plus faire d'étude profonde des mœurs, des caractères, des luttes, des générosités et des égoïsmes, mais plutôt les banalise. Cette indifférence de la société ivoirienne à l'égard d'un art qui témoignera d'elle instaure alors la rupture dialogique et le manque de synergie dynamique avec son public, validant par-là sa désillusion théâtrale.

Toutefois, les souvenirs du théâtre ivoirien restent encore vivaces dans les esprits et peuvent recréer la magie théâtrale, malgré la déception du présent théâtre ivoirien, vécu comme expérience de manque d'où surgissent le désenchantement et la nostalgie d'un public en quête de reconstruction d'un paradis théâtral perdu. En effet, le théâtre en tant qu'art social est toujours vivant et le sera toujours, parce qu'il est le moyen le plus simple pour parvenir à expliquer l'homme et à le divertir. D'où l'optimisme de Vilar (1975 : 53) lorsque déclare :

oui, tant que la vie sentimentale et sensuelle de l'homme et de la femme sera bouleversée par les naissances, les amours et les deuils, les infortunes et les réussites, la ménopause et l'impuissance, la nécessité ou la passion de l'argent, l'ambition, l'orgueil, par les crises de l'amour propre, de la jalousie, (...) tant que l'être humain questionnant et contrôlant la matière par les sciences mécaniques ne sera pas devenu mécanique, en bref, tant que l'homme et la femme seront à la disposition des soubresauts et des crises du cœur et des sens, tant qu'elle et lui s'efforceront de se comprendre et de se réjouir, de se comprendre et de se haïr, de se comprendre et de se raisonner, le théâtre, oui, le théâtre restera vivant.

Cet optimisme ouvre désormais la voie de la réconciliation du théâtre avec son public et du public avec son théâtre, dans une étroite collaboration et interactivité. Il précède le projet ambitieux de décider de faire en sorte que les arts et précisément le théâtre, qui, par excellence,

est l'art du mouvement et de l'action publique et civique, occupe une place de choix dans la transformation positive de la société. Quoi qu'il en soit, il est fort bien de constater que ce n'est pas seulement pour des raisons d'économie politique, matérialistes et concrètes que les sociétés meurent et se transforment par des révolutions inévitablement sanglantes et cruelles. C'est également et de plus en plus par une carence ou une erreur grave à l'égard des problèmes d'humanité, de devoirs généraux d'une nation. La permanence d'une haute civilisation, la santé de celle-ci, c'est aussi le résultat d'une bonne politique, à l'égard du savoir, du théâtre ; car toute société est en péril qui ne veut pas ou ne sait pas ou ne peut plus faire face à ses devoirs civiques. Alors, faire du théâtre ivoirien un véritable service public, c'est accomplir un devoir auquel est contrainte la haute responsabilité de la société.

BIBLIOGRAPHIE

BONNEAU, Richard, « Aperçu du théâtre ivoirien d'expression française avant l'indépendance », in : *Annales de l'université d'Abidjan*, Tome 5, 1972.

CASSIN, Barbara, *La Nostalgie : Quand donc est-on chez soi ?* Paris, Fayard, 2013.

_____, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Seuil, 2019.

DORT, Bernard, *Théâtre Public, essais de critique*, Paris, Editions du Seuil, 1967.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, Essais, 2017.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983.

KESTELOOT, Lilyan, « Les thèmes principaux du théâtre africain moderne », in *Le théâtre négro-africain*, 1970.

PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, France, Armand Colin, 2005.

PY, Olivier, *les mille et une définitions du théâtre*, Paris, Actes Sud-Théâtre, Coll. « le temps du théâtre », 2013.

SAVARESE, Nicola, « Nostalgie ou la passion des retours », dans Barba Eugenio, Savarese Nicola (éd.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. 2e édition, revue et augmentée, traduite de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2008, pp. 155-160.

VILAR, Jean, *Le théâtre service public*, France, Editions Gallimard, 1975.

VINAVER, Michel, « la mise en trop », théâtre/Public, N° 82/83, 1988.

WEBER, Max, *La Science, profession & vocation*, Paris, Agone, 2005.

**LA DIMENSION ORIENTALISTE DANS LA CONCEPTION
VESTIMENTAIRE DE CERTAINS CREATEURS DE MODE.
LE CAS DE PAUL POIRET ET KARL LAGERFELD**

Rim EL HENI

rimaheni@live.fr

Université de la Manouba (Tunisie)

Institut Supérieur de la Mode de Monastir (Tunisie)

Résumé

Cet article entreprend d'apporter un éclairage sur l'orientalisme, un courant artistique européen assez populaire qui remonte au XVIII^{ème} siècle. Le domaine de l'habillement, dans lequel l'orientalisme, un phénomène dérivé de l'exotisme, se manifeste depuis l'époque jusqu'à aujourd'hui, est le centre d'intérêt de cette recherche qui tend à analyser brièvement les dimensions orientalistes dans les conceptions vestimentaires de deux créateurs de mode : Paul Poiret et Karl Lagerfeld.

Mots-clés : Exotisme, Orientalisme, Occident, Orient, Mode orientaliste.

Abstract

This article sets out to shed light on Orientalism, a fairly popular European artistic movement that dates back to the 18th century. The field of clothing, in which Orientalism, a phenomenon derived from exoticism, is manifested from the time until today, is the center of interest of this research which tends to briefly analyze the orientalist dimensions in the designs of two fashion designers : Paul Poiret and Karl Lagerfeld.

Keywords: Exoticism, Orientalism, West, East, Orientalist fashion.

INTRODUCTION

L'Orient a fasciné, l'Orient fascine et l'Orient fascinera toujours. Une telle affirmation peut certes paraître triviale et rebattue, mais elle porte en elle tout un pan de vérité dont la manifestation s'apprécie à divers niveaux de la vie sociale et singulièrement dans le domaine de l'art. Déjà au XIX^{ème} siècle où l'Orient captive les regards des Occidentaux, l'orientalisme qui y fleurit devient un courant littéraire et artistique dont la pratique se remarque à travers un

chapelet de créations authentiques, ingénieuses et exotiques. Après son déclin vers la moitié du XX^{ème} siècle, l'orientalisme connaît ces dernières décennies un regain de vitalité. En effet, plusieurs métiers du design, spécifiquement le design habillement, s'y intéressent. Les angles d'approche sont pour le moins pluriels et ouverts, ce qui a l'avantage de permettre une diversité d'interprétations et d'investir tous les aspects de cette tendance à la création artistique.

Approcher un tel champ de connaissances commande par conséquent de circonscrire le cadre d'analyse et l'objet de recherche. Ainsi, quelques questions s'imposent :

- Que renferment spécifiquement les notions d'exotisme et d'orientalisme ?
- L'orientalisme, en tant que vision esthétique et vecteur de valeurs socioculturelles, garde-t-il aujourd'hui tout son sens et son intérêt dans un monde fait d'ouverture et de mélange ?
- Comment l'orientalisme se perçoit et se décline-t-il dans l'univers de la mode vestimentaire ?

A travers cette étude, nous aimerions montrer comment l'Orient, par l'intermédiaire de la conception vestimentaire, est devenu une importante source d'inspiration pour les créateurs de mode occidentaux du XX^{ème} siècle.

Nous chercherons ainsi à appréhender les circonstances qui ont provoqué ce mouvement, tout en envisageant les modes d'expression que cela a générés et les spécificités des vêtements inspirés de l'Orient. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les conceptions vestimentaires orientalistes de deux créateurs de mode légendaires, à savoir Paul Poiret et Karl Lagerfeld.

Notre analyse est principalement quantitative et elle s'intéresse essentiellement à l'identification de coupes exécutées dans les vêtements, de volumes, de couleurs et de techniques d'ornementation.

1. Qu'est-ce que l'exotisme ?

« Durant la période historique des Grandes découvertes du début du XV^e siècle au début du XVII^e siècle, les Européens explorent la Terre en établissant des relations directes avec l'Afrique, les Amériques, l'Asie et l'Océanie. » (Souriau 2006 : 707). Depuis cette époque, l'exotisme est apparu en France et en Angleterre. Puis, à partir du premier tiers du XVIII^{ème} siècle, il a été davantage cultivé, au point de devenir une activité de prédilection dans des pays comme l'Allemagne et l'Italie. Ce phénomène demeure surtout européen jusqu'à une époque

récente. Certaines régions d'Asie, surtout d'Extrême-Orient, y sont effectivement devenues moins sensibles. *A priori*, les rives orientales et méridionales de la Méditerranée représentent le monde *exotique*. Selon le dictionnaire du CNRTL, est *exotique* la personne ou la chose « *qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu ; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance*¹ ».

En effet, l'exotisme d'une personne ou d'une chose ne dépend pas de cette dernière, mais du regard qu'un tiers lui adresse. Il doit y avoir une vision des autres qui soit différente de celle d'autrui pour que le sens de l'exotisme surgisse et soit pertinent. L'on est, pour ainsi dire, face à une notion qui trouve son fondement dans l'opposition à la normalité telle que perçue et vécue par notre vis-à-vis. Par conséquent, « *l'exotisme est un discours sur l'autre et l'ailleurs* » (Banos 2010 : 118).

Grâce à plusieurs odysées durant le XIX^{ème} siècle, le sens de l'exotisme s'est développé. Une nouvelle image de la culture des pays lointains, à travers leurs vêtements, l'architecture de leurs demeures, l'écriture et les mœurs, les produits ethniques et les modes de vie caractérisant leur espace existentiel, s'est développée et s'est répandue davantage dans d'autres pays. Sur cette base, Etienne Souriau détermine deux sens de l'exotisme : « *la qualité de ce qui est exotique et le goût pour l'exotique. C'est en ce dernier sens qu'il est terme d'esthétique* ». Souriau désigne ici l'exotisme comme une source d'inspiration dans des domaines comme l'art et la littérature. Dans le prolongement, il distingue deux racines fondamentales de l'exotisme : *l'évasion* et *le pittoresque*. A ce stade, « *on y jouit du contraste entre ce lointain et ce qui constitue la vie ordinaire. Souvent le dépaysement s'apparente à une sorte de merveilleux, et le lointain semble un peu irréel* » (Souriau 2006 : 707).

Cette tendance de découvertes évoque certainement du charme lors du choc culturel qu'elle engendre. Ainsi, deux variétés d'exotisme se manifestent : une première, celle de « *l'exotisme plus ou moins fantaisiste, mêlant quelques réalités à beaucoup d'imagination* » (Souriau 2006 : 707), et une deuxième qui s'y oppose, « *celle qui cherche l'authentique, la documentation sérieuse* » (Souriau 2006 : 707). Par ailleurs, l'exotisme dérive d'un processus qui met en question les valeurs, les coutumes et les croyances d'autrui. En d'autres termes, c'est, comme Banos le dit si justement, « *un processus qui valorise en infériorisant* » (Banos 2010 : 118). Banos considère le concept de l'exotisme comme un *mythe du bon sauvage* et du primitivisme qui diffère du monde développé et modernisé et nous laisse vivre dans la nostalgie (Banos 2010 : 123). A la découverte de l'Egypte et du Nord de l'Afrique lors de

¹ CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), [en ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/exotique>.

plusieurs guerres et voyages, le Proche-Orient était une source de fascination et d'inspiration pour les Occidentaux. C'est en ce lieu que l'orientalisme a germé et s'est durablement enraciné, pour ensuite prendre de l'envergure et acquérir son véritable sens. C'est suivant ces fondements théoriques que notre analyse sera menée, le but étant d'en démêler les mécanismes fonctionnels et d'en déterminer le sens et la portée.

2. Qu'est-ce que l'orientalisme ?

L'orientalisme est un courant occidental qui apparaît au XVIII^{ème} siècle et se répand davantage au XIX^{ème} siècle lors de l'expansion coloniale européenne, au moment des découvertes des explorateurs et des échanges commerciaux et culturels. Du point de vue quintessentiel, il s'agit d'une sorte d'exotisme qui identifie surtout l'Orient et le singularise, comparativement aux autres régions lointaines. L'atmosphère orientale englobe généralement « *le Sud et l'Est du bassin méditerranée, et le Sud de l'Asie* » (Souriau 2006 : 707). En d'autres termes, il s'agit, en particulier, du Moyen-Orient, de l'Inde et de la Chine.

Selon Edward Saïd, c'est l'Occident qui a créé un Orient fantasmé. Dans son ouvrage, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (Saïd 1995 :1), il montre comment « *l'Orient a presque été une invention de l'Europe depuis l'Antiquité, lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires* ». Notre approche s'intéresse particulièrement aux goûts de la fantaisie, du rêve et du pittoresque recherchés et exprimés par les Occidentaux.

3. L'orientalisme, une tendance en voie de disparition ?

Edward Saïd, dans son ouvrage *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* (2003), désigne l'orientalisme dans le sens de la dépréciation et de l'hostilité envers les pays orientaux dans plusieurs domaines des sciences et des arts. Cela implique des préjugés sur les cultures orientales dans la mesure où bien de personnes croient que celles-ci se ressemblent, sinon se confondent, qu'elles sont par ailleurs toutes inférieures et d'aspect barbare, en comparaison de celles de l'Occident. Bien évidemment, cette vague d'orientalisme, avant de faiblir et de connaître un coup d'arrêt au moment des deux Guerres mondiales, a connu toute sa magie et sa splendeur, surtout à la fin du XIX^{ème} siècle. Des décennies plus tard, les moyens de transport, le tourisme de masse, la mondialisation, la mode commune ou encore l'Internet sont apparus et ont prospéré dans le monde entier. D'aucuns ont alors été tentés de croire au déclin, voire à la mort de l'orientalisme, et plus généralement de l'exotisme. Cependant, l'importation des produits artisanaux par les touristes contredit cette lecture. Il

apparaît clairement que cette tendance à la création artistique perdure, avec en prime une réelle remise au goût du jour de l'idée de l'Orient. Un autre fait est que les peuples orientaux deviennent de plus en plus occidentalisés, vu la globalisation des tendances de la mode occidentale. Du coup, l'orientalisme devient pour les Orientaux eux-mêmes un concept exotique.

Nous notons par ailleurs que l'orientalisme se recrée et s'introduit progressivement dans l'enseignement des Écoles des Beaux-arts en tant que thème de design. Ce concept subit une mutation artistique et technologique permanente et connaît de nouvelles interprétations en convention étroite avec les tendances de la mode de l'époque et ce, jusqu'à nos jours.

4. L'orientalisme dans le design habillement

Après la Première Guerre mondiale (1914-1918) et suite aux divers échanges des voyageurs, la mode des Années folles² s'est développée en Europe en s'inspirant des pays lointains et en découvrant de nouvelles techniques de coupes vestimentaires exotiques, notamment orientales. Toutefois, il fallait attendre jusqu'à la fin des années 1960 pour saisir vraiment l'influence de l'Orient sur les garde-robes occidentales. Plusieurs créateurs de mode français, comme Yves Saint Laurent, Jean-Paul Gaultier, Christian Lacroix, ou encore italien, comme Giorgio Armani, et britannique, comme John Galiano, ont pris les cultures orientales comme une source d'inspiration dans la conception de leurs collections vestimentaires. Ils ont été envoutés par ce mouvement orientaliste qui ajoute à leurs projets plus d'originalité, plus d'authenticité, de joie, de changement et d'imagination exaltante. C'est ce qui a en quelque sorte provoqué le dévoilement du corps féminin, en débarrassant les bras, les jambes et le dos du vêtement.

Le phénomène orientaliste, effervescent à souhait, a aussi influencé les Occidentaux par les couleurs vives, rayonnantes et rehaussées de broderies, de strass, de perles, de pierreries précieuses et de plumes. A la découverte du tombeau de Toutankhamon³ en 1922, l'Égypte devient le pays merveilleux qui a ensorcelé de grands couturiers, les inclinant à créer des collections fantaisistes et évocatrices en termes de couleurs, de formes, d'ornements et de tissus fluides qui se contrastent avec les costumes rigides de la Belle-époque⁴.

² Les Années folles marquent les années vingt, période distinguée par un nouveau mouvement de la liberté et de la joie de vivre et par une grande effervescence culturelle et intellectuelle. Vers 1925-1926 la France et les États unis ont y connu une augmentation de la production industrielle et de la spéculation boursière.

³ Toutankhamon, né vers -1345 et mort vers -1327, est le onzième pharaon de la XVIII^e dynastie (Nouvel Empire).

⁴ La Belle Époque est une période qui s'étend de la fin du XIX^{ème} siècle au début de la Première Guerre mondiale en 1914 et qui est marquée par les progrès sociaux, économiques, technologiques et politiques en

Le mouvement de la nouvelle mode, particulièrement parisienne, s'inspire en outre des cultures d'Afrique du Nord, d'Asie, de la Grèce et aussi des costumes des Ballets Russes⁵. Il s'en est dégagé un nouveau style vestimentaire classique dont les découpes sont basiques, droites et régulières. S'y ajoutent des effets drapés, des étoffes nouées et des jeux de châle. Cette quête de liberté a conduit la femme occidentale vers un nouveau mode de vie : la femme commence à conduire la voiture, à fumer, à s'exprimer et à raffoler de parfums et de pierres précieuses exotiques. Cette révolution vestimentaire a fini par mettre en cause la silhouette corsetée et baleinée européenne, appelé « silhouette en S⁶ », que le couturier français Paul Poiret, surnommé « le Pacha de Paris », n'a pas tardé à faire disparaître de ses créations dès 1906 en s'inspirant du *kimono* japonais, des turbans de Sultan, du pantalon de harem dit *saroual*, du *burnous* et de la *djellaba* de l'Afrique du Nord.

5. Paul Poiret, le pionnier de la mode orientaliste

Depuis 1906, Poiret a eu l'idée ingénieuse de délester les robes de femmes de leurs coupes corsetées pour les remplacer par des coupes contemporaines, simples, lâchées. Ce choix, bien qu'ayant engendré un scandale à l'époque, annonçait déjà la révolution de la silhouette de la Belle Epoque. Ainsi, Poiret devient un pionnier de l'émancipation féminine et se distingue par son style singulier : les épaules dévêtues, les cols échancrés, la taille libérée et la ceinture sous-poitrine pour davantage marquer la féminité.

L'orientalisme était le concept le plus évident dans les créations de Poiret qui s'inspire non seulement des Ballets Russes, mais aussi des pays orientaux à travers ses multiples voyages. Cette coloration artistique s'incarne dans de nouveaux produits dont les plus symboliques sont les jupes-culottes, les jupes entravées, les robes de mousseline et de soie, les pantalons de harem et les turbans à aigrettes. L'univers de la joaillerie est également investi, avec des bijoux précieux empruntés aux tenues grecques, au *kimono* japonais et aussi au caftan ottoman. Paul Poiret se proclame alors « Prophète » de ce style orientaliste. L'innovation était aussi dans des couleurs outrancières et vives. Poiret accordait ainsi le violet, le bleu roi, l'orangé, le vert pomme, le rouge vif et le jaune moutarde. Par surcroît, il s'autorise l'intervention et l'omniprésence de l'ornementation dans la plupart de ses modèles. Plusieurs techniques de broderies et différentes matières sont alors mobilisées et exploitées.

Europe.

⁵ Les Ballets russes sont une compagnie de ballet créée en 1907 par Serge de Diaghilev, avec les meilleurs éléments du théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg. Dès 1909, la compagnie entame une tournée internationale. Elle se fixe à Monte-Carlo, Paris et Londres.

⁶ Lise Huret, « Le corset », *Les tendances*, 2007, [en ligne] URL : <https://www.tendances-de-mode.com/2007/04/19/148-le-corset-la-mode-au-cinema>. Consulté le 29 décembre 2021.

L'intérêt de Poiret pour l'art de vivre trouve son expression la plus tangible dans ses costumes très théâtraux, insolites et inspirés de l'Orient. Nous citons un modèle⁷ qui a été porté dans le bal des *Mille et une Nuits* organisé par Poiret en 1911 et que l'on peut considérer comme digne de la tendance orientaliste. A travers ses couleurs, sa forme et ses découpes, le vêtement paraît comme inspiré du paon, un oiseau aux plumes multicolores. Concernant l'ornementation, elle est basée sur différentes techniques et couleurs de la broderie.

En 1912, Poiret a conçu un manteau, appelé *Opéra-manteau*⁸, d'aspect japonais. L'ornementation dans ce manteau est sous forme d'empiècements rectangulaires de crochets faits de fils d'or et plaqués sur plusieurs endroits du vêtement. Le motif du crochet est inspiré de l'arabesque appartenant à l'art islamique. Il est fin et il reflète la perfection, la délicatesse et la noblesse du savoir-faire. Le jaune vif mélangé avec le noir tenace laisse ce long manteau paraître comme un tournesol : une plante jaune à tige forte et longue qui adore le soleil. Du point de vue de l'aspect orientaliste, ce vêtement fait l'alliance entre l'inspiration japonaise, par sa coupe kimono, et l'inspiration arabique, par la délicatesse du crochet.

Encore fasciné par le japonisme, Paul Poiret concevait en 1913 *Sorbet dress*⁹, ou bien *Minaret dress*, ou encore la tenue *abat-jour* qui est distinguée par une silhouette crinoline cerclée. Le style Minaret a été suivi dans les collections de mode de Poiret de la même année. Dans cet ensemble, le créateur s'inspire à la fois du costume japonais (manche *kimono*) et du costume arabe (*saroual*). Poiret était aussi parmi les premiers à relier ses créations vestimentaires au naturalisme des robes gréco-romaines. Dans plusieurs de ses conceptions, il dévoile largement les épaules et le haut du dos, déplaçant ainsi le centre de gravité de la taille aux épaules. Par cette astuce, Poiret dessine une nouvelle silhouette en magnifiant des zones du corps qui, jusque-là, se dérobaient au regard et au désir. Il y a, de façon symbolique, comme une volonté de réappropriation de soi, une envie de possession de soi et de sujétion de l'autre qui se réalisent dans les rêveries, les fantasmes et le port altier que ces vêtements révèlent.

6. Orientalisme et modernité dans les créations de Karl Lagerfeld

En 2002, sous la direction du créateur de mode allemand Karl Lagerfeld, la maison de

⁷ The Met, « Fancy dress costume », [en ligne] URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81781>. Consulté le 29 décembre 2021.

⁸ The Met, « Opera coat », [en ligne] URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81563>. Consulté le 29 décembre 2021.

⁹ Past Fashion, « A fashion fable : Demystifying Poiret's "Sorbet" dress », [en ligne] URL : <https://randybiggiam.wixsite.com/pastfashion/single-post/2016/07/03/a-fashion-fable-demystifying-poiret-s-sorbet-dress>. Consulté le 29 décembre 2021.

couture *Chanel* créait la collection *Métiers d'Arts*. L'intention était d'en faire un moyen pour honorer et perpétuer à la fois le savoir-faire et l'œuvre des petits ateliers travaillant dans l'ombre pour la marque. Les domaines de la broderie, de la dentelle, de la maroquinerie et de la bijouterie étaient les plus en vue. Les travaux de ces petites mains sont présentés chaque année dans une collection spéciale inspirée à chaque fois de la culture et du folklore d'un pays exotique.

Pour la neuvième occasion et simultanément avec l'ouverture d'une deuxième boutique Chanel à Istanbul, capitale de la Turquie, Karl Lagerfeld décide d'organiser son thème « Paris-Byzance¹⁰ », dans le cadre de la collection pré-automne 2011. La salle du défilé était décorée dans une ambiance byzantine ; des murs entièrement recouverts de sequins dorés, deux rangées de coussins carrés multicolores, une lumière tamisée venant de bougies posées sur des tables en mosaïques, aux quatre coins de la salle. Sa ligne de vêtements est essentiellement axée sur les tweeds de signature byzantine, sur le satin, le lamé, le cuir, le velours, le cachemire, la mousseline de soie, la dentelle et le tulle qui sont entrelacés avec des pierres précieuses, de l'or et de l'argent. La collection est le fruit d'un métissage entre différents styles et articles vestimentaires : pantalons droits, vestes, tailleurs, jupes, cabans, manteaux, robes et tuniques, donnant ainsi une impression byzantine toute moderne, contemporaine, somptueuse, raffinée, classique et qui fait l'union entre l'Orient et l'Occident.

Karl Lagerfeld revisite les couleurs vives et les ors anciens d'émaux. Il représente une palette de bleu gazeux, de pourpre, de violet, de vert, de bleu marine et de noir qui s'entrelacent dans des tissages en formant des motifs de mosaïque. Les accessoires sont admirables et flamboyants et évoquent le faste de l'Empire byzantin, notamment des colliers d'or de pièces de monnaie, des colliers bavoir, des bracelets manchettes trapues, des ceintures et des bandeaux bijoux de filigranes, de métaux, de perles et de verres. Ces accessoires représentent les ornements fatals de la collection. Les mannequins sont chaussés de bottes et de sandales plates d'allure antique, entièrement brodés de pierreries et de strass, tandis que le maquillage est délibérément minimisé dans le but de rivaliser avec les vêtements richement sophistiqués.

Une année après, sous le titre du même évènement, *Métiers d'Arts*, organisé par Chanel au Grand Palais à Paris, Karl Lagerfeld balade le public et l'emmène cette fois-ci à Bombay, en Inde, en traduisant l'opulence de l'évènement dans la décoration de la salle. Des fruits, des fleurs et des candélabres en cristaux illuminés sont alors figurés. L'espace a été ainsi

¹⁰ Vogue Runway, « Chanel Pre-Fall 2011 », [en ligne] URL : <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2011/chanel>. Consulté le 29 décembre 2021.

transformé en Palais de Maharaja. Dans ce défilé¹¹, les mannequins se drapent tantôt dans des saris aux allures de robes de soirée, tantôt dans des tailleurs et des ensembles (tunique, veste, pantalon ajusté, jupe à cheville). Le tweed, la mousseline, la soie, le lamé, le satin et la guipure... tous ces tissus somptueux se manifestent dans la collection avec une palette de couleurs irisée de teintes métalliques, d'ivoire, de noir, de rose, de bleu azur, de marron et de rouge.

Bien évidemment, le savoir-faire artisanal est omniprésent dans la majorité des articles du défilé. Il se distingue non seulement par la richesse des broderies, des ceintures, des sacs ornés et des sandales, mais également par la splendeur des bijoux fantaisies de tête, des colliers en chaînes métalliques et des anneaux dans le nez et aux poignets. Le style vestimentaire paraît ici un peu insolite et étonnant, avec la combinaison de la blouse de soie et les accessoires enchaînés de métal, provoquant un mélange entre élégance à la française et richesse insoupçonnée d'un pays comme l'Inde où Karl Lagerfeld n'est pourtant jamais allé.

CONCLUSION

L'exotisme est une tendance ancienne qui a été remise en valeur en Europe dès le premier tiers du XVIII^{ème} siècle. Ce qui est exotique est considéré comme étranger, bizarre, différent, primitif et moins développé par rapport à l'autre, généralement l'Occident. Dès le XVIII^{ème} siècle, le courant orientaliste cède progressivement la place au mouvement, plus général, de l'exotisme, puis se répand en Europe au XIX^{ème} siècle en se manifestant sous les traits d'une véritable discipline et d'un courant artistique notoire. La fascination exaltante des Occidentaux pour l'Orient est due à plusieurs circonstances dont le colonialisme français en Afrique du Nord et la révolution industrielle, ainsi que les multiples voyages de tourisme et les échanges commerciaux entre l'Occident et l'Orient. Par ailleurs, l'orientalisme s'est traduit dans divers domaines, principalement artistiques, et notamment vestimentaire. Ce courant n'est pas resté confiné au XIX^{ème} siècle, il se renouvelle continuellement et se vivifie pleinement, encore aujourd'hui d'ailleurs, en tant que concept de design.

De là vient l'intérêt de traiter la question de la modernité dans la confection du vêtement d'inspiration orientale. L'approche analytique que nous avons effectuée s'est fondée sur un corpus de deux créateurs de mode, Paul Poiret et Karl Lagerfeld, appartenant à deux époques différentes. Leur recours à des régions orientales également différentes a eu pour avantage de renouveler leur source d'inspiration. Cette analyse nous laisse découvrir davantage les

¹¹ Jessica Bumpus, « Chanel's Paris-Bombay », *Vogue*, 2011, [en ligne] URL : <https://www.vogue.co.uk/gallery/chanel-bombay-show>. Consulté le 29 décembre 2021.

différentes coupes, matières et techniques de la broderie qu'ont exécutées ces stylistes. Elle permet en plus de conclure que les premiers jalons, qui ont engendré la création de la mode et favorisé l'émancipation de la femme vis-à-vis du costume traditionnel, ont été consolidés par une vision exotique de l'habit conçu sous d'autres cieux. De nouvelles soieries et cotonnades, d'agréables accessoires, de nouvelles coupes et techniques de la couture ont été découverts et refaçonnés par de grands stylistes européens. Des couleurs intenses et chaudes, des broderies de motifs divers et d'ornements de perles, de sequins, de plumes ont distingué l'habit oriental qui demeure captivant pour tous les regards, surtout pour les curiosités des Occidentaux.

Bibliographie

BANOS, Vencent, *Espaces et normes sociales*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SAÏD, Edward Wadie, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil (3^{ème} éd), 2003.

SAÏD, Edward Wadie, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1995.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf, 2006.

Webographie

BUMPUS, Jessica, « Chanel's Paris-Bombay », *Vogue*, 2011, [en ligne] URL : <https://www.vogue.co.uk/gallery/chanel-bombay-show>. Consulté le 29 décembre 2021.

CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), [en ligne] URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/exotique>.

HURET, Lise, « Le corset », *Les tendances*, 2007, [en ligne] URL : <https://www.tendances-de-mode.com/2007/04/19/148-le-corset-la-mode-au-cinema>. Consulté le 29 décembre 2021.

PAST FASHION, « A fashion fable : Demystifying Poiret's "Sorbet" dress », [en ligne] URL : <https://randybigam.wixsite.com/pastfashion/single-post/2016/07/03/a-fashion-fable-demystifying-poiret-s-sorbet-dress>. Consulté le 29 décembre 2021.

THE MET, « Fancy dress costume », [en ligne] URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81781>. Consulté le 29 décembre 2021.

THE MET, « Opera coat », [en ligne] URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81563>. Consulté le 29 décembre 2021.

VOGUE RUNWAY, « Chanel Pre-Fall 2011 », [en ligne] URL : <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2011/chanel>. Consulté le 29 décembre 2021.

SCÉNOGRAPHIE ET MÉTAMORPHOSE DE LA CRÉATION ANTI-FASHION

Meriem EL HANI BESBES

meriemode@gmail.com

Université de Monastir (Tunisie)

Institut Supérieur de la Mode de Monastir (Tunisie)

Résumé

Notre article s'intéresse aux créations anti-fashion dont la scénographie, lors des défilés de mode, ouvre un champ d'expression artistique marqué par la pleine liberté de création et un esprit avant-gardiste en totale rupture d'avec les représentations usuelles. Tout créateur désireux de s'émanciper des normes traditionnelles liées à la conception et à l'exhibition de ses œuvres fait ainsi appel à diverses disciplines artistiques, et même technologiques, le but final étant d'assurer une performance et/ou un happening artistique. La création design de mode se dévoile du coup insolitement, en se métamorphosant durant le défilé. Le créateur, lui, parvient à transmettre des messages et à rendre son show plus séduisant, plus dynamique et plus visible, tout en espérant marquer l'histoire de la mode.

Mots-clés : défilé de mode, design de mode, anti-fashion, expression artistique

Abstract

Our *article* is focused in anti-fashion *creations* whose scenography, during fashion shows, creates a realm of artistic expression distinguished by complete freedom of creativity and an avant-gardist spirit in absolute rupture with the normal representations. Any creator who wishes to break free from traditional norms about the conceptualization and exhibition of his works thus invokes a variety of artistic and even technological disciplines. The ultimate goal is to ensure that performance and creativity occur. Initially, the fashion design creation is disclosed through metamorphosing during the fashion show. The designer, on his part, *transmits messages* and strives to make his performance more enticing, lively, and visible in order to leave his mark on fashion history.

Keywords: fashion show, fashion design, anti-fashion, artistic expression

INTRODUCTION

Depuis son apparition et tout au long de son évolution, le défilé de mode s'est manifesté comme un spectacle vivant, constitué essentiellement par des va-et-vient rectilignes de mannequins s'habillant d'une nouvelle collection de vêtements, d'atours et autres accessoires. Dès les années 1980, le défilé de mode tend à se consolider par son aspect spectaculaire, avec l'élaboration de divers éléments scéniques intégrés deux décennies avant, à savoir la musique, la lumière et la chorégraphie (El Hani, 2019).

Chaque « défilé-spectacle » est l'occasion d'expérimenter une nouvelle manière de mettre en scène les vêtements et celui/celle qui les porte, créant ainsi une atmosphère, une attitude, une nouvelle démarche. [...] Au-delà de la mise en valeur des vêtements, le défilé est désormais le moyen pour les créateurs de proposer une immersion dans leur univers artistique et rejoint ainsi le domaine du spectacle vivant (danse, art de la performance, happening, etc.) (BNF 2016).

Les créations vestimentaires innovantes, audacieuses, pour le moins iconoclastes et dites *anti-fashion*¹, donnent aux différents défilés dans lesquels elles sont dévoilées un aspect féérique, exalté et captivant, particulièrement aux antipodes des défilés classiques. En fait, le vêtement *anti-fashion* est une création spectaculaire et insolite qui attire, surprend et/ou choque. Il est clairement à l'opposé de la mode et des tendances du jour. Loin de l'éphémère, du snobisme et du superficiel, le vêtement *anti-fashion* est souvent adopté en réponse aux personnes vues comme « excessivement *fashion* ». L'esprit du créateur s'y incarne donc, avec pour dessein de transmettre au public l'état d'âme, les intentions, les idées et les valeurs de l'artiste.

Pourtant, dans bien des cas, certains designers de mode, avant-gardistes et conceptuels, se gardent de dévoiler au public ce genre de créations, comme ils l'auraient fait par exemple pour des créations relevant plus des normes standards d'habillement. Ils cherchent davantage à s'éloigner des formes habituelles de mise lors des défilés classiques, cela dans le but de conférer à la représentation un caractère insolite et novateur, sinon de la transformer, littéralement en un véritable spectacle vivant.

À dire vrai, de tels concepteurs, à travers leurs créations vestimentaires et leurs défilés, satisfont à leurs désirs, génie et instinct, tout en se libérant des strictes démarches traditionnelles. De même, par ce moyen, ils transmutent leur spectacle en un espace de rêve,

¹ Une création *anti-fashion* n'est pas souvent portable. Cependant, des personnes spécifiques, à l'instar des stars, peuvent oser porter de tels habits pour des occasions particulières.

tantôt fantasmé, imaginé ou désiré, dont le mode d'expression purement conceptuel emprunte à l'art dans sa dimension socio-culturelle, militante et idéologique.

Alors, de façon concrète, comment un créateur de mode arrive-t-il à s'affranchir des conventions du design pour se forger un style novateur dont les traits caractéristiques se dévoilent singulièrement lors des défilés ? Comment parvient-il par ailleurs à donner naissance à un mode d'expression artistique jugé atypique et porteur de sens ? Quelles ambitions les créations *anti-fashion*, ces nouvelles formes de présentation, servent-elles donc ?

Pour conduire notre réflexion, nous nous appuyons sur un corps de trois défilés de mode : le Défilé N°13 du Britannique Lee Alexander McQueen, le Défilé *After words* de son compatriote Hussein Chalayan et le Défilé *Wearable Art* du duo néerlandais Viktor & Rolf.

1. Les robots de l'industrie automobile

Connu pour ses créations révolutionnaires et ses spectacles de mode insolites penchant vers l'esprit théâtral, Lee Alexander McQueen² ne s'interdit rien dans le travail de création. Son ingéniosité, couplée à son audace, aide à mettre au diapason design de mode et art, sous l'égide de la fusion des genres, du remodelage des formes et de l'alliance féconde des disciplines artistiques. Parmi ses shows les plus spectaculaires et les plus ambitieux, figure son défilé baptisé N°13³. La présentation de la robe de clôture de cette fresque du design se tient aujourd'hui comme l'un des faits majeurs et « des plus mémorables de l'histoire de la mode » (Seth 2021).

En effet, sur une immense scène de forme carrée où prennent place deux engins robotiques⁴, les créations de McQueen se dévoilent. De par sa position au centre-scène, ce dispositif mécanique focalise l'attention et nourrit le suspense quant à la tournure que pourrait prendre la représentation. Tout semble quasi-régulier jusqu'au moment où cinq mannequins prennent l'apparence de poupées de boîte à musique. L'instant où survient cette scène, à l'approche de la fin du spectacle, est éminemment symbolique. En fait, ces mannequins, au lieu de faire des va-et-vient pour exhiber leurs robes, montent sur des disques circulaires aménagés au centre et aux quatre coins de la scène, et se mettent automatiquement à tourner.

² Lee Alexander McQueen est un créateur de mode britannique (1969-2010), il est surnommé le *bad boy* ou « l'enfant terrible » de la mode en raison de son audace, de son style et de ses créations provocatrices.

³ Ce défilé s'est déroulé à la fin de 1998 dans une usine au sud de Londres, dans le cadre de la *Fashion Week* de Londres.

⁴ Ces deux engins sont empruntés de l'usine Fiat de la construction automobile.

Le spectacle prend corollairement les traits d'un décor pittoresque, à la fois plaisant et attachant. Les effets hédoniques qui s'en dégagent confèrent à ce tableau un réel caractère sensuel, mettant en exergue la légèreté et le naturel. S'y ajoute le trouble ressenti par nombre d'invités qui s'interrogent sur la présence des machines robotiques ordinairement utilisés pour peindre les voitures.

Une telle interrogation trouve une réponse avec la sortie de Shalom Harlow, une ancienne ballerine canadienne portant une robe blanche sans bretelle, juponnée, cintrée sur le buste, avec une ceinture en cuir. Dès que celle-ci prend place sur la cinquième plateforme circulaire centrale, dans l'intervalle des machines robotiques, le disque fait de métal se met immédiatement en mouvement rotatif doux, faisant de Shalom la sixième danseuse de boîte à musique du show.

Les robots s'animent et tout le spectacle de McQueen prend désormais les traits d'une performance artistique. Shalom Harlow exprime une sorte de peur en faisant délicatement des mouvements, comme si elle se défendait contre ces deux corps futuristes. Soudain, ces derniers, dans une chorégraphie soigneusement orchestrée, aspergent la robe blanche de jets de peinture. Des peintures jaunes et noires sont diffusées en direct en aérosol, faisant augmenter le niveau de menace. « Des jets de peinture aléatoires et agressifs des motifs d'éclaboussures, soumettant le mannequin au devoir violent de paraître » (Saillard 2009 : 291), un devoir qui amène la « jeune fille offerte en pâture » (*Ibid*) à fortifier la défense jusqu'à l'agonie, tel est ce à quoi l'on assiste. Tout cela s'achève avec un travail artistique sous les applaudissements du public.

Le ballet des deux robots finit par transformer la robe blanche en une création insolite, non seulement grâce à sa dimension innovante, mais aussi pour le fait que le travail de création s'opère en direct, devant les spectateurs. « Avant-gardiste, le designer redéfinissait déjà le sens d'un défilé de mode : un évènement où les spectateurs assistent à la conception même du vêtement, aux côtés du créateur » (Marti, 2020). La scène du défilé figure ainsi comme le prolongement de l'atelier de confection, avec à l'envers le privilège offert au public d'assister de visu au travail d'orfèvre et de génie que nécessite une telle création. Il se noue par là même une sorte de lien affectif indissociable entre le créateur et le public, lequel, par empathie, par gratitude et du fait de la passion en partage, se sent symboliquement encore plus attaché à l'artiste. Les fantastiques pirouettes du mannequin et les instants d'agression et de sublimation que McQueen présente au public sont assurément des moments mémorables, inoubliables. Lorsqu'on sait qu'il a fallu toute une semaine de préparation pour la programmation

chorégraphique, on comprend allègrement la densité de l'investissement artistique et l'ampleur des moyens qu'il a fallu mobiliser pour tenir le challenge.

Cette expérience n'a pas seulement permis de transformer une robe blanche en robe artistique. Elle a également permis de convertir tout un défilé en une performance pluridisciplinaire associant le théâtre à l'art plastique, à la mode et à la technologie. Une prouesse pareille reflète, en fait, la fascination d'Alexander McQueen pour les nouvelles technologies, pour la transgression et le dépassement des limites. Elle offre par ailleurs la latitude au créateur de mettre en parallèle la modernité et l'art d'un côté, la production de masse et la pièce unique artisanale d'un autre côté. Le résultat de cette idée de la création, c'est un produit artistique singulier, pleinement réalisé dans l'esprit du XX^e siècle, un siècle dominé à la fois par les nouvelles technologies, par la fantaisie, par l'imaginaire et le goût de l'insolite.

L'univers de McQueen est si hétéroclite et éclaté que les avis divergent quant à ses sources d'inspiration. Si certains croient que son œuvre s'appuie sur la théorie scientifique du *Big Bang*⁵, d'autres assurent que le tableau réalisé par Shalom Harlow est une réinterprétation de *La Mort du Cygne*, un célèbre ballet russe du début du XX^e siècle. Néanmoins, McQueen déclarera plus tard s'être plutôt inspiré de l'installation artistique *High Moon*⁶ de l'artiste allemande Rebecca Horn.

Par ailleurs, et loin des sources d'inspiration, d'autres affirment que le couturier, « accablé de travail⁷, révèle la pression dont il est victime dans son défilé N°13 » (Marti, 2020).

Si ce défilé frappe par son originalité et son aspect novateur, il en dit long sur les tourments intérieurs du créateur. La performance était une représentation de la façon dont Alexander McQueen se voyait : handicapé, entravé par la société et prisonnier de son succès. À l'image du rapport de force représenté par Shalom Harlow et les machines, le couturier luttait contre ses propres démons. (*Ibid*)

In fine, les 25 minutes qu'a duré le défilé ont fait couler beaucoup d'encre, notamment en raison des images et des vidéos du tableau final. Parmi les réactions diverses et variées qui s'ensuivirent, celle de Lee Alexander McQueen symbolise le mieux l'effet produit par cette

⁵Le *Big Bang* ou le « Grand Boum » en français est un processus de création-destruction et une théorie scientifique qui tente d'expliquer les premiers instants de l'Univers. Ce n'est pas le début de l'Univers comme on le dit souvent. Il s'agit du commencement de l'expansion de l'Univers, il y a environ 13,7 milliards d'années, lorsque l'Univers était extrêmement dense et chaud.

⁶ *High Moon* est une installation basée sur deux fusils de chasse qui se tirent l'un sur l'autre des peintures de couleur rouge sang.

⁷ McQueen oscille, en 1998, entre sa marque et la maison Givenchy qu'il quittera, ensuite, en 2001

performance. En confiant qu'il s'agissait du « seul défilé de sa carrière à l'avoir fait pleurer » (Ravets 2015), le créateur faisait la preuve que l'essence de l'art tient à sa capacité de produire du beau, de susciter des émotions et de conférer à l'œuvre ainsi créée une véritable valeur hédonique.

2. Une salle du séjour historique

Plus qu'un couturier, Hussein Chalayan⁸ est un artiste « très apprécié pour ses défilés, qui délaissent le podium traditionnel au profit de mises en scène spectaculaires qui abolissent les frontières entre mode, design, performance et art, souvent avec une grande émotion » (Huret 2007). Ce créateur de mode britannique s'intéresse à divers sujets, notamment ceux liés à la société et à l'identité. En bien des manières, il s'inspire en outre de l'architecture, des spécificités ethniques et même de la philosophie. Ainsi, par le biais de ses créations *anti-fashion*, crée-t-il des histoires autant fantastiques qu'émouvantes. *After words*⁹, certainement l'un de ses défilés les plus connus, s'inscrit résolument dans cette veine. L'œuvre se distingue autant par les créations exposées que par la façon audacieuse de les présenter. Les invités y découvrent une scène blanche minimaliste aménagée en forme de salle de séjour. Cet espace d'inspiration *rétro*, créé spécialement pour l'occasion, comporte quatre fauteuils, une table et une étagère pleine d'objets de décoration¹⁰. Quel lien cela a-t-il avec un défilé de mode ? À quoi répond un tel investissement ?

L'assistance y remarque une famille composée du père, de la mère, de la grand-mère et de deux filles. Ceux-ci, après s'être installés sur des chaises, se mettent à exécuter, sous les yeux des spectateurs stupéfaits, de brèves modifications sur les créations de Chalayan qu'ils portent.

Par une porte dérobée, les mannequins commencent à se montrer, l'un après l'autre, faisant le tour du salon dans des vêtements simples d'apparence. Néanmoins, on se surprend à voir les objets de décoration que les femmes subtilisent et mettent dans les grandes poches de leurs habits.

Alors qu'on s'attendait à ce que les mannequins s'asseyent dans les fauteuils, des hommes

⁸ Hussein Chalayan est un créateur de mode britannique d'origine turque, né en 1970. Il est tant reconnu, dès ses débuts, par son travail conceptuel et expérimental. Il crée sa maison de couture en 1995. Ses créations qui tiennent d'un mélange entre mode, design, architecture et nouvelles technologies lui valent d'être récompensé comme « le designer britannique de l'année » en 1999 et 2000.

⁹ *After words* est le défilé de Chalayan de la saison automne-hiver 2000-2001

¹⁰ Quatre femmes s'exposent aussi à travers une vitrine, elles sont les chanteuses du « Bulgarka Junior Quartet », un groupe bulgare de musique folklorique, fondé en 1989. Un écran plat est installé pour transmettre en direct le fond sonore du spectacle

et femmes participent à un *happening* pour transformer, sous les yeux ébahis des invités et de la presse, les pièces du salon en vêtements. La housse des sièges est ôtée, puis convertie en robes portées aussitôt. Les fauteuils sont pliés et transformés en valises à emporter. La table basse en bois est dépliée et réformée en une jupe volumineuse, pyramidale, pareille à une jupe à crinoline qu'un mannequin attache à sa ceinture. Cette jupe en bois est, jusqu'aujourd'hui, l'une des créations iconiques de Chalayan et l'une des créations de mode contemporaines les plus fantastiques et les plus insolites. Les mannequins quittent ensuite la scène, la laissant toute vide, comme sans vie. L'on attend ensuite que des mannequins se succèdent en file indienne... Mais rien, sinon que de l'obscurité.

Entre mode et mobilier, Hussein Chalayan a présenté sa collection et a donné naissance à un défilé de mode qui souscrit ouvertement à un renouvellement des pratiques en la matière, à mille lieues des va-et-vient incessants et monocordes de mannequins lors des défilés classiques. En l'espèce, il s'agit d'une représentation basée sur des transformations vestimentaires et mobilières, d'une véritable scénographie où les objets mobiliers donnent sens aux vêtements et incline à une relecture des différentes créations. De son côté, « Hussein Chalayan affirme que cette collection a été inspirée par l'exil subi par sa famille à cause de la guerre. Le créateur cherche à exprimer la fuite en réunissant les objets propres à l'espace personnel et intime » (Texier 2021).

Les changements ainsi opérés sont révélateurs du drame affectif et existentiel qui mine le parcours de vie du créateur d'origine turque. En effet, Chalayan porte en lui des souvenirs traumatiques dus, pour l'essentiel, aux conflits fratricides qui ont gangrené son pays. Suivant cela, le défilé *After words* s'origine dans les souvenirs relatifs au nettoyage ethnique que les Turcs de *Chypre* ont subi en 1974¹¹. Plus précisément, Chalayan fait référence à l'immigration de familles turques, dont la sienne. Le cocon familial détruit et des fratries éparpillées, des scènes terrifiantes et des visages horrifiés, un profond sentiment d'impuissance et de solitude, le défi de sauver sa vie et d'emporter à la fois ses biens, une part de soi et de son histoire... ce sont là autant de souvenirs qui s'enchaînent, se combinent, se superposent et dont le créateur peine à se défaire. L'horreur habite alors les tréfonds de son âme, dans l'effroi de la guerre, et il revient à l'art de l'en libérer.

Les biens et les possessions personnelles dont nous parlons sont exprimés, selon Hussein Chalayan, d'une part à travers les objets décoratifs que les mannequins cachent dans les

¹¹ L'île de Chypre s'est retrouvée en 1974 divisée en deux entre Turcs et Grecs. Avant cette division, un événement historique a marqué les familles turques chypriotes, représenté dans leur migration forcée.

poches de leurs vêtements, d'autre part à travers les objets mobiliers qui se transforment en vêtements et en valises. De surcroît, l'apparition et la disparition de la famille en tant que préambule du spectacle, ainsi que la scène vidée et l'obscurité ne peuvent qu'amplifier la question de l'exil et des migrations forcées. Cette problématique ne touche pas uniquement les Turcs chypriotes. Elle concerne également leurs diasporas¹² à travers le monde entier et, par-delà, tous les humains.

« Voilà qu'un créateur cristallise les tensions sociétales du monde contemporain dans son discours de mode » (Q., 2011), un discours prenant la forme d'un défilé de mode, tel un *happening* dont les créations sont les moteurs de la scénographie. En outre, les créations qui se dévoilent sous cet angle revêtent un statut unique car elles constituent les unes des créations *anti-fashion* d'Hussein Chalayan, un créateur conceptuel dont le talent a contribué à faire basculer cet art dans un univers qui se déprend du normatif, du statique, du labellisé et du conventionnel. Il n'est donc pas surprenant que son travail hors-cadre, hors-normes, emprunte à l'extravagance, pour ce qui est du style, et à une mise en scène exubérante, fatalement dynamique et délurée.

3. De la destination usuelle de la mode

L'une des questions qui taraudent sans cesse l'esprit des créateurs, des critiques et du public est celle de savoir si la mode est destinée à être portée ou exposée. L'univers créatif de Viktor & Rolf¹³ ne déroge pas à cette préoccupation. Les créations conceptuelles et décalées que la marque néerlandaise offre de voir représentent une idée quelque peu excentrique de l'univers de la mode.

La collection baptisée *Wearable Art* ou *L'Art portable*¹⁴, dont l'influence sur le déroulement du spectacle est flagrante, s'apprécie comme une création qui ne se limite pas à surprendre les invités par son extravagance. Du fait de son inouïsme et de l'effet de surprise générée, elle parvient à détourner le défilé de l'esprit classique ou routinier.

Lors du show, et sur une scène minimaliste composée essentiellement d'un podium classique en T et d'une toile de fond toute blanche, les mannequins se dévoilent portant des robes insolites, apposées sur des fonds en denim, repliées comme si elles étaient broyées. Une

¹² Diaspora est un terme grec ancien qui désigne la dispersion d'une communauté ethnique ou d'un peuple à travers le monde

¹³ Viktor & Rolf est une maison de couture néerlandaise créée en 1993 par Viktor Horsting et Rolf Snoeren, nés tous les deux en 1969.

¹⁴ La collection *Wearable Art* est présentée dans le cadre de la *Fashion Week* parisienne au Palais de Tokyo, à Paris, saison automne-hiver 2015-2016.

telle description illustre le caractère hors du commun des robes proposées. Leur forme asymétrique et les ourlets géométriques en bois doré qu'elles arborent corroborent cela.

Connu pour leur passion de la figuration et de la représentation, celle de « se mettre en scène dans chacun de leurs défilés, jouant de leur ressemblance et s'affichant comme de véritables hommes de spectacle » (Morgan 2011: 132), Viktor et Rolf ne laissent pas leurs créations et leurs mannequins passer tels qu'ils apparaissent. « Le défilé est souvent le lieu d'une performance lors de laquelle les deux créateurs interviennent sur le podium pour manipuler leurs œuvres » (Delebarre, 2018). En effet, après avoir fait le tour du podium, un mannequin sur quatre ne retourne pas directement en coulisses. Il se dirige plutôt vers le duo créatif, qui l'attend au fond du podium, pour réaliser sa performance en direct et achever son travail sous les regards excités des invités.

Viktor et Rolf déshabillent méthodiquement cinq mannequins, l'un après l'autre. Délesté de sa robe, chacun finit par quitter la scène avec le mini-fond de robe en denim. Pendant ce temps, d'autres mannequins continuent de défiler. Chaque robe enlevée est ensuite disposée sur le mur blanc qui forme la toile de fond de la scène, fixée sur des accroches préalablement installées. « Une robe se transforme en une œuvre d'art, de nouveau dans une robe et dans une œuvre d'art à nouveau. La poésie devient réalité, remonte dans la fantaisie », aux dires de Viktor & Rolf (Barnekow, 2015).

Les créations vestimentaires qui étaient en mouvement se transforment du coup en œuvres fixes qui ressemblent plus à des tableaux artistiques¹⁵ qu'à de véritables robes. Les ourlets géométriques en bois s'emboîtent jusqu'à former des cadres autour des toiles qui révèlent magnifiquement leurs représentations précédemment gâchées. En somme, le travail singulier que le duo néerlandais exécute en l'occurrence, en un temps record, consacre l'image d'une scène détournée en galerie d'art et de robes insolites transformées en chefs-d'œuvre animés et déplaçables.

Tout cela sonne comme une réponse surprenante à la question de la relation entre la mode et l'art. En effet, dans ce spectacle, l'art et la mode sont combinés comme un moyen d'expression fertile et unique, autant au niveau de la création vestimentaire que sur le plan de la performance. Viktor Horsting et Rolf Snoeren, décrits par certains comme les « rois de la mode conceptuelle et de la performance artistique » (Pons, 2015), mettent en exergue ici leur

¹⁵ Quant au contenu plastique, nous pouvons percevoir sur ces tableaux des toiles vierges, des portraits de la Renaissance, des paysages champêtres ou des natures mortes, tous déformés par l'effet du pliage, lors de l'état initial.

savoir-faire, leur imagination et leur sensibilité : le surréalisme, l'émancipation des classiques et l'alliance entre mode et art, pour un spectacle hors du commun où « vraiment, l'art vestimentaire n'a jamais touché une telle sincérité » (Bernetel, 2015). Nous pouvons bel et bien parler des robes purement inspirées de l'art, de l'art portable, ou encore de véritables robes-tableaux. Par ailleurs, « si l'affiliation de la mode à l'art fait débat auprès des créateurs, Viktor Horsting et Rolf Snoeren se définissent eux-mêmes comme des couturiers artistes » (Delebarre, 2018).

Oser s'affranchir des codes classiques en transformant un simple défilé en représentation mode/galerie d'art tient d'une ambition profonde, celle d'affirmer que l'art est une mode et que la mode est un art. Cela s'entend dans la mesure où la réelle reconnaissance de la mode en tant qu'art, à l'instar de la peinture, de la musique et autres, n'est pas évidente pour nombre de personnes. Si d'aucuns parlent de *révolution*, c'est à raison. Il importe par conséquent, et en chaque circonstance, d'en estimer et d'en apprécier les contours, les modalités et l'impact.

CONCLUSION

En se transformant, en se mouvant ou en s'exposant comme une œuvre d'art, les créations *anti-fashion* offrent de nouvelles démarches purement réflexives et de nouvelles façons d'exhibition. Par conséquent, une mise en valeur exceptionnelle de ces conceptions, non autorisée par la simple démarche coutumière, est née lors du show. Désormais, il n'y a ni limites constituées, ni règlements à suivre. C'est donc à raison que le défilé de mannequins ne se réduit plus à de simples va-et-vient rectilignes, comme des déambulations infernales et insipides. Les différentes disciplines artistiques, notamment le théâtre, la danse et la peinture, auxquelles s'ajoutent le mobilier et la technologie, sont au rendez-vous. Elles s'hybrident à la mode, de sorte qu'on ne puisse plus distinguer l'une de l'autre, et transforment les défilés en véritables moments artistiques à travers des performances ou des *happenings*. De ce fait, les mannequins qui, ordinairement, sont les cintres en mouvement de la collection transgressent leur fonction traditionnelle pour devenir des acteurs influant sur le déroulement du défilé.

Par ailleurs, les représentations de mode, abordées ici, témoignent d'une liberté inouïe sur le plan de la créativité vestimentaire, de l'inclination à osciller entre la mode et d'autres champs artistiques. En outre, on observe un penchant pour le jeu des matières et des volumes, pour l'originalité des pièces surprenantes et controversées, conçues spécialement pour leurs spectacles. En fait, en observant ces métamorphoses, il ne reste au récepteur que de décider si ces produits conviennent à être exposés ou à être portés, ou alors s'il est préférable de s'en

servir pour s'y asseoir. Il s'agit bien de créations de mode qui se joignent à l'art conceptuel pour confirmer que la mode est un art à part entière, bien que la réelle reconnaissance ne soit pas encore évidente.

Toutes les métamorphoses en question reflètent ainsi la rigueur de l'esprit conceptuel incarné et exemplifié par des créateurs connus et reconnus comme visionnaires. Ces créateurs, considérés comme avant-gardistes au regard de l'époque contemporaine, osent, provoquent et heurtent les esprits. Ils sortent non seulement des sentiers battus, mais restent également conscients des priorités et du message à transmettre à la fois à l'univers de la mode et au monde entier. Ils attirent l'attention et donnent volontiers plus de relief à leurs différents spectacles de mode. Pour une bonne part des designers de mode, c'est cela l'objectif majeur.

Par ailleurs, ces performances et ces *happenings* qui jouent sur la métamorphose de la création *anti-fashion* lors du show créent pour les autres designers de mode contemporains, voire pour ceux des générations futures, un terrain fertile. Ce cadre nouveau aidera parallèlement à réinventer les codes vestimentaires et la scénographie des défilés, à rompre d'avec les normes traditionnelles liées à la création en tant que représentation du monde.

Bibliographie

BARNEKOW, Christopher : « Viktor & Rolf transforment leurs mannequins en œuvres d'art », *Barenbys Group*, 13 juillet 2015, [en ligne] URL : <https://www.barnebys.fr/blog/viktor-rolf-transforment-leurs-mannequins-en-oeuvres-d-art>, consulté le 2 novembre 2021.

BERNETEL, Mitia : « Fashion Week Haute Couture : Viktor & Rolf Automne-Hiver 2015/2016 », *Shoko*, 9 juillet 2015 [En ligne] URL : <https://www.shoko.fr/fashion-week-haute-couture-viktor-et-rolf-automne-hiver-2015-2016-a427868.html>. Consulté le 2 novembre 2021.

BNF : « Le Défilé Comme Performance Artistique », *BNF Bibliothèque nationale de France*, septembre 2016, [en ligne], URL : <https://www.bnf.fr/fr/mode-le-defile-comme-performance-artistique-bibliographie>, consulté le 12 janvier 2017.

DELEBARRE, Henri : « Les vêtements tableaux de Viktor & Rolf s'exposent à Rotterdam », *Numéro*, 05 juin 2018, [en ligne] URL : <https://www.numero.com/fr/mode/exposition-viktor-and-rolf-kunsthalmuseum-rotterdam-haute-couture-viktor-horsting-rolf-snoeren-wearable-art-anniversaire-25-ans-thierry-maxime-loriot#slide96316>, consulté le 2 novembre 2021.

EL HANI, Meriem : *La scénographie de l'insolite dans les défilés de mode contemporains*, Thèse de Doctorat en Design, Université de la Manouba, 2019.

HURET, Lise : « Hussein Chalayan », *Tendances de mode*, 06 février 2007, [en ligne] URL : <https://www.tendances-de-mode.com/2007/02/06/35-hussein-chalayan>, consulté le 12 janvier 2017.

JAN, Morgan : « Le défilé de mode : spectaculaire décor à corps », *Sociétés & Représentations*, Publications de la Sorbonne, n° 31, 2011, pp.125-136.

MARTIN, Onélia, « Les 10 défilés les plus marquants d'Alexander McQueen », *marie claire*, 23 décembre 2020, [en ligne] URL : <https://www.marieclaire.fr/defiles-marquants-lee-alexander-mcqueen,1340513.asp>, consulté le 7 novembre 2021.

PONS, Sabrina : « Viktor & Rolf renonce au prêt-à-porter », *Grazia*, 04 février 2015 [en ligne] URL : <https://www.grazia.fr/mode/viktor-rolf-renonce-au-pret-a-porter-738330>. Consulté le 14 janvier 2017.

RAVETS, Emmanuelle : « McQueen, le bad boy de la mode britannique », *Jeudi*, 09 avril 2015 [en ligne] URL : <http://jeudi.lu/le-bad-boy-de-la-mode-britannique/>. Consulté le 07 janvier 2017.

SAILLARD, Olivier : *Histoire idéale de la mode contemporaine : les plus beaux défilés de 1971 à nos jours*, Textuel, 2009.

SETH, Radhika, « Alexander McQueen en 24 clichés mythiques qui ont marqué la mode », *Vogue*, 11 février 2021, [en ligne] URL : <https://www.vogue.fr/mode/galerie/alexander-mcqueen-en-24-cliches-mythiques-qui-ont-marque-la-mode>, consulté le * novembre 2021.

TEXIER, Isaline, « Les défilés d'Hussein Chalayan : entre performance technique et récit intime », *R magazine*, 05 septembre 2021, [en ligne] URL : <https://www.r-magazine.ca/les-defiles-dhussein-chalayan-entre-performance-technique-et-recit-intime>, consulté le 5 novembre 2021.

V.Q. « 11 Septembre, résonance « Hussein Chalayan aux Arts Décoratifs », *L'express Styles*, 10 septembre 2011, [en ligne] URL : <http://blogs.lexpress.fr/styles/le-boulevardier/2011/09/10/11-septembre-resonance-hussein-chalayan-aux-arts-decoratifs/>, consulté le 5 novembre 2021.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE, STYLISTIQUE ET INTERTEXTUALITÉ 6

Mory DIOMANDÉ, De Bob Marley à Alpha Blondy : Intertexte, poétique et aptitude à la trahison du texte chanté 7

Aya Julienne BLÉ, Poétique et symbole dans *Fer de lance* de Bernard Zadi Zaourou..... 22

DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES 35

Bocar Aly PAM, La caricature des dictateurs postcoloniaux ou la représentation ironique de l'État postindépendance dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma 36

Sioudina MANDIBAYE, Love as a destructive force in Thomas Hardy's *Far From the Madding Crowd* (1874) and *The Return of the Native* (1878) 49

Rosin Francis Emerson LOEMBA, La poésie de Jean-Blaise Bilombo Samba et la logique sartrienne de l'écriture : une lecture de *Témoignages* 60

Tamia Judith ADJA, Écriture et figuration du réel dans *Anabase* de Saint-John Perse 69

TROISIÈME PARTIE : LITTÉRATURE ORALE, CINÉMA, ARTS DU SPECTACLE ET AUTRES ARTS 84

Mohamed Lamine RHIMI, Du brassage des genres oratoires chez Glissant : une métamorphose ontique et anthropologique 85

Rachel N'CHO, Le théâtre ivoirien, un théâtre sans public, un public sans théâtre : le spectacle d'une crise de la réceptivité 104

Rim EL HENI, La dimension orientaliste dans la conception vestimentaire de certains créateurs de mode. Le cas de Paul Poiret et Karl Lagerfeld..... 116

Meriem EL HANI BESBES, Scénographie et métamorphose de la création *anti-fashion*..... 126

Table des matières..... 138