



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

Revue semestrielle N°8- Janvier 2019



Université de Cocody
UFR Langues, Littératures et Civilisations

- Etudes 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

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

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

Dépôt légal: Janvier 2019

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Prof. KOUADIO Kobenan N'guettia Martin

RÉDACTEUR EN CHEF

Dr. ADAMOU Kouakou Dongo David

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT

Dr. FOBAH Éblin Pascal

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Adama COULIBALY

*Professeur titulaire Vice-Doyen de l'UFR Langues, Littératures et Civilisations
Spécialités : Roman africain, Sémiotique littéraire, Littérature postmoderne et Narratologie
Université de Cocody – Abidjan, Côte d'Ivoire*

- Djah Célestin DADIÉ

*Professeur titulaire Vice-Doyen UFR Communication, Milieu et Société)
Chef du Département de Lettres Modernes - Directeur de publication de la Revue
scientifique **Lettres d'Ivoire** - Spécialités: Littérature française, option: Poésie francophone
Université de Bouaké, Côte d'Ivoire*

- Jean DERIVE

*Professeur émérite - Spécialités : Littérature comparée (mention francophonie, littératures
africaines écrites et orales) - Université de Savoie / LLACAN, France*

- Joëlle GARDES-TAMINE

Professeur des Universités - Spécialités : Grammaire et Stylistique - Université Paris IV Sorbonne, France

- Xavier GARNIER

*Professeur des Universités - Spécialités : Littératures française et francophones
EA: «Ecritures de la modernité» - Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, France*

- Samia KASSAB-CHARFI

*Professeur des universités - Spécialités: Littératures française et francophone des XIX^e et XX^e siècles.
Stylistique. Rhétorique - Université de Tunis, Tunisie*

- Christophe KONKOBO

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

- N'guessan Jérémie KOUADIO

*Professeur Titulaire en Sciences du langage - Doyen de l'UFR Langues, Littératures et Civilisations -
Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire*

- Jean LASSEGUE

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

- Ayébi Aïssa Anna MANOUAN

*Maître de Conférences - Spécialités : Science 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 de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire*

- Emmanuel MATATEYOU

*Maître de conférences (Habilitation à Diriger des Recherches, HDR)
Spécialités: Poétique de l'oral, Didactique des littératures africaine et francophone
Ecole normale supérieure, Université de Yaoundé 1, Cameroun*

- Georges MOLINIÉ

Professeur des Universités - Spécialité : Stylistique - Paris IV Sorbonne, France

- 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

- † Bernard ZADI ZAOUROU

*Maître de conférences - Spécialités : Stylistique, Linguistique, Poétique et Littérature orale
Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire*

Table des matières

Première partie : Stylistique, didactique, grammaire et linguistique.....	5
SANOU Noël, Questions d'épistémologie d'un « art premier » entre sensible et signifiable.....	6-14
CAMARA Mohamed, L'approche énonciative du morphème là dans <i>Monnê, outrages et défis</i>	15-22
BONY Yao Charles et KADJA Sanhou Francis, Propriétés de construction et interprétation sémantique du participe dans des didascalies	23-40
DJILÉ Gbaka Donald Olivier, Vers une analyse conversationnelle des réseaux sociaux numériques	41-50
SEKA Apo Philomène, Transgression, narration et héroïsme dans <i>Soundjata ou l'épopée mandingue</i> de Djibril Tamsir Niane.....	51-62
Deuxième partie : Théories et analyses littéraires.....	63
ATZENHOFFER Régine, Fille de trottoir, fille d'un soir ; <i>la prostituée dans la littérature féminine allemande contemporaine</i>	65-73
AGOUBLI Paul-Hervé, L'espace, « ressemblance du lieu » : pour une lecture de l'analogie en poésie.....	75-85
KOUASSI Oswald Hermann, Traditions poétiques et pratique postmoderne dans <i>les chants de Maldoror</i> de Lautréamont.....	87-97
COULIBALY Nakpohapédja Hervé, <i>L'herbe des nuits</i> de Patrick Modiano : fiction, vie et histoire.....	99-108
PREIRA Joseph Ahimann, Modalités narratives dans <i>Pupu lengué, la sirène de bangui</i> de Bégong Bodoli Bétina.....	109-118
HOUESSO S. Akérékoro, L'énonciation feinte dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> de Marguerite Yourcenar.....	119-130
SAMAKE Adama, Aliénation et conscience prométhéenne dans <i>Le pleurer-rire</i> d'Henri Lopes	131-144
KOUAME N'Guessan Germain et KOUADIO Djoko Luis Stéphane, La prensa en la España de los siglos XIX y XX : confluencias históricas, culturales y literarias.....	145-155
NGASSAKI Basile Marius, The sociolinguistic analysis of Koyo's circumstantial names.....	157-171
Troisième partie : Littérature orale, cinéma, arts du spectacle et autres arts.....	173
AGBE Koudou Jean-Jacques, Du numineux impur au numineux sacré : une approche synthétique du numineux et de la condition humaine.....	175-185
GNAGNY Pedro Kennedy, L'épopée africaine ou la pédagogie par la belligérance.....	185-195
CAMARA Lonan, La marâtre, une représentation dynamique de l'adversité dans les contes africains.....	197-202
KOUASSI Koffi Georges, Types, fonctions et pouvoirs de l'invocation dans la chanson traditionnelle : le cas de la chanson féminine négro-africaine.....	203-212
YAUDAM Elisabeth, SIDA, stéréotypes et images féminines dans la poésie populaire au nord-Cameroun.....	213-223

Première partie :
Stylistique, didactique,
grammaire et linguistique

QUESTIONS D'ÉPISTÉMOLOGIE D'UN « ART PREMIER » ENTRE SENSIBLE ET SIGNIFIABLE

Noël SANOU

Korossah@yahoo.fr

Maître-assistant de sciences du langage
laboratoire Langues, Discours et Pratiques Artistiques
Université Ouaga 1 Professeur Joseph Ki-Zerbo

Résumé

L'on peut aujourd'hui dessiner le cheminement et les enjeux épistémiques autour du statut de l'artefact africain du prisme religieux au statut d'« art premier ». Le but du présent article est de cerner d'une part le paradoxe interne de la reconnaissance esthétique à la manifestation verbale du beau chez l'Africain et la réfutation de toutes fins esthétiques aux réalisations artistiques plastiques. Les sciences du langage subsument cette dichotomie partisane pour cerner suivant le concept instrumental de la textualisation comment l'expression mascaire se construit comme un texte entre objet sensible et langage signifiable.

Mots clés : masque-épistémologie-esthétique-observable-sensible-signifiable-textualisation

Abstract

We can now draw the path and the epistemic stakes around the status of the African artifact of the religious prism to the status of "art first". The purpose of this article is to identify, on the one hand, the inner paradox of aesthetic recognition with the verbal manifestation of African beauty and the refutation of all aesthetic purposes to artistic achievements. The language sciences subsume this partisan dichotomy to define, according to the instrumental concept of textualization, how the masacara expression is constructed as a text between sensible object and signifiable language

Keywords: mask-epistemology-aesthetic-observable-sensitive-signifiable-textualization

INTRODUCTION

Il est connu que la découverte de la sculpture africaine a été en Occident par l'entremise des peintres comme Georges Braques, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, Henri Matisse au début du siècle écoulé (J.-L. Ferrier, Y. Le Pichon¹⁹⁸⁸ : 89)¹. On évoque la célèbre boutade de Picasso qui, constamment interpellé sur les sources essentiellement

¹ La date communément retenue pour ce bouleversement de l'expression plastique européenne académique et anatomiste par tradition, par l'étonnement esthétique suscitée d'abord chez les artistes peintres, puis dans des chefs-d'œuvre dits cubistes, fauvistes, déconstructivistes, est le vernissage de la toile de Picasso *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* en 1907. Picasso dans son atelier du Bateau-Lavoir à Montmartre réalise *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*. Georges Braque lui rend visite et découvre le tableau. En écho aux *Femmes d'Alger*, Braque peint sa grande *Baigneuse* (1908). Il séjourne à L'Estaque où il réalise une série de toiles déterminantes pour l'histoire de l'art moderne notamment *Maisons à l'Estaque* (1908) : refusée au Salon d'Automne de 1908, la toile est exposée dès l'automne à Paris chez Daniel-Henri Kahnweiler ; elle suggère au critique d'art Louis Vauxcelles le néologisme de « cubisme ». La préface du catalogue est rédigée par un ami de Braque, le poète Guillaume Apollinaire.

africaines de son inspiration de peintre cubiste, s'écria : « l'art africain, connais pas » avec une pointe d'exaspération. Cette boutade illustre l'ambiguïté de l'esprit européen, qui postule la valeur artistique de l'oralité opposable à l'objectif religieux de la plastique. Cette ambivalence épistémologique est à l'origine d'une querelle. Ces joutes d'écoles de pensée sur les conditions de l'existence de la conscience et du sentiment esthétiques prennent du relief depuis la création de musées d'arts premiers à la suite des musées d'histoire naturelle. C'est dans ce contexte de désaccords de paradigmes sur l'expressivité dans le champ des études africaines que se justifie l'intervention épistémologique et théorique des sciences du langage, soucieuses de cerner les problématiques structurales et phénoménologiques, dans l'espace du débat scientifique.

Il faut dire qu'avant la vogue de la « plastique nègre » du début du XX^e siècle, masques (Carl Einstein, 1998 [1903]), gris-gris et statues faisaient partie du vaste ensemble d'objets exotiques qui, avec les personnages exposés en situation de vie quotidienne lors des expositions coloniales, apportaient un supplément de frisson à l'Europe. Mettre de l'ordre dans ce cafouillis sera le premier acte ethnographique posé par Marcel Griaule dans son Rapport général sur la mission Dakar-Djibouti en date du 04 mai 1932 (M. Tobia-Chadeisson 2000 : 122-124). Le chef de mission ci-cité établit une distinction entre « statues anthropomorphes », « masques » et « objets magiques et religieux » sans mention de « fétiche » (M. Tobia-Chadeisson 2000 : 122-123). Il s'agissait d'une part de se distinguer par le recul scientifique et d'autre part de se démarquer du concept de fétichisme.

Le masque peut se définir par ses causes premières en tant qu'il est une émanation mythique ou par ses manifestations parce qu'il génère un champ de production symbolique qui se présente comme une substance complexe dont il faut dessiner les contours. Il va sans dire qu'une telle polarisation heuristique ne peut avoir vu le jour sans enjeux et choix épistémologiques quant au statut des arts et des lettres africaines dans un contexte où la quête du sens en Afrique ne peut être dissociée de la quête de la liberté et de l'émancipation des préconçus sur les conceptions et les pratiques d'un continent, qui a d'abord été classé exotique avant d'être envisagé comme objet d'étude pour cerner ses structures mentales, ses visées symboliques, ses conceptions religieuses par hypothético-déduction (anthropologie) ou ses pratiques culturelles, ses expressions symboliques par empirico-déduction (sémiotique).

Cette réflexion est une réanalyse qui considère l'artistique comme un construit culturel subsumant le signifiable et le sensible dans une ontologie qui lui préexiste : elle vise à déconstruire les implications de la querelle sur l'esthétique et le non-esthétique négro-africain.

1. Esthétique et non esthétique : enjeux d'un débat

Un paradoxe naïf, mais peut-être si trop naïf, qu'il échappe à la sagacité des analyses : c'est le paradoxe de l'admission définitive de l'esthéticité du conte et du proverbe et des controverses sur l'esthéticité de la statuaire et du masque. La littérature orale est aujourd'hui un champ d'étude des départements de lettres modernes et des

départements de civilisation des universités africaines ; l'oralité une forme d'expression littéraire. Le débat sur la pertinence de l'esthétique comme théorie explicative des arts africains, entre partisans, critiques d'art et anthropologues de l'art (C. Einstein 1998 [1903], F. Boas 1927, L. S. Senghor 1956, M. Leiris 1967, J. Coquet 1990, R. Lehuard 1990), et non-partisans, philosophes et anthropologues du religieux (E. Kant 1982 [1790] ; G. le Moal, 1980 ; R. Somé 1994), est l'objet de joutes verbales par colloques et ouvrages interposés, de luttes épistémologiques et stratégiques par institutions et politiques culturelles interposées. La conséquence la plus manifeste est le transvasement des objets et collections « ethnographiques » du musée de l'Homme au musée du quai Branly en vue d'exposer en vitrines les chefs-d'œuvre des « arts premiers » selon l'expression attribuée à Kerchache le marchand d'art qui a persuadé le président français Jacques Chirac (1995-2007), amateur d'art africain, de la pertinence culturelle, politique et économique d'un tel projet dans un contexte d'inflation de la valeur marchande de l'Art africain. Rien qu'en changeant le lieu de leur valorisation en passant des réserves du département Afrique situé au sous-sol du musée de l'Homme dans un éclairage sobre à la lumière des rayons d'exposition du Quai Branly, le masque et la statuaire mais aussi des objets de la vie usuelle sont passés de la main de l'ethnographie à celles de l'histoire, de la critique et de la sociologie de l'art.

Du point de vue de l'ethnologie de l'art pour qui l'étude du masque et de la statuaire a fondamentalement pour prétexte de connaître le degré et les formes de représentation du monde des sociétés dont l'artefact est l'émanation, l'Afrique par la plastique procède à la médiation du numineux (M. Griaule 1994 [1934], C. Lévi-Strauss 1979, G. Le Moal 1980). Pour le critique d'art l'important est la configuration plastique qui se laisse contempler (C. Einstein, 1903) et pour l'historien des arts, l'objet masque est, de ce postulat, isolé de son contexte historique de re-présentation (J. Laude 1979). Pour le « scientifique du langage », l'exhibition ou sortie (*sara* chez les *Bobo* du Burkina Faso et du Mali) de masque est prétexte à la génération d'un langage empruntant entre diverses productions élaborées le canal des chansons de masques (L. Millogo 1988 : 75-88). Dans ce contexte de luttes épistémologiques, il conviendrait de revenir à la question que J.-P. Sartre (1948) posait : « qu'est-ce que la littérature ? ». Pour caractériser la littérature, le théoricien va s'appuyer sur des critères de forme et des critères de contenu pour la distinguer des arts d'une part et d'autre part au sein de son territoire propre pour distinguer la poésie du roman, le théâtre de l'essai. Pour Sartre la poésie est un art de la forme, le roman un art du contenu qui tient sa force de sa capacité à raconter l'engagement. Il rappelle que les formes d'art et la littérature ne sont que des modalités différentes d'expression chez l'homme dont la différence se situe au niveau du matériau utilisé pour créer : l'écrivain a pour outil de création les mots, le peintre les couleurs, le sculpteur les volumes, le musicien les sons, l'architecte l'espace. Sous cet angle l'on peut extrapoler pour dire que si le conteur raconte une histoire avec les mots, il pourrait raconter la même histoire avec les formes et les couleurs sur un masque. A partir de ce postulat, il devient logique que l'existence d'une expression littéraire chez un peuple présuppose un sentiment et une conscience esthétique et induit l'expression par les arts en tant que domaines de

manifestation de la sensibilité créatrice. Cette causalité si naturelle dans le contexte culturel européen ne va pas de soi dans le contexte africain. Car il faut prendre en compte le contexte colonial de la première rencontre entre l'objet d'art africain et l'exégèse européenne qui, sous la conduite du positivisme, classait la civilisation « primitive » africaine au stade théologique de l'esprit humain. On pensa retrouver la matérialisation du premier stade de l'évolution de l'esprit humain dans la culture du masque et de la statuaire qui, de surcroît, par les canons architectoniques qu'ils manifestaient, rencontrèrent le scepticisme esthétique de plus d'un chercheur. En dépit de sa bonne foi, l'exégèse pouvait-elle ne pas être contrariée par schématisation et fonctionnalisme d'artefacts dont le régime ontologique les vouait à incarner l'irraison ?

Dans un tel contexte, la connaissance taxinomique du masque particulièrement, au niveau de sa morphologie et de sa ritualisation notamment, se heurtait à des aberrations et l'inexistence de lois constantes démontrables (G. Le Moal, 1982 : 221). Le masque pouvait-il se soustraire au conflit des interprétations entre son in-esthétique et son esthétique, entre un statut d'objet observable pour cerner des idées supérieures (les mythes) dont les chantres ont été et demeurent toujours la plupart des anthropologues et un statut de forme artistique indépendante du contexte d'émanation dont les chantres sont les critiques d'art et les marchands d'art ? Cette bipolarisation stratégique de l'épistémologie du masque africain en Europe et plus spécifiquement en France où les musées d'arts premiers ont vu le jour tout récemment comparativement aux pays anglo-saxons², a-t-il son répondant dans le champ scientifique africain où, de façon empirique, on constate que le masque et la statuaire africaine sont les objets d'étude de prédilection de l'histoire de l'art rattaché institutionnellement aux départements d'histoire et archéologie et d'autre part la littérature orale, les sciences du langage appliquées aux arts rituels rattachées aux départements de lettres modernes ou de civilisation.

N'est-ce pas que dans la pratique académique on se rend à l'évidence qu'en intégrant l'histoire de l'art dans les domaines d'enseignement et de recherche des départements d'histoire et archéologie, il s'est agi avant tout de considérer l'objet d'art dans ses configurations mascaires et statuaire comme une source dont la critique et l'analyse la rendent pertinente dans le cadre de la construction d'une histoire générale de

² A titre illustratif (confer R. Schaer, 1993 ; F. Mairesse, 2016) : créé en 1753 le British Museum est dès les origines un musée de l'histoire naturelle et de la culture de tous les continents du monde. Le musée britannique devient exclusivement un musée de la culture officiellement en 1880 après que le Natural History Museum (le musée d'histoire naturelle de Londres) fut créé à partir de ses collections. En France, le musée de l'Homme a vu le jour suite à l'importante collecte d'objets effectuée en 1931 en Afrique par la mission ethnographique dirigée par Marcel Griaule et ce n'est qu'en 2004 que le transfèrement d'une partie de ses collections provenant d'Afrique, d'Asie et des Amériques donna naissance au musée d'arts premiers du quai Branly. Le musée de l'Homme est rattaché au Muséum d'histoire naturelle inauguré en 1793 en même temps que le musée du Louvre.

Le musée du Louvre conserve le patrimoine de l'Europe et des peuples non primitifs par opposition à la vocation primitiviste du musée de l'Homme. A l'inverse, le Metropolitan Museum of Art de New York offre à ses visiteurs à voir des collections témoins des civilisations amérindiennes aux pièces africaines en passant par les patrimoines européens et asiatiques. En somme, en France, la typologie des musées opposa pendant longtemps musée ethnographiques (musée de l'Homme) et musées d'arts (le Louvre).

l'Afrique ? Ce projet répond à une interpellation (J. Laude 1979 : 7) : le projet de l'histoire de l'art africain dans le cadre de l'histoire générale. Si dans les départements de littérature et de civilisation une série d'auteurs ont montré depuis l'Abbé Grégoire la légitimité épistémologique de considérer la littérature comme l'ensemble des productions linguistiques à visée esthétique indépendamment du support verbal utilisé, qui peut être oral et écrit, on a, faute d'outils conceptuels et instrumentaux d'analyse, reversé le non-verbal pendant longtemps dans le champ conceptuel, vaste et vague, de la tradition orale tout comme la linguistique et la sémiotique refilent au niveau d'analyse de la pragmatique les questions et concepts épineux du contexte et de la situation des interactions. C'est dans un tel contexte aujourd'hui que les sciences du langage, en particulier la sémiotique/sémiologie se construisent un nouvel objet qui n'est pas littéraire ou non-verbal, mais tout à fait les deux dans une formulation poétique qui les subsume sous la forme de l'« art total », plus précisément une « sémature » (L. Millogo 2005 : 280) qui concilie, suivant le génie créateur africain, l'artistique et la littérarité dans des totalités esthétiques qui développent en soi une « critique », une catégorie non kantienne de l'art : cet art, si on peut l'appeler ainsi faute de terminologie idoine, ne se laisse pas assujettir au jugement de goût, cet art ne peut pas être identifié ou opposé à la beauté. Il demande à l'œuvre un lien essentiel et générique au travail, son fonctionnalisme, sa production collective ; il demande à l'œuvre d'être une totalité signifiante supragénérique ; il demande à l'art son lien pragmatique au rythme de la vie sociale, d'abolir le continu et le discontinu dans la configuration de son expression.

2. L'identité épistémologique entre observable et signifiable

Rattaché à ses sources métaphysiques, le masque apparaît brutalement dans une dimension absolue. Il est révélation. La symbolique dont il est alors la matérialisation est comme prise entre les mailles impénétrables de canons et de mystères impalpables : le temps n'a pas d'effet pour lui et il se produit selon le cycle immuable d'une temporalité marqué par le principe d'une perception close du monde. C'est du moins cette lecture de la fonction mascaire que nous offre l'ethnologie française qui s'est spécialisée depuis ses origines dans l'étude des structures mentales des sociétés préindustrielles alors que l'anthropologie anglo-saxonne s'appesantissait sur les modalités d'organisation et de fonctionnement des structures sociales et politiques. Cet aspect de la reconstruction ethnographique du masque en pays dogon, terre d'élection de l'ethnologie dite « école de Griaule », apparaît sous la plume de A. Doquet (1999 : 26) en ces termes « les Dogon doivent leur gloire scientifique à leur mythologie beaucoup plus qu'à leurs rites, longtemps délaissés par la recherche ».

De ce point de vue le masque est une image, la représentation symbolique d'une vision prodologique, un mythe de la création, un symbole du mythique. En effet, en dehors du mythe, seul discours auquel il est constamment fait référence pour explorer le sens du masque, tout se passe au regard de l'abondante littérature autour du masque africain comme si le masque est voué à être un paratexte pour comprendre la mentalité et les structures institutionnelles pour les fonctionnalistes d'une part et pour les formalistes tels

que C. Einstein (1998 [1903]), comme accessible par sa nature formelle indépendamment de son contexte. La négligence de la manifestation rituelle au profit des causes mythiques est notamment cernable dans le sentiment que les preuves matérielles de la situation mythique originelle existent sous les traits de béances telluriques où se seraient effectivement déroulées les « révélations » de masques (G. le Moal 1980 : 280-298).

Quant à la tentation de description ethnographique, dont G. Le Moal (1980 : 165) offre un modèle illustratif sur les masques *bobo*, elle les présente comme des morphologies dont la classification est sujette à impasse compte tenu de l'absence d'une loi formelle apparente justifiant et expliquant leur infinie variation peu susceptible cependant de désorienter ceux qui en sont auteurs : *les Bobo*. En effet, les masques, sous cette approche psychologue, apparaissent en dehors d'un système de relations dans lequel ils se définissent les uns par ailleurs. Or chaque masque est une unité formelle assumant une séquence spatio-temporelle dans une situation rituelle. De ce point de vue, le masque se prête tant à la perspective paradigmatique qu'à l'interrogation sous l'angle d'une syntaxe transformationnelle. En d'autres termes chaque masque, au cours d'une exhibition est une séquence morphologique à laquelle l'énoncé rituel offre une place unique dans un schème syntaxique, puis un cadre textuel. Cependant loin de nous l'idée d'établir une identité du discours du masque et des langues naturelles. Cependant pour surmonter les limites de la théorie taxinomique, il convient de réaliser que, comme les signes linguistiques, les masques pris par individus ou par classes formelles ou rituelles sont opposables les uns aux autres dans un système d'évaluation et de construction de leurs différences et ce jeu de rapports signifiants s'accroît quand on passe du niveau de l'individu pris isolément à un niveau de textualisation assez étendu qui peut être une séquence chorégraphique, un rituel complet : le masque est alors signe pris en contexte.

Le concept de la textualisation mériterait une plus grande attention dans la mesure où si le masque est un signe non linguistique, il est le lieu de convergence et le ferment de structures linguistiques, épilinguistiques et paralinguistiques lors de son exhibition.

Une sortie de masques, est-elle une exposition vivante, une procession de formes esthétiques, une chorégraphie mettant en scène des mannequins végétaux au son d'une rythmique musicale et/ou vocale ou le mythe qui le soustrait à l'usure et à la contingence ? C'est tout cela à la fois. L'examen de son discours rituel dans son articulation structurale permet de faire le constat d'un « art total » reposant sur une interrelation et une complémentarité dynamique, symbiotique et fonctionnelle de genres dont l'autonomie constitue une certitude poétique du côté de l'expression « hellène » dans sa doctrine et sa pratique. C'est à l'appui du modèle sémiotique de « la sortie des masques chez les Bobo, un art total » à travers poésie, musique, danse, théâtre, sculpture, tissage, peinture, que la sémiotique dans un rapport d'innovation heuristique aura fait passer le masque de la perception d'objet de nature métaphysique et de fonction religieuse au rang de production signifiante dont l'expression débouche sur une expérience esthétique singulière : la poétique de la convergence des genres (L. Millogo 1988, 2005, N. Sanou 2017). À l'inverse de la théorie atomiste des « genres » de la poétique esthétique traditionnelle qui réfère au modèle européen, Louis Millogo a sous la rubrique générique de « création

esthétique » placé une somme d'expressions constituantes de l'énoncé de l'exhibition mascaire chez les *Bobo'i* de l'ouest Burkina au sud Mali ; il décrit la stratégie d'énonciation du lien nécessaire, réflexif de la musique, de la chorégraphie, de la théâtralisation et du masque qui, interpellé par un poème qui « se réalise toujours chanté », se met en mouvement chorégraphique dans une cohésion et un appel naturel et fonctionnel de la musique par la poésie. Nécessairement actualisé et communiqué donc dans sa forme chantée lors d'une sortie de masques, le poème est indissociable de la musique vocale qui lui donne corps et de la musique instrumentale en vue de la performance scénique du masque en situation chorégraphique et théâtrale qui en est la finalité dynamique. Ces conclusions sur l'expression rituelle du masque suivant le principe selon lequel un chaînon en appelle un autre dans un véritable enchaînement de systèmes de signes (L. Millogo, 1988 : 76-82), rappelons-le, répond à la situation de la sortie du masque marquée par une convergence et une perméabilité des arts constituant un des sommums de ce principe de la symbiose fonctionnelle et dynamique qui déborde l'analyse linguistique pour s'étendre à la sémiotique générale. Envisagé comme composante de ce dispositif signifiant, la question reste de savoir si le constituant « poésie » est un signe homogène, si dans ce principe de poétique sémiotique, son articulation aux autres « genres » n'est pas marquée par une certaine hétérogénéité pragmatique qui tient compte du contexte et non un lien naturel ou la subordination à un principe quelconque de ressemblance de famille qui fait que par exemple en tout contexte la musicalité du poème appelle la symphonie des instruments dans le contexte général de l'artistique bobo et en particulier le masque en situation d'expression.

Un masque rituel opposable au masque de musée d'art ou d'ethnographie, dans le nouveau contexte théorico-épistémologique de sa saisie textuelle, n'est ni morphologiquement, ni fonctionnellement unitaire et s'intègre du point de vue de sa ritualisation à une grammaire syntaxique complexe dont on peut dégager les règles constantes certes ; mais il nécessiterait pour son actualisation en tant qu'énoncé constamment renouvelée qu'il soit pris en compte ses manifestations figuratives, axiologiques et thématiques qui rendent compte du contexte d'actorialisation, de spatialisation, de temporalisation et proxémique qui se traduit par une exploration pragmatique en fonction de situations pertinentes de la « sortie des masques » qui se démultiplient chez les *Bobo* par exemple : l'exhibition des masques funéraires de fibres, l'exhibition des masques agraires et/ou initiatiques de feuilles, l'exhibition des masques à la beuverie des hommes, les sorties processionnaires circumambulatoires intra muros et extra muros et les actes rituels en strictement religieux.

CONCLUSION

L'épistémologie ou la théorie de la connaissance sur les artefacts africains dans leur rapport à l'esthétique se déroule dans un contexte de la saisie du fait africain par des schémas exégétiques préexistants et le besoin d'élaborer des discours qui au fil du temps vont du spéculatif et de l'exégèse sur un observable « utile », religieux, sans fin esthétique consciente conforme à l'esthétique kantienne, aux approches psychologico-descriptives

d'une forme sensible pour sa beauté selon la critique d'art contemptrice de l'ethnographie ; puis, pour les sémioticiens, la désarticulation et réarticulation empirico-descriptive d'un dispositif artistique rituel signifiable. Les causes de ce désaccord ne sont-ils pas dans un ailleurs métaphysique entre Esthétique kantienne et Positivisme comtien ?

Les recherches spéculatives ou expérimentales sur le statut et le sens des traditions symboliques africaines se déroulent dans des perspectives critiques, taxinomiques ou déconstructives sans prendre en compte en amont la racine de l'in-compréhension : le classement dialectique des sociétés humaines dans une échelle de valeur de trois états spirituels : l'état religieux ou théologique, l'état métaphysique ou philosophique et l'état scientifique ou positif. C'est une Europe perchée au troisième stade de l'évolution de l'esprit humain, selon les présomptions comtiennes, qui aura placé l'Afrique dans la catégorie des expériences humaines primitives, traditionnelles. Interne à l'Europe ou à l'Afrique, une joute de nature épistémologique ne cesse d'opposer ceux qui postulent l'historicité de toute société et de tout discours réflexifs et ceux qui optent pour l'opposition radicale entre sociétés de l'esthétique et de la pensée réflexive assumée et sociétés de l'inesthétique et de la pensée mythique. Depuis lors, les questions d'épistémologie d'un « art premier » sous la configuration ontologique du masque ou de la statuaire entre anthropologie, histoire de l'art et perspectives de sa textualisation deviennent des enjeux de sens piégés par un préconçu héritier de la pensée dualiste : matérialisme/idéalisme, positivisme/normativisme, littérature/art, modernisme/traditionalisme et dualisme et tiers-exclu (carré logique, carré sémiotique).

BIBLIOGRAPHIE

- BOAZ Franz** (1927), *Primitiv Art*, H Ascheloug, Oslo.
- COMTE Auguste** (1995), *Leçons sur la sociologie : cours de philosophie positive, leçons 47 à 51*, Paris, Flammarion [1830-1842].
- COQUET Madeleine** (1990), « Quiproquos. A propos d'esthétique africaine », in *Journal des Africanistes*, 60 (2), pp. 53-64.
- DELMAS Yannis** (2004), *Introduction à l'épistémologie*, 1^{er} décembre 2004. URL : <http://yannis.delmas-rigoutsos.nom.fr>.
- DOQUET Anne** (1999), *Les masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala.
- DUPRÉ Georges** (1990), « L'art africain : une marchandise dissimulée », in *Gradhiva* 8, Paris, Jean-Michel Place, pp. 100-103.
- EINSTEIN Carl** (1998), *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan [1903].
- FERRIER Jean-Louis**, [LE PICHON Yann](#) (1988), *L'Aventure de l'art au XX^e siècle*, Paris, [éditions du Chêne-Hachette](#).
- GREIMAS Algirdas Julien** (1995), *Sémantique structurale*, Paris, PUF [1966].
- GREIMAS Algirdas Julien** (1972), *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
- GRIAULE Marcel** (1994), *Masques dogons*, Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie, XXXIII, Paris, Institut d'ethnologie [1938].
- KANT Emmanuel** (1982), *Critique de la faculté de juger*, Paris, J. Vrin [1790].

- KERCHACHE Jacques, PAUDRAT Jean-Louis, STEPHANE Lucien** (1988), *L'art africain*, Paris, Mazenod.
- LAUDE Jean** (1979), *Les arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française.
- LEHUARD Raoul** (1990), « Question d'esthétique en Afrique », in *Arts d'Afrique noire*, 74, pp. 51-53.
- LEIRIS Michel**, (1966), « Le sentiment esthétique des noirs africains », in *Fonction et signification de l'art africain dans la vie du peuple pour le peuple*, Colloque du 1er Festival mondial des arts nègres, Dakar, 1-24 avril 1966, Présence Africaine, pp. 331-346.
- LE MOAL Guy** (1980), *Les Bobo. Nature et fonction des masques*, Paris, Orstom.
- LÉVI-STRAUSS Claude** (1979), *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon.
- MAIRESSE François** (2016), « Les capitales et leurs musées », in *Politiques de la culture*, CERLIS, ICCA, Sorbonne Nouvelle–Paris 3, USPC [en ligne] URL : <https://chmcc.hypotheses.org/2589>. Consulté le 03 décembre 2018.
- MILLOGO Louis** (1988), « La sortie des masques chez les Bobo : un art total », in *Annales*, Université de Ouagadougou, numéro spécial, pp-75-88.
- MILLOGO Louis** (2005), « Discours des masques et littérature ou poétique comparée », *Annales de l'Université de Ouagadougou*, Série A, volume 003, Université de Ouagadougou, pp. 265-286.
- MVENG Engelbert** (1975), « De la problématique d'une esthétique négro-africaine », *Ethiopiennes*, www.Refer.sn.
- SANOU Noël** (2017), « La sémature : hyperonyme et concept théorique pour un renouvellement de la sémiotique », in *Sciences du langage : articulations, désarticulations et réarticulations*, Publibook, Paris, pp-241-270.
- SARTRE Jean-Paul** (1948), *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard.
- SAVADOGO Mahamadé** (2001), *Philosophie et existence*, Paris, Harmattan.
- SENGHOR Léopold Sédar** (1956), « L'esthétique négro-africaine », in *Diogène*, 16, Gallimard, p-p. 43-61.
- SOMÉ Roger** (1994), « Le concept d'« esthétique africaine » : essai d'une généalogie critique », *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Polo, 4, pp. 117-139.
- SOMÉ Roger** (1992), « Autour de l'esthétique africaine », in *Journal des Africanistes*, 62 (1), pp. 113-126.
- SCHAER Roland** (1993), *L'Invention des musées*, Gallimard/réunion des musées nationaux, 1993.
- TOBIAS-CHADEISSON Michèle** (2000), *Le fétiche africain. Chronique d'un « malentendu*, Paris, L'Harmattan.

L'APPROCHE ÉNONCIATIVE DU MORPHÈME LÀ DANS *MONNÈ, OUTRAGES ET DÉFIS*

Camara Mohamed
mohcame@yahoo.fr

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)

Résumé

Notre travail explore et expérimente les diverses possibilités sémantiques et pragmatiques du morphème Là dans une situation de communication. En effet, dans ses attributions spatiales ou temporelles, il peut prendre une valeur déictique ou une valeur endophorique. Ainsi, le morphème Là, qui s'écrit avec un accent grave, est un mot invariable. Il est constamment mis à profit dans l'oral conversationnel et peut occuper différentes positions dans un énoncé. Particule polysémique et polyfonctionnelle, Là donne du rythme et de l'emphase à un énoncé. Aussi, sa caractéristique principale est-elle de désigner son référent dans l'environnement ou dans le lointain. Le fonctionnement référentiel du marqueur Là permet de saisir toutes les nuances théoriques dans lesquelles les énonciateurs contribuent à rendre la communication plus efficace et attrayante. La nature et le fonctionnement des contraintes locatives et temporelles du morphème Là prend en compte des emplois déictiques et endophoriques dans la construction du sens. Les occurrences sont extraites de l'œuvre Monnè, outrages et défis de Ahmadou Kourouma.

Mots clés : *adverbe – deixis – endophore – référent – espace – temps.*

Abstract

Our work explores and tests the various possibilities of using the LA marker in a communication situation. Indeed, in the statement, it can take a deictic value or an endophoric value. Thus, the morpheme LA, which is written with a grave accent, is an invariable word. It is constantly put to use in conversational oral and can occupy different positions in a statement. A polysemic and polyfunctional particle, LÀ gives rhythm and emphasis to a statement. Also, its main characteristic is to designate its referent in the environment or in the distance. In the statement, LÀ has a value of time and place. And the analysis of the constraints locative and temporal takes into account the personality of the co-enunciators. The occurrences are extracted from the work Monnè, outrages and challenges of Ahmadou Kourouma.

Keywords: *adverb - deixis - endophore - referent - space - time cotexte.*

INTRODUCTION

Selon M. Georges (2004, p217), LÀ est un monème grammatical, invariable et monosyllabique. Il présente une caractéristique originale et exclusive à l'oral conversationnel. Il désigne les environs immédiats, les alentours, le lointain qui sont définis relativement à la situation géographique des co-énonciateurs. De fait, en occupant des positions variées dans un énoncé, LÀ appartient à la classe des particules polysémiques et polyfonctionnelles évoquant la localisation spatio-temporelle. LÀ unit, rattache et assure la relation entre des mots ou des propositions tout en établissant les liens de cohésion dans

l'énoncé. Ainsi, abordée sous l'angle de la deixis et de l'endophore, l'approche sémantique de LÀ subit l'influence de la subjectivation. Les protagonistes du discours cernent avec plus de circonspection les éléments structurants qui marquent le fondement de l'architecture spatiale et du cadre de vie. La particule Là, support de la référence est une donnée concrète, un environnement singulier favorable à l'élaboration, à la réalisation et à l'achèvement du discours énonciatif. Elle établit sa référence spatiale relativement à un repère. L'identification et l'étendue de la cible sont souvent perceptibles et connues par l'énonciateur.

Dès lors, comment fonctionne la particule « LÂ » dans un énoncé ? Par quel mécanisme détermine-t-elle le sens d'un énoncé ?

L'ossature de la présente réflexion présentera successivement l'analyse de la référenciation de la particule « LÂ » au niveau de la deixis et l'analyse de la référenciation de la particule « là » au niveau du cotexte.

1-LÀ : REFERENCE DEICTIQUE

« LÂ » est un morphème qui peut avoir une valeur déictique en se rapportant au monde qui nous environne. K. Catherine (1979, p177) souligne que la compréhension de la particule Là déictique dépend totalement de la situation de communication. Elle ne peut être comprise qu'au moment de la communication et son référent se trouve toujours dans le monde extra discursif. Ainsi, le morphème Là se divise en deux parties : Là déictique spatial et Là déictique temporel.

1-1. LÀ : référence déictique spatiale

Le morphème Là au niveau de la deixis peut avoir une valeur locative. Le référent est alors situé dans les environs immédiats ou à une distance éloignée

- (1) Il reste à Soba (référence absolue)
- (2) Je reste là, à Soba (référence cataphorique)
- (3) Je reste là (référence déictique)

En (1), l'énoncé se définit par lui-même. Sa compréhension ne pose aucune difficulté. On n'a point besoin de se référer à la situation ou au contexte pour le comprendre. La ville de Soba est unique et facilement identifiable. K.Georges(1980) note que Certains auteurs tels que Kerbrat Orecchioni et Maingueneau parlent de référence absolue.

L'exemple (2) est un énoncé cataphorique. La ville de Soba est précédée de la particule Là. Pour identifier Là, on se réfère à la locution de l'espace qu'est Soba.

L'énoncé (3) est une référence déictique. Pour identifier la référence de la particule Là, il faut se référer au moment de l'énonciation et prendre part à la situation de communication où l'énoncé s'est produit.

Aussi, Là matérialise-t-il l'espace occupé par l'énonciateur "je".

En outre, (3) est une phrase emphatique. Le constituant mis en relief est le marqueur Là, situé à la fin de l'énoncé. Il permet de capter l'attention des Co énonciateurs en insistant sur la présence de "je" en un lieu précis. Il met la tonalité sur la participation

effective de l'énonciateur. Le morphème Là polarise le regard des protagonistes sur le déroulement de la description spatiale. Il rythme le regard en fixant le point de repère qu'est Soba.

Ainsi, P. Bernard (1997, p.77) note que le "je" énonciateur est le lien à partir duquel tout événement s'organise. C'est l'être existentiel qui va pouvoir se trouver dans trois situations par rapport à son extérieur. Et B. Jeanne-Marie (1987, p35) souligne que la force illocutoire du "je" oriente l'interlocuteur vers une coopération à la référence.

En outre, le marqueur « LÂ » sert souvent dans bien des cas, à la désignation et à la monstration dans un espace précis.

(4) Postez des hommes là.p32

Dans cette occurrence, le marqueur « LÂ » est purement déictique et réfère à un espace précis qui se situe dans l'environnement immédiat du roi "Djigui" et de ses combattants. Ainsi, au moyen d'un signe qui attire le regard, le roi ordonne de poster des hommes à cet endroit stratégique. Ce lieu désigne, selon L. Marie (2012)), un autre endroit ou une altérité spatiale par rapport au point de repère. Il appelle de ses vœux que cet espace soit organisé, ordonné et bien orienté afin de mieux combattre l'ennemi : et B. Jeanne-Marie (op cit, p39) définit « LÂ », comme connecteur de coopération et fait remarquer qu'il jalonne et rythme les propos de manière curieusement redoutable.

Il poursuit en ajoutant que ce « LÂ » qui se profile en dernière extrémité dans la phrase à laquelle elle est reliée, est qualifié de « LÂ » de clôture. Il vient localiser déictiquement un espace défini par les moyens lexicaux. B. Jeanne-Marie (op cit, p26).

En outre dans la langue contemporaine, la particule LÂ peut être assimilée à la particule Ici.

(5) Je suis Là. p33

(6) Je suis Ici. p33

Ainsi, la majeure partie des linguistes affirment que « LÂ » peut appartenir à deux champs sémantiques diamétralement opposés. Afin d'en saisir tous les contours, G. Maurice (1993, p1442) note que «LÂ » tend à se substituer le plus souvent à « Ici », et «Là-bas ».

S. Jon Charles (1995p, 44-45) quant à lui, met à nu les deux sens divergents du morphème. Premièrement, il oppose l'un à l'autre. Tantôt, il exprime la proximité, tantôt, il évoque l'éloignement, la distance et le lointain. Deuxièmement, il souligne que les deux sens peuvent être équivalents et sont semblables dans certains contextes. Il renchérit en affirmant que : 'je reste LÂ », peut signifier dans un lieu précis et explicite et 'je reste LÂ' peut dénoter également une présence simple. Dès lors, si « LÂ » marque la proximité, il peut indiquer aussi, un espace neutre.

Puis, K. Cathérine (op cit, p233) affirme que « LÂ » quand il est spatial, peut désigner une infinité de point d'horizon, et est plus déictique qu' « Ici » qui peut se passer des gestes quand il désigne le point où se trouvent ceux qui parlent.

Ainsi, le morphème « Là », au niveau de la deixis, occupe des positions variées dans l'énoncé. Il indique la proximité ou l'éloignement. Mais, il peut occuper, dans bien des cas, des emplois temporels.

I-2. Là : référence déictique temporelle

« Là » est une particule déictique. Outre son emploi comme repère spatial, elle est aussi utilisée comme repère temporel. Ainsi, elle ne peut être appréhendée hors de l'instant présent de la situation discursive.

(7) Construisons là, avant l'arrivée des Blancs.p32

« Là » temporel indique une notion de temps désignant le début de la construction d'un « Tata ». "Tata" selon B. Madeleine (1998, p243), est un mot malinké faisant office de muraille fortifiée en enceinte entourant une concession ou un village.

Il désigne le présent du locuteur qui est "Nous". Il peut être glosé par l'adverbe de manière maintenant. La construction de cette muraille doit être effective réellement et pleinement au moment où se place l'énoncé. Il offre un intérêt réel pour les habitants de Soba. Ils décident maintenant de construire une grande forteresse. Ils veulent se calfeutrer soigneusement et solidement pour résister à l'invasion des colonisateurs. Le bastion clôturant la ville de Soba est un élément caractéristique de l'architecture traditionnelle africaine. Il constitue la ligne de défense en prévision d'une éventuelle attaque de la ville.

(8) ça va là ? p32

(9) Enfin Là, ça va mieux. p32

La particule « Là », en (8) et (9), marque une valeur temporelle liée au moment de l'énonciation. Ces énoncés développent ainsi les résistances physique et psychologique dans l'objectif d'être conforté dans une position plus favorable. En (8), l'énoncé émet certaines caractéristiques sous formes d'intonation interrogative. Il doit être perçu comme une question de la part du locuteur Djigui à l'endroit de ses guerriers. Cette interrogation rhétorique est posée de manière à permettre à ces soldats de donner une réponse favorable.

L'énoncé (9) est un éclaircissement en retour à l'interrogation précédente. L'acquiescement favorable prononcé en chœur par ces guerriers marque l'engagement ferme et constructif des soldats de Soba.

Ainsi, Djigui se trouve à proximité du lieu et des combattants. Ils assistent aux changements et à l'amélioration opérés dans les dispositifs actuels. Les co-énonciateurs ont foi en leurs capacités et en leurs talents. Ce rapprochement marque un sentiment de sécurité et d'harmonie entre eux.

La particule « Là » est un marqueur de localisation d'un référent dans un espace donné. Elle est souvent utilisée aussi dans un cadre purement temporel. Ainsi, pour l'appréhender, on se réfère à l'instant présent de la situation d'énonciation.

2-LÀ : REFERENCE ENDOPHORIQUE

La particule Là est un marqueur endophorique. L'anaphore et la cataphore sont deux modes de réalisations de l'endopore. Elle est repérable dans le cotexte. Elle fait référence

à un élément évoqué ou qui sera évoqué dans l'environnement immédiat du texte. Ainsi, la particule Là se scinde en deux volets dans le cotexte. Là élément spatial et Là élément temporel.

2-1-LÀ : morphème spatial endophorique

La particule « LÀ » est le représentant d'un espace nommé dans le cotexte.

(10) Djigui est le roi de Soba. Il a toujours vécu Là. p33

Le marqueur Là est une particule spatiale anaphorique. Il est coréférentiel à Soba, qui est la configuration d'un espace cité antérieurement. Ce lieu, élément du cotexte, est localisé dans une position éloignée de Là. L'auteur utilise un repère spatial nommé Soba pour spécifier ce à quoi réfère « Là ». Aussi, la particule implique-elle l'assignation d'une cible afin d'évaluer sa référence. Et dans l'optique de l'approche mémorielle de l'anaphore de K. Georges (1991), la référence du morphème Là s'établit de façon anaphorique. Ainsi, Soba, selon les propos de B. Madeleine (op cit, p137) signifie grande ville en malinké. C'est la désignation géographique du royaume de Djigui. L'intrigue dans le roman se déroule uniquement dans le royaume. Elle renchérit en affirmant que Soba est le lieu d'enracinement et d'appartenance du roi Djigui.

En outre, la particule LÀ est souvent connectée à une expression ou à un mot de liaison.

(11) Et LÀ, sur la montagne de Soba : c'est le Bolloda. p13

La particule Là, située au début de l'énoncé, est précédée par le connecteur "et". Là est en relation cotextuelle étroite avec la localisation mentionnée tout juste à la fin de l'énoncé.

B. Jeanne-Marie (1989,53) note que Là en début de phrase, est appelé Là d'ouverture. C'est une manière efficace de renforcer la parole et de réveiller l'intérêt de l'allocutaire.

« Là » évolue dans un processus cataphorique. Elle fonctionne en (11) comme une particule locative et se réfère à un espace nommé Bolloda. L'espace, vers lequel l'énonciateur est orienté, est déjà mentionné par le cotexte antérieur. Aussi, l'orientation ne se fait pas par rapport au contexte, mais par rapport au cotexte. Afin de marquer sa référence, « Là » se réfère à un repère spatial sur lequel il va s'adosser. L'endroit caractérisé par « Là » est distant de celui révélé par le point de repère. Ces deux espaces évoluent dans une relation de disjonction exclusive. K. Ahmadou (1990, p13), le Bolloda est une expression malinké. Il est l'appellation par laquelle le peuple désignait le hall et la place à palabres. Il désignait aussi le palais, la cour royale et par extension le pouvoir, la force, l'arbitraire des rois de Soba. . A la suite du romancier, Borgomano (op cit, p237) souligne que le Bolloda est une subdivision des quartiers, délimités par une clôture ou un mur, abritant des gens appartenant au même clan et portant le même nom. Dans Monné, il désigne seulement le palais de Djigui.

La particule « Là » cataphorique. Le Là d'ouverture offre une vigueur et une intensité accrues à l'énoncé. Elle constitue un motif supplémentaire de désignation ou de perception à partir d'un signe ou d'un geste le palais royal. Elle renforce davantage la portée de la description du site.

H. Philippe (1981, p172) note que l'une des tendances de la description est bien souvent d'hypertrophier un système démarcatif, de souligner au maximum, par divers procédés, l'encadrement de l'unité descriptive elle-même. Ainsi, l'emploi de la particule Là, dans un but temporel, est fréquent dans l'œuvre de Kourouma ;

II. 2- LÀ : référence temporelle endophorique

Dans le cotexte, la particule Là réfère à des expressions qui expriment une temporalité. Ainsi, elle évolue selon un processus anaphorique ou cataphorique.

(12) Djigui est le roi de Soba. p35

(13) Il a Là 125 ans. p98

Là peut être remplacée par la locution adverbiale en ce moment.

Ici, elle embrasse une période brève dans la chronologie énonciative. Ainsi, avec une assurance presque entière, le griot affirme de façon péremptoire l'âge du centenaire Djigui. Le colon, d'un air dubitatif, émet des réserves sur l'authenticité ou la véracité d'une telle information. Il estime que ce propos manque cruellement de précision. Il ne peut être vérifié avec exactitude. Le mode calcul de l'âge dans la culture traditionnelle se fait à partir de la pratique de la culture itinérante et de la culture en jachère. Il est une variable aléatoire et tombe sous les lois de calcul de probabilité. Ce mode de calcul est très différent de celui des colons. Les Occidentaux suivent à la lettre le calendrier qui est un système officiel de mesure du temps par sa division en année, mois et jours...

Aussi, avons-nous deux méthodes différentes du calcul de l'âge, ce qui fait dire à Kourouma, selon B. Madeleine (1990, p85) qu'il est impossible d'écrire une histoire vraie du mandingue.

(14) La dynastie des Kéita. La pérennité est acquise Là. p14

(15) La pérennité est acquise. p14

Ici, le marqueur Là évolue selon un processus anaphorique. Sa référence est l'expression *la dynastie des Kéita*. Située en début de phrase dans le cotexte, elle la précède et est nécessaire à son identification et à son interprétation. Ainsi, l'exemple (15) se rapporte à l'exemple (14) et ne peut s'interpréter qu'en rapport avec ce dernier. Elle peut être glosée par l'adverbe de manière "actuellement ». Dès lors, LÀ notifie que cette pérennité est acquise dans les circonstances présentes après moults épreuves. Ainsi pour protéger et veiller sur son pouvoir le roi de Djigui s'adonne à toutes sortes de sacrifices sanglants. En effet, en commettant l'interdit, il sacrifie des vies humaines et animales en offrande à ses mânes. Il veut assurer à son pouvoir une durée éternelle.

Aussi, la volonté de perpétuer son pouvoir est-elle perceptible à travers l'utilisation du marqueur Là qui est une particule de référence temporelle.

Ainsi, la particule Là appartient au cotexte. Elle est située dans l'environnement linguistique immédiat de l'énoncé. Cette référenciation qui évolue selon un processus endophorique, exprime soit une valeur spatiale, soit une valeur temporelle.

CONCLUSION

Pour conclure, nous avons mis en relief, le fonctionnement sémantique et pragmatique différentes manifestations du morphème « LÀ » dans le discours énonciatif. Le morphème « LÀ », écrit avec un accent grave, marque une valeur locative et temporelle. Il est utilisé comme élément de médiation ou de coopération entre différents acteurs dans un énoncé.

Dans sa fonction déictique, le marqueur « LÀ » appartient à l'environnement extra discursif. Son référent ne peut être repéré et compris que dans l'environnement situationnel dans lequel il se trouve. Dans sa fonction endophorique, « LÀ » est le plus souvent un élément auquel les Co énonciateurs font référence.

En outre, sous l'angle de la deixis ou sous l'angle endophorique (anaphore ou cataphore), « LÀ » fait référence à des occurrences appartenant à la dimension locative et temporelle. Le marqueur captive le regard des co-énonciateurs en les guidant vers les points de référenciation de la localisation spatiale et temporelle. Il indique des référents spatio-temporels dont l'identification et l'étendue sont palpables et connues des énonciateurs. Dans ses différents emplois déictiques ou endophoriques, il a besoin d'un repère à partir duquel il fixe sa référence. La particule « LÀ », marqueur polysémique et polyfonctionnel, a une nature complexe. C'est un connecteur spatio-temporel qui offre les outils de localisations appropriés dans l'optique de mettre en relief ses usages énonciatifs.

BIBLIOGRAPHIE

BARBERIS Jeanne-Marie, 1987, « Deixis spatiale et interaction verbale : un emploi de LÀ » in *Cahiers de praxématique* 9, pp 23-48.

BARBERIS Jeanne-Marie, 1992, « Un emploi déictique propre à l'oral : le LA de clôture » in *Morel et Danon Boileau*, pp 567-578

BORGOMANO Madeleine, 1998, *Ahmadou Kourouma. le « guerrier » griot*, Paris, Harmattan.

GREVISSE Maurice, 1993, *Le Bon usage*, Paris, Duculot.

HAMON Philippe, 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

KLEIBER Georges, 1989, « Reference, texte et embrayeurs », Paris, in *Semen*, mis en ligne le 05 juin 2018.

KERBRAT ORRECHIONI. Catherine, 1979, *De la sémantique lexicale à la sémantique de l'énonciation*, thèse, Université lumière 3 vol. Lille

KOUROUMA Ahmadou, 1990, *Monnè, Outrages et défis*, Paris, ed du Seuil.

LAMMERT Marie, 2012, « OÙ est ailleurs ? Sémantique lexicale de l'adverbe spatial « ailleurs » in *Corela*, en ligne, publié en ligne le 12Avril 2003.

MOUNIN Georges, 2004, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF.

POTTIER Bernard, 1997, *Les formes du sens*, Paris, De Boeck supérieur.

SMITH Jon Charles, 1995, « *l'évolution sémantique et pragmatique des adverbes déictiques Ici, là et là-bas* », in *Langue Française*, Paris, p43-57.

PROPRIÉTÉS DE CONSTRUCTION ET INTERPRÉTATION SÉMANTIQUE DU PARTICIPE DANS DES DIDASCALIES

BONY YAO CHARLES, Enseignant-Chercheur, Maître-Assistant,
Université Peleforo Gon Coulibaly

Email: bony.yao@yahoo.fr

KADJA SANHOU FRANCIS, Enseignant-Chercheur, Assistant,
Université Peleforo Gon Coulibaly

Email : fran6kadja@gmail.com

RÉSUMÉ :

Forme verbale non finie, le participe est une notion essentielle dans la grammaire française. Ce n'est pas Michel Arrivé (1986, p.26) qui dira le contraire. En effet, il qualifie ce mode comme « un morceau de bravoure de toute la grammaire française » tant à l'écrit comme à l'oral. Le mode participe a acquis sa notoriété depuis le XVII^e siècle. Constant dans sa structure morphologique, le participe est l'un des modes les plus employés après celui de l'indicatif. Cette récurrence de l'usage s'observe dans les didascalies qui selon M. Corvin (2008, p.434) se définissent comme une forme d'écriture dans les œuvres dramaturgiques et comprennent les indications de lieu et de temps, dites indications scéniques, mais aussi les indications de ton et de mouvement [...] La didascalie prend tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue. Les diverses formes de didascalies permettront d'expliquer et de rendre compte de l'emploi du participe.

Mots-clés : *participe, didascalie, sémantique, morphologie, syntaxe*

Abstract

Unfinished verb form, the participle is an essential notion in French grammar. It is not Michel Arrivé (1986, p.26) who will say otherwise. Indeed, he describes this mode as "a piece of bravery of all French grammar" both written and spoken. Participative mode has gained notoriety since the 17th century. Constant in its morphological structure, the participle is one of the most used modes after that of the indicative. This recurrence of use can be observed in the didascals, which according to M. Corvin (2008, p.434) are defined as a form of writing in dramaturgical works and include indications of place and time, called scenic indications, but also the indications of tone and movement ... The didascalia takes all that makes it possible to determine the conditions of enunciation of the dialogue. The various forms of didascals will explain and explain the use of the participle.

Keywords: *participle, didascalia, semantics, morphology, syntax*

INTRODUCTION

Le participe est l'un des modes les plus vivaces et les plus utilisés du français moderne, à l'écrit comme à l'oral. Très complexe dans ses usages en raison des critères de normes fixés par les législateurs du bon usage, le participe garde toujours ses aspects

morphologiques depuis sa codification au XVIII^e siècle. En effet, il se présente comme un verbe et comme un adjectif. Wagner (1962, p.319) affirme qu'« en tant que forme du verbe, il implique un agent ou un siège représenté par un substantif ou un pronom ». Selon Duhamel (1934, p.43), « le verbe est l'âme de la langue. C'est le mot par excellence ». En grammaire traditionnelle, le verbe indique le procès, c'est-à-dire l'action que fait ou subit le sujet. Il exprime également un état ou encore la relation entre l'attribut et le sujet. Wagner conclut que, le participe, dans sa posture d'adjectif, « se rapporte à un terme de la phrase. » Riegel (1994, p.355) définit l'adjectif comme « un mot dont la forme peut varier en genre et en nombre. Il est déterminé par le terme auquel il se rapporte. » Le verbe et l'adjectif constituent les fonctions essentielles du participe. Cette forme verbale non finie se rencontre dans toutes les formes d'écriture. Selon R. Barthes (1969, p.19), l'écriture est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage ». En d'autres termes, le choix d'écriture d'un écrivain est fonction du rapport entre la création et la société. Dans les œuvres dramaturgiques, l'on rencontre plusieurs constructions phrastiques brèves sous l'appellation de didascalies. Gallèpe (1996, p.26), parlant des incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole, stipule que « les didascalies dénotent en effet des portions du monde fictionnel ou non, qui sont autant d'éléments jugés indispensables (par l'auteur dramatique) pour que le lecteur puisse interpréter les répliques, et se faire une représentation de l'action. » Autrement dit, les didascalies permettent une meilleure compréhension des jeux scéniques pour le lecteur. Chez Bernard Dadié et Samuel Beckett, l'emploi récurrent des didascalies apparaît comme un des traits qui singularise leur mode d'expression dans leurs écrits. Aussi le participe se révèle-t-il comme le vecteur d'expression. Ce mode impersonnel sort de ses canons normatifs pour épouser l'aspect sémantique. De ce point de vue, notre étude consistera à mettre en lumière les propriétés de construction du participe. Ensuite, nous observerons ces constructions participiales dans les didascalies. L'emploi récursif du participe dans les didascalies permettra, enfin, à d'indiquer une valeur sémantique de l'usage.

I- Les propriétés de construction du participe

Le participe fait partie des catégories de modes impersonnels tout comme le gérondif et l'infinitif. Il se caractérise par sa capacité de transformation du verbe en nom, en adjectif ou en adverbe. Le participe vient du latin « participum » qui veut dire « qui participe ». Wagner (1962, p.318) le définit comme « un mot qui tient du verbe en ce qu'il peut exprimer le temps et la voix et qu'il peut admettre des compléments. Il tient de l'adjectif en ce qu'il peut être épithète, attribut ou apposition, et subit des variations en genre et en nombre. » Ainsi, le participe est un mode impersonnel admettant une fonction verbale et une fonction adjective. Il ne donne aucune indication précise d'époque et possède deux temps : le participe présent et le participe passé. Le participe présent, selon l'histoire de la grammaire française, dérive du participe présent actif du latin. La désinence ~ant a été généralisée dès l'époque pré-littéraire (Cf F.Brunot, 1969, p.308). Cette désinence constitue donc la marque caractéristique du participe présent. Le participe présent se distingue par une triple incomplétude : il est indéterminé quant au temps, au mode et à la

personne. Toutefois, il peut être le noyau d'une prédication complète, et ainsi avoir un sujet grammatical différent de celui de la prédication principale (L'angélus de 18 heures **sonnant**, tous s'arrêtent...prier). Il est également susceptible d'occuper deux autres fonctions syntaxiques : il peut être attribut de l'objet (Paul imagine Marie **paraissant** au bord de la mer) et épithète (Le roi éclate d'un rire **bruyant**).

(E1)-« Premier soldat, **poursuivant** l'ennemi : » (*Béatrice du Congo*, p.9)

(E2)-« La foule, **exhibant** des étendards. » (*Béatrice du Congo*, p.10)

(E3)-« Vladimir (**s'approchant** à petits pas raides, les jambes écartées). (Il se recueille, **songeant** au combat. A Estragon.) (*En attendant Godot*, p.9)

(E4)-« Vladimir (**se penchant**). » (*En attendant Godot*, p.11)

(E5)-« Silence. Ils demeurent immobiles, les bras **ballants**, tête sur la poitrine, cassés aux genoux. » (*En attendant Godot*, p.23)

(E6)-« (Il soulève le **restant** de carotte par le bout de fane et le fait tourner **devant** ses yeux.) » (*En attendant Godot*, p.26)

(E7)-« Estragon part **en boitillant**, s'arrête devant Lucky et crache sur lui, puis va s'asseoir là où il était assis au lever du rideau. » (*En attendant Godot*, p.42)

(E8)-« Pozzo (**gémissant, portant** ses mains à sa tête). » (*En attendant Godot*, p.43)

(E9)-« Les hommes **portant** des habits aux marques et des coiffures aux couleurs des compagnies sont plus nombreux. » (*Béatrice du Congo*, p.26)

(E10)-« Diogo, **exhibant** un drapeau : » (*Béatrice du Congo*, p.42)

(E11)-« Les gardes sortent. Entrée des Congolais, **chantant**. Sortie. » (*Béatrice du Congo*, p.54)

(E12)-« Maman Chimpa Vita, **entrant** en compagnie de sa fille Chimpa Vita qui va s'appeler Dona Béatrice : » (*Béatrice du Congo*, p.71)

(E13)-« **Lisant**. » (*Béatrice du Congo*, p.73)

(E14)-« Le roi éclate d'un rire **bruyant**. » (*Béatrice du Congo*, p.104)

(E15)-« Il remplit le verre, le roi **en empoignant** le verre renverse la salière. » (*Béatrice du Congo*, p.107)

(E16)-« Le militaire, **entrant** : » (*Béatrice du Congo*, p.135)

(E17)-« Garçon. (Il recule, hésite, se retourne et sort **en courant**.) (*En attendant Godot*, p.67)

(E18)-« Vladimir. (Estragon ne bouge pas. D'une voix **tonnante**.) ... Ils se regardent longuement, **en reculant, avançant** et **penchant** la tête comme **devant** un objet d'art,

tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent, **en se tapant** sur le dos. » (*En attendant Godot*, p.75)

(E19)-« (Il lève la tête, voit qu'Estragon n'est plus là, pousse un cri **déchirant**.) » (*En attendant Godot*, p.95)

(E20)-« Le prêtre, **avant** de boire : » (*Béatrice du Congo*, p.40)

Les mots mis en gras ont en commun la désinence ~ant. Cette désinence se rencontre au participe présent, à l'adjectif verbal, au gérondif et dans les non-verbales. Les énoncés (E8), (E9) et (E13) présentent des constructions du participe présent. « Portant » est un participe présent de forme verbale ayant un sujet propre « les hommes ». Le participe est rattaché directement au substantif. Cette construction syntaxique, appelée construction indépendante ou absolue, est la plus usuelle dans les usages littéraires. Le participe présent, dans ses propriétés verbales, est toujours invariable. Pour Wagner (1968, p.318) « l'invariabilité du participe résulte d'une règle formulée par l'Académie française en 1679. » En effet, la décision de l'Académie avait pour but de distinguer les participes et les adjectifs verbaux. Le participe évoque une action ou un état passager, l'adjectif une qualité durable. Les participes présents « gémissant / portant » ont une fonction verbale. Du point de vue syntaxique, ils sont juxtaposés et détachés du substantif « Pozzo ». La juxtaposition est marquée par l'emploi de la virgule qui met côte-à-côte ces participes.

Les énoncés (E5), (E14) et (E18) exposent des constructions qui caractérisent l'adjectif verbal. Cette forme syntaxique s'apparente au participe présent par sa désinence. Par contre, elle conserve toujours sa valeur notionnelle qu'est l'adjectif. En d'autres termes, « l'adjectif verbal se comporte toujours comme un véritable adjectif » (Riegel, p.340). La caractéristique de l'adjectif résulte de sa marque du genre et du nombre qu'affecte le nom ou le pronom qui se rapporte à lui. « Ballants » est un adjectif qualificatif qui prend la marque du genre et du nombre du substantif « bras ». Ainsi, la construction syntaxique donne : ballant + s..... **ballants**. L'adjectif verbal « bruyant » est lié directement au substantif « rire » qui marque la propriété. Il a une valeur descriptive. En ce qui concerne (E18), « tonnante » arbore les mêmes caractéristiques de l'adjectif qualificatif, c'est-à-dire les marques du genre et du nombre. Ainsi, « tonnant » est lié directement au substantif « voix » qui est au féminin / singulier selon la marque du genre et du nombre. Ce participe exprime un état. Dans certaines constructions, l'adjectif verbal présente des particularités orthographiques qui le différencient du participe présent. Les verbes en ~quer et en ~guer font leur participe présent en ~quant et en ~quant : fatiguer.....fatigant ; provoquer.....provoquant. L'adjectif verbal de ces verbes se présente de la manière suivante : fatiguer.....fatigant ; provoquer.....provoquant. À l'analyse, il ressort que les verbes en ~quer et en ~guer forment leur participe présent en ~quant et en ~quant. Quant à l'adjectif verbal de ces verbes, on note que leur formation s'opère en ~cant et ~gant. La différence à ce niveau relève de l'orthographe par le changement du radical.

S'agissant des constructions (E7) et (E15), les mots « en boitillant », « en empoignant » et « en reculant » présentent un participe présent précédé de la préposition EN. C'est le gérondif. Mode impersonnel, « il est la forme adverbiale du verbe » (Grevisse, p.736). M. Arrivé (1986, p.297) renchérit pour certifier qu'il est le résultat de l'adverbialisation du verbe, du point de vue syntaxique. Selon M. Riegel (1994, p.341), le gérondif et le participe présent ont des caractéristiques communes : ils sont invariables, ils se terminent par la désinence ~ant et peuvent recevoir les compléments du verbe. Le gérondif se différencie du participe présent par l'emploi obligatoire, en français moderne, de la préposition **en** du point de vue morphologique. La préposition en peut être renforcé au moyen de l'adverbe tout. De ce qui précède, il appert que le gérondif se matérialise par : préposition en + participe présent. La distinction de ces deux formes amène Alain Rihs (2009, p.198), dans une étude comparative, à dire ceci : « Le gérondif et le participe présent ont des emplois très proches, si bien qu'il est tentant, de prime abord de les considérer comme des formes équivalentes. » Certains mots, dans leur construction morphologique, se cofondent au participe présent. Leurs formes graphiques terminées par ~ ant sont fréquentes en français et ne sont pas nécessairement des verbes. Ils sont classés dans la catégorie de non-verbes. Nous les observons dans (E6) « le restant », (E18) « devant » et (E20) « avant ». La différence se perçoit dans les usages. Dans ce cas précis, « le restant » a une valeur nominale, « devant » et « avant » ont une valeur adverbiale.

On retient que le participe présent est un temps du mode participe. Forme verbale non finie, il se caractérise par la désinence ~ ant dans sa construction morphologique et il est invariable du point de vue syntaxique. Dans son emploi, le participe présent se confond avec certaines formes graphiques terminées aussi par ~ant. Ce sont l'adjectif verbal, le gérondif et les non-verbes. Par ailleurs, il s'opère une différence dans leur emploi. L'adjectif verbal conserve toujours sa fonction d'adjectif qui se matérialise par la variation de la marque du genre et du nombre. Le gérondif, bien qu'ayant en commun avec le participe, la marque de l'invariabilité et la fonction verbale, s'en démarque dans sa construction morphologique. Il est toujours précédé de la préposition **en**, quelque fois renforcée au moyen de l'adverbe tout. Quant aux formes non-verbes, la différence se perçoit dans la valeur (nominale ou adverbiale). Qu'en est-il de l'autre temps du participe ?

Le participe passé joue un rôle fondamental dans le système verbal. Il se caractérise par ses désinences. Cette marque particulière remonte à une époque lointaine. F. Brunot (1969, p.302) dira, à cet effet, que « en latin, tous les participes passés étaient distingués par les désinences. » Le participe passé a des propriétés diverses selon ses emplois. Il est tantôt un verbe, tantôt un adjectif. Ce temps du participe se caractérise par ses infirmités désinentielles (~e, ~i, ~s, ~u, ~t.), ensuite par ses diverses formes (simple, composée et surcomposée) et enfin par sa variabilité dans les accords. Ces exemples en sont quelques illustrations :

(E21)-« Estragon, **assis** sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. » (*En attendant Godot*, p.9)

(E22)-« Appels des muezzins **entrecoupés** de faibles sons de cloches **espacés** ; »
(*Béatrice du Congo*, p.9)

(E23)-« Deux filles **sont poussées** vers Diogo » (*Béatrice du Congo*, p.37)

(E24)-« Pozzo (qui **a suivi** ces échanges avec une attention anxieuse, craignant que la question ne se perde). (*En attendant Godot*, p.38)

Les participes passés « assis, entrecoupés et espacés » caractérisent la forme simple du participe passé. Cette forme se définit comme la forme réduite du participe. Elle admet une fonction adjectivale du fait des caractéristiques de ressemblance. Telle qu'indiquée, elle varie en genre et en nombre avec le nom auquel elle se rapporte. Dans sa construction syntaxique, elle est dépourvue d'auxiliaire. Le participe passé « assis » est en position détachée du fait de la présence de la virgule. Le participe, ici, n'a pas de sujet propre. Il partage son thème avec le verbe de la proposition principale « essaie ». C'est Estragon qui est assis et c'est encore lui qui essaie d'enlever sa ceinture.

Le participe passé « entrecoupés » est lié directement au groupe nominal « appels des muezzins ». Ainsi, la marque du genre et du nombre du groupe nominal « appels des muezzins » affectent le participe. Ses marques sont le masculin / pluriel. La construction syntaxique donne : entrecoupé + S..... entrecoupés. Le participe passé, dans cet usage, a la fonction épithète. Le participe passé « espacés » est aussi lié au groupe nominal « sons de cloches. » Comme dans le précédent, les marques du genre et du nombre de ce groupe nominal (masculin / pluriel) sont attribués au participe passé « espacés ». Ce transfert permet d'écrire : espacé + S..... espacés.

Le participe passé de forme composée est la forme verbale du participe passé. Il s'articule dans tous les temps composés combinés avec des auxiliaires (avoir / être). Ce temps présente moins de difficultés. Selon sa construction syntaxique, il dérive du participe passé de forme simple précédé d'un verbe auxiliaire. Cette forme constitue l'aspect verbal. Il se traduit ainsi : **auxiliaire conjugué + participe passé de forme simple**. Les participes passés « sont avancés / a agi » représentent la forme composée du fait de la présence de l'auxiliaire (avoir / être). Le participe passé « poussées » est rattaché à l'auxiliaire « sont » pour former « sont poussées ». L'on constate la marque du pluriel à « poussées ». Cet accord est relatif à la règle générale sur les accords du participe passé avec l'auxiliaire être. En réalité, disait M. Riegel (1964, p.386) « dans les formes composées, l'auxiliaire s'accorde avec le sujet, comme une forme verbale simple. Le participe passé varie, selon des règles très complexes. » Ainsi, le participe passé « avancés » s'accorde en genre et en nombre avec le sujet « des sièges ». La marque du genre et du nombre du sujet est masculin / pluriel. La construction syntaxique est : avancé + S...avancés. Concernant le participe passé « agi », il est lié à l'auxiliaire « a » pour former « a suivi ». Dans cette construction, l'on note l'invariabilité du participe passé « suivi » bien que le sujet soit au pluriel. Selon la norme, « la règle d'accord du participe est surtout une règle orthographique. Elle est fondée sur l'ordre des mots. La place que le complément d'objet

direct occupe par rapport au participe passé, commande les variations de celui-ci. Si le complément d'objet direct est placé avant le verbe, le participe passé s'accorde avec lui en genre et en nombre ; s'il est placé après, le participe est invariable » M. Riegel (1964, p.386). Conformément à la règle établie, le participe passé « suivi » ne s'accorde pas car le complément d'objet direct « ces échanges » est placé après le participe.

Le participe passé est un temps du mode participe. Il présente deux modalités d'expression : la forme simple et la forme composée. Le participe passé se particularise par son invariabilité désinentielle (~e, ~i, ~s, ~u, ~t). La forme simple est dépourvue d'auxiliaire et a une valeur adjectivale. La forme composée, par contre, est construite à l'aide d'un auxiliaire et a une valeur verbale.

Pour ainsi dire, le mode participe fait partie des formes verbales non fines. Ses propriétés morphologiques (le participe présent et le participe passé) constituent l'une de ses caractéristiques. Le participe présent se détermine par sa désinence ~ant. Cette marque flexionnelle s'observe dans l'adjectif verbal, dans le gérondif et dans les non-verbales. Par ailleurs, le participe présent se démarque de ces formes par son invariabilité. Le participe passé, l'autre temps du mode participe, a un rôle fondamental dans le système verbal. Il se caractérise par sa forme simple appelée forme réduite et par ses formes composées. Le participe passé, dans le discours, connaît des variations diverses selon des règles très complexes. Tantôt il est variable, tantôt il ne l'est pas. Ainsi, toutes ses propriétés morphologiques et syntaxiques qui constituent les caractéristiques du mode participe permettront d'observer cette forme verbale dans les didascalies.

II- Le mode de construction du participe dans les didascalies

Les didascalies constituent l'une des particularités du théâtre. En effet, le texte de théâtre se compose de deux parties distinctes : le dialogue et les didascalies ou indications scéniques. Le rapport texte-didascalies est variable selon les époques de l'histoire du théâtre. Cependant, la distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies entrent dans le cadre de l'énonciation qui consiste à dire qui parle ? Dans le dialogue, c'est le personnage ; pour A. Ubersfeld (1996, p. 17) dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui indique les personnages, leurs actes, gestes et autres renseignements utiles (lieux, époques, etc.) En d'autres termes, la didascalie comprend tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages et concerne l'ordre du métatexte, c'est-à-dire l'interprétation du texte. Avec une typographie différente, l'auteur donne au lecteur diverses informations et autres indications utiles afin de l'aider à comprendre et à imaginer l'action. En outre, selon M. Pruner (1998, p. 16), la didascalie instruit les interprètes et metteurs en scène comment jouer l'œuvre, les scénographes comment agencer les décors. Dans tous les cas, la didascalie est une indication textuelle qui concerne la mise en scène. Souvent, elle renseigne sur l'attitude des personnages, leur diction et leur intonation, leur position physique, les jeux de lumière, les décors, etc. La didascalie est donc nécessaire à la compréhension du texte théâtral Elle est notée le plus souvent en italique, en gras ou entre parenthèses. Pour A. Kablan (2004, p.191), « la didascalie renvoie aujourd'hui à une sorte

de fil d'Ariane qui traverse le texte du début à la fin avec pour mission de guider le lecteur-spectateur dans ses efforts de saisie objective de la totalité du texte ». En réalité, les divers types de didascalies s'observent dans les textes de notre étude. Il importe de les identifier et d'indiquer l'emploi du participe à travers ses formes.

II-1. Les didascalies et ses formes dans *Entendant Godot et Béatrice du Congo*

La didascalie se présente comme une forme d'écriture dans les œuvres dramaturgiques. R. Barthes (1972, p.9) disait qu'« une écriture n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage qui est à la fois l'Histoire et le parti que l'on prend ». Il va plus loin pour dire que « l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire » (R. Barthes : 1972, p.18). L'on comprend aisément que l'usage d'une forme d'écriture relève de l'auteur et des circonstances de son emploi. Dans un texte de théâtre, les didascalies sont des indications fournies par l'auteur sur le jeu des acteurs et sur la mise en scène (noms des personnages, entrées et sorties des personnages, descriptions des décors, lieux de l'action, indications de temps, tons employés par les comédiens, costumes, gestes, etc.). Pour T. Gallèpe (1996, p.26) « Les didascalies dénotent en fait des portions du monde fictionnel ou non, qui sont autant d'éléments jugés indispensables (par l'auteur dramatique) pour que le lecteur puisse interpréter les répliques, et se faire une représentation de l'action. ». Elles fonctionnent comme un procédé d'insistance, elles apportent une indication qui n'est pas dans le dialogue. En somme, « elles suscitent le dialogue » (M.C Hubert : 1988, p.19). À la lecture des œuvres support, l'on note de façon récurrente deux formes de didascalies : les didascalies introductives et les didascalies intégrées.

didascalies introductives sont identifiables par leur emplacement après la distribution des rôles, après l'annonce de l'acte du tableau ou de la scène. Elles donnent le ton de l'œuvre au lecteur-spectateur.

(E25)-« Chaussures d'Estragon près de la rampe, talons **joint**s, bouts **écartés**. Chapeau de Lucky à la même place. » (*En attendant Godot*, p.73)

(E26)-« Pozzo se retourne, s'éloigne de Lucky, vers la coulisse, **filant** la corde au fur et à mesure. » (*En attendant Godot*, p.61)

(E27)-« Deux jeunes filles **sont poussées** vers Diogo. » (*Béatrice du Congo*, p.37)

(E28)-« Quelqu'un **portant** la croix traverse la salle. » (*Béatrice du Congo*, p.74)

Ces énoncés déterminent des didascalies introductives. Comme l'indique le qualificatif introductif, elles permettent au lecteur-spectateur d'apprécier la scène tant dans sa compréhension que dans le déroulement des actions. Elles orientent celui-ci dans le dénouement des intrigues. Ces didascalies ont pour objet de donner tous les détails situationnels, circonstanciels qui se rapportent au contexte de la pièce, à l'atmosphère dans

laquelle l'action est censée se dérouler. Elles ont un caractère d'énonciation, d'interpellation. Comment se présentent les didascalies intégrées ?

Les didascalies intégrées, selon A. Kablan, (2004, p. 191) « font corps avec le texte dramatique. Elles ont pour fonction de distribuer la parole aux personnages en les nommant, mais aussi de décrire les circonstances des interventions. » Elles justifient leur présence dans ou entre le discours. Elles ont pour rôle de préciser le contexte de la communication.

(E29)-« Estragon (**renonçant** à nouveau). » (*En attendant Godot*, p.9)

(E30)-« Estragon (la jambe **blessée** en l'air). » (*En attendant Godot*, p.41)

(E31)-« Le roi, **admirant et comptant** son argent : » (*Béatrice du Congo*, p.85)

(E32)-« Premier notable, après **avoir consulté** le roi du regard : » (*Béatrice du Congo*, p.69)

Ces énoncés caractérisent les didascalies intégrées. Pour A. Kablan (2013, p.366) « soit elles dirigent, orientent le lecteur-spectateur relativement à l'état d'âme d'un personnage en situation discursive, soit elles décrivent un fait qui participe de la dynamique de la pièce ». Kablan continue pour dire, en citant Anne Ubersfeld, que « ces didascalies déterminent donc une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole ».

On retient que les didascalies introductives et les didascalies intégrées sont des formes d'écriture dont le discours est destiné à la fois au lecteur et au metteur en scène. Pour le premier, il facilite l'accès au texte, aux discours des personnages, tandis que pour le second, il crée les conditions d'une représentation fidèle. En tant que discours, il importe d'y observer les emplois du participe.

II-2. Les emplois du participe dans les didascalies

Le participe contribue à la structuration du discours théâtral surtout dans les didascalies. Comme tout mot, le participe n'a de sens que dans son emploi. C'est à partir de son usage dans un énoncé qu'il met en valeur ses diverses propriétés. Si pour J. Dubois (2002, p.477), l'emploi est « toute utilisation d'un item grammatical ou lexical, ou de tout type de phrase dans un acte de parole », pour P. Robert, 1983, p.2035), par contre, il est le fait de se servir d'une forme de langue, « la manière dont on doit faire l'usage. C'est la place, la fonction, la charge, l'occupation pour laquelle est employée. » Ainsi défini, l'on note l'emploi comme l'usage d'un mot à un endroit précis dans la phrase, relativement aux normes, pour produire du sens selon sa classe grammaticale. Il apparaît divers emplois du participe dans les didascalies.

II-2-1. Dans les énoncés monorèmes

Comme l'indique si bien J. Dubois (1989, p.18), « toute phrase se définit par sa structure, c'est-à-dire par les éléments qui la constituent ». La phrase, dans sa constitution, doit se structurer autour d'au moins deux mots. Cependant, les énoncés comme le monorème présentent un unique mot dans la phrase. Le monorème est une phrase dont l'énoncé ne présente qu'un seul membre dépourvu de tout verbe conjugué. Selon A. Martinet (1969, p.124), en linguistique, « le monorème est la plus petite unité porteuse de sens. » De fait, le monorème est une proposition constituée d'un seul terme. Il est présent dans les exemples suivants :

(E33)-« **(ayant trouvé)**. » (*En attendant Godot*, p.21)

(E34)-« **(agacé)**. » (*En attendant Godot*, p.13)

(E35)-« **(Lisant)**. » (*Béatrice du Congo*, p.73)

Les exemples (E33), (E34) et (E35) sont constitués à partir d'un seul terme : le participe (présent ou passé). Du point de vue syntaxique, ces phrases sont incomplètes du fait que les certains éléments constitutifs ne sont pas exprimés. Comme le conçoit J. Dubois (1986, p.14) « les phrases sont des suites de mots ordonnés d'une certaine manière, qui entretiennent entre eux certaines relations, c'est-à-dire qui répondent à certaines règles de grammaire et qui ont un sens ». On comprend aisément que ces phrases constituent une distorsion syntaxique en rapport avec la norme. La norme ordonne que la structure phrastique se caractérise ainsi : SN +SV. Le syntagme nominal (SN) et le syntagme verbal (SV) sont les constituants fondamentaux d'une phrase.

Certains énoncés à un seul terme peuvent être constitués autour d'un groupe nominal plus ou moins développé ou d'un groupe prépositionnel comme l'indiquent ces exemples :

(E36)-« **(renonçant à nouveau)**. » (*En attendant Godot*, p.9)

(E37)-« **(levant les épaules, faisant la moue)**. » (*En attendant Godot*, p.32)

(E38)-« **(ayant allumé sa pipe)**. » (*En attendant Godot*, p.36)

(E39)-« **(Sortant un papier.)** » (*Béatrice du Congo*, p.43)

(E40)-« **(Recomptant son argent.)** » (*Béatrice du Congo*, p.91)

(E41)-« **(piqué au vif)**. » (*En attendant Godot*, p.10)

Les exemples (E36), (E37), (E38), (E39), (E40) et (E41) constituent des locutions d'énoncés. Le participe est accompagné soit d'un groupe prépositionnel (renonçant à nouveau), soit d'un groupe nominal (sortant un papier).

Ces participes, mis en relief, sont constitués d'un seul élément grammatical. On les appelle des énoncés-monorèmes. Du point de syntaxique, ces participes sont dépourvus des

autres éléments grammaticaux tels que le sujet, l'auxiliaire et le complément du verbe. L'usage se fait à partir d'un seul mot qui constitue l'essence énonciative. Par ailleurs, les énoncés à un seul terme peuvent être rattachés soit à un groupe prépositionnel, soit à un groupe nominal. Cependant, il n'en demeure pas moins qu'elles sont des phrases entières du point de vue sémantique. Elles se suffisent à elles-mêmes et ne souffrent d'aucune ambiguïté bien que la syntaxe s'avère critique. Le participe s'observe aussi dans les propositions indépendantes.

II-2-2. Dans les propositions indépendantes

La proposition dite indépendante est celle qui ne dépend d'aucune autre et dont aucune autre ne dépend : elle se suffit à elle-même. S'agissant de sa syntaxe, elle n'est pas dans un lien de dépendance avec une autre proposition. Elle a une signification complète. Dans les constructions participiales, la proposition indépendante se caractérise par un sujet propre du participe, une absence de subordonnant et de signe de ponctuation, le plus souvent, la virgule. Par ailleurs, elle peut être mobile dans l'énoncé. Ces exemples suivants en sont une illustration :

(E42)-« (Apparition d'un héraut **sonnant** de la trompette, il précède Henri le Navigateur qui suit Diogo Çao » (*Béatrice du Congo*, p.10)

(E43)-« (Les hommes **portant** des habits aux marques et des coiffures aux couleurs des compagnies sont plus nombreux.) » (*Béatrice du Congo*, p.26)

(E44)-« (Deux jeunes filles **sont poussées** vers Diogo.) (*Béatrice du Congo*, p.38)

(E45)-« Pozzo **est devenu** aveugle. » (*En attendant Godot*, p.100)

(E46)-« Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux **fermés**. » (*En attendant Godot*, p.19)

Ces exemples sont des propositions participiales du fait de la présence du participe (présent ou passé). Ces propositions sont dites indépendantes. Elles possèdent leur sujet propre et ne sont pas introduites par un mot subordonnant. La construction syntaxique se présente ainsi : Nom + participe. Ce sont : (E42) : **Apparition d'un héraut** sonnant de la trompette ; (E43) : **Les hommes** portant des habits aux marques ; (E44) : **Deux jeunes filles** sont poussées vers Diogo ; (E45) : **Pozzo** est devenu aveugle ; (E46) : **les yeux** fermés. Le nom joue le rôle de sujet. Dans les propositions détachées, l'on constate l'emploi du participe.

II-2-3. Dans les propositions détachées

Cette forme de construction se caractérise par l'usage de la virgule qui sépare le thème et le prédicat. Concernant ce cas, il n'y a pas de proposition participiale. En effet, le participe partage son thème avec le verbe de la proposition principale. En réalité, dans cet usage, le participe n'a pas de sujet propre. J-C. Chevalier (1964, p.126) l'indique bien en ces termes : « dans la syntaxe, ces verbes n'ont pas de sujet exprimé : le sujet de leur action

est obligatoirement le même que celui du verbe principal ». Ces exemples qui suivent sont édifiants :

(E47)-« Estragon, **assis** sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. » (*En attendant Godot*, p.9)

(E48)-« Pozzo arrive, **menaçant**. » (*En attendant Godot*, p.28)

(E49)-« Tous les trois se découvrent simultanément, portent la main au front, se concentrent, **crispés**. » (*En attendant Godot*, p.53)

(E50)-« **Affolé**, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe. » (*En attendant Godot*, p.96)

(E51)-« Un chasseur, **accompagné**, guette le gibier. » (*Béatrice du Congo*, p.28)

(E52)-« Diogo, **s'inclinant**, salue comme à la cour, ses compagnons l'imitent : » (*Béatrice du Congo*, p.32)

(E53)-« Le commerçant, **accourant** : » (*Béatrice du Congo*, p.75)

(E54)-« Le Noir, **buvant** : » (*Béatrice du Congo*, p.136)

(E55)-« Le roi, **admirant et comptant** son argent : » (*Béatrice du Congo*, p.85)

(E56)-« (**gémissant, portant** ses mains à sa tête). (*En attendant Godot*, p.43)

Ces exemples se caractérisent par la construction syntaxique marquée par la présence de la virgule. De par la position du participe dans les phrases, il ressort qu'il est mis en apposition. L'apposition d'un mot se matérialise par son détachement aux autres constituants par la marque de la virgule. M. Riegel (1994, p.190) définit l'apposition comme une « position à côté de ». Le mot apposé admet diverses positions dans la phrase. Il est soit mis en tête de phrase, soit inséré en diverses places, soit maintenu en fin de phrase. Ainsi, l'apposition du participe peut être antéposée, c'est-à-dire placé avant la phrase source. Cette structure s'observe dans (E50). Le participe « affolé » est mis en début de phrase. Le participe peut être intercalé, c'est-à-dire inséré dans la phrase. Il est marqué par le double emploi de la virgule. Les exemples (E47), (E51) et (E52) l'illustrent parfaitement. Pour certaines constructions, le participe peut être postposé. En d'autres termes, le participe est placé en fin de phrase. Cette construction est justifiée par ces aperçus (E48) et (E49). Contrairement aux structures précédentes, l'on dénote des énoncés à deux termes que M. Riegel (1994, p.199) appelle « les constructions binaires ». Selon ses propres termes « ces deux parties ne sont pas reliées par aucun terme grammatical, mais elles sont simplement juxtaposées et généralement séparées par une pause, qui peut être marquée par la virgule à l'écrit ». Cette construction s'oppose aux énoncés à un seul terme par la présence de la virgule. Dans les constructions binaires, l'on note l'emploi de la virgule contrairement aux constructions à un seul terme. Les modèles (E53) et (E54) en témoignent fort bien. Les exemples (E55) et (E56) mettent en exergue les fonctions de

l'emploi du participe en construction détachée. Selon (E55), les participes « admirant / comptant » sont coordonnés. Quant à l'exemple E56, les participes « gémissant / portant » sont juxtaposés.

On retient que, dans les propositions détachées, le participe n'a pas un sujet propre. Son sujet est celui du verbe de la principale. Le participe, dans sa construction syntaxique, est apposé. De ce fait, il admet diverses positions dans la phrase. Il peut être antéposé, intercalé et postposé. Certaines constructions se font à partir de deux termes. Ce sont les constructions binaires. Le participe détaché admet diverses fonctions : la juxtaposition et la coordination.

Le mode de construction du participe dans les didascalies met en évidence les types de didascalies contenus dans les œuvres corpus. Les types les plus récurrents sont la didascalie introductive et la didascalie intégrée. À l'intérieur de ces didascalies, diverses constructions de l'emploi du participe ont été identifiées. Il s'agit des constructions dans les énoncés-monorèmes, les constructions dans les propositions indépendantes et les constructions dans les propositions détachées. Chaque construction révèle un caractère spécifique à l'emploi du participe. Cela est une marque de richesse syntaxique de la langue française. Le participe est une marque d'érudition dans les énoncés. Vaugelas disait, à cet effet, que la question du participe est ce qu'il y a dans toute la grammaire française, de plus important et de plus ignoré. Ce mode se confond à l'usage ou à l'apprentissage de la langue française. Il est un élément essentiel pour tout usager de la langue. Les constructions syntaxiques de l'emploi du participe constituent une norme de clarté. Les diverses constructions de l'emploi du participe observées dans les didascalies permettront de mettre en lumière l'aspect sémantique qui en découle.

III- L'interprétation sémantique du participe dans les didascalies

Les didascalies foisonnent dans les textes dramatiques. L'usage récurrent de cette forme d'écriture dans l'art dramatique permet la compréhension de la scène et du jeu scénique. Les didascalies sont à l'intention des acteurs ou des metteurs en scène dans le but de donner des indications d'action, de jeu. Elles permettent de donner des informations, notamment, sur le comportement, l'humeur ou encore la tenue vestimentaire du personnage. Comme le conçoit A. Kablan (2013, p.364) « Le discours didascalique est destiné à la fois au lecteur et au metteur en scène. Pour le premier, il facilite l'accès au texte, aux discours des personnages, tandis que pour le second, il crée les conditions d'une représentation fidèle ». À l'intérieur de ces indicateurs scéniques, s'observent diverses constructions du mode participe. Forme verbale non finie, le participe, dans ses canons grammaticaux, s'exporte en épousant des valeurs sémantiques. Elles renvoient à une interprétation (attribution de sens telle que définie par J. Dubois, 2002, p.254) de l'emploi du participe dans les didascalies. Nous en relevons quelques-unes.

III-1. Le participe, expression de la promptitude

Le participe, tel qu'employé dans les didascalies, marque la promptitude. Elle est le caractère de ce qui est instantané, rapide à agir. Dans le discours, c'est l'acte qui se produit en peu de temps. L'expression de la promptitude s'observe dans les énoncés-monorèmes.

(E57)-« (**Désignant** les notables.) » (*Béatrice du Congo*, p.73)

(E58)-« (**Se signant**.) » (*Béatrice du Congo*, p.88)

(E59)-« (**levant** les épaules, **faisant** la moue.) » (*En attendant Godot*, p.32)

(E60)-« (Il s'aperçoit de l'absence de Vladimir. **Désolé**.) » (*En attendant Godot*, p.45)

Les participes (désignant, se signant, levant, faisant, désolé) proviennent des énoncés-monorèmes. Selon leurs usages, ils marquent la promptitude de l'action. En effet, l'auteur, dans son élan, rend vivant le discours théâtral. Il cherche à capter et à stimuler l'intérêt du lecteur-spectateur du jeu scénique. Les participes « désignant, se signant » sont construits dans les didascalies introductives. De par leur position dans le texte, ils marquent l'anticipation. Ce principe n'est pas fortuit pour le lecteur-spectateur. Il le situe dans le déroulement de la scène. C'est le coordonnant du jeu scénique, vu sa brièveté, sa rapidité. Il n'y a donc pas de rupture voire d'ambiguïté dans la compréhension du texte ou du discours théâtral. Les participes (levant, faisant, désolé) sont issus des didascalies intégrées. Ces participes font corps avec le discours. Il y a une similitude dans les actions. En d'autres termes, les actions se déroulent en peu de temps. Leurs constructions accompagnent le lecteur-spectateur et rendent active la dynamique du texte. Il n'y a pas d'interruption entre la scène et l'acteur. Leur position dite intégrée renforce, rend plus vivant le discours théâtral. On retient que le participe, dans les énoncés-monorèmes, marque la promptitude. Elle se caractérise par la vivacité, l'anticipation, la stimulation et le dynamisme. Ces notions ont pour objet la compréhension du discours théâtral. Les énoncés-monorèmes sont un procédé qui permet d'accélérer le récit pour des raisons de commodités. Genette (1972, p.128) parle de « vitesse du récit ». En effet, Genette évoque la précision et l'essence des idées ou des pensées. Dans des énoncés, le participe peut marquer l'accentuation, l'insistance.

III-2. Le participe, expression de l'accentuation et de l'insistance

L'expression de l'accentuation, de l'insistance se perçoit dans les propositions détachées. Cette valeur relève de l'intensité. On les découvre dans les exemples suivants :

(E61)-« Les gens remontent dans leurs hamacs, **sont assaillis** par des chasseurs d'hommes de l'île de Sao-Thoga et des Noirs en révolte. » (*Béatrice du Congo*, p.120)

(E62)-« **Attachée** au bûcher, Dona Béatrice veillée par deux soldats : un Bitandais, un du Zaïre. » (*Béatrice du Congo*, p.135)

(E63)-« **Enlacés**, la tête dans les épaules, **se détournant** de la menace, ils attendent. » (*En attendant Godot*, p.27)

(E64)-« Estragon rentre précipitamment, **essoufflé**, court vers Vladimir. » (*En attendant Godot*, p.95)

(E65)-« Pozzo, **continuant** son chemin, vient se heurter contre lui. » (*En attendant Godot*, p.100)

Les participes (sont assaillis, attachée, enlacés, se détournant, essoufflé, continuant) n'ont pas de sujet propre. Ils le partagent avec le verbe de la principale. Selon les normes grammaticales, si le participe n'a pas son sujet propre, il complète un nom, un pronom ou un verbe et son sujet est le même que celui du verbe conjugué. On ne parle pas dans ce cas de proposition participiale. Ces participes sont apposés, donc détachés de la proposition principale. On les reconnaît par leur construction syntaxique. En fait, les participes détachés sont séparés de la proposition principale par la virgule. Mis en apposition, les participes ont une valeur d'accentuation, d'insistance. Ils renforcent l'action que produit l'actant. Dans les didascalies, le participe apposé ou détaché met l'accent sur ce que fera le personnage pendant la scène. Le lecteur-spectateur baigne dans la rythmique du jeu scénique. Il est doublement focalisé sur les actions qui sont simultanément menées. Comme illustration dans E63, les personnages « Vladimir et Estragon » attendent le retour de Godot. Par ailleurs, ils s'enlacent, se détournent. Les actions de s'enlacer et de se détourner sont mises côte à côte. On parle dans ce cas de juxtaposition des actions, lesquelles sont intimement liées. L'on constate que ces actions sont menées au même moment par l'acteur. Elles viennent renforcer, intensifier l'action principale qui est l'attente de Godot. Ainsi, le participe détaché arbore la valeur d'accentuation, d'insistance dans le discours didascalique. Ce principe, relatif au jeu scénique, renforce l'action principale. Bien des fois, le participe peut caractériser la précision.

III-3. Le participe, expression de la précision

Le participe, dans le discours didascalique, peut avoir une valeur de précision. Elle se caractérise, dans ce sens, par une proposition participiale ou indépendante. Selon J.-C. Chevalier (1964, p.375), « en construction indépendante ou absolue, le participe peut marquer un temps différent de l'époque du verbe principal. Le sujet du participe est différent du verbe principal. » Cette particularité dans les propositions s'inscrit dans l'indépendance des actions. En effet, chaque verbe d'action a un rôle spécifique dans l'énoncé. Comment s'exprime la valeur de précision ?

(E66)-« Estragon et Vladimir **se sont remis** à examiner, celui-là sa chaussure, celui-ci son chapeau. » (*En attendant Godot*, p.47)

(E67)-« (Des sièges **sont avancés**.) (*Béatrice du Congo*, p.33)

(E68)-« (L'angélus de 18 heures **sonnant**, tous s'arrêtent...pour prier.) » (*Béatrice du Congo*, p.83)

(E69)-« (Un homme **se réveillant**, se défait de ses chaînes.) (*Béatrice du Congo*, p.114)

Les participes (se sont remis, sont avancés, sonnante, se réveillant) ont un sujet propre. Par cet usage, on les appelle proposition participiale absolue ou indépendante. Cette forme de construction participiale est une norme établie par les législateurs du bon usage. Grevisse (1996, p.738) l'adresse si bien en ces termes : « Le participe doit se construire de telle sorte que leur rapport avec le nom ou le pronom ne prête aucune équivoque ou ne laisse dans l'esprit aucune obscurité ». À travers les didascalies, les propositions indépendantes ou absolues marquent la précision, la clarté du jeu scénique. Dans cet usage, l'action que mène le personnage est précise et bien indiquée. Il n'y a donc pas d'ambiguïté pour le lecteur-spectateur. La proposition participiale absolue ou indépendante fournit le renseignement tel que conçu par l'auteur du texte dramaturgique. En analysant (E67), on aperçoit la justesse du discours. Ici, le participe de forme composée « sont avancés » indique le mouvement des sièges. Le lecteur-spectateur est informé de cette représentation sans une autre forme d'analyse. L'indicateur scénique est donc précis. Le participe « sonnante » de (E68) n'indique pas un autre son de cloche. Seul « l'angélus de 18 heures » qui fait l'action de sonner. Cette marque d'exactitude du discours didascalique vient briser le spectre du silence, de l'hermétisme du texte théâtral. On retient que les propositions participiales ou indépendantes ont une valeur de précision dans le discours didascalique. Cette expression qui indique la clarté, la justesse dans la compréhension du texte théâtral, favorise une meilleure compréhension du dialogue destinée au lecteur-spectateur.

De ce qui précède, le participe, forme verbale non finie, traduit diverses valeurs dans le discours didascalique. Selon son usage dans le texte dramaturgique, il arbore la valeur de promptitude marquée par les énoncés-monorèmes, la valeur d'accentuation, d'insistance dans les propositions détachées et la valeur de précision dans les propositions absolues. Ces valeurs obtenues dans les divers usages du participe permettent une meilleure compréhension du message que l'auteur veut faire partager au lecteur-spectateur et/ou au metteur en scène.

CONCLUSION

Le participe, mode impersonnel, est l'un des moyens de la langue dont se servent certains auteurs dans leur création littéraire. Ces propriétés de constructions ont été définies depuis le XVII^e siècle. Ces aspects notionnels ont été observés dans les didascalies (introductives ou intégrées). À l'intérieur de ces indicateurs scéniques, diverses constructions ont été identifiées : les énoncés-monorèmes, les propositions détachées et les propositions absolues. Selon l'usage du participe dans les didascalies, ces différentes constructions traduisent divers aspects sémantiques. Ce sont la promptitude, l'accentuation, l'insistance et la précision. Ces valeurs rendent le discours didascalique plus perfectible

pour la compréhension du texte théâtral par le lecteur-spectateur ou par le metteur en scène.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

DADIÉ Bernard B., *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de minuit, 1952.

Autres ouvrages :

ARRIVÉ Michel et al, *La grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique français*, Paris, Flammarion, 1986.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BRUNOT Ferdinand et al, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson et Cie, 1969.

CHEVALIER Jean-Claude et al, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas / SEJER, 2008.

DUBOIS Jean et al, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002.

DUBOIS Jean et al, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse, 1989.

DUHAMEL Georges, *Discours aux nuages*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1934.

GENETTE Gerald, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

GREVISSE Maurice, *Le Bon Usage*, 16^e édition, Paris, De Boeck Supérieur, 2016.

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998.

MARTINET André, *Syntaxe du français*, Paris, Armand Colin, 1969.

ROBERT Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Hachette, 1985.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

WAGNER Robert Léon et al, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962.

Webographie :

GALLEPE Thierry, Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole, 1996, <https://journals.openedition.org/praxematique/2985>, consulté le 15/08/2018

KABLAN Vincent Adiaba, Itinéraire pour une lisibilité des didascalies, 2013, <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/871>, consulté le 15/08/2018.

KABLAN Vincent Adiaba, 2004, La pertinence didascalique dans Rhinocéros de Eugène Ionesco, [greenstone.lecames.org/collect/revu/ tmp/B006000102202209.htm](http://greenstone.lecames.org/collect/revu/tmp/B006000102202209.htm), consulté le 18/08/2018.

RIHS Alain, Géron dif, participe présent et expression de la cause¹, 2009, clf.unige.ch/files/4414/4102/7481/11_Rihs_nclf29.pdf, consulté le 20/08/2018.

VERS UNE ANALYSE CONVERSATIONNELLE DES RÉSEAUX SOCIAUX NUMÉRIQUES

DJILÉ GBAKA DONALD OLIVIER

djiledonald@gmail.com

Doctorant en Sciences du langage

Université Alassane Ouattara (Bouaké-Côte d'Ivoire)

ABSTRACT

The theoretical and methodological frameworks developed in language sciences rarely approach online language practices. Nevertheless, a conversational analysis of social networks would give an added value to the achievements concerning corpus analysis derived from new forms of discursivity and conversationality in digital areas. That would help to explore complex horizons, involving a perpetual revision of the postulates submitted to constant dynamism sealed to moving technologies.

Keywords: *Numerical Discourse Analysis – Conversation Analysis – corpus – written chat –social network sites.*

RÉSUMÉ

Les cadres théoriques et méthodologiques élaborés en Sciences du langage rendent rarement compte des pratiques langagières en ligne. Pourtant, une analyse conversationnelle des Réseaux Sociaux Numériques conférerait une valeur ajoutée aux acquis en matière d'analyse des corpus issus des nouvelles formes de discursivité et de conversationnalité dans les lieux numériques. Elle permettrait notamment d'explorer des horizons complexes, impliquant une perpétuelle révision des postulats soumis à un dynamisme constant scellé à des technologies mouvantes.

Mots-clés : *Analyse du Discours Numérique – Analyse Conversationnelle – corpus - chat écrit –Réseaux Sociaux Numériques.*

INTRODUCTION

Nous assistons actuellement à une forme de révolution linguistique : l'analyse des corpus recueillis sur l'internet, le web 2.0 et bientôt le web 3.0 montrent que l'évolution technologique doit impérativement être soutenue par une évolution théorique en linguistique qui tienne compte de la dimension technique des productions discursives numérisées³ (PAVEAU, 2016 : 33). En effet, l'évolution des Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) a modifié en profondeur non seulement les canaux de communication mais aussi et surtout les pratiques discursives et conversationnelles (MAINGUENEAU, 2014 :175). Il va sans dire que l'analyse des

³ Est numérisé ce qui est produit nativement en ligne.

pratiques discursives réalisées dans ces lieux numériques et ces écosystèmes technolangagiers ou technodiscursifs implique une double appréhension du fait linguistique, d'un point de vue technologique et d'un point de vue langagier. En d'autres termes, les discours produits nativement en ligne présentent des traits spécifiques (PAVEAU, 2017 : 28-30) qui leur confèrent un caractère dynamique, mouvant et tangible de sorte qu'il s'avère impossible de les aborder sans se heurter à leur complexité. Complexité qui impose une reconsidération des cadres théoriques et méthodologiques en vigueur dans le champ des linguistiques texte, discours et interaction (désormais TDI).

Le présent article est une ébauche pour approcher les discours web natifs sous un angle conversationnel *stricto sensu*. Il présente deux ancrages théoriques suffisamment outillés pour rendre compte de la conversationnalité du chat écrit dyadique puis évoque les difficultés liées au recueil de données en ligne avant de proposer des solutions.

1. ANALYSE DU DISCOURS NUMÉRIQUE ET ANALYSE CONVERSATIONNELLE : UNE NÉCESSAIRE COMPLÉMENTARITÉ

Les écrits web natifs sont des épistémologies nouvelles pour lesquelles les cadres théorique et méthodologique sont en cours nonobstant quelques tentatives de balisage (ÉMERIT, 2016), notamment pour ce qui concerne la nature des productions discursives, l'élaboration des corpus et l'analyse proprement dite de ces formes technolangagières et des pratiques technodiscursives qu'elles induisent (DEVELOTTE et PAVEAU, 2017). Dans cette perspective, l'analyse des chats écrits nécessite de convoquer des théories susceptibles de les expliciter en joignant leurs caractéristiques structurelles aux matérialités technolangagières qui font des productions en ligne des corpus spécifiques. Partant, l'usage synchronisé de l'Analyse du Discours Numérique et de l'Analyse Conversationnelle semble adéquat d'autant plus que la première révèle les traits spécifiques du discours numérique et la seconde détermine les critères conversationnels d'une interaction verbale (orale ou écrite).

2.1. L'Analyse du Discours Numérique

L'Analyse du Discours Numérique (désormais ADN) est une discipline relativement jeune qui ne réfère guère à l'analyse des conversations visiophoniques, objet de l'Analyse des Corpus Multimodaux en Ligne (désormais ACML) (DEVELOTTE, 2011 et 2012), encore moins aux interactions verbales en face à face (en monologue, en dyade ou en polylogue), objet de l'Analyse Conversationnelle (désormais AC) (KERBRAT-ORECCHIONI, 1990-1996). Elle s'intéresse de façon quasi spécifique à toutes les pratiques scripturales, discursives (PAVEAU, 2013-2017) et conversationnelles (COMBE-CELIK, 2015) rencontrées dans ces univers numériques que constituent les écosystèmes technolangagiers et les espaces d'exposition discursive (MOIRAND, 2002 : 258) du web 2.0 en général et des Réseaux Sociaux Numériques (désormais RSN) en particulier. Elle remet en cause les binarismes dualistes des linguistiques TDI en adoptant une posture post-dualiste qui pense « le rapport linguistique/extralinguistique non comme une opposition

mais plutôt comme un continuum » (PAVEAU, 2013). Elle prône donc une approche écologique qui justifie le dépassement d'une conception logocentrée des productions discursives pour analyser le texte-discours natif du web et son environnement technolangagier au même titre.

2.2. L'Analyse Conversationnelle

Fille de l'ethnométhodologie, l'Analyse Conversationnelle étudie voire explicite « les règles sous-jacentes au fonctionnement des conversations et des échanges communicatifs, ces règles socio-culturelles variant d'une société à l'autre » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 : 9). L'AC est par conséquent un condensé de règles méthodiques utilisées notamment dans l'analyse de la structure et de l'organisation des conversations, unités discursives hiérarchisées en cinq niveaux dont deux de niveaux inférieurs qui correspondent aux unités monologiques ou monologiques (acte de langage et intervention) et trois de niveaux supérieurs à savoir les unités dialogales ou dialogiques (échange, séquence et interaction) (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 : 36)

2. DE LA CONVERSATIONNALITÉ DU CHAT ÉCRIT

Dans « Décrire la conversation en ligne : le face à face distanciel », DEVELLOTTE et Alii (2011) s'inscrivent dans le cadre d'une description des conversations visiophoniques synchrones ponctuée par l'observation des marqueurs verbaux (oraux), non-verbaux et para-verbaux. Toute activité tapuscrite étant soit proscrite, soit reléguée au statut d'alternative conversationnelle en cas de défaillance du dispositif audio (LIDDICOAT, 2011). Aux antipodes d'un tel postulat, l'ADN confère aux processus discursifs clavis en environnement numérique connecté une prépondérance telle que toute la littérature dans ce champ disciplinaire se cristallise autour de l'écriture : « l'activité principale en ligne est l'écriture » (M-A. PAVEAU in J. M. ADAM, 2015). Cependant, à l'exception de quelques chercheurs (COMBE-CELIK, 2015), les travaux en ce sens se penchent très peu sur la problématique de la conversationnalité des chats écrits dans les lieux numériques.

Les cadres théorique et méthodologique de l'ADN poursuivant leur formatage, l'on ne pourrait envisager une analyse des conversations scripturales sur les RSN en balayant du revers de la main les modèles d'analyses des conversations élaborés par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI et Eddy ROULET. Dans l'attente, nous nous proposons d'aborder la conversationnalité des chats écrits d'un point de vue structural à travers « les relations qui s'établissent entre les constituants du texte conversationnel » à partir des unités conversationnelles de rangs supérieurs à savoir l'interaction, la séquence et l'échange (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 : 41 ; ROULET, 1999 : 32-33).

2.1. L'interaction

Le chat écrit est un type particulier d'interaction en ligne qui répond à un « bornage » régi par des normes structurelles qui en constituent *ipso facto* son critère conversationnelle de validité (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 : 8). En effet, « pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction [conversationnelle], il faut et il suffit que

l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable mais sans rupture » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 : 216). Ainsi, toute interaction conversationnelle répond à une ossature triptyque, condition sine qua non d'acceptabilité. C'est pourquoi, dans une perspective justificative du caractère conversationnelle du chat écrit, le schéma participationnel abordera la question du groupe de participants à l'interaction, l'unité de temps et de lieu celle du cadre spatio-temporel et le critère thématique, quant à lui, situera sur l'objet desdits chats.

2.1.1. Le schéma participationnel

Le schéma participationnel stipule qu'« une interaction est délimitée par la rencontre et la séparation de deux interlocuteurs [au moins] » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 : 215). En contexte numérique, le schéma participationnel repose sur la coprésence en ligne des interactants. Un facebookeur, par exemple, *rencontre* son *ami* par l'apparition d'un point vert vis-à-vis ou sur l'avatar de ce dernier ; la *séparation* par contre survient lors de sa déconnexion *id est* la disparition dudit point. Le chat écrit en discussion instantanée tient donc une configuration analogue à celle de la conversation en présentiel. De fait, la disposition des messages dans l'espace d'exposition discursive vient renforcer l'idée d'une interlocution en face à face bien que les participants ne se voient pas : les messages apparaissent chacun dans une bulle, face à face et de bas en haut.⁴

2.1.2. L'unicité temporelle et locative

En contexte de présence à distance, l'unité de temps (T, moment de la conversation) et de lieu (de la conversation) paraît aléatoire dans la mesure où les interlocuteurs pourraient ne pas partager le même espace-temps *In Real Life*⁵. Or, les environnements numériques n'ont plus la même configuration encore moins la même fonction qu'à leur avènement au début du troisième millénaire. Ils ne sont plus des espaces virtuels abritant des technologies destinées exclusivement à l'information et à la communication (Web 1.0) (PAVEAU, 2017 : 14-15). « Le numérique, et le Web [2.0] en particulier, est devenu notre principal espace d'action, ou du moins un des espaces privilégiés de nos actions. (...) Une partie importante de nos actions quotidiennes se fait dans l'espace numérique. Et la tendance de cet espace est d'occuper de plus en plus notre vie en englobant l'espace non numérique » (ROSATI, 2012 : 6). En d'autres termes, les lieux numériques constituent désormais des territoires physiques (ROSATI, 2012 : 12) où l'on peut acheter, vendre, jouer, converser, bref, réaliser toutes sortes d'interactions synchrones ou asynchrones : agir dans un lieu numérique, c'est faire quelque chose de réel. Partant, converser en instantané, c'est aussi converser pour de vrai en partageant le même espace (la technologie conversationnelle) et le même temps (instant conversationnel différent des métadonnées temporelles générées en fonction du fuseau horaire *IRL*).

2.1.3. Le critère thématique

⁴ Cette configuration est commune à tous les RSN

⁵ En abrégé *IRL* in PAVEAU 2013 : 13.

Dans le principe, toute interaction conversationnelle s'organise autour d'une thématique. « Si l'on en croit l'expression "changeons de conversation", qui en réalité signifie "changeons de sujet de conversation", le critère de l'homogénéité thématique est dans ce domaine décisif » (KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 : 215). Toutefois, en contexte numérique, l'objet conversationnelle revêt des spécificités qu'il nous paraît important de souligner. En effet, en considérant sa dimension technolangagière, la technoconversation dépasse le cadre restreint du langagier voire du conversationnel. Les dispositifs technoconversationnels actuels, issus du développement d'algorithmes aussi complexes que puissants, ont pour affordance⁶ majeure l'insertion de toutes sortes de contenus multimédias. Ils confèrent aux chats écrits des allures tant conversationnelles que transactionnelles. Le critère thématique ne suffit donc plus pour repérer la trame d'une conversation, du moins pour celle en ligne, qui répond de plus en plus à un critère multimédiatique.

Ainsi, d'un point de vue macrostructural, les interactions conversationnelles en discussion instantanée sont dûment constituées ; le schéma participatif, l'unicité temporelle et locative et le critère thématique étant des critères vérificatifs du déroulement d'une interaction conversationnelle.

2.2. La séquence

L'existence de séquences est le quatrième critère de reconnaissance de l'interaction en général et particulièrement de l'interaction conversationnelle (KERBRAT-ORECCHIONI, 1998 : 216). Les séquences interlocutives viennent *de facto* renforcer le caractère structural et organisationnel de l'interaction conversationnelle. En effet, que ce soit hors-ligne ou en ligne, l'organisation séquentielle prototypique de la conversation est triptyque. Elle se compose, de deux séquences (ouverture et clôture) encadrant le corps de la conversation (la conversation proprement dite).

2.2.1. L'ouverture

La séquence d'ouverture permet d'entériner la présence en ligne des interlocuteurs. Elle a une fonction phatique de balise ouvrante marquant le début de la conversation. A l'image des conversations *IRL*, la séquence d'ouverture apparaît dans les chats écrits sous plusieurs aspects et se décline en types de séquences d'ouverture dont :

- L'ouverture ritualisée simple : paire d'interventions constituée d'unités lexicales (similaires ou non) à valeur pragmatique de salutation ;

⁶ « Une affordance (to afford : procurer) est une propriété d'un objet ou un trait de l'environnement immédiat qui indique quelle relation l'utilisateur doit instaurer avec l'objet, comment il doit s'en servir, ce qu'il doit faire avec. » (PAVEAU, 2012 : 53) Dans les univers numériques, les productions langagières ne sont pas le seul fait du locuteur. Elles sont le résultat d'un ensemble d'instructions ou de possibilités d'usage (affordances) données à l'internaute par les objets (technosignes, technomots, technophrases, etc.) de la technologie discursive.

- L'ouverture ritualisée symétrique : paire d'interventions à deux constituants dont les premiers, des salutations, sont suivis de termes d'adresse ;
- L'ouverture ritualisée complémentaire : paire d'interventions avec des structures ternaires dont les deux premiers constituants (salutation et termes d'adresse) sont symétriques. Ce type d'ouverture se singularise par la paire adjacente (question de salutation / réponse de salutation) qui apparaît dans les derniers segments desdites interventions.

Cette sorte de typologie des séquences d'ouverture témoigne du caractère rituel de l'ouverture conversationnelle des chats écrits.

2.2.2. La clôture

La clôture conversationnelle en discussion instantanée répond également à une sorte de typologie. En sus de la clôture ritualisée, les internautes usent de la clôture volontaire à côté d'une clôture involontaire.

La clôture ritualisée est formelle et prototypique de la manière dont doit prendre fin une conversation. L'aspect rituel de ce type de séquence de clôture se perçoit dans sa structure composée d'échanges symétriques ou complémentaires de vœux, de remerciements, de promesses de se recontacter, etc. La clôture volontaire est, quant à elle, constituée d'échanges annonçant la fin de la conversation. La déconnexion étant synonyme de fin de conversation, il est récurrent d'observer dans les chats écrits des formules de pré-déconnexion ou pré-fin de conversation. Ces actes préventifs, suivis ou non d'actes rituels de clôture, distinguent la clôture volontaire de la clôture involontaire résultant d'une déconnexion non-intentionnel du socionaute.

2.2.3. Le corps de la conversation

Le corps d'une conversation *online* est construit analogiquement avec les thématiques abordées et les transactions effectuées. Dans le cadre d'un chat thématique, le corps de la conversation est un tissu d'interventions antéchronologiques dans lequel les messages apparaissent de bas en haut. Dans une telle configuration, les productions les plus anciennes disparaissent à mesure que les échanges se déroulent sans pour autant s'effacer parce qu'archivés automatiquement par la technologie conversationnelle. En outre, du contenu multimédia peut être inséré dans le fil de discussion, en s'inscrivant dans le sens de la thématique abordée, servant de prétexte pour changer de sujet de conversation ou encore entamer une nouvelle conversation.

Ainsi, bien que ne dérogeant pas aux principes structurels qui régissent toute interaction conversationnelle, l'organisation séquentielle du chat écrit apparaît non sans présenter certaines spécificités.

2.3. L'échange

L'échange est l'unité dialogale ou dialogique fondamentale. Il est constitué d'au moins une paire d'interventions (initiative et réactive) à laquelle peut s'agglutiner une troisième intervention dite évaluative. Il existe, tout de même, en conversation *IRL*, des

échanges qui ne comprennent qu'une seule intervention ; la seconde étant soit absente (l'interlocuteur ne réagit pas malgré sa présence), soit réalisée par des signes mimogestuels (hochement de la tête, sourire, etc.) (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996 : 38).

Dans les discussions instantanées en ligne, la configuration des échanges est similaire à ceux réalisées *IRL* à l'exception de l'échange avec une seule intervention. En effet, lors d'une conversation par chat écrit, les interlocuteurs ne se voient pas. Le dispositif de discussion instantanée afforde toutefois l'utilisation des systèmes sémiotiques textuel et/ou iconique pour exprimer les idées, les émotions ou encore les sentiments (MARCOCCIA, 2000). C'est dire que pour une intervention initiée, l'interlocuteur a la possibilité de ne pas répondre avec du textuel mais plutôt avec de l'iconique. Il peut également faire usage des deux procédés en mêlant l'iconique au textuel pour construire un message *iconotextuel* comme « enfin » (MAINGUENEAU, 2014 : 176). En ce sens, l'utilisation d'émoticônes (et tout ce qui appartient au même paradigme) vient en substitut des signes mimogestuels. Leur utilisation (en singleton) en guise d'intervention réactive exclut l'idée d'un échange avec une seule intervention et renforce celle de présence à distance par l'expression graphique (via des procédés iconiques) de signes non-verbaux mimés dans les conversations en face à face présentiel.

Pour tout dire, les échanges par chat écrit sont binaires ou ternaires c'est-à-dire minimaux (composés de deux interventions) ou étendus (composés de trois interventions).

3. QUEL PROTOCOLE POUR LE RECUEIL DE DONNÉES EN FACE A FACE DISTANCIEL ÉCRIT ?

Les linguistiques TDI ont longtemps abondé dans le sens de la description des discours et des conversations dans leur versant électronique et numérique à la lumière des modèles théoriques et méthodologiques prénumériques hérités de la linguistique du siècle dernier. Pourtant, les pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique posent des questionnements linguistiques qui requièrent la révision des protocoles de recueil de données existants, en les conformant aux spécificités technolangagières des corpus numériques (DEVELOTTE et PAVEAU, 2017 :7). Cette brèche méthodologique ouverte par DEVELOTTE et PAVEAU (2017) constitue un puissant leitmotiv pour s'immiscer dans les discussions sur le positionnement du problème : extraction vs contextualisation. En effet, extraction et contextualisation se neutralisent en approchant les corpus web natifs sous des angles antipodiques. Pendant que la première méthode prône le logocentrisme ou l'égocephalocentrisme, la seconde procède d'une observation écologique, visant un dépassement des binarismes dualistes (discours/contexte ; linguistique/extralinguistique) pour adopter une démarche postdualiste. En clair, La contextualisation repose sur une analyse écologique des corpus natifs du web 2.0 en prenant en compte toutes les matérialités fournies par les affordances des technologies discursives ou conversationnelles qui participent à la construction, à la production et à l'interprétation des énoncés.

Pour Marie-Anne PAVEAU (2013-2017), une seule méthode de recueil de données est capable de mettre en évidence l'ensemble des observables d'un RSN : la capture d'écran statique. On ne peut plus simple et facile à réaliser, elle est manifestement une innovation majeure dans la quête de protocoles susceptibles de légitimer et authentifier les corpus natifs en ligne. Elle présente une image, un rendu photographique fidèle d'un écosystème technolangagier en intégrant tous les observables affichés à l'écran ; ce qui constitue le minimum écologique possible (PAVEAU, 2017 : 16). Cependant, les dimensions de l'écran restreignent son utilisation et par ricochet son efficacité face aux fils de discussion étendus à l'image des chats écrits en discussion instantanée. Autrement, il faudrait une infinité de captures pour permettre au chercheur de les analyser convenablement.

Soulignons d'emblée que les chats écrits (sur Messenger, Whatsapp, Viber, Imo, etc.) prennent forme dans une fenêtre de discussion, technologie conversationnelle dotée d'une propriété d'archivage des conversations de sorte qu'il est possible de remonter au tout premier échange entre des interlocuteurs donnés. Une telle configuration fait de la capture d'écran dynamique (DENOUEL, 2008 ; BETBEDER et *Alii*, 2008 ; DEVELLOTTE et *Alii*, 2011) un recours approprié, du moins si l'on souhaite analyser une conversation écrite, quelle qu'elle soit, dans son entièreté, avec prise en compte de son organisation structurelle. Elle consiste, à partir d'un logiciel de capture vidéo (FastSone capture, Debut capture video, etc.), à enregistrer toutes les activités en ligne en vue d'une observation immergée hors ligne. Il suffira juste pour le chercheur de mettre en route le logiciel, de remonter plus haut ou plus bas dans la page web ou dans le fil de discussion afin d'obtenir les observables nécessaires pour son analyse. En ce sens, la capture d'écran dynamique fournit un recueil de données efficient et efficace qui rend compte de l'environnement technodiscursif ou technoconversationnel, au-delà de ce qu'offre la capture d'écran statique.

Par ailleurs, concilier extraction et contextualisation permettrait de parvenir à un résultat qui satisfasse des positions divergentes. Le copier-coller⁷, exercice très adulé, pourrait servir d'énième palliatif pour résoudre l'épineux problème du recueil de corpus en ligne. C'est la méthode d'extraction par excellence « permettant de transférer texte, image, son, fichier ou données d'une source vers une destination » (MERZEAU, 2012 :3). Par ce procédé, les chats écrits pourraient quitter un environnement pour un autre c'est-à-dire quitter le web pour un logiciel de traitement de texte. Cela consisterait, grâce à l'archivage en ligne dont disposent les fenêtres de discussion instantanée, à copier des conversations, depuis la plus ancienne jusqu'à la plus récente, puis à les coller dans des pages Word afin de générer des fichiers aux extensions «.dot », «.dotm », «.doc », «.docm », «.docx », etc. ; entreprise qui permettrait d'aboutir à une sorte d'*extraction écologique*⁸. *Extraction* parce

⁷ Avec l'option de collage « conserver la mise en forme source » disponible sous Microsoft Office Word 2013 et versions ultérieures.

⁸ Nous ne l'appliquons qu'aux chats écrits réalisés dans des fenêtres de discussion comme c'est le cas sur Facebook.

que les conversations sortent de leurs environnements natifs et *écologique* en raison de la prise en compte de toutes les métadonnées embarquées dans le fil de discussion lors de l'extraction : les avatars, les images, les couleurs, les émoticônes, les liens hypertextes, les date et heure, etc.

CONCLUSION

Cette analyse conversationnelle des Réseaux Sociaux Numériques aborde de manière prudente et sous forme de propositions la problématique de la conversationnalité et donc de la validité scientifique des chats écrits en tant que corpus d'Analyse du Discours Numérique. Pour ce faire, l'accent a été mis sur la conformité structurelle entre la conversation et le face à face distanciel écrit. Ce, afin de faire la lumière sur les constituants du discours conversationnel en discussion instantanée par messages écrits natifs en ligne.

Pour être laconique, les chats écrits sont des conversations dûment constituées. Ils sont issus de situations réelles et concrètes de communication et ne souffrent d'aucune ambiguïté relative à leur authenticité parce qu'ils respectent les niveaux d'analyse tels que formatés par l'analyse conversationnelle, modèle prénumérique encore utile pour une analyse conversationnelle des Réseaux Sociaux Numériques.

BIBLIOGRAPHIE

BETBEDER M-L. et Alii, 2008, « Interactions multimodales synchrones issues de formations en ligne : problématiques, méthodologie et analyses », *Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Education et la Formation*, Hermès, EPAL (échanger pour apprendre en ligne).

COMBE-CELIK C., 2015, « Commenter en ligne : affrontement polémique et impolitesse », in Tuomarla U. et Alii, *Du malentendu à la violence verbale*, Société Néophilologique, Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, pp. 45-58.

DEVELOTTE C. et Alii, (dirs), 2011, *Décrire la conversation en ligne. Le face à face distanciel*, Lyon, ENS Éditions.

DEVELOTTE C. et PAVEAU M.-A., 2017, « Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques », *Langage et société* 159-160, p. 199-215.

DEVELOTTE C., 2012 « L'analyse des corpus multimodaux en ligne : états des lieux et perspectives » in *Congrès Mondial de Linguistique Française*, 17 pages.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1996, *La Conversation*, Paris, Seuil, Collection MEMO, 94 pages.

KERBRAT-ORECCHIONI C., 1998, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 318 pages.

MAINGUENEAU D., 2014, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 216 pages.

- MARCOCCIA M.**, 2000, « Les Smileys : une représentation iconique des émotions dans la communication médiatisée par ordinateur » in *Les émotions dans les interactions communicatives*. Ed. C. Plantin, M. Doury et V. Traverso. Lyon : ARCI – Presses Universitaires de Lyon, pp. 249–263.
- MERZEAU L.**, 2012, « Copier-coller » in *Médium : Transmettre pour Innover*, Ed. Babylone, pp.312-333.
- MOIRAND S.**, 2002, « Exposition discursive » in *Dictionnaire d'analyse du discours* Dirigé par CHARAUDEAU P. et MAINGUENEAU D., Paris, Seuil.
- PAVEAU M.-A.**, 2012, « Ce que disent les objets. Sens, affordance, cognition », Synergies Pays Riverains de la Baltique, pp.53-65 (HAL).
- PAVEAU M.-A.**, 2013, « Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique », dans Liénard, F. (2013, coord.) *Culture, identity and digital writing, Epistémè 9*, Revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées, Séoul : Université Korea, Center for Applied Cultural Studies, p. 139-176 (HAL).
- PAVEAU M.-A.**, 2015, « Ce qui s'écrit dans les univers numériques. Matières technolangagières et formes technodiscursives », *Itinéraires ltc*, [2014-1], 21 pages.
- PAVEAU M.-A.**, 2015, « En naviguant en écrivant. Réflexions sur les textualités numériques », dans Adam J.-M. (dir.), *Faire texte. Unité(s) et (dis)continuité*, Besançon, PUFC, p. 337-353 (HAL).
- PAVEAU M.-A.**, 2016, « Des discours et des liens. Hypertextualité, technodiscursivité, écriture », *Semen - Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Presses Universitaires de l'Université de Franche Comté (Pufc), pp.23-48. (HAL).
- PAVEAU M.-A.**, 2017, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, 399 pages.
- ROSATI V.**, 2012, « Une éthique appliquée ? Considérations pour une éthique du numérique ». *Éthique publique* [En ligne], v.14, n.2.

TRANSGRESSION, NARRATION ET HEROÏSME DANS *SOUNDJATA OU L'ÉPOPÉE MANDINGUE DE DJIBRIL TAMSIR NIANE*

Apo Philomène SEKA
apophilomeneseka@yahoo.fr
Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody (Côte d'Ivoire)

Résumé :

La recherche de la cohésion au sein des communautés humaines a été au centre des préoccupations de tous les peuples du monde. Ceux-ci ont forgé, à cet effet, chacun, pour ce qui le concerne, un contexte qui cristallise les consciences individuelles. Plus souvent, la relation des actes primordiaux accomplis par leurs ancêtres constitue le ressort de cette recherche identitaire, sous la forme de récits épiques. Dans ces récits, ce n'est pas tant les faits rapportés ou les exploits exponentiellement montés en épingle qui constituent le centre névralgique de la narration, mais le fait créateur qui est plus souvent entendu comme effet de transgression. La narration est ainsi l'élément moteur qui irradie le texte et développe autour de lui de nombreuses situations qui en sont les adjouvants. C'est en vain qu'on citerait les textes fondateurs qui s'enregistrent sous ce registre. Soundjata ou l'épopée mandingue de Djibril Tamsir NIANE à cet égard s'offre comme un exemple parfait qui favorise l'interrogation de la transgression. Celle, ici, portant sur la non observation de la règle établie au sein de la structure sociale, quant au mode de dévolution du pouvoir. Il conviendra dans l'univers de l'écriture épique d'analyser les fondements de la transgression, ses motivations et ses points de retentissement ; il convient par ailleurs d'étudier la position des protagonistes qu'implique la transgression dans la lutte volontaire. Ce cheminement critique reposera sur les ressources que les analyses stylistiques et poétiques mettent au service de l'étude littéraire.

Mots-clés : *transgression, recherche identitaire, récit épique, règle.*

Abstract:

The research of the cohesion in the human communities has been in the centre of the preoccupations of all peoples of the world. These one have forged moreover, each, for what crystalize the individual conscious. More often the link of prime acts accomplished by the ancestor during transgression effect. The immemorial times constitute spring of this identity research, under the epic telling from. In this telling, it not the produced events or the exponentially achievement ridden in pin that constitute the neuralgic centre of the narration, but the creator fact that is more often heard as transgression effectual. These one, bringing on the non-observation of the rule established in bosom of the social structure, concerning devolution mode of power. It would be suitable in the universe of epic writing to analyze the base of transgression, its motivation and its peal points. The protagonists position that involves the transgression in the voluntary struggle. The critical path will repose on the resources that the stylistic analyses. It is so the motive element that

irradiated the text and develop around of itself of many situations that are adjuvants. Its in vain that we quoted the foundation texts which register themselves under this register Soundjata or The Mandingo epic from NIANE would know at this regard testify of this multitude and offer itself as a perfect example that foster the interrogation of the transgression and poetic put in the literary study service.

Keywords: *transgression, identity research, telling epic, rules*

INTRODUCTION

Le projet de toutes les sociétés humaines de forger très nécessairement un contexte historique qui cristallise l'attention de leur peuple, autour d'une conscience unique, afin de créer la cohésion chez ce peuple a donné naissance au genre littéraire qu'est l'épopée ;

Initialement genre oral, l'épopée a toujours constitué le moteur unificateur de l'histoire des communautés humaines. En considérant, pour l'exemple, l'Occident, à travers Homère et ses chefs-œuvres bien connues, *L'Iliade* et *L'Odyssée*, pour ce qui concerne la littérature française, la place centrale de l'épopée dans le système littéraire, avant le triomphe du roman, était prépondérante. Il suffirait de se référer à ces propos de P. Le Gentil qui sacralisent presque cette forme littéraire, pour donner une idée de ce que représente l'épopée pour les sociétés anciennes : " Genre noble, presque sacré, celle-ci célèbre avec solennité, dans un langage rituel, la liturgie de l'héroïsme chevaleresque. Pareille poésie doit rester hors d'atteinte de tout ce qui pourrait affecter sa grandeur " (LE GENTIL : 1959). Cette déclaration justifie, en termes de pertinence et d'intérêt, l'étude que nous entamons et que nous intitulons « transgression, narration et héroïsme dans *Soundjata*⁹ ou *L'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane ». Cette œuvre plonge son lecteur au cœur de la culture mandé où tout se mêle, c'est-à-dire le dialogue, le poème, le chant, les proverbes, le conte, etc. En somme, différentes formes littéraires se côtoient ou s'imbriquent. Djibril Tamsir Niane proclame ainsi l'intention idéologique de son œuvre, prolongeant ainsi la destinée, comme nous l'affirmons nous même plus haut de toute épopée et qui est de « s'employer à faire connaître l'histoire ancienne de l'Afrique à partir des récits que lui font les griots »¹⁰. Comme narration, l'épopée présente une suite d'événements qui s'imbriquent et se lient au point de constituer une histoire exaltante.

L'analyse de l'œuvre se fera selon le trajet critique de la transgression. Elle se conçoit doublement à partir de son approche qui est une approche générique de l'œuvre. Il est donc d'intérêt de nous pencher sur cette notion afin de réfléchir conjointement à

⁹ La geste de Soundjata est connue sous de multiples variantes qui diffèrent sensiblement les unes des autres. La version la plus célèbre est celle rapportée par Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. On gardera cependant en mémoire que celle-ci n'est en rien plus « authentique » que les autres versions recueillies par les chercheurs, puisque Niane ne nous en donne qu'une version française sans nous permettre d'accéder au texte original Malinké. Il est ainsi impossible de savoir ce qui émane directement de son informateur et ce qui est une interprétation personnelle de cet auteur.

¹⁰ www.Afriansucces.org/bibliographie de Djibril Tamsir Niane consulté le 12-11-2018

l'analyse des manifestations textuelles de la transgression, à leur portée et à l'effet produit par l'irruption de l'inattendu dans le discours. Ces préoccupations conduiront à exposer les traits phénoménologiques de ce genre, tels qu'ils subvertissent, par leur modèle de littéarité le discours de la transgression.

Pour conduire à bien un tel trajet, nous convoquerons la stylistique, qui en tant que méthode offre des voies d'analyses espérées d'une telle interrogation. Ce trajet critique se fera en deux étapes. La première partie sera le lieu de faire le procès de la transgression partant de l'épopée et de son caractère épique. Quant à la deuxième partie, elle nous conduira à examiner la geste à travers les personnages les plus représentatifs socialement.

1 - La transgression et sa réfraction épique dans l'imaginaire littéraire

L'épopée, considérée comme une narration particulière dans ce cadre est de tous les genres littéraires, le plus ancien. C'est un genre complexe qui se situe à cheval entre le mythe et la légende. *Le Robert* la définit comme un « long poème en vers (et plus tard, comme récit en prose de style élevé) où le merveilleux se mêle au vrai, à la légende, à l'histoire, et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait » (LE ROBERT : 1976 :72). *Le Lettré*, dans son édition de 1976, dit du terme épopée qu'il est une « narration en vers d'actions grandes et héroïques » (961). Ces définitions exaltent dans l'épopée la place de l'action. Celles-ci sont caractérisées par le merveilleux et le fantastique. Dans l'accomplissement de ces actions, le héros épique est soumis à bien des épreuves tels l'exil, la jalousie, les sévices. Pour accomplir ces épreuves, une notion s'impose comme motif récurrent revenant comme un leitmotiv : la transgression. Etymologiquement ce mot évoque de prime abord selon Michel HASTINGS, Loïc NICOLAS et Cédric PASSARD : Le fait de passer outre, de franchir une limite. Un sens dérivé lui donne ensuite pour synonyme : contrevenir, désobéir, enfreindre. Malgré son laconisme, cette définition pointe déjà l'idée, à nos yeux, essentielle, que c'est la nature même de cette limite, ou mieux encore, la nature même de ce qu'entend mettre à distance cette limite, qui donne tout son sens à l'acte de transgresser. [...] Tout d'abord, la transgression, véritable « fait social total », au sens devenu classique de Marcel Mauss, est le nom que prend l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales. (2012 : 9)

Dans le schéma narratif du fantastique, la notion de transgression repose sur le franchissement et le contournement de la morale. L'idée d'une épopée de la transgression nous conduira à rechercher dans le texte le discours qui relève de ce concept ainsi que sa manifestation.

1 - 1 - L'écriture épique de la transgression : une poétique de l'outrance

Soundjata ou l'épopée mandingue développe dans la trame du récit une démarche scripturaire qui autorise véritablement à parler d'une poétique de la transgression, c'est-à-dire de l'outrance. Ce modèle langagier couvre tous les aspects de l'épopée : formels, structurels, thématiques, langagiers, génériques, métaphoriques et esthétiques. Nous entendons par poétique de la transgression tout ce qui, dans l'œuvre, revêt les attributs du dépassement dans la manière d'évoquer les faits et les événements. Cette perception

concerne toutes les formes d'outrance, les exagérations et les excès qui donnent son tonus à l'épopée en tant que forme littéraire. Pour tout dire, la transgression, telle que nous l'envisageons embrasse tout ce qui est franchissement de limite ou constitue une infraction aux lois, règles, ordres et normes ; elle inscrit par là tout ce qui touche aux rivages de la spoliation et de la prédation. On retrouve avec force cette volonté de franchir toute forme de limite dans le corpus. Dans cette épopée, au triple niveau de la structuration de l'œuvre, de sa narration et des effets de métaphorisation, les faits sont montés en épingle et par une submersion du texte et de la réalité *intra* littéraire. Au plan structurel, le texte connaît une double matérialisation, c'est-à-dire l'existence de deux « courants » parallèles – l'un visible, l'autre invisible. La poétique de la transgression dans *Soundjata* inscrit sa problématique esthétique à travers ces deux courants.

Soumaoro transgresse plusieurs codes moraux. D'abord il s'approprie la femme de son neveu : « Je suis Fakoli Koroma, le roi de la tribu des forgerons Koroma ; j'ai pris les armes contre mon oncle, car Soumaoro m'a outragé ; sans craindre l'inceste il a poussé l'imprudence jusqu'à me ravir ma femme Keleya » (NIANE : 1960 : 113).

Ensuite, il n'avait aucune dignité humaine et n'hésitait pas à déroger à toutes les règles de bienséances comme l'atteste cet extrait :

Soumaoro était un génie du mal... Son plus grand plaisir était de fouetter publiquement des vieillards respectables ; il avait souillé toutes les familles ; dans son vaste empire, il y avait partout des villages peuplés des filles qu'il avait enlevées de force à leur famille, sans mariage. (NIANE : 1960 : 80)

Puis, il s'établit au gré de son bon-vouloir et par la soumission sur des terres étrangères signe du combat que lui livre Soundjata : « Toi, tu viens reconquérir le royaume de tes pères, tu combats Soumaoro. » (Idem) Parallèlement à lui, on peut mentionner également le premier roi de Sosso. Ce dernier tout comme Soumaoro spolie ses frères non seulement de leurs parts d'héritage mais également reprend le griot d'un de ses frères quand on sait l'importance que recouvre cet actant dans une telle société traditionnelle : « - Frère Dankaran Touman, tu nous as enlevé notre part d'héritage. » (Idem: 56) mais également arrache le griot de Soundjata : « Chaque prince a eu son griot. Tu as enlevé Balla Fasséké, il n'était pas à toi. » (Ibidem). Le verbe *enlever* reparaît deux fois dans ces séquences démontre la force de l'acte posé et confirme ici le sens de ravir, de prendre avec force, avec autorité.

Opposés à la raison, les faits relatés ici sont insoutenables et frisent la démence. Ces faits sont en rupture de ban avec ce que la morale autorise ou accepte comme norme d'où l'idée de transgression.

1 – 2 – Les procédés d'écriture de la transgression

La notion de littéarité a occupé les pensées de Jakobson, Todorov, Kristeva, Greimas, Riffaterre, Jean Cohen et Meschonnic. Georges Molinié écrit pour sa part que la littéarité est « entendue comme ce qui révèle le caractère le plus spécifiquement artistique

de l'esthétique verbale » (1989 : 85). Sur cette base, c'est le style qui est convoqué ici et à Riffaterre de préciser : « En fait le style, c'est le texte même, non pas l'auteur. C'est du texte qu'émane le style, c'est l'agencement et la transformation de la langue qui créent ce qu'on appelle le style ». (1979 : 11) Parlant de style donc, nous sommes amenés à convoquer le discours et voir les mécanismes par lesquelles la transgression se laisse lire tout en créant la beauté par le dire. Notons que la vision épique amplifie et transfigure le réel. Selon RULLIER-THEURIET « l'amplification est même un trait qui caractérise l'écriture du genre, l'énormité des actions » (2008 : 67). Ainsi, l'amplification, selon Georges Moliné (1986 :87) est une dominante sémantique qui convoque des figures. L'amplification se perçoit à plusieurs niveaux. La plus expressive est la victoire de Soundjata sur le « roi sorcier ». Les procédés d'écriture sont des outils choisis par l'auteur pour donner du sens à son texte. Celui-ci produit l'effet escompté sur le lecteur. Aristote, à cette fin, précise que « l'épopée est un genre non limité dans le temps » (ARISTOTE : 1990 : 13). De part ce caractère, ce genre use de spécificités dont le merveilleux. En effet, le merveilleux se manifeste dans le corpus à travers plusieurs indices textuels et figures de style.

Concernant les indices textuels nous avons des phrases interrogatives : « Dis-moi, ô toi que les rois nomment en tremblant, dis-moi Soumaoro, es-tu un homme comme les autres, es-tu l'égal des génies qui protègent les humains ? » (NIANE : 1960 : 107) Ou encore « Etait-ce la fin du monde ? » (NIANE : 1960 :109). Des phrases déclaratives également : « Nul ne peut soutenir l'éclat de tes yeux, ton bras à la force de dix bras ; dis-moi, ô roi quel génie te protège afin que je l'adore moi aussi. » (Idem, 107) Le texte présente aussi des syntagmes verbaux « D'un coup de sabre, il fendit l'arbre géant comme on fend une papaye. » (Idem : 109)

Plusieurs figures de rhétorique sont ainsi convoquées dans le texte. Celle qui est la plus expressive dans le texte paraît être les figures d'insistance et d'atténuation. On peut relever dans ce groupe les images suivantes :

D'abord la gradation : Elle marque une succession de mots ou d'expressions de sens voisins et dont l'ordre traduit une progression croissante : « Viens, fils, marche, saute, gambade » (Idem : 37). Ces trois verbes *marcher*, *sauter* et *gambader* marquent un certain niveau de progression, d'ascendance du personnage dans sa marche. L'auteur ici cumule des verbes qui sont synonymes.

Ensuite plusieurs répétitions sont à signaler : « Soundjata devait immoler cent taureaux blancs, cent béliers blancs et cent cops blancs » (Idem : 105) ou encore « Je te salue, chef suprême, je te salue fama des fama, je te salue Mansa. » (Idem : 136). La reprise de ces mots *cent ...cent* ou *Je te salue...je te salue* sont une caractéristique particulière de nos sociétés africaines où la parole ne prend sa véritable valeur que lorsqu'elle connaît un effet de redondance signe d'une rythmique de dévotion.

Puis la métabole, définie comme une image qui consiste à « accumuler plusieurs expressions synonymes pour peindre une même idée, une même chose avec plus de force »

(FONTANIER : 1977 : 332) Les exemples suivants l'attestent « Toutes les haines, toutes les rancœurs si longtemps comprimées éclatèrent » (NIANE : 1960 : 85). Les mots *haine* et *rancœurs* sont apparemment voisins de par le sens. Tout comme ces verbes *détruire*, *raser* et *disparaître* : « Sosso fut détruite...Oui, Sosso fut rasée...Sosso a disparu de la terre » (Idem : 126).

On note également la présence de périphrase : « Par ma parole vous saurez l'histoire de l'ancêtre du grand mandingue, l'histoire de celui qui par ses exploits, surpassa Djoul Kara Niani » (Idem : 10). L'hyperbole : Elle est une figure d'exagération qui amplifie la réalité et accroît la valeur des héros. La description de Sogolon dans ce cas est édifiante : « Oh cette femme ! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, ses yeux exorbitants semblent posés sur son visage. » (NIANE : 1960 : 20)

Des expressions hyperboliques sont aussi à relever : « Ses yeux rouges comme des braises ardentes » (Idem : 76), à travers le merveilleux (grossissement des faits) amplifient les actions tout en donnant à lire le surnaturel : « L'éclair travers le ciel moins rapidement, la foudre terrorise moins, la crue surprend moins que Djata ne fondit sur Sosso-Balla. » (Idem : 93)

Pour finir, signalons aussi que le texte est soutenu par une métaphore de noms tels que « Narré Magahan » (Idem : 28) comparé au lion pour désigner Soundjata et « Sogolon Kédjou » (Idem : 26) comparé au buffle qui ait une appellation de la mère de Soundjata que ce dernier finit par porter aussi : « Fils de buffle, Fils de lion. Je vais vous parler de Maghan Soundjata, De Mari-Djata, de Sogolon djata, de Narré Maghan Djata » (Idem : 10).

L'usage du présent d'actualité ou d'énonciation est assez déterminant dans le texte.

- Les étrangers sont entrés en paix...
- Amen
- Le roi donne la parole aux étrangers.
- Nous sommes du mandingue... (Idem : 65)

Avant de s'affronter physiquement, Soundjata et Soumaoro, dans un dialogue mystique communiquent. Cette communication a pour canal un envoyé extraordinaire, un hibou. En lieu et place d'une ambassade, les deux sorciers s'envoient des hiboux, ce qui relève de l'ordre du merveilleux : « Au lieu d'envoyer une ambassade, il confia ses paroles à un de ses hiboux (...) le fils de Sogolon à son tour envoya son hibou. » (Idem : 111)

Nous avons également, le présent de narration (avec toute la valeur de l'indicatif) qui rend l'action présente aux yeux du lecteur tout en exprimant l'ordre dans le discours : « Elle sera une femme extraordinaire » (Idem : 29). Puis, le présent de vérité qui indique des faits ou états toujours valables tels que les proverbes, les définitions ... Exemple : « C'est au milieu des calamités que l'homme s'interroge sur son destin. » (Idem : 81)

L'expressivité de la langue se manifestant à travers la pragmatique de la parole aussi, nous relevons ces propos du griot Balla Fasséké : « Par la parole nous donnons vie aux gestes des rois [...] la puissance réside dans l'action ; sois un homme d'action. Ne me

réponds plus par ta bouche, demain montre-moi... » (Idem : 116). Place est donc faite au caractère exécutoire de l'acte convoqué.

Soulignons également qu'il y'a un accompagnement musical qui rythme le récit en vers libres et l'entrecoupe de refrains. A tous ces éléments, s'ajoute une caractéristique que Lilyan Kesteloot estime essentielle : l'épopée est un récit très long. Aussi se présente-t-elle sous une poésie particulière. L'épopée est donc à la fois un poème et une narration. Comme poème, cet écrit est à l'origine une œuvre orale chantée. Dans cette optique, le souffle épique est maintenu grâce au grossissement de certaines descriptions et qui rappellent l'origine déclamatoire et spontanée du discours oral poétique, grâce aussi au mouvement rythmé des reprises de mots et de phrases, de refrains et surtout à l'évocation de la nature comme l'indique le griot (Balla Fasséké) tout au long de la narration épique.

L'amplification et ses formes figurales permettent de dire plus que ce que l'on pourrait dire ou entendre à travers les images qui sont en adéquation avec ce processus de l'amplification.

2 – Epopée et expression de la contradiction

Comme narration, l'épopée présente une suite d'événements qui s'imbriquent et se lient pour constituer une histoire exaltante. Le caractère extraordinaire des récits tient aux pouvoirs surhumains accordés aux héros. Selon Paul Zumthor :

L'épopée est un récit d'actions concentrant en celles-ci ses effets de sens ; économe d'ornements annexes, l'épopée met en scène l'agressivité virile au service de quelques grandes entreprises. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage parmi ses protagonistes une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur, n'en suscite pas moins l'admiration (1983 : 103).

Cette poésie particulière qui caractérise l'épopée trouve son levain dans la guerre. Poétique de la guerre, poésie de l'excès ou de la démesure, l'épopée, dans un style grandiloquent, fait d'exagérations et d'abus d'épithètes homériques, auréole un personnage principal d'un héroïsme extraordinaire. Ce qui explique et conforte sa popularité. Soundjata est un héros¹¹, et bien plus, un héros épique¹². Il se révèle au monde par des travaux éclatants. C'est ce que Sellier appelle « épiphanie héroïque » (SELLIER : 1970 : 15) et qui comprend huit étapes à savoir les présages, l'exposition, la reconnaissance, l'épiphanie héroïque, le sauveur, l'initié et l'apothéose. L'un des traits caractéristiques de l'épopée est constitué par la quête identitaire qui épouse différentes formes. Cette quête déroule son cours dans les méandres de l'affrontement, lieu privilégié de la contradiction qui met en opposition deux forces volontaires. De notre corpus, les deux forces ou pôles en

¹¹Venant du grec *héros*, le terme *héros* a connu une évolution sémantique. Il commença par désigner, dans la mythologie grecque, un demi-dieu, c'est-à-dire un personnage légendaire auquel l'on prête un courage et des exploits remarquables (Achille et Ulysse).

¹²L'épicisme d'un texte relève plus, sinon autant, de la présence d'actions extraordinaires. C'est Soundjata qui est le personnage central de la narration et, en tant que tel, il « naît seulement des unités de sens, il est fait de phrases prononcées par lui et sur lui » (Wellek; Warren, 1971 : 208). C'est « le support des conversations et des transformations du récit », (Hamon, 1977 : 125).

présence sont d'un côté Soundjata Keita, perçu comme le pôle principal et de l'autre, Soumaoro Kanté, le pôle secondaire.

L'élément déclencheur peut être considéré comme un fait anodin, le « discours » s'avère extrêmement élaboré et complexe. Le protagoniste Soumaoro Kanté transgresse toutes les normes et règles de la décence, de la bienséance et de la morale tant dans sa vie privée que professionnelle. Bien qu'il ait toujours conscience de ses actes transgressifs, il n'a pas la force de s'opposer à cette sorte de tourbillon qui l'emporte vers des dérapages de plus en plus dangereux.

2 - 1 - La figure héroïque : Soundjata

Selon BIKOI et alii « L'épopée est essentiellement une narration longue des exploits d'un héros historique, amplifiés par la légende. Ce héros, à la suite d'un parcours initiatique, atteint, par la démonstration de sa force et de sa suprématie, le degré d'exemplarité d'une société : il en incarne les valeurs et devient un modèle. L'épopée mêle éléments réels et merveilleux dans une suite de péripéties, d'affrontements, de rencontres avec les animaux totémiques ou des sorciers. » (2000 : 110) Dans l'œuvre soumise à notre étude, un personnage incarne les qualités exceptionnelles du héros qui vont éclore au grand jour. Il relève les défis les plus insurmontables. Ainsi, à dix ans, le héros du Mandingue était un solide garçon sans égal dans sa génération : « Le fils de Sogolon avait maintenant dix ans (...) c'était un jeune garçon plein de vigueur ; ses bras avaient la force de dix bras ; ses biceps faisaient peur à ses compagnons » ((NIANE : 1960 : 49-50). La force physique de cet homme est même métaphoriquement exprimée, bestialisée au moyen de l'assimilation du personnage aux animaux qui sèment la terreur : le lion et le buffle : « Tu as la force et la majesté du lion, tu as la puissance du buffle » (Idem : 116). Soundjata est doté d'une force physique qui le prédestine à une ascendance sur son entourage. Mari-Djata est courageux : « Soundjata étonna toute l'armée par sa force et sa fougue à la charge (...). Il se rua avec tant d'impétuosité sur l'ennemi que le roi prit peur pour lui, mais Mansa Tounkara admirait trop la bravoure pour arrêter le fils de Sogolon » (Idem : 70). Adolescent, Soundjata accomplit des exploits guerriers. Cette bravoure lui confère une autorité inaltérable. Il devient un être supérieur par son état d'esprit, par ses actions et par son héroïsme.

Cette démonstration physique trouve son fondement dans l'injustice qui apparaît dès l'entame de la narration et fait de Soundjata, l'actant quêteur, caractéristique qui l'érige en pôle principal de la contradiction. A la mort de son père, le fils aîné, Dankaran Toumani, prend le pouvoir allant contre la volonté de son feu père qui voulait que tout soit fait selon la prédiction qui était de faire de Soundjata son héritier. Infirmes, cette place lui sera ravie par son frère aîné. Spolié et vilipendé de toutes parts, Soundjata décide de se faire justice. En fait, quelques années après la mort du roi, Soundjata avait miraculeusement recouvré l'usage de ses jambes au toucher du bâton royal.

Pour permettre à la prophétie de se réaliser, il va connaître l'exil. Soundjata qui était alors en exil, fut appelé par les Mandingues afin de les aider à chasser les

envahisseurs sossos. Pour le galvaniser, le griot dira les proverbes suivants « Pour affronter la tempête il faut à l'arbre des racines longues, des tranches noueuses, Maghan-Soundjata, l'arbre n'a-t-il pas grandi ? ». Ensuite, il martèle : « Sache, fils de Sogolon, qu'il n'y a pas place pour deux rois autour d'une même calebasse de riz ; quand un coq étranger arrive à la basse-cour, le vieux coq lui cherche querelle et les poulets dociles attendent que le nouveau venu s'impose ou qu'il s'incline. » (NIANE : 1960 : 115)

Il utilise la révolte des Mandingues contre Soumaoro Kanté à son avantage et rassemble des guerriers qui l'aident à conquérir le Fouta-Djalou. De là, il attaque l'empire sosso. « Avant que d'avoir livré la bataille, le nom de Djata était déjà connu dans tout le royaume » (Idem : 92). Selon la légende, seule « une flèche portant un ergot de coq blanc » pouvait abattre Soumaoro Kanté. Une fois averti, Soundjata, en utilisant les services de magiciens, réussit à fédérer tout un ensemble de petits royaumes, et réussit à vaincre l'armée de Soumaoro Kanté en 1235, à Karina. La guerre est légitime dans ces conditions. En Triomphant de ce roi invincible jusque-là, Soundjata confirme sa puissance. L'empire retrouve la paix : « cette paix nous la devons à un homme qui, par son courage et sa vaillance, a su conduire nos troupes à la victoire. » (Idem : 135) À partir de cet instant, Soundjata est reconnu comme un héros national, un héros politique.

2.2. La figure tyrannique : Soumaoro

L'autre figure de cet antagonisme est Soumaoro. Roi puissant et craint, il n'entendait pas partager sa suprématie. Raison pour laquelle il refusait d'accepter Soundjata. Refus qui se caractérise par la non-reconnaissance de ce dernier sous toutes ces formes. Ainsi la popularité de ce dernier dérangeait Soumaoro Kanté à qui ses sorciers avaient prédit que celui qui triompherait de lui viendrait du Mandé. « Soumaoro Kanté, qui était un grand sorcier, sut que le fils de Sogolon s'était mis en marche et qu'il venait réclamer le Manding ; les devins lui dirent de prévenir le mal et d'attaquer Soundjata. » (Idem : 92)

Soumaoro, en effet, est l'objet de désignations constantes qui soulignent sa cruauté. De prime abord, le griot le loue en ces termes : « Je te salue, ô toi qui portes des habits de peau humaine. Je te salue, toi qui t'assieds sur la peau des rois. » (NIANE : 1960 :76) Ensuite, il est dangereux ; c'est un roi sorcier (Idem : 73). Sa description le présente sous plusieurs aspects : c'est un roi vulnérable : « Le fils de Sogolon tendit son arc, d'un geste Soumaoro attrapa la flèche au vol et la montra à Soundjata comme pour dire : « Regarde, je suis vulnérable.

Furieux, Djata arracha sa lance et tête baissée, il fonça vers Soumaoro, mais en levant le bras pour frapper son ennemi, il s'aperçut que Soumaoro avait disparu » (Idem : 97).

Ce caractère contraint Soundjata à une série de questions :

« Comment vaincre un homme capable de disparaître et de réapparaître où et quand il le veut ! Comment toucher un homme vulnérable au fer ! » (Ibidem). Les réponses à ces préoccupations semblent de véritables inquiétudes car à temps réel aucun être ne peut se métamorphoser ainsi. Cette transgression trouve sa justification dans le fait que ce dernier est « le génie du mal » (Idem : 74) ou bien même :

Ne disait-on pas que le roi de Sosso pouvait prendre soixante-neuf formes différentes pour échapper à ses ennemis ? Il pouvait, selon certains se transformer en mouche en pleine bataille et venir taquiner son adversaire, il pouvait se fondre avec le vent quand ses ennemis le cernaient de trop près... et tant d'autres. (Idem : 97-98)

Ce personnage est d'une cruauté légendaire et fait preuve d'une dictature inconcevable.

Soumaoro comprit qu'il fallait désormais compter avec ce jeune homme ; il avait appris les prophéties du Manding, mais il était encore trop confiant. Quand Sosso Balla revint avec ce qu'il avait pu sauver de son bataillon, il dit à son père Soumaoro :

« - Père, il est pire qu'un lion, rien ne peut s'opposer à lui.

- Tais-toi, fils de malheur, avait dit Soumaoro, tu trembles devant un garçon de ton âge ! » (Idem : 94-95)

Tous ces éléments susmentionnés démontrent le statut du personnage de Soumaoro Kanté. Récit merveilleux, la peinture de ce personnage tyrannique, à tout point de vue, contribuera à l'échec de son entreprise.

CONCLUSION

Cette épopée joue sur la dichotomie vie / fiction pour une raison évidente : ce n'est pas seulement le réalisme comme mode d'écriture de notre monde actuel qui brouille toutes les limites entre la réalité et la fiction. Notre « réalité » même est profondément marquée par des éléments surréalistes, absurdes et surtout fictionnels, car l'impact de la fiction sur la vie quotidienne devient de plus en plus fort. Cette vision « hybride » de la réalité nous paraît un des traits caractéristiques de notre époque, car la réalité et la fiction sont des données qui se touchent, et créent parfois une vie parallèle.

Soundjata qui incarne à la fois un appel, un conseil et un enseignement, symbolise la norme sociale, c'est-à-dire la source à laquelle vont « s'abreuver les lamantins ». L'ordre moral qui se profile derrière le texte épique contribue à la richesse du genre. Reconnaisant donc sa valeur, Christophe Dailly affirme en ces termes : « L'épopée, en tant que récit du passé glorieux d'une communauté, infuse les valeurs séculaires de la civilisation africaine dans la société moderne » (1977 : 33). Par ailleurs, notons que *Soundjata ou l'épopée mandingue* semble l'épopée la plus répandue en Afrique de l'Ouest. Elle « constitue pour toutes les populations de culture mandingue leur point de ralliement identitaire fondamental. »¹³

¹³Sous la direction d'Ursula Baumgardt et Jean Dérive, *Littératures orales africaines, perspectives théorique et méthodologique*, Paris, Editions Karthala, 2008, p.230.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

NIANE Tamsi Djibril, (1960), *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.

OUVRAGES CRITIQUES ET ARTICLES

BIKOI Félix Nicodème et ALII, (2000), *Le Français en première et terminale*, Paris, EDICEF.

CALAS Frédérique, (2011), *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin.

DAILLY Christophe, (1977), « Vers une réévaluation idéologique de la littérature négro-africaine », in *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-africaine*, Abidjan, Université Nationale : NEA, pp. 33- 45.

FONTANIER Pierre, (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

HAMON Philippe, (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil.

HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric (Dir.), (2012), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Philosophie et histoire des idées ».

KANE Dame, (2018), *Soundjata ou l'épopée mandingue à la lumière de la structure du mythe du héros ou le désir d'être Dieu de Philippe SELLIER*, in *Francisola : Revue indonésienne de la langue et de la littérature française*, 3 (1).

KESTELOOT, Lilyan et DIENG Bassirou, (1997), *Les Epopées d'Afrique noire*, Paris : Karthala et UNESCO.

KONAN Yao Lambert, (2013), « Quête et conquête du pouvoir politique ou l'itinéraire extraordinaire du héros dans *L'Epopée mandingue* de Djibril Tamsir NIANE », *AIC*, nr 12, pp.53-58. Consulté en ligne le 10-12-2018.

MADELENAT Daniel, (1986), *L'Epopée*, Paris : PUF.

MOLINIE Georges, (1986), *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF.

MOLINIE Georges, (1989), *La stylistique*, Paris, PUF, Que sais-je ?

RIFFATERRE Michael, (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.

RULLIER-THEURIER Françoise, (2008), *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses.

SARRAT Yoann, (2017), *Transgression et littérarité : l'œuvre de Pierre Guyotat et son influence sur les milieux artistiques et littéraires*. Littératures. Thèse de doctorat, Université Clermont Auvergne, Français. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01784536> consulté le 27-11-2018.

SELLIER Philippe, (1970), *Le Mythe du héros (...)*, Paris, Bordas.

SEYDOU Christine, (1983), *Réflexions sur les structures narratives du texte épique. L'exemple des épopées peule et bambara*. In: *L'Homme*, tome 23 n°3. pp. 41-54, DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1983.368414>

SIRINELLI Jean-François, (2007), *La norme et la transgression dans Vingtième siècle*, in *Revue d'Histoire* n° 93, pp.7-14.

WARY Justine, (2012), « *De la notion de transgression pour l'étude d'une œuvre moderniste : le cas de l'œuvre d'Elizabeth Bowen* », in Maxime BREYSSE (coord.), Journée d'Étude des doctorants du CIRLEP, Université de Reims – Champagne-Ardenne, Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Langues Et la Pensée, consulté en ligne le 17-11-2018 sur : hal.archives-ouvertes.fr, pp.5-16.

ZUMTHOR Paul, (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

DICTIONNAIRES CONSULTÉS

LE ROBERT (1976), *Dictionnaire de la langue française*

LE LETTRE (1976), *Dictionnaire de la langue française*, Tome 3, Paris, Edition intégrale.

**Deuxième partie :
Théories et analyses
littéraires**

**FILLE DE TROTTOIR, FILLE D'UN SOIR ;
LA PROSTITUÉE DANS LA LITTÉRATURE FÉMININE ALLEMANDE
CONTEMPORAINE**

Régine **ATZENHOFFER**

r.atzenhoffer@unistra.fr

Maître de Conférences Hors-Classe

Université de Strasbourg – EA 3224

Résumé :

Cet article est consacré à l'analyse du personnage de la prostituée qui fait un retour en force dans la littérature allemande du XXI^e siècle et, plus particulièrement, sous la plume de femmes-écrivains. Il s'agit de vérifier s'il y a là une image homogène de cette protagoniste et dans quelle mesure celle-ci est novatrice ou demeure soumise, en Allemagne, à un certain code romanesque.

Abstract

This article analyzes the character of the prostitute who makes a comeback in German literature of the 21st century and, more particularly, in the works of women-writers. Is there a homogeneous image of this protagonist? Is it innovative? Or does it remain subject, in Germany, to a novel code?

INTRODUCTION

Si, dans la littérature féminine du XXI^e siècle, la prostituée fait un retour en force, elle n'en reste pas moins un personnage souvent dépeint par les « grands maîtres » de la littérature de langue allemande. Hugo von Hofmannsthal, Bertold Brecht, Kurt Tucholsky ou Arthur Schnitzler ont contribué à en forger certaines images qui subsistent encore dans les récits de l'Extrême contemporain. Si les discours critiques sur la prostitution dans leurs œuvres ne manquent pas, nous ne pouvons que constater les lacunes des recherches qui la concernent dans les romans féminins de langue allemande et, plus particulièrement, dans ceux de Karoline von Wobeser, Friederike Helene Unger, Caroline Amalie Ludecus, Friederike Henriette Kühn ou Else Jerusalem. Figure familière de cette littérature, la femme, exerçant le « plus vieux métier du monde » – selon l'expression de Rudyard Kipling (Kipling, 1899) –, au-delà de la variété des styles et des registres (de la droguée à la call-girl, en passant par la fille des pays de l'Est kidnappée à des fins de trafic humain et de prostitution), est un personnage qui oscille, sous la plume de Magdalena von Hagenburg (von Hagenburg, 2008 ; 2009), Corinne van de Luchteren (von Luchteren, 2013) et Lisa Müller (Müller, 2013), entre plusieurs pôles : figure de misère, innocence profanée, esclave sexuelle ou libertine qui s'assume. Tantôt proie, tantôt dissidente qui contrevient à l'ordre moral et qui assume pleinement son statut de travailleuse du sexe, elle est, dans leurs écrits, un personnage typologiquement marqué, à la forte détermination sociale, géographique et familiale.

Les dénominateurs communs entre ces auteures du début du XXI^e siècle – dont les œuvres retenues pour le corpus s'évaluent sur neuf années (2008-2017) – sont leur statut de

femme-écrivain et le personnage de la putain. Le pari de ce travail réside dans la comparaison de leurs écrits, afin de vérifier s'ils offrent – ou non – une image homogène de la prostituée et, dans quelle mesure cette image est novatrice ou demeure soumise à un certain code romanesque.

I. UNE TRIPLE DÉTERMINATION SOCIALE, FAMILIALE ET INTERIEURE DES « PUTES DE PAPIER »

Avant d'aller plus loin dans cette étude, il importe de se pencher sur la définition du terme « prostitution » ; en latin, *prostitutio* désigne une femme se livrant à la débauche (Devroey, 2002). Le Larousse (2000) évoque un « acte par lequel une personne consent à des rapports sexuels contre de l'argent ; état d'une personne qui en fait son métier ». Cette définition s'apparente à celle du Petit Robert : « le fait de livrer son corps aux plaisirs sexuels d'autrui, pour de l'argent et d'en faire son métier » (Rey-Debove & Rey, 2000 : 1806). Jacqueline Comte précise qu'il s'agit d'actes « dans lesquels il y a un toucher aux organes génitaux dans le but de les stimuler sexuellement, que ce toucher soit manuel, oral ou par pénétration, en vue d'un gain financier ou matériel » (Comte, 2010 : 426). La notion de consentement, présente dans les deux premières définitions, marque une différence entre la prostitution « volontaire » et la traite des êtres humains. L'idée de disposer librement de son corps est chère à certaines féministes (Marzano, 2006) qui considèrent que la prostitution permet aux femmes de se réapproprier leur sexualité. La mention faite de la rémunération est également un élément central, bien que la loi actuelle ne reconnaisse pas la prostitution comme une profession. En ne citant que les prostituées de « métier », la définition, telle qu'elle figure dans ces ouvrages, – « définition juridique, rassurante pour l'ordre social et moral, mais inexacte à plus d'un titre » (Field, 1992 : 40) – restreint considérablement le fait prostitutionnel tel qu'il est présenté dans notre corpus.

Penser la prostituée comme une femme débauchée ou faisant volontairement commerce de son corps est une vision réductrice qui ne tient pas compte de la diversité des expériences prostitutionnelles des œuvres retenues pour la présente analyse, dans lesquelles la réalité romanesque des travailleuses du sexe se révèle bien plus complexe et diffuse. Une seule protagoniste adulte, Marie, exerce cette activité en complément d'un emploi salarié ; les autres, adolescentes – Lena (von Hagenburg, 2009), Magda (Müller, 2013), Dunja (*Ibid.*), Ludmilla (*Ibid.*) et Conny (*Ibid.*) – sont à la merci d'un souteneur ou s'adonnent, à l'instar de Lisa, au commerce de leur corps en « *free-lance* ». Bien qu'elle ne soit jamais désignée comme prostituée par l'auteure, Marie s'adonne bel et bien à la prostitution, même si elle n'en fait pas réellement « son métier ». Il s'agit ici de la « dimension prostitutionnelle de la relation (para)conjugale, [qui] tend à brouiller les limites » (Field, 1992 : 47). Ceci nous amène donc à revoir le terme « prostitution » et à en ouvrir considérablement la définition.

L'adolescente prostituée apparaît, avant tout, comme le produit de la misère sociale. C'est bel et bien le manque de ressources financières qui pousse Lisa et Conny, issues d'un milieu très modeste, à racoler. Leur famille vivant de manière précaire, elles ont cru entrevoir dans le commerce de leur corps un moyen facile et rapide de s'assurer de

substantiels revenus. Cependant, la situation socio-professionnelle des parents ne suffit pas, seule, à expliquer leur entrée dans ce milieu qui transforme la femme en produit. D'autres éléments ayant déterminé leur évolution ultérieure doivent être pris en compte, dont l'enfance dans une famille instable, l'ivrognerie du père, la mésentente au sein du couple parental, une famille recomposée dans laquelle elles peinent à trouver leur place et l'échec scolaire : « Mes parents ne cessaient de se disputer, mon père buvait de plus en plus et rentrait toujours plus saoul à la maison. J'avais des problèmes en classe [...] et plus particulièrement en allemand ... j'ai fini par comprendre pourquoi : j'étais dyslexique ».

Les auteures mettent en application l'idée très répandue selon laquelle « la prostituée se définit par un vide, par un échec de l'éducation » (Corbin, 1991 : 109). Même si elle n'apparaît qu'en filigrane, la détermination géographique – la campagne chaste et innocente est opposée à la grande capitale – est présente dans chaque roman. Lena et Magda sont originaires d'une province reculée de la Biélorussie, un pays incapable de leur proposer un avenir satisfaisant, Lisa a grandi dans un village du Bade-Wurtemberg et Conny en Bavière profonde. Les lieux de passe, eux, sont exclusivement situés en ville, à Braunschweig ou Stuttgart. Ces adolescentes possèdent une lourde détermination sociale et ce déterminisme correspond, dans le roman, à une volonté d'explication et de justification de leur déchéance, de leur « inexorable dégradation psychique et morale » (Gil, 2008 : 27). C'est là, une manière pour les écrivaines de les déresponsabiliser et de signifier que la faute de leur chute incombe grandement à la société.

Le désir de quitter une situation économique et sociale défavorable pour un avenir meilleur en Allemagne, leur naïveté et leur manque d'expérience ont fait de Lena et Magda des proies faciles, des victimes de filières par définition illégales, ce qui les a placées dans des conditions d'exploitation et de violence extrêmes. Elles ignorent le sort de prostituée qui sera le leur sur le sol allemand ainsi les conditions de clandestinité, d'exploitation et d'insécurité dans lesquelles elles devront se vendre. Elles ne réalisent la duperie qu'après avoir été insérées dans des espaces prostitutionnels : « Ici, les hommes paient pour faire de toi ce dont ils ont envie » (von Hagenburg, 2009 : 31). Le viol systématique et collectif à leur arrivée en Allemagne par des passeurs et des intermédiaires bestiaux participe également à cette prise de conscience.

Le devenir des jeunes filles est conditionné par deux prédicats fondamentaux : un prédicat extérieur, celui de l'origine sociale et géographique et un prédicat intérieur, celui d'une prédisposition à la vente de leur corps. Que faut-il entendre par cette dernière expression ? Conny, Lisa et Marie sont conscientes et fières de leur pouvoir de séduction et de leur beauté. Ceci s'accompagne, chez les deux dernières, d'un penchant pour la lubricité, deux notions complètement étrangères à toutes les autres prostituées du corpus. En effet, Lena et Magda perdront seulement leur virginité lors de leur entrée forcée dans la prostitution : « Oooh, c'est ta première fois, bébé ? Tu vas vite comprendre » (von Hagenburg, 2009 : 24). Quant à Conny, si à 14 ans à peine, elle a commencé à se prostituer sur le trottoir, c'était par nécessité, par besoin de survivre matériellement, mais aussi pour financer sa consommation de cocaïne, de *Speed* et de *smart-drugs*. Aucune de ces adolescentes ne correspond au type de la prostituée avide de sexe que nous représente

Magdalena von Hagenburg ; aucune, mise à part Marie, ne répond à cette « prédisposition à la débauche ». La décision mûrement réfléchie de cette callgirl – décision approuvée par son mari – de se prostituer contraste avec sa condition d'employée de bureau et ce type d'activité complémentaire, sans besoin impératif de revenus supplémentaires, semble incarner la liberté sexuelle et l'indépendance. Elle fait preuve d'un véritable « esprit d'entreprise » et sa consommation excessive d'hommes est présentée comme une réponse à un besoin pulsionnel, à un appétit sexuel insatiable, à une sexualité débridée (von Hagenburg, 2008 : 8) :

C'était à nouveau l'un de ces jours où je me consumais presque de désir [...] C'est là que m'est venue l'idée de me faire payer pour avoir du sexe. Quel bonheur de pouvoir se faire de son hobby un métier ! [...] Il s'agit de sexe et non d'amour. Il s'agit de satisfaire mes besoins physiques.

Derrière la forte détermination sociale de ces toutes jeunes filles transparait la position critique des romancières vis-à-vis de la société. Dans leurs romans, celles-ci sont, en quelque sorte, victimes d'elles-mêmes et de leurs origines. L'entrée dans la prostitution volontaire ou forcée s'accompagne d'un départ du foyer familial, de la marginalisation sociale et de l'exclusion familiale. Cette exclusion est, dans le corpus, traduite par le regard d'autrui porté sur ces « putes de papier ». Les jugements méprisants émis à leur sujet et des propositions désobligeantes font directement référence à leur condition de femme-objet, de marchandise dont la relation à autrui autre que prostitutionnelle, est, dès lors, rendue très difficile : « l'un de mes frères, après m'avoir frappé et craché au visage en me traitant de pute, m'a jetée dehors » (van de Luchteren, 2013 : 43). Lena, Lisa et leurs consœurs sont ainsi marquées par la solitude, l'aversion et le discrédit, stigmates de la marginalisation de la putain produite par leur condition de prostituée. Marie affirme qu'elle se prostitue librement et selon ses propres règles « d'exercice » : ceci constitue un moyen de neutraliser ces stigmates en maîtrisant, et non en subissant, une pratique discréditée.

II. LA PROSTITUÉE, UN PERSONNAGE CONDAMNÉ A LA DUALITÉ

Le personnage de la prostituée s'impose, ici, comme foyer de l'attention : « C'est la figure-pensée, la figure aperçue du point de vue des images et des idées qu'elle suscite » (Gervais, 2007 : 31-32). D'abord présence incertaine, dont l'existence n'est attestée que par les actions de ses souteneurs et des clients, ce personnage se dévoile au fil des pages et le suspense est dû à ce dévoilement progressif. Si « décrire a [...] directement une influence sur le statut des personnages de l'œuvre, sur leurs caractéristiques et fonctions narratives », le portrait, dans ces récits, reste « l'élément majeur de la focalisation de l'effet-personnage dans le texte » (Hamon, 1983 : 183), car « stylistiquement, l'effet-personnage [...] passe d'abord par des portraits qui focalisent et refocalisent une série d'informations échelonnées tout le long d'une histoire » (*Ibid.* : 185). Si leur prénom, qui appartient au registre « appellations », est « condensation du personnage », leur portrait, lui, en est une « expansion » (*Ibid.* : 151-157) et apparaît comme l'un des moyens essentiels pour assurer leur présence textuelle, en dépit de l'absence totale d'étalage « physiognomiste » (Cordoba, 1983 : 33).

Il n'y a aucune prolifération du détail et, si toute physiognomonie est réductrice, ici, ce caractère se trouve encore accentué. Le personnage romanesque, entièrement livré à l'imagination du lecteur, apparaît, outre l'atomisation dont il est victime, entre les lignes. Les moyens mis en œuvre par les auteures vont des « désignateurs descriptifs » (*Ibid.*) – « toute jeune fille », « de petite taille », « beauté slave » – à l'emploi de « désignateurs dénominatifs » (*Ibid.*) – « Lena », « Magda », « Magdalena », « Conny », « Lisa » – conjugués à des désignations physiques dont « seins », « bas-ventre », « cuisses », « sang », etc. Les énoncés concernant les jeunes prostituées peuvent se réduire à une « matrice signifiante » (Barthes, 1967) et un nombre restreint d'éléments linguistiques dont « tituber », « pleurer », « souffrir », « balbutiante », « tremblante » ou « apeurée ». La rougeur, la pâleur et la sueur sont évoquées avec une intensité singulière. L'essentiel du portrait reste focalisé sur leur visage pour transcrire l'émotion qui s'y reflète.

En raison de leur beauté et de ce qu'ils dévoilent d'elles, comme les *Mystica* dans les peintures de Pompéi, leurs traits font l'objet d'une attention soutenue et en disent plus long sur leur personnalité qu'une description circonstanciée. Le visage de Lena et de Magda est, pour le lectorat, plus révélateur que tout le reste de leur corps. Substitut de l'individu tout entier, il traduit la pureté de ces biélorusses tombées entre les mains d'une organisation criminelle pratiquant le commerce de jeunes femmes désespérées et fort naïves.

Les termes par lesquels les auteures dépeignent le corps de leurs héroïnes n'ont droit qu'à un choix restreint de qualifications : les éléments corporels ne sont déterminés que par une, et plus rarement, deux épithètes. Ainsi, leur bouche est « fine » ou « pâle », leur front « haut », leur corps « menu », leurs traits « fins ». A la lumière de ces exemples, l'on constate que l'étendue lexicale se trouve réduite et qu'il y a là une certaine vision de la prostituée que les mots permettent de préciser et de transcrire ; le lecteur, lui, n'a accès qu'à ces quelques termes, à partir desquels il reconstruit lui-même, à sa convenance, une image des protagonistes. Et cette même image dépend autant de lui que du texte, les qualificatifs utilisés étant les affleurements d'un métalangage implicite qui exigent un certain déchiffrement. La fonction du corps romanesque des prostituées du corpus donne donc au lecteur le sentiment de leur réalité physique qui, pourtant, au fil des textes, se réduit à peu d'éléments : des actes volontaires – la consommation d'alcool ou de psychotropes pour supporter les passes, des tentatives de fuite – et quelques manifestations physiques – la pâleur, la tachycardie et la dyspnée d'angoisse. On pourrait reprocher aux auteures le schématisme et le manque de richesse de leur système descriptif, une « hypertrophie du détail vrai » (Zola, 1885) et une tendance décryptive plutôt que descriptive. Leurs héroïnes, dont le portrait acquiert ici valeur d'indice par son caractère conventionnel, sont fortement stéréotypées : ces travailleuses du sexe ne sont pas dépeintes pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles représentent. Il s'agit là, en fait, de « lieux d'indétermination » (Jouve, 1992 : 31) et de « blancs » (Iser, 1985 : 318-319), de non-dits participant à la construction de l'image des prostituées par le lecteur.

Dans notre corpus, exceptée Marie, elles sont amenées, en quelque sorte, à se dédoubler, afin d'éviter de sombrer dans la folie ; ce caractère duel est exprimé

concrètement dans leur vêtue. Leurs vêtements, véritables clés pour leur compréhension, procèdent d'un effet de miroir et établissent, dans cet univers de la prostitution, l'existence d'un code vestimentaire. Des indices « auto-référentiels incitent le lecteur à aller de l'apparence au caché, du visible au dissimulé : les « descriptions d'habillements [...] tendent à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet **Erreur ! Signet non défini.**» (Genette, 1969 : 58-59). Mais l'habillement n'est pas un simple opérateur de classement du personnage dans le milieu de la prostitution **Erreur ! Signet non défini.**, il remplit également un rôle symbolique et narratif. Nous pourrions, à ce propos, parler de « vestignomonie » (Dargnan, 1932 : 4), car le vêtement, indice de séduction et de théâtralité, procède d'une description soumise à la vision et contribue au symbolisme du portrait, même si le lexique spécialisé de l'habillement demeure réduit : culottes, soutien-gorge, corsage, bodys, négligés, bas, bottes, etc. forment une sorte de lexique **Erreur ! Signet non défini.** typique du monde de la prostitution que module simplement une indication particulière concernant la matière – la dentelle blanche et le velours lie de vin – dans laquelle sont confectionnés les dessous et les robes. Les variantes de ce lexique de base se limitent à des désignations telles que « bustier rose », « porte-jarretelles rose » ou « bottes cuissardes noires » (von Hagenburg, 2009 : 19), témoins d'une mise en scène corporelle féminine qui répond aux fantasmes masculins. La commercialisation du corps impose une transformation préalable de l'être, ce qui sous-entend un maquillage, des vêtements et des sous-vêtements spécifiques. Les tenues consistent ici en un véritable déguisement aux caractéristiques précises et incontournables, comme la transparence, la longueur, la couleur et la matière. Les « putains livresques » se réduisent à un corps et à un habit, d'où une dualité nécessaire pour préserver, sous cette apparence, qui elles sont vraiment. Leurs vêtements de travail répondent à un code précis et, à travers lui, c'est toute la théâtralité de l'activité de prostitution que les auteures soulignent : « Je portais des jupes très courtes, des bottes très hautes ou des stiletos, j'étais tellement maquillée qu'on aurait pu croire que je suis tombée dans un pot de peinture » (Müller, 2013 : 102).

De par cette théâtralité, les jeunes filles ne sont pas lucides lorsqu'elles vendent leur corps : juste l'ombre d'elles-mêmes, elles sont associées, involontairement et inévitablement, à la duperie et au mensonge de leurs proxénètes. Leurs habits trahissent cette dualité des héroïnes, reflètent les contradictions intérieures propres à chacune d'elles. Une tapisserie, disait Saussure, est une œuvre d'art produite par l'opposition visuelle entre des fils de couleurs diverses et ce qui importe pour l'analyse, c'est le jeu de ces oppositions. La remarque vaut aussi pour le tissu verbal des œuvres du corpus, car l'art **Erreur ! Signet non défini.** des auteures s'apparente à celui du coloriste (Baudelaire, 1975 : 1042). Elles signalent les détails communs d'habillement, de conduite et de manière d'être de ces jeunes filles sans chercher à les différencier les unes des autres, mais en accentuant ce qui les unit, les signes qui sont leur marque de fabrique.

Leurs prostituées sont le support d'un nombre « d'effets-descriptifs **Erreur ! Signet non défini.**» (Hamon, 1982 : 111) disséminés dans les récits : ici, un portrait physique, là, un portrait moral, là, une description d'état psychologique. Magdalena von

Hagenburg, Lisa Müller et Corinna van de Lucheteren s'appuient sur la récurrence des processus de schématisation à partir desquels la jeunesse et la crédulité de leurs « filles de joie » se font transparence. Le taux d'iconocité élevé de leurs textes les rend accessibles à tout lecteur. **Erreur ! Signet non défini.** Les prédicats étant illimités, rien n'aurait pu les empêcher de concevoir des portraits plus étoffés. Or, ces derniers s'organisent autour de jeux de signifiés, plutôt que d'imposer une réalité physique des protagonistes. Chaque prostituée, prise à part, n'est à dire vrai qu'une silhouette dont l'aspect documentaire ne va pas bien loin. En revanche, le personnel romanesque dans son ensemble, rouage de ces récits, devient un discours au second degré sur la société et, plus particulièrement, sur les hommes ayant recours au sexe tarifé.

CONCLUSION : UNE REPRÉSENTATION DES PLUS TRADITIONNELLES

La simplification opérée par les auteures aboutit à la création de « types ». Leurs prostituées se réduisent à des rôles que le lectorat rencontre, presque inchangés, dans chacune des œuvres. Ces héroïnes demeurent attachantes sans bien même que leur caractérisation soit profonde. Un personnage ne doit pas être vrai, mais vraisemblable ou, comme disait, en son temps, Boileau (Boileau, 1875), il ne doit pas être réel, mais réaliste. F. Fellini va dans le même sens en affirmant qu'il n'est pas nécessaire que les choses montrées soient authentiques. Ce qui doit être authentique, d'après lui, c'est l'émotion que le lecteur ressent. Pourtant, ces prostituées fortement stéréotypées, dont certains traits sont récurrents et d'autres éludés, mériteraient de gagner en vie et en profondeur. Faut-il voir dans ce système descriptif très limité, dans cette « hypertrophie du détail vrai » (Zola, 1885), dans la répétition de qualifications identiques et associations de stéréotypes des faiblesses trahissant un manque d'imagination ou l'absence de talent rédactionnel – « Qui ne sait décrire ne sait écrire » (Wey, 1845 : 404) ? Ou s'agit-il plutôt d'une stratégie d'écriture ?

Les portraits de ces « filles de joie » ne renvoient pas, par leur caractère conventionnel, à la réalité, mais à une représentation « opinable » de celle-ci. Une floraison de stéréotypes langagiers aide le lectorat à se situer directement dans un horizon référentiel. **Erreur ! Signet non défini.** et a comme premier effet de permettre la compréhension immédiate du récit. La reconnaissance de nombreux éléments récurrents l'installe directement dans un cadre sémantique familier et constitue un signal de reconnaissance qui lui permet d'édifier des hypothèses sémantiques basées sur ces scénarios. Les prédicats et les métaphores sont sélectionnés dans des champs de forte lisibilité et les auteures sacrifient aux lieux communs, leur but étant d'éviter l'ambiguïté du déchiffrement. Leur discours devient dénotatif et sa compréhension est garantie également par une terminologie accessible au lecteur moyen. Mais, simultanément, cette excessive lisibilité met en cause la valeur littéraire des œuvres qui s'apparentent, par bien des points, à un discours accusateur des modalités de la prostitution que sont la violence, la tromperie et la marchandisation des corps qui s'insère dans un « continuum d'échanges économico-sexuels » (Chimienti, 2008 : 15). Les textes du corpus, sauf *Die Mietfrau*, invoquent

l'éviction du désir et du plaisir des prostituées pour dénoncer un asservissement de leur corps à la lubricité prédatrice des hommes.

L'image de la prostituée livrée dans ce corpus répond aux codes et aux topos de la littérature féminine et populaire et s'inscrit dans les schémas du canon de la littérature prostitutionnelle allemande. Les œuvres n'opèrent ni expérimentation formelle, ni métaphorisation du personnage à l'intérieur de l'intrigue. Aucune innovation littéraire non plus quant à la figure de la prostituée qui n'a rien de commun avec Milla et Kalla, les héroïnes de l'odyssée féministe trash de Laura Gustafsson (Gustafsson, 2014), avec Manu dans *Baise-moi* de Virginie Despentes (Despentes, 1994) ou Nelly dans *Putain* de Nelly Arcan (Arcan, 2001). Aucune auteure du corpus n'utilise, dans la construction de ses prostituées, des stéréotypes de la féminité et des rapports de séduction entre hommes et femmes dans l'intention de renverser ces conventions comme le font, par exemple, Virginie Despentes et Nelly Arcan. Il n'y a là aucune tentative d'éclater des codes établis. On ne peut que déplorer cette frilosité littéraire des auteures allemandes et noter l'absence des modalités narratives d'une « nouvelle » écriture au féminin telle qu'elle se manifeste en France, en Finlande et au Québec. Magdalena von Hagenburg, Corinne van de Luchteren et Lisa Müller se contentent-elles d'enfiler les perles classiques du roman de prostitution à la demande de leurs éditeurs et/ou de leur lectorat ? Cette question mériterait pleinement d'être élucidée.

BIBLIOGRAPHIE

ARCAN Nelly : *Putain*, Paris, Seuil, 2001.

BARTHES Roland : *Le système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

BAUDELAIRE Charles : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

BOILEAU Nicolas : *L'art poétique*, Paris, Imprimerie Générale, 1875.

CHIMIANTI Milena : « Prostitution-Une histoire sans fin ? », in *Sociétés*, 99, 2008, p.11-20.

COMTE : « Stigmatisation du travail du sexe et identité des travailleurs et travailleuses du sexe » in *Déviance et Société*, 34, 2010, p. 425-446.

CORBIN Alain : *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier Montaigne, 1991.

CORDOBA Pierre Emmanuel : *Le personnage en question*, Université Toulouse-Le Mirail, 1983.

DARGNAN Edwin Preston : *Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 1932.

DESPENTES Virginie : *Baise-moi*, Paris, Massot, 1994.

DEVROEY Maud : *Pour une gestion réaliste de la prostitution en Belgique*, Bruxelles, Bruylant, 2002.

FIELD Michel : « De la prostitution », in *Revue Autrement*, Série Mutations, n°132, Editions Autrement, Paris, octobre 1992, p. 40.

GENETTE Gérard : *Frontières du récit*, Paris, Seuil, 1969.

GERVAIS Bertrand : *Figures, lectures – Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

GIL Françoise : « La prostituée, une invention sociale », in *Sociétés*, 99, 2008, p. 21-32.

- GUSTAFSON Laura** : *Conte de putes*, Paris, Grasset, 2014.
- HAMON Philippe** : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1982.
- HAMON Philippe** : *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983.
- ISER Wolfgang** : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JOUVE Vincent** : *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- KIPLING Rudyard** : *In Black and White*, New York, H.M. Caldwell Co, 1899, p. 135–173.
- MARZANO** : *Je consens, donc je suis....* Paris, PUF, 2006.
- MÜLLER Lisa** : *Nimm mich, bezahl mich, zerstör mich*, Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013.
- REY-DEBOVE Josette et REY Alain** : *Dictionnaires Le Robert*, Paris, Le Robert, 2000.
- VAN DE LUCHTEREN Corinne** : *TraumaNutte*, Berlin, AAVAA, 2013.
- VON HAGENBURG Magdalena** : *Ausgeliefert*, Leipzig, Engelsdorfer, 2009.
- VON HAGENBURG Magdalena** : *Die Mietfrau*, Leipzig, Engelsdorfer, 2008.
- WEY Francis** : *Remarques sur la langue française au XIX^e siècle, sur le style et la composition littéraire*, Paris, Didot, 1845.
- ZOLA Émile** : *Lettre à Henry Céard*. 22.03.1885.

L'ESPACE, « RESSEMBLANCE DU LIEU » : POUR UNE LECTURE DE L'ANALOGIE EN POÉSIE

Paul-Hervé AGOUBLI

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan

Résumé :

On a souvent pris pour le fruit du hasard et des coïncidences, les ressemblances qui pouvaient exister entre des individus qui ne se connaissent pas. La réalité du sosie nous a cependant alerté sur la communication entre les choses à l'intérieur d'un même espace ou disséminées dans plusieurs lieux distincts. Nous montrons d'après les travaux de Michel Foucault que la ressemblance structure le monde et qu'elle organise notre pensée. Nous montrons également qu'elle est la substance dont se nourrit la poésie.

Mots clés : *Espace, ressemblance, poésie, métaphore, comparaison.*

Abstract :

We have sometimes taken the likeness which could exist between unknown persons for chance. However double reality alerts us about communication between the things in a same in different spaces. We show by Michel Foucault studies that likeness structure the world and organize our ideas. We show also that it's the substance that sustains of poesy.

Key Words: *Space, likeness, poesy, metaphor, comparison.*

INTRODUCTION

Combien de fois n'avons-nous pas été accostés, interpellés par quelqu'un au détour d'une avenue, d'une ruelle, au sujet de la ressemblance que nous avons avec un autre, au loin, dans une contrée, une ville, bref, un espace où parfois nous-mêmes n'avons jamais été ? « Non, ce n'est pas moi ! Désolé(e) ! » Cette réponse polie, combien de fois ne l'avons-nous pas servie, un poil avenant, un poil agacé, selon les humeurs et les fortunes ? En réaction à cette méprise, nous ne comptons certainement plus le nombre de fois que nous avons entendu cette expression de surprise : « Comme les gens se ressemblent ! »

Cette situation si familière et dans laquelle chacun s'est sans doute déjà retrouvé présente en réalité les virtualités de l'espace que la surprise de celui qui nous questionne actualise en fait. Que peut bien dire ce quiproquo au-delà de la méprise apparente ? Y a-t-il réellement méprise ? L'opération que décrit l'acte d'énonciation n'est-elle pas plus complexe que cet acte manqué que rappellent les procès ci-avant ? N'y a-t-il pas en réalité, le fait d'une méta-spatialité qui imbrique ou qui superpose deux espaces faisant se

rencontrer deux individus – l’allocutaire et ce délocuté inconnu¹⁴ de nous – aux destins parallèles ?

Cette image dit quelque chose de la connexion, de la communication à l’œuvre dans le monde et dont l’équivalent, la synecdoque sinon l’exemple parfait, est la liaison des synapses dans l’organisme. Dans la mesure même où cette commutativité que la conscience soupçonne à peine, décrit un univers informatif qui fait dépendre entre eux les divers objets ou média de la chaîne de communication que constitue le monde (ou l’organisme), une intellection de cette liaison des ou entre les choses s’avère nécessaire dès lors.

C’est du reste à cette entreprise que s’est livré Michel Foucault. Il a ainsi pu conclure que l’analogie constituait le moteur de la pensée occidentale sinon moderne. Pour Foucault en effet, « la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir des cultures occidentales » ; cela est attesté par ce qu’il nomme « la trame sémantique de la ressemblance »¹⁵ et que l’on retrouve dans la littérature, la poésie en l’occurrence.

Comment alors la ressemblance permet-elle de dresser une cartographie de la pensée occidentale ? Comment met-elle l’espace au cœur du processus de signification de l’existence ? Enfin, comment la littérature donne-t-elle une illustration de ce jeu des ressemblances dont la spatialité est le centre même ?

La réflexion qui s’ouvre entend questionner l’espace mais à l’aune des jeux de ressemblances qu’il offre à la conscience. Son parti pris est de valider, pas sans en avoir largement rendu compte, la position centrale que fait jouer Michel Foucault à la ressemblance dans système de pensée universel. Il faudra en discuter avant de montrer que la littérature et spécifiquement la poésie jouent de cette ressemblance pour créer ses images et toutes ses virtualités.

Cette entreprise tient de l’herméneutique au sens où elle procède d’une insatisfaction contenue dans le projet littéraire lui-même, car « Loin de se contenter de saisir la réalité perçue et imaginée, la littérature s’inscrirait... dans un long questionnement qui en transcende les limites...¹⁶ ». Le rôle que fait jouer Michel Foucault à la ressemblance dans la pensée occidentale se présente dès lors comme une amorce pour saisir, à partir du « sens littéral » du texte, la vérité anagogique dont celui-ci est porteur.

I - La ressemblance dans la pensée (occidentale)

Avant la science expérimentale, avant le positivisme comtien et la rupture radicale qu’ils ont opérée dans le système de pensée occidentale, le rapport au divers se faisait par le jeu d’une analogie dont l’instrument de mesure était l’anthropocentrisme dont la traduction matérielle s’est avérée dans la position centrale qu’il a semblé que l’homme

¹⁴ - Dans le cas des jumeaux par exemple, la surprise du locuteur demeure surtout s’il ignorait la gémellité de son vis-à-vis.

¹⁵ - Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 32.

¹⁶ - Thomas Pavel in *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Editions Gallimard, 2017, p. p.IX.

occupait dans le divers et dans l'espace. De même que la planète qui l'abrite est le centre de l'univers, de même l'homme est ou doit être le centre de « l'universelle harmonie », ce que combattra la pensée humaniste.¹⁷ Cette réalité est attestée par l'exemple de l'astronomie et surtout, pour rester dans le cadre de la littérature, par celui du bestiaire, sorte d'introduction à l'histoire naturelle mais qui restait pour beaucoup, la preuve d'un anthropomorphisme de la bête. Selon « Le lieu commun... la Création n'existe qu'afin de fournir à l'homme des exemples de foi. »¹⁸ Il en résulte que « *Toute « lecture » du monde ne peut donc que tendre à faire apparaître des signes, la réalité sensible est la lettre dont il faut interpréter l'esprit ; d'où l'établissement d'une relation métaphorique constante entre le monde et ce qui lui donne à nos yeux un sens...* »¹⁹ Cette disposition mentale fait de la comparaison l'outil même des savoirs ; elle débouche sur une contiguïté qui fait vivre l'animal dans l'homme et inversement l'homme dans l'animal. On ne peut comprendre le jeu d'un tel rapprochement si on ne tient pas compte de l'esprit de cette pré-positivité qui court depuis les sociétés primitives jusqu'aux portes du XVI^e siècle, pense Foucault. Pour lui, comme il vient d'être indiqué, l'analogie a été au cœur de la pensée occidentale, c'est elle par exemple « *qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter* ». Productive donc, la « ressemblance » est au sens où la conçoit Michel Foucault, un fait éminent de l'existence détectable à travers quatre piliers ou quatre figures en l'occurrence la *convenientia*, l'*aemulatio*, l'*analogie* et les *sympathies*.

Ces quatre « figures de la similitude » présentent l'objet même de la ressemblance, c'est-à-dire ce qu'elle est, à savoir le rapprochement, la communauté des traits et des propriétés entre deux ou plusieurs objets. À cela s'ajoute qu'elles énoncent une attirance, une vocation, une tentation pour un objet à "prétendre", par reconnaissance, par tacite parenté, aux formes, aux nervures, aux contours d'un autre : c'est le cas de la *convenientia* et des *sympathies*.

Que met Michel Foucault dans la *convenientia* par exemple ? Ni plus, ni moins qu'un

voisinage des lieux [qui] se trouve, par ce mot, plus fortement désigné que la similitude. Sont « convenantes », les choses, qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se jouxter ; elles se touchent du bord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Par là, le mouvement se communique, les influences et les passions, les propriétés aussi. De sorte qu'en cette charnière des choses une ressemblance apparaît. Double dès qu'on essaie de la démêler : ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses...²⁰

Cette semblance particulière est « la ressemblance du lieu » en ce que dans le "re" de "ressemblance", elle confirme ce qui relevait préalablement du domaine du possible

¹⁷- D'après la *Nouvelle encyclopédie autodidactique Quillet*, La Renaissance apporte une importante nouveauté dans le sens où « elle place l'homme, créature privilégiée, en dehors de l'universelle harmonie ». Avant cela, celui-ci était « à l'image de Dieu », c'est-à-dire au centre de la création, laquelle ne s'expliquait que par lui. *Nouvelle encyclopédie autodidactique Quillet* Paris, Editions QUILLET, 1988, p. 88-89.

¹⁸- Gabriel BIANCIOTTO (trad.), *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Editions Stock, 1980, p.14.

¹⁹- *Ibid.*

²⁰ - Michel Foucault, *Les mots et les choses, Op. Cit.*, p. 33.

voire de l'impression, ce qui relevait d'une "semblance" donc. Cette « ressemblance du lieu » parle du sujet d'une dualité qu'il faut promptement surligner.

Premièrement, elle montre que la ressemblance procède d'un cinétisme –mental, intellectuel, représentatif – qui meut d'un bout à l'autre deux objets.

Deuxièmement, elle indique que ce mouvement s'opère à l'intérieur d'un espace ou plus exactement dans deux espaces : l'un de départ où les deux objets sont apparemment séparés ; et l'autre d'arrivée où ils apparaissent semblables, voire indissociables. Cette dernière station est le lieu même de la ressemblance. Elle marque une surprise du lieu, surprise de découvrir dans deux figures lointaines devenues attenantes, une similitude virtuelle qui s'actualise alors. Michel Foucault signe donc que « *le voisinage n'est pas une relation extérieure entre les choses mais, le signe d'une parenté au moins obscure*²¹ ». La comparaison qu'établit Parfait Diandué entre « l'espace dans la fiction » et « l'espace extra diégétique²² », plus exactement cette "interconvertibilité", ou dirons-nous la dette de l'une à l'autre, s'entend donc bien, et ne peut s'expliquer qu'en regard de cette parenté obscure dont il vient d'être fait cas.

Il reste que, convenance ou similitude, la ressemblance s'opère dans l'espace ; elle est premièrement chose de l'espace.

II - L'espace, lieu des ressemblances

Notre façon d'entendre l'espace peut venir du tribut de la tradition biblique. Le récit de la Genèse, en effet, indique bien un avant et un après de la spatialité. Tant que le monde était informe corrélativement ou supposément donc incognitif du point de vue de la spatialité, il n'existait pas, ou pas vraiment. La création du monde coïncide avec la naissance quasi "gémellaire" de l'espace en « cieux et terre²³ ». De fait, l'espace devient le lieu des rassemblements puis des connexions, puis des relations entre divers corps : appelons cela la création. La vie peut être ainsi définie comme l'intelligence, la communication entre les différentes composantes de l'espace ou d'un espace donné. Redisons-le, l'espace est le théâtre des rassemblements significatifs entre les choses. Comme tel, il est géométrique en tant qu'il lie entre eux plusieurs points²⁴. Il procède par ailleurs, d'une opération linguistique, énonciative, au nom de quoi, le ramenant à la littérature, Méité Méké a pu poser l'hypothèse qu'il relèverait d'une expérience verbale et non pas visuelle. Cette hypothèse fait écho à la réflexion de Michel Foucault ; celle née de sa lecture de Borges, notamment au sujet d'une curieuse énumération que celui-ci avait faite d'une série d'animaux en s'inspirant d'une «...encyclopédie chinoise ». Après examen de cette énumération, Michel Foucault pouvait ainsi commenter que

La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le

²¹- *Idem*.

²²- Parfait Kacou DIANDUE BI, *Topolectes 2*, Abidjan, Baobab, 2010.

²³- Voir Genèse 1 : 1,2.

²⁴- En s'appuyant sur le *Dictionnaire universel*, Méité Méité définit l'espace « dans la pensée mathématique... comme un ensemble de points fonctionnant selon des plans. » *Barbey D'Aurévilly, Éléments pour une analyse topologique aurevillienne*, Abidjan, Baobab Edition, 2017, p.39.

voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner. Les animaux « i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau », – où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui les transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage ?²⁵

Les virtualités qu'autorise ou que s'autorise la littérature en tant que domaine du possible viennent de cette spatialité particulière que constitue "le discours" littéraire lui-même en cela aussi qu'il est plus sensible, plus attentif au voisinage secret entre les choses dont il amplifie le bruissement. Il suffit d'évoquer « Les correspondances » de Charles Baudelaire pour entrevoir, pour entrapercevoir cette charnière des choses, ce point de jonction dont témoigne déjà le premier quatrain du poème :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.²⁶

Ce poème est construit sur le registre de l'analogie. La métaphore qui inaugure le texte l'exprime clairement en établissant un parallèle entre « Nature » et « temple » : la première devenant l'instant d'un sonnet, une déclinaison du second. Le mode déclaratif des deux premiers vers semble trouver sa justification dans l'information apportée au lecteur, à savoir que « L'homme passe [dans ce temple que constitue la Nature] à travers des forêts de symboles// Qui l'observent avec des regards familiers ». D'un bout à l'autre de cette subtile antithèse (qui porte sur le décalage entre les enseignements de la Nature et l'insensibilité – au sens physiologique – de l'homme), se lit l'invitation à une attention toute particulière à accorder aux choses qui, dans leur manifestation, pourraient ne constituer que des ébauches, des prémices d'autres réalités. Le champ lexical formé par les expressions « confuses paroles » ; « L'homme y passe (négligemment sans doute) » ; « des regards familiers », construit en réalité, l'idée d'une dialectique – et le mot de « temple » n'est pas innocent de sa charge symbolique – entre la crédulité et l'incrédulité à l'égard de ce voisinage. La question étant : est-ce que l'homme se laisse pénétrer par cette dualité, par cette co ou cette sur-réalité ambiante ?

Ce voisinage des choses devient alors celui des ensembles, celui des paradigmes : voisinage entre le réel et la fiction, entre l'actuel et le virtuel, entre la réalité et l'imagination. C'est en cela, par exemple, que la frontière entre « l'espace dans la fiction » et « l'espace extra diégétique » pose toujours problème à la critique car, comme il a été dit, les rainures, les franges ne cessent de se toucher. En s'appuyant sur Bertrand Westphal, Laurence Dahan-Gaïda révèle par exemple que

l'objet de la géocritique est moins « l'examen des représentations de l'espace en littérature » que « celui des interactions entre espaces humains et littérature ». Par là, il s'agit de mettre l'emphase sur le fait que la littérature ne se contente pas de représenter notre monde mais qu'elle contribue activement à sa production, en dégageant des virtualités inaperçues qui interagissent avec le réel.²⁷

²⁵- Michel Foucault, *Op. Cit.*, p.8.

²⁶- Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Libro, 2017, p. 12-13.

²⁷- Laurence Dahan-Gaïda, « La géocritique au confluent du savoir et de l'imaginaire », <http://www.epistemocritique.org/editorial-la-geocritique-au-confluent-du-savoir-et-de-l-imaginaire/>

Le monde s'éprouve certes, il se rêve aussi. Il existe certainement en tant que donnée empirique ; toutefois, dans la mesure même où il est le fruit d'expériences plurielles, dans la mesure même où il apparaît comme le résultat d'une réfraction dont les sens, l'intuition, l'imagination, les croyances sont les corps réfringents, le considérer dans sa seule manifestation phénoménale peut s'avérer une erreur. La ressemblance se révèle comme une porte ouverte vers une infinité de possibles ; la poésie est alors l'un des instruments privilégiés de cette ouverture, le lieu, l'amorce de cette correspondance.

III - Sémantique de l'analogie poétique

Au moment d'introduire l'analyse du texte poétique, une mise au point s'impose dans le choix de la démarche alternée entre la stylistique et l'herméneutique que les objectifs qu'elles poursuivent opposent dans la transcendance, le dépassement du texte que suggère la seconde, et cette immanence, voire cette fidélité au texte qu'impose la première. Pour Molinié, «... l'objet premier de la stylistique [est] d'abord d'étudier techniquement les caractères linguistiques du discours littéraire *comme littéraire...* »²⁸ On voit bien que le but de l'opération est de justifier la littéarité du discours avant d'en dégager les subséquentes incidences. Eclipsée un temps par le positivisme et l'idéal scientifique, l'herméneutique structure sa démarche autour de trois moments qui sont ceux de la compréhension (*intelligere*), de l'interprétation (*interpretare*) et de l'application (*applicare*)²⁹. Cette démarche triadique sépare trois moments : « le temps de la perception esthétique » (qui est ce que l'herméneutique a de commun avec la stylistique), « le temps de l'interprétation rétrospective » et « une troisième lecture, de type historique, qui implique la reconstitution de l'horizon d'attente où s'inscrit... le poème et qui suit l'histoire de [sa] réception, de ses « lectures », jusqu'à la plus récente³⁰ ». Les analyses qui vont suivre, procèdent de cette perception esthétique mais n'en restent pas à la dimension structurale ; elles prétendent – en imaginant les implications anagogiques de la réflexion de Michel Foucault sur le texte poétique – déterminer l'inscription de la poésie dans cet horizon d'attente que décrit le philosophe et dont l'analogie est le moteur.

Ainsi, les lignes qui ont précédé ont tenté de montrer que l'analogie – ou plus généralement la ressemblance – est un ressort important (non pas le seul) du système de pensée humain du fait même que les objets qui peuplent le monde interfèrent avec d'autres, réels ou fictifs, dont ils se complètent et qui en retour achèvent de les signifier. C'est pourquoi Michel le Guern écrit au sujet de l'image en littérature que c'est « un élément concret que l'écrivain cueille à l'extérieur du sujet qu'il traite et dont il se sert pour éclairer

²⁸- Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Puf, 2014. P. 7.

²⁹- Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Présentation Thomas Pavel, Paris, Editions Gallimard, 2017, p. 357.

³⁰- *Ibid.*

son propos ou pour atteindre la sensibilité du lecteur par l'intermédiaire de l'imagination.³¹»

Mais qu'est-ce qui légitime ce rapprochement ? N'est-ce pas dans les deux objets attenants, des propriétés ou des sèmes spécifiques³² qui autorisent leur mise en commun ? Le procédé serait donc, si on se situe du point de vue de Michel Foucault, celui de l'*aemulatio*. Il faut en entendre une sorte d'accointance, de connexité voire de communication entre divers objets dispersés dans plusieurs espaces. C'est ce qui explique que Foucault admette une nuance entre la *convenientia* et l'*aemulatio* en disant de la dernière qu'elle est

une sorte de convenance, mais qui serait affranchie du lieu, et jouerait, immobile, dans la distance. Un peu comme si la connivence spatiale avait été rompue et que les anneaux de la chaîne, détachés, reproduisaient leurs cercles, loin les uns des autres, selon une ressemblance sans contact.³³

De fait, les termes de la communication changent. Les objets ne se touchent plus ; plutôt, ils se répondent : « Il y a [donc] dans l'émulation quelque chose du reflet et du miroir : par elle, les choses dispersées à travers le monde se donnent réponse.³⁴» L'émulation amplifie en quelques sortes la possibilité de rapprochement entre les choses qu'elle aime en réalité.

Ce passage de la « convenance » à « l'émulation », du moins, au sens de la distance qu'il suppose et de cette dualité qu'il accentue, rappelle, du point de vue stylistique, ce que sont la métaphore et la comparaison. Selon Le Guern, « La métaphore tend à réduire à l'unité, elle donne l'illusion de réduire à l'unité. Au contraire, dès qu'il y a comparaison, il y a affrontement de deux notions, affrontement qui subsiste et s'impose à tous, tel quel...³⁵»

L'Ode à Cassandre de Pierre de Ronsard nous semble pertinente pour l'illustrer.

Nous en rappelons les termes :

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las ! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las ! las ! ses beautés laissées choir !
O vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne

³¹- Cité par François Moreau in *L'image littéraire*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1982, p. 14.

³² - Nicolas Laurent fait reposer l'étude des tropes sur « l'analyse sémique » des mots dont l'enrichissement ou l'appauvrissement sémantique fait émerger le fait figural. Voir *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001. p. 17-31.

³³- Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Op. Cit., p. 34.

³⁴- *Ibid.*

³⁵ - in *L'image littéraire*, Op. Cit., p. 22.

Toutefois, la métonymie cachée dans l'énoncé « la maison vibrait » (on remplace le lieu par son ambiance), le champ sémantique du substantif « cœur » qui désigne aussi bien l'organe qu'un accord, qu'une harmonie ; et enfin, la métaphore « cœur de pierre », agrègent les deux objets pour n'en plus faire qu'un seul. Ce mouvement de la comparaison vers la métaphore a des conséquences sur la perception même, si on lit plus loin le vers suivant : « On eût dit que ces murs respiraient comme un être ». De part et d'autres donc les objets se croisent, partageant les mêmes attributs comme celui du cœur propre à la maison et à ses habitants : « La maison vibrait comme un grand cœur de pierre// De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits ». Il résulte de ce mouvement des objets, de leur communication interne, un trouble de la perception dont la poésie n'est au final qu'un instrument de médiation. C'est que, comme nous l'avons vu avec les « Correspondances » de Charles Baudelaire, les choses qui peuplent le monde sont en communication constante entre elles ; mais elles sont également le relais d'autres réalités que l'observateur attentif peut voir, un peu comme si regardant à travers un microscope, il pouvait entrevoir la scissiparité du monde. C'est ce que donne à lire, en tout cas, la première strophe de l'« Ode IV » de Jean Racine :

Que c'est une chose charmante,
 De voir cet étang gracieux
 Où comme en un lit précieux,
 L'onde est toujours calme et dormante !
 Mes yeux, contemplons de plus près
 Les inimitables portraits
 De ce miroir humide ;
 Voyons bien les charmes puissants
 Dont sa glace liquide
 Enchanter et trompe les sens.

En soulignant la translucidité de l'eau, plutôt que de renvoyer à la spécularité – propriété objective – du miroir, le poète parle de sa transparence supposée qui permettrait, à travers la glace, de (se) projeter et non plus exclusivement de (se) refléter. En réalité, le miroir se voit attribuer deux propriétés de l'eau, à savoir la spécularité et la projection : l'eau reflète comme on peut voir à travers elle. Cette dernière propriété n'est accordée au miroir que par le fait d'un fantasme qui veut que cet objet ouvre vers un, sinon d'autres mondes exactement comme s'il était la ligne de démarcation de deux réalités qui se sont toujours observées. Il est clair que l'œil ne verra plus les mêmes choses dans ces conditions. La suite de l'Ode IV est donc logique :

Déjà je vois sous ce rivage
 La terre jointe avec les cieux,
 Faire un chaos délicieux
 Et de l'onde et de leur image.
 Je vois le grand astre du jour
 Rouler, dans ce flottant séjour,
 Le char de la lumière ;
 Et sans offenser ses feux
 La fraîcheur coutumière,

Dorer son cristal lumineux...³⁸

Rappelons le propos de M. Le Guern au sujet de l'image littéraire. Il disait, en effet, que c'est « un élément concret que l'écrivain cueille à l'extérieur du sujet qu'il traite et dont il se sert pour éclairer son propos ou pour atteindre la sensibilité du lecteur par l'intermédiaire de l'imagination. » Au vu de ce qui précède, peut-on valider cette thèse ? Tout au moins doit-on l'interroger. Les deux « éléments » mis en communication sont-ils si extérieurs l'un à l'autre ? Est-ce vraiment l'imagination l'opérateur de cette connexion ? Ce que Michel Le Guern entendait sans doute, c'est cette modélisation qui fait correspondre deux objets et qui appelle en soi l'image littéraire elle-même.

CONCLUSION

Au total, relevons que les images, notamment l'analogie et la contigüité, décrivent autre chose qu'un simple lien superficiel entre les objets qui seraient extérieurs les uns aux autres ; elles sont autre chose que de simples ornements. Elles ressortissent, en réalité, à une musicalité qui sourd dans le peuplement du monde et qui rassemble des ressemblances dont se nourrit son harmonie même. L'espace en devient un grand théâtre où la communication entre les choses révèle des virtualités inattendues dont il est l'opérateur certain. Le geste de la poésie a de tout temps été de révéler ce liant dont l'on peut voir qu'il ne naît pas du fantasme du poète mais est inscrit au cœur même du vivant.

En montrant en des termes précis comment opère concrètement la dynamique de la ressemblance, Michel Foucault donne des clés pour saisir la logique qui motive le fait analogique dans le vivant mais aussi dans la création artistique dont participe la littérature et spécifiquement la poésie. Cette amorce structurale ne reste pas toutefois à la surface des choses ; si on lit bien la logique foucauldienne, l'on comprend que les incidences structurales de sa démonstration ont un point de départ métaphysique qui se pose de la manière suivante : qu'est-ce qui fait au fond que les choses finissent par se ressembler, par se correspondre, par se rapprocher ?

En conséquence, d'un point de vue épistémique, il faut saisir la pertinence de cette correspondance entre le concret et l'abstrait, entre l'objectif et le subjectif, qui fait que le sens littéral doit toujours se compléter de la révélation anagogique dans laquelle surgit la vérité de la chose poétique.

BIBLIOGRAPHIE

BIANCOTTO Gabriel (trad.), *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Editions Stock, 1980.

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librio, 2017.

DIANDUE BI Kacou Parfait, *Topolectes 2*, Abidjan, Baobab, 2010,

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1966.

³⁸ - Jean Orizet, *Les cent plus beaux poèmes de la langue française*, Op. Cit., p. 46-47.

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Présentation Thomas Pavel, Paris, Editions Gallimard, 2017.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Trad. Claude Maillard, Préface Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2015.

LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001.

MEKE MEITE, *Barbey D'Aurévilly, Éléments pour une analyse topologique aurevillienne*, Abidjan, Baobab Edition, 2017.

MOLINIE Georges, *La stylistique*, Paris, Puf, 2014, première édition, 1993.

MOREAU François, *L'image littéraire*, Paris, C.D.U. et SEDES, 1982.

ORIZET Jean, *Les cent plus beaux poèmes de la langue française*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2001

<http://www.epistemocritique.org/editorial-la-geocritique-au-confluent-du-savoir-et-de-limaginaire/>, publié le 3 janvier 2012, dernière consultation le 30 décembre 2018.

TRADITIONS POÉTIQUES ET PRATIQUE POSTMODERNE DANS *LES CHANTS DE MALDOROR DE LAUTRÉAMONT*

Oswald Hermann **KOUASSI**

Maitre-assistant de Poésie Française,

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

E-mail : kouassihermann1@outlook.com

Résumé :

Cette étude fondée sur la poétique et la stylistique tente d'élucider l'hypothèse de l'ancrage classique et postmoderne des Chants de Maldoror. Cette œuvre révèle sa polarisation classique au regard d'un certain nombre d'indices. Ainsi, le lexème «Chants» présent dans le titre connecte le texte au mythe d'Orphée et à l'art des troubadours médiévaux. L'œuvre étale son romantisme par la présence d'un héros solitaire, tourmenté et sensible à la voix de la nature. Le postmodernisme tient, lui, du mélange des genres, de la sexualisation du verbe et de la sollicitation active du lecteur à la construction de la signifiance.

Mots clés : *Stylistique, poétique, classique, postmoderne, signifiance*

Abstract:

This study based on poetics and stylistics tries to elucidate the hypothesis of the classical and postmodern anchoring of the Chants de Maldoror. This work reveals its classical polarization with regard to a certain number of indices. Thus, the lexeme "Chants" present in the title connects the text to the myth of Orpheus and the art of medieval troubadours. The work displays its romanticism by the presence of a solitary hero, tormented and sensitive to the voice of nature. Postmodernism is a mixture of genres, the sexualization of the word and the active solicitation of the reader for the construction of signifiance.

Keywords: *Stylistic, poetic, classical, postmodern, significance*

INTRODUCTION

En 1868 sont publiés pour la première fois, *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse dit Le Comte de Lautréamont. Ce texte entraîna une vague de stupeur et d'indignation à cause de son style d'écriture. Les commentaires scandalisés et hargneux prenaient mobiles dans le jeu poétique substantiellement iconoclaste qui se construisait sous les yeux d'amateurs de poésie habitués aux codes usités du genre. En effet, à l'instar du personnage éponyme, Maldoror, être mi-homme et mi-animal, le texte détonne d'étrangeté. Certes, il ne renonce pas totalement à la tradition mais donne les gages d'une approche de l'art poétique assez atypique et hors temps. En affinant le regard, il apparaît que les traits scripturaux atypiques détectés cadrent avec ce que la critique actuelle nomme

postmodernisme. Notre hypothèse est qu'à côté d'un ancrage classique, *Chants de Maldoror* est traversé par un élan gestatif postmoderniste. L'œuvre serait donc, à la fois, classique et postmoderne. Tel est l'enjeu majeur de la réflexion qui s'engage. Le questionnement qui la conduira est formulé comme suit : quels sont les strates formelles de la tradition poétique dans *Les Chants de Maldoror* ? Quels sont les indices du postmodernisme qui y affleurent ? Quels sens peut-on attribuer à cette écriture ? La poétique et la stylistique guideront les analyses. Après l'identification des traits classiques du livre, il sera question d'évaluer les procédés subversifs révélateurs de son postmodernisme. La prospection du sujet finira par une mise en perspective de la portée sous-jacente à la démarche esthétique globale de Lautréamont.

I. LES MANIFESTATIONS D'UNE TRADITION POÉTIQUE DANS *CHANTS DE MALDOROR*

Chants de Maldoror, quel qu'ait pu être le scandale de son impertinence et de la vulgate d'œuvre inclassable durablement assise à son sujet, comporte des éléments visibles d'une tradition poétique. Le titre de l'œuvre, les images et les sonorités participent de cette assise classique. La présente partie s'évertuera à le démontrer en prenant en compte chacun des éléments mentionnés.

I.1. Le lexème « chants » : un activateur mythique, allusif et métonymique de la poésie classique

En construisant le titre du recueil autour du mot « Chants », Lautréamont suggère la poésie originelle. Pour asseoir cette idée, nous prendrons appui sur la mythologie grecque, les références culturelles et la métonymie dont ce lexème se charge insidieusement. «Chants » est, en effet, un renvoi à l'origine de la poésie, un art qui, de l'aveu du mythe, est inventé par Orphée. L'image séculaire d'Orphée, faut-il le rappeler, dessine l'archétype du poète ayant intégré le chant comme une parcelle active de son art, allant jusqu'à les fondre dans le moule d'une même pratique. Lautréamont joue donc allègrement sur cet indice mythique où chant et poésie sont équivalents. En faisant de « chants » une composante graphique de sa titrologie, il laisse subodorer le caractère poétique de son livre. Ce lien gémellaire entre poésie et chant défini par le mythe et dont Lautréamont tire profit, ici, se vérifie dans la pratique même puisque ces deux arts font appel à la mélodie, au rythme et à la cadence. C'est en cela que « le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps » (Senghor 1990 : 172).

Lautréamont s'appuie aussi sur les références culturelles et leurs valeurs socialisantes pour laisser pressentir la poésie derrière le lexème « chants ». En effet, il semble s'inspirer de l'époque médiévale où chant et poésie faisaient cause commune dans l'art des troubadours et des trouvères. L'œuvre semble donc marquée de l'estampe d'une culture artistique traditionnelle liée à la poésie française du Moyen âge. En se référant à cette époque lointaine pour créer son titre, Lautréamont fait montre d'une connaissance de la culture de son pays. La curiosité historique paraît être l'un des traits de caractère de ce

poète car il est né et a grandi en Uruguay, loin de son pays, la France qu'il découvre sur le tard.

C'est également, à travers une métonymie que se joue l'équivalence entre « chants » et poésie. En effet, l'œuvre s'intitule *Chants de Maldoror*. Mais, il aurait aussi pu s'intituler Poésie de Maldoror vu que les deux arts sont proches voire interchangeables de par leur origine et leur pratique. Lautréamont formule donc un titre par métonymie en désignant une réalité par une autre avec laquelle elle entretient « un rapport de voisinage ou de contiguïté » (Bacry 1992 : 85). Dire chant pour suggérer la poésie n'est pas sans enjeu. C'est, d'une part, établir leur proximité voire leur identité fusionnelle et, de l'autre, laisser le lecteur s'impliquer dans le décryptage de la complexité du titre avant de goûter à la complexité même de l'œuvre. Le caractère classique de l'œuvre s'évalue aussi par rapport ses accointances romantiques.

I.2. *Chants de Maldoror*, une expérience poétique romantique

Le romantisme est un mouvement qui naît en Allemagne et en Angleterre avant de s'exporter en France au XIXe siècle. Il se fonde sur l'expression des affects malheureux et sombres qui traversent un sujet/poète. Comme le dit (Friedrich 1999 : 37), « humeurs sombres, amertume, gout de cendre » sont les expériences du romantisme. *Le René*³⁹ de François-René de Chateaubriand offre une image typique du héros romantique ; c'est un personnage singulier, incompris (ou qui ne se fait pas comprendre), exalté par l'appel de la nature et du fantastique. Chez Charles Baudelaire, le romantique, en rupture avec les codes, assume une part d'ombre et d'indignité aux yeux de la communauté humaine. Ainsi admet-t-il la présence de Dieu et de Satan, du Bien et du Mal dans l'homme romantique quand il écrit :

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation vers Dieu ou spiritualité est un désir de monter en grade ; celle de Satan ou animalité est une joie de descendre (Baudelaire 1887 : 430).

Cette esthétique poétique est ainsi subjuguée par la révolte de Satan contre Dieu, par sa carrure de porte-voix dénégateur des forces centrifuges de la morale chrétienne. Du point de vue scripturaire, l'art romantique joue, entre autres, sur le lyrisme personnel et l'élégie. On peut retrouver certains axes du romantisme dans *Chants de Maldoror*. Ces axes partent de la personnalité ombrageuse voire satanique du héros solitaire à l'évocation attrayante de la nature en passant par le fantastique de certains passages et le ton élégiaque. Le caractère ombrageux puis satanique du personnage éclate dans ce passage qui le présente :

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années ; mais, à la fin, à cause de la concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque

³⁹ *René* (1802) : ouvrage autobiographique de François-René de Chateaubriand ancré dans la peinture de la vague des passions, démarche qui deviendra un des thèmes de prédilection du romantisme.

jour le sang lui montait à la tête ; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une telle vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal (Lautréamont 1963 : 38)

Cet extrait met en scène un narrateur omniscient (« J' ») décrivant le caractère évolutif de Maldoror. Ce dernier est, d'abord, « bon » puis « méchant » et, enfin, vire « dans la carrière du mal ». Dans cette description de l'assise du Bien et du Mal chez le héros, le Mal a tendance à prendre l'ascendant. En effet, par une brutalité esthétique de narration liée à une ellipse contextuelle (« J'établiraic'est fait »), la présentation du Bien est brusquement interrompue. Au contraire, la description du Mal s'allonge, s'enrichit de moult détails et explications scientifiques et biologiques. Par l'usage d'arguments scientifiques (« concentration qui ne lui était pas naturelle », « le sang lui montait à la tête »), le narrateur veut crédibiliser le Mal, le rendre naturel. L'échec de Maldoror à le bannir de son être indique clairement que c'est une « fatalité extraordinaire » à laquelle l'on ne peut échapper. Il s'agit de l'assumer à côté du Bien. Il y a, en l'espèce, dans ce court récit, une revendication de la bipolarité psychologique de l'Homme avec une tendance marquée à légitimer le Mal par la fatalité et la biologie.

Certains passages illustrent et synthétisent d'autres axes de l'esthétique romantique : beauté de la nature, solitude du héros, quête d'intimité avec la nature, imagination en éveil absolue d'où des visions fantastiques :

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jaunes, indécises, fantastiques. L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre. Dans le temps, lorsque j'étais emporté sur les ailes de la jeunesse, cela me faisait rêver, me paraissait étrange ; maintenant j'y suis habitué. Le vent gémit à travers les feuilles ses notes languoureuses et le hibou chante sa grave plainte, qui fait dresser les cheveux à ceux qui l'entendent (*Ibidem* 48).

Par le procédé paratactique, Lautréamont met en surimpression trois univers naturels différents : l'astral (« au clair de lune »), le maritime (« près de la mer ») et le sylvestre (« la campagne »). La présence de la lune est renforcée par l'indice de sa clarté, tandis que la présence de l'eau s'accroît par l'allitération de la consonne liquide/ l/. L'isolement du poète dans ce vaste milieu naturel protéiforme se perçoit par l'isolement même du pronom personnel indéfini « On » dans un ensemble de termes connotant la nature. L'imagination de poète solitaire est en éveil. Elle suscite des visions fantastiques : « L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre ». Ici, le fantastique se perçoit par l'usage du terme au connoté surréel « ombre » ainsi que par l'anthropomorphisation des arbres et l'évocation du hibou, oiseau nocturne auquel l'imagerie populaire attribue des pouvoirs maléfiques. Le vecteur fantastique touche aussi la phrase citée. Simple segment énonciatif inerte à la base, elle s'anime, se vitalise, se meut grâce à son rythme conçu par l'accumulation de verbes de mouvement (« court », « vient », « revient », « s'aplatissant », « se collant »).

Le ton de l'extrait même est élégiaque. Selon Michèle Aquien et Georges Molinié (1996 : 525), l'élégie met en avant le sombre, le méditatif et le mélancolique. Ce triptyque

opère, ici, à travers le repli sur soi et la nostalgie de la jeunesse fougueuse de laquelle se remémore avec regret Maldoror. La tendance poétique usuelle se vérifiera aussi par les images et les sonorités. Leur vocation à être des outils stylistiques au service de la beauté de l'expression consubstantielle au genre poétique est indéniable.

1.3. Images et jeux des sonorités

Chants de Maldoror est traversé d'images et de sons qui mettent en relief la fonction poétique du langage. Figures et jeux de sonorités seront abordés, ici, comme deux indices emblématiques de la poésie que recèlent le livre.

Preuve d'un travail d'écriture de haut vol, les images de Lautréamont sont captivantes. Elles déclenchent une fulgurance intellectuelle aussitôt convertible en émotions. Autrement dit, le lecteur doit apprécier intellectuellement ces images avant d'atteindre la quintessence du beau qu'elles recèlent. Un parcours du passage suivant en donne la preuve :

C'était une journée de printemps. Les oiseaux répandaient leurs cantiques en gazouillement, et les humains, rendus à leurs différents devoirs se baignaient dans la sainteté de la fatigue. Tout travaillait à sa destinée (Lautréamont 1963 : 194).

Ici, la coque des deux métaphores prépositives (« leurs cantiques en gazouillement » et « sainteté de la fatigue ») ne peut être brisée facilement. Avant d'aller à l'abordage interprétatif, découvrir leur « signifiante »⁴⁰, il faut préalablement les intellectualiser, les insérer « dans le contexte (...) extralinguistique où le discours est produit » (Bacry 1992 : 43). En effet, « cantiques » et « sainteté » sont des références à la parole biblique. Le cantique est un chant d'action de grâce consacré à la gloire de Dieu. Dans la métaphore «cantiques en gazouillement », les sèmes /voix /, /vénération/, /hommage au divin/ issus de la lexie «cantiques » incorporent les gazouillis des oiseaux et les transmutent. Ces gazouillis ne sont ainsi plus de simples chants d'oiseaux mais des mélodies qui rendent hommage au créateur et à son œuvre. Le recours à l'enseignement chrétien est également un préalable intellectuel nécessaire pour retrouver la beauté de « sainteté de la fatigue ». De fait, la fatigue est un état d'épuisement consécutif au travail. Le travail, lui-même, est, originellement, une malédiction divine puisque faisant partie des décrets par lesquels Dieu chasse Adam et Eve du jardin d'Eden. Cet état négatif se voit transféré les sèmes mélioratifs et spiritualisant de « sainteté ». Par là, Lautréamont attribue à la fatigue née du travail une vertu rédemptrice et élévatrice.

Les sonorités rentrent aussi en ligne de compte dans le travail poétique de Lautréamont. Ceci est perceptible à l'aune des jeux sonores contenus dans le nom « Maldoror » que nous étudions paragrammatiquement. Le paragrammatisme est « un effet indirect du signifiant, lié à la décomposition » du mot « en pseudomorphèmes qui ajoutent leurs signifiés propres à ceux des mots » (Cohen 1995 : 166). Dans « Maldoror », il y a,

⁴⁰ Michael Rifaterre appelle signifiante, la signification possible, inusable et illimitée d'un texte. Voir *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1978.

d'un côté, l'adjectif péjoratif « mal » et, de l'autre, la note musicale « do » induisant musicalité, beauté et douceur⁴¹. Ce personnage serait donc un individu partagé entre le Mal et Bien, la laideur et la beauté, la fureur et la douceur. Cette ambivalence se révèle aussi avec « oror ». Les deux syllabes redoublent le son-mot « or » (minerai précieux) afin de marquer l'éclat du personnage. Mais, ces deux syllabes lues à l'envers donnent "roro", deux sons qui suggèrent un grognement animal. On sait également que la poésie atteint son parachèvement disciplinaire quand elle devient quête intuitive d'une sémantique à l'intérieur d'une acoustique. Ainsi « oror » entretient-il un rapport d'homonymie avec "aurore", instant où l'obscurité et la lumière se rencontrent. Ce jeu d'obscur et de clair restitue symboliquement, une fois de plus, la double personnalité du héros.

Placer *Les Chants de Maldoror* sous l'égide d'une procédure scripturale nimbée de tradition s'avère pertinent. Mythe des origines de la poésie, romantisme à fleur de mots, images et paragramme y sont légions. Mais, l'œuvre échappe, par bien des aspects, à la législation verbale et poétique usuelle pour dresser le lit postmodernisme.

II. LES TRAITS DU POSTMODERNISME DANS *CHANTS DE MALDOROR*

Le postmodernisme est une conception de l'esthétique artistique lancée aux XXe et XXIe siècles, soit des centaines d'années après la parution du livre de Lautréamont. Ce hiatus temporel impose une démarche explicative extrêmement méthodique. Ainsi, c'est au fil de la déclinaison des canons scripturaux du postmodernisme que nous en relèverons les traces dans l'œuvre.

II.1. L'hétérogénéité, un élément postmoderne dans *Les Chants de Maldoror*

Le caractère hétérogène de l'écriture fait partie des axes majeurs du postmodernisme. Janet M. Paterson écrit :

En suivant la pensée du philosophe [Jean- François Lyotard], on peut affirmer qu'une pratique littéraire est "postmoderne" lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu, les notions d'unités, d'homogénéité et d'harmonie (Paterson 1993 : 2).

Dans le corpus étudié l'hétérogène opère à partir de l'intergénéricité. En d'autres termes, poésie, essai politique, roman, théâtre s'imbriquent pour donner une forme plurielle aux *Chants de Maldoror*. Hormis les traits poétiques déjà étudiés, on note l'essai politique. L'essai politique est un énoncé mû par une réflexion sur la gestion de la cité. Ce type d'écrit implique des conseils plus ou moins vertueux et des orientations de politique générale à ceux qui gèrent ou aspirent à gérer la cité. Ici, le personnage éponyme propose des recettes pour récolter les lauriers de la gloire afin de s'imposer à ses adversaires et régner :

C'est seulement par la ruse que David a vaincu son adversaire, et que si, au contraire, ils s'étaient pris à bras-le-corps, le géant l'aurait écrasé comme une

⁴¹ Propos interprétatifs en droite ligne du dicton qui dit que la musique adoucit les mœurs.

mouche ? Il en est de même pour toi. A guerre ouverte, tu ne pourras jamais vaincre les hommes, sur lesquels tu es désireux d'étendre ta volonté ; mais avec la ruse, tu pourras lutter seul contre tous. Tu désires les richesses, les beaux palais et la gloire ? (...) Les moyens vertueux et bonasses ne mènent à rien. (...) N'as-tu jamais entendu parler, par exemple, de la gloire immense qu'apportent les victoires ? Et, cependant, les victoires ne se font pas seules. Il faut verser du sang, beaucoup de sang pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants (Lautréamont 1963 : 112).

L'allusion à l'accession au trône d'Israël par le Roi David, le champ lexical du pouvoir (« palais », « conquérants », « victoires ») montrent que la question de la gouvernance est au centre des propos de ce locuteur. Les préceptes politiques qu'il dicte font l'apologie de la ruse, de la violence et de la guerre dans le mode d'accession ou de maintien au pouvoir. La métonymie d'extinction de la vie (« Il faut verser du sang, beaucoup de sang pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants ») indique que le conquérant ambitieux devra tuer autant que nécessaire pour se hisser au pouvoir. Le rythme de la phrase est quaternaire et équilibré avec la tombée de deux accents d'intensité sur le mot sang. Cela atteste de dires proférant avec insistance la conviction d'un mode opératoire politique enclin au sang versé.

En plus d'être ouvert au discours politique, le livre ouvre une brèche sur roman. En tout cas, le Chants 6 se réclame de ce genre :

Aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ; cette mesure restera dans la suite à peu près stationnaire. Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptées par telle ou telle forme littéraire, je crois enfin avoir trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman ! Cette préface hybride a été exposée d'une manière qui ne paraîtra peut-être pas assez naturelle, en ce sens qu'elle surprend, pour ainsi dire, le lecteur (Ibidem : 316).

L'alignement de Lautréamont sur les principes romanesques se perçoit, de prime abord, par une prose dithyrambique au sujet du genre. Le dithyrambe est véhiculé par le superlatif (« c'est la meilleure ») et l'exclamation d'admiration (« c'est le roman ! »). Il s'essaie, ensuite, au genre par l'intention de proposer un texte de « trente pages ». La trentaine de pages évoquées montre qu'il se situe dans une perspective narrative. En effet, un texte d'une telle longueur ne convient pas à un poème classique mais à un récit. Dans la même dynamique narrative, on peut apprécier une mise en page qui occupe tout l'espace conformément à l'étymologie latine même de prose (prorsa= se met en avant sans revenir en arrière).

L'aspect théâtral de l'œuvre, pour sa part, est perceptible dans cet extrait où une donnée didascalique précède un dialogue exécuté sous les yeux d'un spectateur :

Une famille entoure une lampe posée sur la table :
-Mon fils, donne-moi les ciseaux qui sont placés sur cette chaise.
-Ils n'y sont pas, mère.
-Va les chercher alors dans l'autre chambre. Te rappelles-tu cette époque, mon doux maître, où nous faisons des vœux, pour avoir un enfant (...)

-Je me la rappelle, et Dieu nous a exaucés. Nous n'avons pas à nous plaindre de notre lot sur cette terre (Lautréamont 1963 : 66-67).

Le passage débute par une didascalie qui plante le décor et identifie les acteurs : « Une famille entoure une lampe posée sur la table : ». Puis, par un échange dialogué appuyé par des tirets, se joue la scène d'une conversation, le soir, dans une famille bourgeoise. Les répliques sont brèves indiquant que dans cette famille nucléaire chaque individu/acteur est conscient de son rôle social et l'exécute à la perfection. On voit ainsi un fils obéissant répondre aux requêtes de ses parents qui, de leur côté, ne tarissent pas de fierté et d'éloges à son égard. Toute la scène se joue, comme au théâtre sous les yeux d'un spectateur anonyme médusé par tant de conformisme :

Mais, quelqu'un s'est présenté à la porte d'entrée, et contemple, pendant quelques instants, le tableau qui s'offre à ses yeux :
-Que signifie ce spectacle (*Ibidem*).

Le lexique du théâtre (« contemple », « tableau », « spectacle ») est omniprésent. Le départ du spectateur (« il s'est retiré ») mettra fin à la scène en suggérant une tombée de rideau. Le livre se prête à une pluralité générique, garant de son postmodernisme. L'hétérogénéité n'est pas le seul indice du postmodernisme de l'œuvre. La sexualité affichée et débridée y participe également.

II.2. La sexualité affichée et débridée

L'un des caractères du postmodernisme est l'expression débridée de la sexualité. Ainsi :

Dans l'écriture postmoderne, il n'y a pas d'interdit, le sexe n'est pas tabou. Les écrivains en parlent, librement, sans gêne et sans vergogne comme de n'importe quel objet à leur portée ou de n'importe quelle partie du corps humain (N'Da 2011 : 69).

Le sexe est exploité et même hyperexploité. Il est décrit sans aucune décence. La suggestion du corps est mise sous le boisseau au profit d'une crudité monstrative du sexe sous toutes ses facettes. Face à cette frénésie à montrer qui ôte la sexualité du cadre tabou, il est loisible de dire que le postmodernisme « met de la chair autour de cette notion purement abstraite d'humanité » (Madison 1994 : 118). On observe des propos à forte connotation sexuelle dans le passage qui se déroule dans une maison close :

Lorsque le client était sorti, une femme toute nue se portait au-dehors, de la même manière, et se dirigeait vers le même baquet. Alors les coqs et les poules accouraient en foule des divers points du préau, attirés par l'odeur séminale, la renversaient par terre, malgré ses efforts vigoureux, trépignaient la surface de son corps comme un fumier et déchiquetaient, coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortit du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé (Lautréamont 1963 : 198).

Cette prostituée qui se fait attaquer par des animaux en quête du liquide séminale laissé dans son vagin par un client heurte la pudeur. La description crue de l'anatomie intime de la femme baignant dans du sang n'est pas commode. La vision du vagin ensanglantée est d'autant plus rebutante et crue qu'elle rappelle les

menstrues. Ailleurs, Lautréamont évoquera le sperme et révoltera le lecteur en lui montrant la lente coulée de ce liquide vers la bouche de Maldoror :

Vois les sillons qui se sont tracé un lit sur mes joues décolorées : c'est la goutte de sperme et la goutte de sang, qui filtrent lentement le long de mes rides sèches. Arrivées à la lèvre supérieure, elles font un effort immense et pénètre dans le sanctuaire de ma bouche (*Ibidem* : 207).

Le regard convoqué, ici, à travers le verbe (« vois ») est impudique : il observe le liquide de la reproduction que généralement l'homme émet dans le secret des relations sexuelles. Sa coulée lente vers la bouche de Maldoror fait penser une perversion sexuelle car l'orifice buccal n'est pas l'endroit naturellement indiqué pour recueillir cette substance.

II.3. Une Redéfinition du statut du lecteur : création du type du lecteur actif

Le texte postmoderne est diffus et brouillé. Par conséquent, le lecteur est obligé de construire activement le sens de l'œuvre. Le processus suit une « transfiguration du banal » ; autrement dit « l'œuvre doit toujours être complétée par le spectateur » (Banto 1981 : 218).

On retrouve cet idéal postmoderne d'un lecteur plus actif chez Lautréamont. Après avoir construit une œuvre complexe au confluent des genres, il sollicite ardemment autrui pour le décrypter. Pour arriver à générer cette implication de l'instance réceptrice, l'auteur multiplie les stratégies. Les unes procèdent d'un savant jeu de manipulation. Par exemple, il formule des avertissements en évoquant la dangerosité de son livre prétextant par ce stratagème en détourner le lecteur. En réalité, il s'agit d'aiguiser l'inconscient transgressif du lecteur qui se délectera à lire ce que l'auteur lui interdit de lire. On peut alors considérer les lignes suivantes comme une longue antiphrase :

Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; (.. .) Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Ecoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant (Lautréamont 1963 : 35).

Pour motiver la lecture, Lautréamont use d'autres stratégies. Il cherche, par exemple, à fouetter l'orgueil du récepteur. Il s'agit concrètement de mettre en doute les compétences de ce dernier et de s'adresser dédaigneusement à lui en usant de la troisième personne grammaticale⁴²: (« Plût au ciel que le lecteur [...] trouve, sans se désorienter, son chemin à travers [...] ces pages sombres. » (*Ibidem*)). Mis au défi de comprendre un tel livre, le lecteur est obligé d'avoir une réaction d'orgueil. C'est donc en activant la signifiante qu'il pourra se faire valoir aux yeux de ce poète provocateur qui veut le rabaisser. Au nombre de techniques de sollicitation du lecteur, il y a également la création d'images insolites au sens aussi incertain qu'aléatoire et difficile à décrypter. On peut citer sur ce registre : « cette rencontre étrange d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de

⁴² S'adresser à un interlocuteur direct à la troisième personne grammaticale peut témoigner d'une volonté de l'avilir comme en atteste ce propos de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « dire "il" en parlant de quelqu'un, c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort ». In *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.65.

dissection », « l'air beau et noir » (Lautréamont 1963 : 37), « c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant » (*Ibidem* : 214). Au total, tout est fait pour redéfinir le rapport de l'amateur de lettres au vaste puzzle d'un texte qui va dans toutes les directions sans aucune traçabilité durable. La lecture de cette œuvre n'est pas un travail aisé mais est une tâche ardue de décodage face à un encodage complexe.

CONCLUSION

L'écriture de Lautréamont est portée par l'esthétique poétique traditionnelle et par un élan postmoderne inédit pour son époque. La tradition poétique s'organise autour de la mention de « *Chants* » dans le titre, des vestiges romantiques et de la fonction poétique du langage. Le postmodernisme, lui, se construit autour de l'intergénéricité, de l'impudicité abondante et d'une sollicitation plus active du lecteur à construire la signifiante. Cette jonction entre les structures classiques et les configurations postmodernes accorde une place de choix à ce poète dans le panthéon des réformateurs de la littérature, en général, et de la poésie, en particulier. Sans renier l'héritage du passé, il est l'apologue d'une conquête dont l'enjeu est la prospection sur les territoires neufs de l'invention langagière. L'art de Lautréamont matérialise des cultes usités tout en expérimentant des postures subversives dont l'allant définitif est le renouvellement de la poésie française. L'hypothèse d'une démarche dialectique encline aux normes anciennes et ouverte à une procédure de réinvention verbale dite postmoderne est donc vérifiée.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIEN Michèle et **MOLINIÉ Georges** : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

BACRY Patrick : *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.

BAUDELAIRE Charles : *Mon cœur mis à nu : Journal intime* (1887), in *Brins de plumes*, n°10, [En ligne] URL : <http://www.bmlisieux.com/>. (Consulté le 18 Mars 2017).

MADISON B. Gary. : « Visages de la postmodernité », in *Etudes littéraires*, Québec, n°1, Vol.27, 1994, pp. 113-135.

COHEN Jean : *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995.

DANTO Arthur : *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1981.

FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine : *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

N'DA Pierre : « Le sexe romanesque comme moteur et enjeu de l'écriture postmoderne » dans **Adama COULIBALY, Philippe Amangoua ATCHA, Roger TRO DEHO** [dir], *Le Postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp.67-82.

PATERSON Janet M. : *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

SENGHOR Léopold Sédar : « Comme les lamantins vont boire à la source », in *Léopold Sédar Senghor Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, pp.160-173.

L'HERBE DES NUITS DE PATRICK MODIANO : FICTION, VIE ET HISTOIRE

Nakpohapédja Hervé **COULIBALY**

Enseignant-chercheur

Université Félix Houphouët-Boigny/Abidjan (RCI)

hervcoulibaly@gmail.com

Résumé

Le roman L'Herbe des nuits de Patrick Modiano peut se présenter comme une forme originale de journal intime, comparable à une ombre et à des réminiscences qui dévoilent un pan de la vie de l'auteur. Ce procédé représente une forme d'autobiographie évidente et singulière prenant des aspects d'autofiction. Comment la fiction y opère-t-elle pour être une réécriture de la vie de l'auteur ? En quoi l'ombre scripturaire de l'écrivain est-elle porteuse d'une vision du monde ? Cet article montre essentiellement comment l'auteur élabore une œuvre romanesque postulant la représentation de l'Histoire avec laquelle il réalise son autoreprésentation.

Mots clés : Histoire, discours, fiction, écritures de soi.

INTRODUCTION

L'histoire littéraire fait découvrir plusieurs formes d'écritures axées sur la vie des auteurs ou celle de certaines figures de prou comme *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Les méthodes rédactionnelles narratives et/ou discursives utilisées procèdent de divers facteurs et suggèrent des approches de lectures spécifiques pour cerner le sens des récits élaborés. Cela est perceptible dans la plupart des textes contemporains. En effet, les auteurs comme Marc Lévy, Amélie Nothomb, Annie Ernaux et Patrick Modiano, entre autres, excellent dans la re-création et/ou la narration fictionnelle de leur vie. Ainsi le roman *L'Herbe des nuits* de Patrick Modiano présente-t-il une forme originale de journal intime, similaire à une ombre et à des réminiscences dévoilant un pan de la vie de l'auteur. Le personnage-narrateur-auteur s'y raconte ou narre des événements de sa vie. Il révèle la psychologie de l'écrivain à travers l'évocation de faits historiques majeurs. Une forme d'autobiographie singulière aux allures d'autofiction « diffractée par des événements extérieurs, réverbérée entre rêveries et fantasmes »⁴³ se met en place. Alors, comment, par l'entremise du jeu de l'écriture, la fiction opère-t-elle pour être une réécriture d'une partie de la vie de l'auteur dans le roman *L'Herbe des nuits* ? En quoi l'ombre scripturaire de l'auteur est-elle porteuse d'une vision du monde ? Le présent article, en s'appuyant sur les travaux d'Alain Rabatel relatifs à l'effacement énonciatif, vise à démontrer que, par la variation énonciative d'une partie de son existence, Patrick Modiano élabore une œuvre romanesque dont l'objectif essentiel semble être la représentation de l'Histoire avec laquelle l'écrivain réalise son autoreprésentation. Les travaux de René Rivara, consacrés à

⁴³ Dominique Viart, Bruno Vercier, (2008), *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, p. 63.

la narratologie énonciative, seront tout aussi intéressants à exploiter, dans la mesure où ce dernier conçoit la narratologie énonciative comme étant l'examen des notions suivantes : le narrateur, les points de vue, les discours rapportés, inspirées par la linguistique contemporaine. Pour déterminer les enjeux de l'écriture de soi chez Patrick Modiano, les réflexions de Philippe Lejeune, notamment celles portant sur l'autobiographie et l'histoire, serviront de substrat pour décrypter le contenu diégétique, d'autant plus que « l'autobiographie n'est pas un jeu de devinette »⁴⁴. Il s'agira alors d'examiner le mode de fonctionnement de la narration de soi dans le corpus avant d'explorer la psychologie du créateur pour en ressortir sa vision du monde.

I- Le programme narratif de *L'Herbe des nuits*

S'écrire ou se dire est un exercice fastidieux ; la fidélité au vécu d'un auteur donné et la transcription de ce qui a été vécu est-elle possible et évidente dans une écriture de fiction ? Comme un interprète, l'écriture de soi n'est-elle pas un « traître » à un certain degré ? Comment lire Patrick Modiano à travers Jean, son double, dans *L'Herbe des nuits* ? En référence à l'approche théorique d'Alain Rabatel relative à l'effacement énonciatif, précisément pour ce qui est de l'analyse du point de vue dans un récit, examinons la double énonciation mondaniennne pour cerner la renarratation fictionnelle de l'Histoire.

1- De la double énonciation modianienne...

La double narration s'apprécie comme étant un processus d'échange entre un locuteur *Je* et un interlocuteur *Tu*. Elle implique une présence absolue de deux interlocuteurs liés par un sujet de conversation. Pourtant, dans l'usage de l'écriture romanesque, l'on enregistre des cas de double énonciation particulière qui fondent leur existence sur la réalité que l'énonciateur A s'affuble par moments des attributs d'un énonciateur B que les indices textuels distinguent du premier. Justement, Patrick Modiano donne à lire dans *L'Herbe des nuits*, une histoire à travers laquelle l'on note les réminiscences qu'il expose par le truchement des souvenirs jalonnant la trame diégétique du livre. En procédant ainsi, il disparaît derrière la fiction pour brouiller les pistes sur les traces qui pourraient constituer des clés susceptibles de le voir entre les lignes. C'est une forme d'effacement énonciatif qu'Alain Rabatel définit comme suit : « l'effacement énonciatif est une stratégie par laquelle le locuteur objectivise son discours en gommant non seulement les marques les plus manifestes de sa présence mais également le marquage de toute source énonciative identifiable, donnant ainsi l'impression qu'il se retire, qu'il s'efface de l'énonciation »⁴⁵. Du coup, l'usage du pronom personnel sujet « je », s'il fait référence tout de suite à celui qui écrit le texte, ne rassure pas tout de même sur l'effectivité de cette instance énonciatrice ; en témoignent d'ailleurs les premières phrases de l'incipit :

Pourtant **je** n'ai pas rêvé. **Je me** surprends quelquefois à dire cette phrase dans la rue, comme si j'entendais la voix d'un autre. Une voix blanche. Des noms **me**

⁴⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 26.

⁴⁵ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome II, Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 577.

reviennent à l'esprit, certains visages, certains détails. Plus personne avec qui en parler. Il doit bien se trouver deux ou trois témoins encore vivants. Mais ils ont sans doute tout oublié. Et puis, on finit par se demander s'il y a eu vraiment des témoins.⁴⁶

Le pronom personnel « *je* » et ses dérivés que nous soulignons pourraient faire penser immédiatement à l'auteur, en dépit de leur caractère aléatoire. Derrière ce pronom, deux types de locuteurs plausibles sont identifiables : le narrateur et l'auteur ou l'auteur et/ou le narrateur. L'on pourrait établir les équations suivantes :

narrateur + auteur = personnage-énonciateur

auteur + narrateur + personnage = narrateur-personnage-énonciateur principal.

Vu que le narrateur ne s'est pas présenté dès l'entame de son récit, il laisse l'incertitude conduire la lecture, toute chose qui atteste son camouflage, son effacement derrière la trame diégétique jusqu'à ce que son amie Dannie, l'interpelle par le prénom « Jean ». Cet échange attestant la double énonciation dans le corpus fait place à une narration homodiégétique discontinue. Même à ce niveau, rien n'indique qu'il est question de Patrick Modiano, puisqu'il n'y a pas de correspondance entre le nom inscrit sur la première de couverture de l'œuvre comme référent à l'auteur et ce prénom qui intervient brusquement, voire brutalement dans les échanges entre les personnages. C'est une recherche sur la vie de l'écrivain qui permet d'établir le lien, même si cela n'est pas tout à fait suffisant. Cette insuffisance fonde l'idée selon laquelle l'auteur-scripteur se cache derrière la création de son personnage central : ceci constitue un élément justificatif du modèle de narration fictionnelle chez l'auteur.

2- ... à l'éclosion d'une narration fictionnelle de l'Histoire

La narration fictionnelle de l'Histoire est une pratique courante dans les écrits de plusieurs écrivains de l'Extrême contemporain ; elle expose une posture et exige une créativité de l'auteur qui s'y engage ; elle implique l'adoption d'un point de vue sur des faits et des événements qui peuvent être relatés selon la sensibilité ou selon la culture de celui qui les rapporte. À ce titre, un travail de réécriture est mis en branle pour diverses raisons : dans *L'Herbe des nuits*, en s'effaçant derrière le personnage de Jean, Patrick Modiano décide de regarder autrement ce pan de sa vie des années 60 qui transparait subtilement dans la trame diégétique. Il s'inscrit dans une perspective de l'autofiction, dans la mesure où celle-ci constitue, selon Vincent Colonna, « une œuvre littéraire dans laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle »⁴⁷. Dès lors, comment ce regard se manifeste-t-il par le jeu de l'écriture ?

La manifestation de l'Histoire s'opère chez Modiano par des souvenirs survenant par à coups et l'écriture se présente comme une aubaine capable de conserver quelque peu

⁴⁶ Patrick Modiano, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012, p. 9.

⁴⁷ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de la littérature*, Thèse sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 34.

des faits historiques. Le narrateur-auteur-énonciateur (Jean Patrick Modiano) le confesse d'ailleurs quand il dit : « **Depuis que j'écris ces pages, je me dis qu'il y a un moyen, justement, de lutter contre l'oubli** »⁴⁸. Cet extrait présente la situation d'énonciation à travers « le marqueur » (Dominique Maingueneau, 2003, p. 3) « *je* » que nous soulignons de même que l'indice temporel « *depuis* ». L'énonciateur trouve dans le processus de narration, un soulagement. L'écriture confère à la suite de la diégèse, une opportunité de retracer certaines réalités, comme si l'énonciateur voulait rétablir une vérité historique. Son cheminement fonctionne tel une enquête, mais les souvenirs sont imprécis.

Ainsi, voulant évoquer l'un des personnages qui l'intriguaient à une certaine époque de son existence, le narrateur révèle ceci :

Dehors, je n'ai pas pu m'empêcher de les observer, **derrière la vitre**. Et, **aujourd'hui**, à mesure que **j'écris**, il me semble que **je** les observe encore, **debout sur le trottoir**, comme si **je** n'avais pas changé de place. **J'ai** beau regarder "Georges", celui dont elle me disait qu'il était "dangereux", **je** n'éprouve plus le sentiment d'inquiétude qui **me** prenait quelquefois quand **je** côtoyais ces gens **dans le hall de l'Unic Hôtel**⁴⁹.

Au regard des indices textuels soulignés, la présence du narrateur-auteur-énonciateur est perceptible dans son rôle de personnage. Ce rôle donne au texte une double analyse : celle du personnage fictif (Jean) et celle du personnage-auteur-narrateur (Patrick Modiano). La première approche laisse libre cours à une étude de l'« être de papier », pour reprendre les termes de Roland Barthes. Pour cerner cet être, il convient de recourir aux circonstances d'émission des propos tenus. Pour ce faire, Dominique Maingueneau précise que, « quand il s'agit de narration littéraire, force est de prendre en compte la relation entre le moment et le lieu à partir desquels est censé énoncer le narrateur et le moment et le lieu des événements qu'il narre (*histoire*) »⁵⁰. Sous ce postulat, la transcription de l'histoire (la fiction) publiée date de 2012 en France probablement, tandis que les faits racontés se seraient déroulés dans les années 1960. Mieux, le sujet narrant se retrouve dans un espace qui lui facilite l'évocation des faits ou de la description.

De cette évocation, naît la pratique du romanesque de l'auteur, d'autant plus que le souvenir devient alors un élément catalyseur à la production de la narration de soi. D'ailleurs, Georges Décote et Jean-Michel Maulpoix affirment que Patrick Modiano « rédige la quasi-totalité de ses romans à la première personne et mêle constamment réalité et fiction, souvenirs d'événements vécus et reconstruction imaginaire du passé »⁵¹. Ce procédé fait de cet écrivain, un acteur textuel des histoires racontées. Cette forme de camouflage imprime au texte tous ses aspects littéraires symptomatiques du style d'écriture de Patrick Modiano. C'est aussi un processus récurrent caractéristique du dévoilement de soi de l'auteur, même si son intimité, dans le corpus étudié, ne révèle pas forcément des émotions

⁴⁸ Patrick Modiano, *Op., cit.*, p. 131.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 75.

⁵⁰ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, p. 38.

⁵¹ *Itinéraires littéraires XX^e siècle*, Tome II (1950-1990), collection dirigée par Georges Décote et Jean-Michel Maulpoix, Paris, Hatier, 1991, p. 350.

liées à sa vie affective. Il s'agit tout de même de souvenirs importants pour la construction de la diégèse. Comment opère-t-il alors ? Répondre à cette interrogation nécessite l'examen de la mise en branle du dévoilement de soi dans le corpus.

II- La mise en branle du dévoilement de soi

Se révéler dans un écrit fictif comporte de nombreux risques volontaires ou non de brouiller les pistes susceptibles de se faire découvrir. La représentation de soi dans une histoire imaginaire induit alors que la vérité absolue s'éloigne. La frontière entre roman et écriture de soi est, du coup, étanche comme diraient en substances, Dominique Viart et Bruno Vercier⁵². Le fonctionnement de la narration dans *L'Herbe des nuits* est certes essentiellement tenu par un narrateur autodiégétique, mais l'absence d'indices énonciatifs précis se rapportant à l'auteur brouille la narration et lui confère un statut qui part de la diffraction du carnet à la mise en fiction narrative d'une histoire vécue.

1- La forme diffractée des carnets chez Modiano

En principe, le journal intime est rédigé « au présent et n'est pas destiné à la publication. Il prend la forme datée de la discontinuité et n'offre pas de synthèse. Il se présente sous l'aspect de notes spontanées, de notations et de réflexions diverses »⁵³. Quant au carnet, l'on pourrait l'assimiler au journal intime sans date, « où sont notées toutes les pensées soudaines »⁵⁴. Dans le corpus que nous examinons, le narrateur fait découvrir son histoire ainsi que celle des autres personnages, tantôt progressivement, tantôt par à-coups. Il énonce quelques moments de sa vie avec beaucoup d'imprécisions ; aucun ordre chronologique n'est suivi. Ce modèle d'énonciation est, selon Dorrit Cohn, « le monologue remémoratif qui se situe typologiquement au point de croisement entre le monologue autobiographique et le récit remémoratif, associant le mode de présentation du premier à l'absence de rigueur chronologique du second... »⁵⁵. L'on retrouve cette pratique scripturale chez Modiano à travers le passage suivant :

Sur les pages du carnet se succèdent des noms, des numéros de téléphone, des dates de rendez-vous, et aussi des textes courts qui ont peut-être quelque chose à voir avec la littérature. Mais dans quelle catégorie les classer ? journal intime ? fragments de mémoire ?⁵⁶

Les phrases interrogatives qui achèvent ce passage laissent percevoir une sorte de doute intellectuel sur la nature des écrits que le lecteur parcourt ; en associant l'idée de *journal intime* aux *fragments de mémoire*, implicitement, le souci de vérité semble préoccuper le sujet narrant. Ainsi, pour donner de la crédibilité à ses dires, il cherche vainement un témoin, au regard du propos suivant : « *Et puis, on finit par se demander s'il*

⁵² Dominique Viart, Bruno Vercier, *Op. cit.*, p.41.

⁵³ Catherine Lanier et alii, *La Culture générale de A à Z*, Paris, Hatier, 2014, p. 136.

⁵⁴ Catherine Lanier et alii, *Ibidem*.

⁵⁵ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, « Collection Poétique », 1981, p. 210.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 9.

y a eu vraiment des témoins »⁵⁷. L'existence d'un témoin attesterait ou non l'histoire qu'il relate. Du coup, le procédé d'écriture bascule vers un journal intime, voire un carnet de notes. En affirmant qu'il lui « *reste un carnet noir rempli de notes* » (p. 9), le narrateur donne un caractère réaliste à son propos. Au regard de cette méthode, que retenir ?

Ce procédé d'écriture semble revêtir deux desseins : le premier vise certainement à faire usage d'un style qui brouille suffisamment les pistes, tandis que le second paraît se justifier par l'effet du temps sur les événements racontés. Leur ancienneté historique émiette leur exactitude et, par ricochet, la vérité qui en résulterait sur l'existence du narrateur-énonciateur. Toutefois, il faut souligner que l'auteur n'ayant pas pris l'engagement de relater dans son livre la vérité, cela fonde à dire que son texte se rapproche de l'autofiction, par le truchement d'une narration qui oscille entre le souci d'exposer une fiction empreinte de réalité historique. L'on peut affirmer avec Claude Eterstein, qui résume bien l'action de l'auteur en relation avec son cadre romanesque : « la figure du romancier suit à la trace des trajectoires évanescences qui se croisent, se perdent et parfois disparaissent dans le néant »⁵⁸. Outre cet aspect, l'impact du temps sur l'événement narré induit un effort de la mémoire pour relater l'histoire. A ce niveau, l'on retrouve le romanesque qui fait intervenir l'imagination comme un facteur indispensable à l'écriture de fiction. Du coup, le jeu scriptural laisse libre cours à un programme narratif qui mêle avec dextérité une réalité historique fictionnalisée et l'état d'âme du narrateur-personnage-auteur.

2- La narration : entre fiction et réalité historique

La narration fictionnelle convoque la notion du romanesque, c'est-à-dire toutes les questions liées à l'imagination, à l'expression des sentiments, au rêve et qui conditionnent l'élaboration d'une œuvre littéraire. Quant au pacte autobiographique, « c'est l'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur sa couverture. »⁵⁹ A l'aune de cette acception, l'œuvre étudiée ne saurait être assimilée à une autobiographie, puisque sur la couverture, le nom de l'auteur est Patrick Modiano, tandis que le narrateur autodiégétique se nomme Jean. Il faut mener des recherches sur l'auteur pour savoir que le prénom Jean pourrait se référer à lui. Cela induit alors que ce dernier marque une rupture visible dans l'élaboration de l'écriture de soi. Pourtant, il souligne à la page 131, « *depuis que j'écris ces pages, je me dis qu'il y a un moyen, justement, de lutter contre l'oubli* »⁶⁰. Le démonstratif à valeur précise, « *ces* », renvoie inéluctablement au roman que nous examinons, tandis que le pronom personnel sujet « *je* » se rapporte au narrateur-énonciateur-personnage, fort probablement, à l'auteur. Outre cette forme d'identification renvoyant à l'énonciateur-narrateur, on peut noter ses souvenirs quelque peu vagues à travers les lignes suivantes :

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 283.

⁵⁹ Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 26

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 131.

Nous arrivions à la hauteur du square de Choisy. **Je me souvenais bien de ce square** qui ressemblait plutôt à un parc, du grand bâtiment en briques rouges que l'on appelait l'Institut dentaire et du lycée de filles, tout au fond. De l'autre côté de l'avenue, après les gratte-ciel, **des maisons basses telles que je les avais connues. Mais pendant combien de temps encore ?**⁶¹.

Le souvenir énoncé révèle l'attachement du narrateur à l'espace décrit. Le temps semble ne pas avoir modifié le cadre ; d'où l'interrogation qui clôt l'exkursus cité. Cette interrogation à valeur dubitative voile la dénonciation de l'effet de l'urbanisme puisque, *in fine*, l'on peut dire avec Jeanne Brody que « la rue n'est pas qu'un espace de "commerce", elle est aussi ce lieu où s'exerce la politique urbaine, où par des aménagements divers les pouvoirs municipaux et autres essaient d'infléchir le devenir social de la ville »⁶². Patrick Modiano parvient justement, par l'écriture, à exposer sa vision du monde qui semble résider dans le souci d'interpeller les lecteurs et les décideurs sur certains effets collatéraux inopérants dans le processus de développement. Et ce, d'autant plus que l'objet dont il se souvient, en l'occurrence la rue, est d'abord celle des années 60⁶³, avant de devenir le fruit du développement en 2012, puis enfin, l'espace de rapprochement, symbole de la fin des barrières aujourd'hui. Ce processus semble préfigurer la vision du monde de l'auteur qui use de l'écriture pour innover, recréer, proposer, dénoncer.

III- L'écriture et la vision du monde de Modiano

Toute écriture est composée d'une charge formelle et sémantique ; cela signifie que rien n'est écrit fortuitement ou gratuitement. Tout part de la forme pour aboutir à un sens, afin de traduire une vision du monde propre à celui qui produit un énoncé. Un mot ou une phrase peut donc revêtir une connotation inspirée de sa dénotation. Dans *L'Herbe des nuits*, l'autoreprésentation est présentée comme une sorte de catharsis discursive sous le prisme de l'élaboration d'une autofiction discursive rappelant le Romantisme.

1- L'autoreprésentation comme catharsis discursive

Se (re)présenter voile un dessein ou viole une discrétion ou encore, les deux à la fois d'autant plus que toute écriture s'élabore suivant une intention explicite ou implicite. Le faire suggère implicitement deux raisons : soit l'écrivain-énonciateur véhicule un message par la simple évocation du récit de sa vie, soit il dénonce une situation qui, selon lui, mériterait d'être corrigée ou, à tout le moins, améliorée. C'est certainement ce qui permet à Dorrit Cohn de dire que :

L'auto-récit peut formuler des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps [...]. Dans des circonstances particulières, un narrateur à la première personne peut même faire appel à des méthodes plus

⁶¹ *Op. cit.*, p. 139.

⁶² Jeanne Brody, *La Rue*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 13.

⁶³ Il convient de noter que cette année correspond aux quinze ans de l'auteur ; mieux, il s'agit de la période à laquelle il est délaissé par ses parents. Il sera confié à divers internats. Cette errance obligatoire impacte certainement les écrits de l'auteur.

discrètes pour rendre compte de ses états de conscience antérieurs, en citant mot-à-mot ou en narrativisant les pensées qui lui traversaient alors l'esprit.⁶⁴

Eu égard à cette pensée, le corpus exploité présente des traits visant à évoquer sournoisement des questions sécuritaires et politiques. D'ailleurs, l'échange de Jean et de Langlais est assez probant :

Vous savez, Jean, il y avait une ambiance curieuse, là-bas, à la Cité, au pavillon du Maroc... Souvent des contrôles de police... On voulait surveiller les résidents d'un point de vue politique Certains étudiants étaient des opposants au gouvernement marocain.. et le Maroc demandait à la France de les surveiller... Voilà...⁶⁵

Ce rappel historique contient le souvenir d'une époque où les relations franco-marocaines étaient faites de méfiance pour la communauté française et de surveillance des étudiants marocains, pour le compte des autorités politiques de ce pays. Sans le dire ouvertement, le narrateur-énonciateur-personnage-auteur pointe du doigt la liberté d'expression d'une frange de la jeunesse ; mais il critique davantage l'absence de documents administratifs justifiant la présence des étrangers sur le sol hexagonal. L'écriture fictionnelle est le prétexte pour relater la nature d'un pan des relations qui liaient la France et le Maroc.

2- L'autofiction discursive ou le nouveau Romantisme

Parler d'autofiction discursive implique un éclairage des concepts ainsi énoncés ; selon *Le Dictionnaire du littéraire*, « l'autofiction est une forme de littérature personnelle qui met en évidence la porosité des frontières entre l'imagination et la vie privée »⁶⁶. Quant au discours, convenons de retenir la définition succincte proposée par les auteurs du même dictionnaire : « le discours signifie telle forme particulière, donc un genre qui a pu être en vers même si l'usage courant est celui de la prose »⁶⁷. Au regard de ces acceptions, l'on peut lire *L'Herbe des nuits* sous l'angle de l'autofiction et du discours narratif, en ce sens que cet ouvrage condense la fiction et le discours comme mode d'écriture. Ainsi parvient-elle à rappeler le Romantisme et à y inclure des postures discursives incarnant toute la valeur énonciative du texte.

En effet, le Romantisme, courant littéraire en vogue au XIX^e siècle, semble ressurgir dans les Ecritures de soi, d'autant plus que l'on perçoit l'intimité des personnages qui pullulent dans les œuvres à travers l'évocation de la notion. Même si cette intimité est voilée par un simulacre de gène de la part de Jean, le narrateur-personnage, elle demeure tout de même un créneau suffisant pour explorer l'âme de l'énonciateur-auteur. A ce propos, un ensemble de sociolectes surgissent pour servir d'éléments d'élaboration d'un univers romantique typique au contexte de production de l'œuvre étudiée. Ces indices textuels transparaissent dans le discours de Jean et font office de motifs suffisants pour

⁶⁴ Dorrit Cohn, *Op. cit.*, p. 168.

⁶⁵ Patrick Modiano, *Op., cit.*, p. 93.

⁶⁶ Paul Aron et alii, *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 45.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 188.

parler d'une autofiction évidente chez Modiano. Cette idée peut être illustrée par l'extrait suivant : « *Je sortis de la poche de ma veste mon carnet noir, et je relis aujourd'hui les notes que j'avais prises ce soir-là d'une écriture rapide tandis que nous marchions vers la rue Jussieu* »⁶⁸. Comme on peut le constater, le narrateur-personnage s'énonce à travers le pronom personnel « *je* » qu'il fait fonctionner dans l'énonciation d'un fait (la prise du carnet) et d'une action (la marche vers Jussieu). Mieux, l'énonciateur mêle le passé simple et le présent de l'indicatif pour non seulement rappeler les faits, mais surtout, pour les actualiser fortement. Les marques temporelles « *aujourd'hui* » et « *ce soir-là* », tout en imprimant au texte une imbrication entre souvenir et actualité, renforcent l'idée de mélange de registre : le discours et la narration. Du coup, l'énonciation prend en compte, le narrateur, le personnage et l'auteur, représenté par son double, Jean, symbolisé par le pronom « *je* ». Cette forme d'écriture est également perceptible dans le passage suivant : « *Mais, je n'y peux rien, en ce temps-là j'étais aussi sensible qu'aujourd'hui aux gens et aux choses qui sont sur le point de disparaître. Nous arrivions devant une construction moderne...* »⁶⁹. Si dans cet excursus, l'on relève l'absence du passé simple, la présence de l'imparfait et du présent de l'indicatif réfère tout de même à une histoire rapportée (et donc narrée). Finalement, toute l'œuvre, *L'Herbe des nuits*, laisse lire une diégèse fortement marquée par la présence du narrateur-énonciateur-personnage qui constitue une seule entité : l'auteur. Les émotions et les sentiments de l'énonciateur mis dans une mimésis formelle confère au texte, une allure proche du Romantisme.

CONCLUSION

Les Ecritures de soi, dans leur contemporanéité, subvertissent la forme première du journal intime chez Patrick Modiano. Les informations qu'elles soulignent sont du ressort de la culture, de la psychologie du narrateur et de la conception scripturale de l'auteur. Patrick Modiano brise les carcans d'une écriture linéaire des faits vécus. Son texte, *L'Herbe des nuits*, est en fait le condensé d'un pan de sa vie : celle-ci est narrée comme si les souvenirs liés aux faits surviennent brusquement, selon l'évolution de la trame diégétique même si par moments, ils interviennent par à-coups. L'objet de cette écriture n'est certainement pas de dire la vérité sur une situation donnée, mais beaucoup plus, il semble que l'auteur expose la dextérité de sa plume relatant une histoire fictive sur fond d'histoire vécue.

Les événements liés à la collaboration entre la France et le Maroc sur les questions de sécurité ou encore l'évocation de la décolonisation constituent des prétextes à une forme scripturale procédant du dévoilement de celui qui produit les textes. Ainsi l'autoreprésentation fonctionne-t-elle comme une opportunité de s'analyser en fonction de l'évolution du monde et de proposer une nouvelle vision du monde axée sur la nécessité de réexaminer le nouveau mal du siècle : la désocialisation de l'être humain par l'entremise d'un romantisme qui rappelle *Atala* ou *René* de Chateaubriand. L'autofiction discursive

⁶⁸ *L'Herbe des nuits*, *Op. cit.*, p. 86.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 87.

mise en œuvre révèle la nouvelle quête identitaire de l'être humain, en crise et en proie aux progrès scientifiques qui constituent de véritables menaces pour l'homme. Définitivement, « l'identité formelle de l'écrivain dépasse les schémas idéologiques et apparaît comme transhistorique »⁷⁰, pour reprendre les termes de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et de Alain Viala.

BIBLIOGRAPHIE

- BARONI Raphaël**, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 437 p.
- BRODY Jeanne**, *La Rue*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, 311 p.
- COHN Dorrit**, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1981, 311 p.
- GASPARINI Philippe**, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- HAMON Philippe**, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz S. A., 1983, 323 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine**, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- LEJEUNE Philippe**, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, 382 p.
- LEJEUNE Philippe**, *Je est un autre. L'autobiographie. De la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980,
- LINTVELT Jaap**, *Essai de typologie narrative. Le Point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981.
- MAINGUENEAU Dominique**, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, 182 p.
- MAINGUENEAU Dominique**, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Hachette Supérieur,
- MODIANO Patrick**, *L'Herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012, 169 p.
- PATRON Sylvie**, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009, 350 p.
- RABATEL Alain**, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 vol, Paris, Lambert-Lucas, 2009, 689 p.
- RIVARA René**, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- VAILLANT Alain**, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011, 391 p.
- VIART Dominique**, **VERCIER Bruno**, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, 544 p.
- WILLEMART Philippe**, *De l'Inconscient en littérature*, Montréal, Liber, 2008, 144 p.

⁷⁰ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2014, p. 213.

MODALITÉS NARRATIVES DANS *PUPU LENGUÉ, LA SIRÈNE DE BANGUI* DE BÉGONG BODOLI BÉTINA

Joseph Ahimann **PREIRA**
Dr vacataire au département de Lettres Modernes
Université Assane Seck de Ziguinchor/ Sénégal
email : jobarity@gmail.com

Résumé

La porosité du roman fait de ce genre le seul apte à combiner plusieurs genres ou sous genres. Ainsi dans des romans comme *Pupu Lengué, la sirène de Bangui*, la narration évolue d'une manière hors du commun. L'histoire passe ainsi du roman au conte et du conte au mythe. Cette subtilité narrative dont fait preuve son auteur Bétina traduit un style d'écriture qui fera l'objet de cette étude. Ainsi, après une présentation de l'œuvre, nous orienterons notre analyse vers l'étude du style et de l'écriture dans l'œuvre.

Mots clés : *narration, oralité, conte, mythe*

Abstract

The porosity of the novel makes of this kind the only one able to combine several kind or subgenera. Thus in novels like Pupu Lengué, Bangui's siren, the narrative evolves in an unusual way. The story goes from romance to storytelling and storytelling to myth. This narrative subtlety shown by its author Betina reflects a style of writing that will be the subject of this study. Thus, after a presentation of the work, we will orient our analysis towards the study of the style and the writing in the work.

key words : *Storytelling, orality, myth*

INTRODUCTION

Le XXI^e siècle ainsi que le siècle précédent marquent un tournant de base dans la littérature africaine. Cette dernière s'est enrichie de thématiques ainsi que de styles variés au point qu'elle est une littérature en pleine effervescence. De plus en plus, on assiste à un décloisonnement des genres de la part des écrivains africains. Cela fait de leurs ouvrages de véritables sources d'étude. De tous les genres, le roman apparaît comme le genre le plus poreux aux autres genres. C'est pourquoi il est le théâtre d'une vaste alchimie du genre.

A l'instar de beaucoup d'écrivains, Bégong B. Bétina met son œuvre *Pupu Lengué, la sirène de Bangui*⁷¹ au service d'une certaine pluralité des genres. Auteur de plusieurs publications, l'auteur oscille entre plusieurs styles d'écriture. Son dernier roman confirme une plume originale utilisant le style oral comme fondement de l'écriture romanesque. C'est ce qui inspire notre travail intitulé : « Modalités narratives dans *Pupu Lengué, la sirène de Bangui* de Bégong Bodoli Bétina ». A travers cette étude qui se situe dans une

⁷¹ Bégong B. Betina. *Pupu Lengué, la sirène de Bangui*. Saint-Louis ; Presses Universitaires de Saint-Louis, Sénégal, 2009. (Les références du texte seront tirées de cette présente œuvre).

perspective purement stylistique, nous allons analyser la particularité stylistique de l'écriture de l'auteur d'une part à travers l'analyse de la structure narrative d'autre part à travers celle l'oralité et de l'écriture.

I. La narration

Tout récit s'érige autour d'une narration spécifique qui permet à l'auteur de véhiculer son message à travers un style qui lui est propre. Dans *Pupu Lengué*, la narration est riche en éléments divers tous aussi importants les uns les autres et sur lesquels nous jugeons nécessaire de nous y accentuer. Cette dernière évolue autour de sept parties que l'auteur appelle sous le vocable de « soirée ». Chaque partie est en soi comme un long conte que Twawenn, le griot, contait chaque soir aux enfants de T'Borrri. Les parties sont aussi subdivisées en chapitres et sont réparties comme suit :

Soirée première : Cette partie commence par une référence au village de T'Borrri. La présence du griot ainsi que du temps de l'action (le soir) témoignent qu'il s'agit d'une veillée. L'auteur, par la voie du griot, raconte l'histoire de Démadji et de Ngonn-Madji. Il y prépare aussi la mésaventure de Sorah en montrant très tôt l'acharnement des forces invisibles de la nature sur elle ainsi que les faits qui l'ont conduite en ville.

La Soirée deuxième est essentiellement axée sur l'itinéraire de Sorah et de Twawenn qui se rendent en ville. On y découvre étape par étape le trajet de l'héroïne et de son griot, du village vers la ville de Bangui. La description du trajet permet à l'auteur de présenter comme une sorte de carte géographique de son milieu ainsi que des différentes pratiques sociétales. A la soirée troisième, Sorah est aux portes de la ville et le lecteur découvre enfin la ville de Bangui qui est fascinante pour le griot/ conteur. La ville y est décrite et, avec elle, le début des difficultés de Sorah l'héroïne qui entame son errance.

Le quatrième chapitre baptisé Soirée quatrième constitue comme une pause ou une rupture dans le récit. L'auteur introduit le mythe de T'Borrri et, par le biais de Twawenn, l'auteur intègre le mythe dans le récit à travers l'évocation de la généalogie de Sorah et le récit fantastique de ses ancêtres. Cette partie est donc axée sur les fondements culturels de la société de l'héroïne. La juxtaposition des éléments du récit dans cette partie du roman implique non seulement un saut dans l'espace mais aussi dans le temps. John Pier et Alain Schaeffer, dans leur article « La Métalepse aujourd'hui », parleront de « récit enchâssé, ou récit métadiégétique »⁷².

A la Soirée cinquième, le récit prend une autre tournure le personnage qui change de nom. Sorah est rebaptisée Pupu Lengué. Ce nouveau nom est en étroite relation avec la vie misérable de sans-abris et sa démence qui la conduiront à l'hôpital. La Soirée sixième annonce la rencontre de Viviane et de Sorah qui donnera naissance à une forte amitié. Elles partageront leur vie dans les méandres de la ville. De même, cette partie relate les retrouvailles de Samuyel un ancien condisciple de Sorah ainsi que les sacrifices du jeune

⁷²John Pier et Jean-Marie Schaeffer. « La métalepse aujourd'hui ». <http://www.vox-poetica.org> (consulté le 03 décembre 2018).

homme pour venir en aide aux jeunes filles. Le dernier chapitre (soirée septième) est riche en intrigue. Elle évoque entre autres la relation amoureuse entre Sorah et Samuyel, l'infidélité continue de Sorah, l'accoutumance de Sorah à l'argent, l'amélioration de sa situation économique, la détérioration du ménage Sorah-Samuyel, et la mort de l'héroïne qui annonce la situation finale.

Ce récit riche en rebondissement installe l'oeuvre dans une narration complexe. Genette parle de « narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première »⁷³. L'auteur allie cependant cette variation du récit à un certain polymorphisme du héros.

1.1- Le héros protéiforme

La lecture du roman du professeur Bétina, donne l'impression qu'il s'agit d'un roman à plusieurs héros. En effet, le narrateur attribue un nom ou même un pseudonyme à son héroïne en fonction de sa situation sociale. Au stade de l'innocence, l'héroïne porte son nom officiel : Sorah. Elle est le portrait de la jeune fille, innocente, dont la vie se résume au quotidien des choses. Elle garde toujours au fond d'elle l'envie de vivre et de réussir. Cela se note par sa détermination et son amour pour les études même lorsque sa tante se livre à tous les jeux pour freiner son élan.

Victime des harcèlements de son professeur et de sa tante, Sorah se bat corps et âme pour réussir à ses examens et garder le peu de dignité qui lui reste. Après son échec dont elle ne peut comprendre la raison, elle est traitée de prostituée (de pupu lengué) par sa tante et est renvoyée de la maison. A ce stade du récit, le narrateur ne parle que de « pupu lengué » pour désigner Sorah. Cette dernière sombre alors dans le gouffre de la prostitution.

Durant la troisième phase qui porte sur un espace- temps relativement stable, où elle jouit de sa beauté et de son amour avec Samuyel, Sorah, la pupu lengué, devient Kinda Mossoro. Ce nom apparaît comme un titre de gloire et le récit portant sur cette nouvelle personnalité de Sorah montre qu'elle est au stade où tout tourne autour d'elle. Ainsi grâce à sa beauté et à son charme, elle parvient à soumettre de nombreuses autorités de la ville.

Ces trois phases peuvent alors être classées ainsi : la phase de l'innocence, la phase de la répugnance et la phase de l'attirance. Pour chaque appellation, Sorah avait un style de vie particulier et un type de comportement spécifique.

1.2- Un roman polymorphe

Contrairement à la notion du genre que respectaient les écrivains de la première heure, la deuxième décennie postcoloniale voit des écrivains qui décroissent le roman par le recours à d'autres genres. Nous découvrons au fil des pages de certains romans des poèmes, des chansons, des tournures qui relèvent de l'oralité. Les poétiques du monde mélangent allégrement les genres, les réinventant comme le confirme Martin-Granel en ces termes :

⁷³Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 229.

La relation entre l'oral et l'écrit s'établit moins par modulation hypertextuelle que par ressemblance ; et quand le critique nous dit que le roman « adapte » ou « utilise » les genres oraux en fonction de ses buts esthétiques, de sa vision idéologique, ou encore de la demande sociale, il faut entendre que l'écart par rapport au modèle est plutôt de l'ordre de la variation (sur un thème, voire sur un motif) que de la transformation. De fait, l'oralité propose un répertoire de lieux communs dans lequel le roman, – le genre le plus détaché de toute performance orale - puise, de façon arbitraire et aléatoire, ses matériaux de réemploi, et qui servira de critère au critique soucieux avant tout de construire une interprétation contrastive des textes romanesques.⁷⁴

Ce penseur soutient alors à travers ces propos que le texte romanesque n'est pas aussi éloigné du genre oral comme le laisseraient penser certains. Le texte romanesque puise aussi de sa quintessence dans le modèle oral qu'il transforme à sa guise.

Le roman de Bétina oscille entre le genre oral et le genre écrit. Derrière la diégèse, apparaissent la structure du conte et du mythe comme nous le préciserons dans les lignes suivantes. L'œuvre épouse un style d'écriture particulier. En effet, l'auteur a choisi de camper sa trame narrative dans un style proche de celui de l'oral. Le narrateur est un griot qui durant sept lunes, fait le récit de l'aventure de Sorah, l'héroïne qui a quitté son village pour se rendre dans la ville de Bangui dans le cadre de ses études et qui finira par être une prostituée. Le lecteur découvre donc l'histoire en fonction des moments du récit du griot, donc de manière fragmentée. C'est ainsi que sortant de la hiérarchisation traditionnelle des chapitres des romans, l'auteur opte pour le vocable de « Soirée ».

A travers les éléments qui entrent dans la structure du récit, on remarque que le texte est à la frontière entre le genre romanesque et le genre oral. Cela se justifie d'ailleurs à travers la présence d'un auditoire et d'un narrateur aux yeux de griot conteur qui, par le changement de mimiques, de tons, de positions ainsi que par le jeu du dialogue, installe toute l'œuvre dans une dynamique de l'oralité. L'auteur rejoint du coup la pensée de Nicolas Martin-Granel pour qui :

Choisir de reconnaître dans le roman les signes d'une représentation sociale de type épique plutôt que la vision didactique du conte moral est reconnaître implicitement que si le genre oral modélise l'écriture il est aussi bien modélisé par elle dans après-coup une lecture structurante⁷⁵

Granel évoque en ces termes le caractère insécable de l'oralité et de l'écriture dans la littérature. Chaque genre influe alors sur l'autre et lui donne une forme particulière. C'est la structure du conte qui sert de point de départ du récit. Le premier élément qui renvoie à l'oralité est la présence de Twawenn, le griot et narrateur. Le griot, qui est considéré comme maître de la parole évolue donc dans le domaine l'oral. Dès l'entame du texte, les paroles du griot viennent étayer cette thèse car ce dernier déclare aux enfants :

Je suis Twawenn. Le griot le plus vieux, le plus fidèle, le plus averti des T'Borrori. Je détiens l'histoire de votre peuple, les secrets de vos ancêtres.

⁷⁴ Nicolas Martin Granel, "Roman et oralité". In *Cahier d'études africaines*, vol. 33 n° 132, 1993, p. 662.

⁷⁵ Nicolas Martin-Granel. « Roman et oralité. » Op. cit. p. 662.

Des origines jusqu'à nos jours (...) Enfants des T'Borreri, la nuit dernière, Fara-Balet, l'un de vos ancêtres, s'est adressé à moi. Il m'a chargé de vous conter l'histoire de Sorah. (p. 3).

La présence de Twawenn, mêlée à ces propos, laisseraient penser qu'il s'agit d'un conte et non d'un roman. En observant la structure traditionnelle du conte, on note qu'en dehors des étapes que sont la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, la résolution et la situation finale, l'œuvre comporte aussi une autre caractéristique des contes : un conteur et un auditoire avec qui le conteur dialogue souvent, une formule introductive et souvent une formule de clôture. Cette dernière apparaît, toujours à travers les propos du personnage du griot dans l'interpellation de son auditoire : « disposez-vous à écouter la relation de l'extraordinaire mais réelle aventure de votre tante Sorah » (p. 4). Etudions de plus près les différentes étapes du récit :

La situation initiale avait été annoncée par une sorte de rupture syntaxique : le narrateur passe du présent au plus-que-parfait ce passage entre les deux temps renseigne sur l'antériorité du récit qui va être raconté : « Tout avait commencé... » (p. 4). Toutefois, cette situation initiale est bien différente de celles que l'on retrouve dans les contes traditionnels en ce sens que l'histoire ici commence par une situation de trouble marquée par les comportements de Sorah, fraîchement venue de la ville pour rendre visite à ses parents. Sa beauté ne passait pas inaperçue mais aux yeux de sa maman, elle a perdu toutes les vertus qui font d'elle une vraie femme. En effet, Sorah prenait tout à la légère ; même les recommandations de sa mère étaient reléguées au second plan par cette dernière qui laissait toujours libre cours à ses désirs. C'est ainsi qu'un jour, à l'occasion d'une "surprise-partie" organisée par les élèves du village, Sorah fut invitée. Sa mère permit à sa fille de s'y rendre après de vives recommandations et à la seule condition que cette dernière n'y passa pas la nuit. Malheureusement, Sorah passa outre ces recommandations et festoya trois jours durant avant de retourner chez elle. Mettant sa mère dans une colère noire au point qu'elle décida de l'envoyer chez sa grand-mère Déemouh. Peu de temps après, Sorah décida de retourner à la ville, au grand désaccord de tous. C'est cet élément perturbateur qui marquera le début des péripéties.

1.3- L'insertion du mythe dans le récit

La soirée quatrième renverse carrément l'histoire car elle nous plonge dans le mythe. Le griot se propose de conter le mythe de T'Borreri en ces termes : « Je vais remonter avec vous notre arbre généalogique » (p. 96). L'amplification, est un procédé stylistique qui sert à présenter un ou plusieurs aspects sous des traits exagérés, mêlée au récit merveilleux, contribue à "justifier" la narration du mythe de Douh l'ancêtre fondateur de T'Borreri : « En dehors du ciel, il s'était rendu maître de la terre et de tout ce qui vivait sur sa surface ; hommes de tous les clans, éléphants, lions, panthères, etc., tout rampait devant Douh dès qu'il levait son sceptre. » (p. 96)

La présence du merveilleux apparaît à plusieurs reprises. D'une part à travers les circonstances ayant conduit à la naissance de T'Bo-T'dori, fils de Douh ; d'autre part par la fuite de ce dernier et l'intervention des forces naturelles et surnaturelles pour lui porter

assistance. Cette assistance se retrouve avec le bout de bois qui, lors de la fuite de T'Bo-T'dori, annonce à ce dernier les dangers qui le guettent et les volontés de son défunt père :

A l'heure où je te parle, tous les animaux se sont ligués contre toi. Tu en retrouveras sur ton chemin depuis les plus petits jusqu'aux plus gros. Mais, la main de Douh repose sur ta tête. C'est lui qui m'a recommandé de te prévenir avant qu'il ne soit trop tard. (p.102)

Cet élément du récit, ajouté à la présence d'animaux qui parlent, plonge le récit dans un univers féérique où le réel côtoie la fiction.

Lorsque Pupu-lengué quitta la concession de Kowenn, il faisait une nuit noire. Tel un escargot, la fille, ses bibelots au dos, disparut dans les entrailles des ténèbres. Bangui, d'ordinaire colorée à pareille heure, était gris tourterelle, triste, quoique le ciel fût sans nuages. L'air, peu avant clair et léger, devint soudainement lourd, trouble. La terre se mit à trembler sans cesse, tel un animal sauvage prêt à bondir. (p. 130)

Ici, l'état moral et affectif de la jeune fille est traduit à travers le champ lexical d'une nature troublée. Cette exagération dans le récit tourne à une dramatisation et le fait que la nature participe à ce moment fatidique campe le récit dans l'ère de conte où le merveilleux se mêle au naturel. Cela pousse à entrevoir la relation qu'entretient l'héroïne avec la nature. C'est d'ailleurs cette relation qui installe le lecteur dans une sorte de tragédie. Le dénouement du récit, avec l'intervention des forces de la nature, donne au récit bien plus que les allures du conte ou du mythe mais de la tragédie racinienne où le héros subit la fatalité du destin. En effet, tout semble montrer que l'héroïne est condamnée dès le début à un avenir obscur. La scène du corbeau qui s'est acharné sur la jeune fille jusqu'à lui consacrer une chanson, donne une autre tournure au récit. Le chant de l'animal et les interprétations qu'en fit la sorcière prouvent que le destin de la jeune fille est scellé par une action divine.

Cette scène semble nous renvoyer à la tragédie grecque qui présente des héros victimes d'un destin impitoyable conditionné par des dieux jaloux. Ainsi, tout ce que l'héroïne de Bétina faisait la rapprochait inéluctablement et inévitablement de la mort. D'ailleurs si l'animal renvoie au divin, la mort de la Pupu-lengué est hautement symbolique. En effet le serpent qui la mord et meurt écrasé sous son dos, combiné à la scène du corbeau traversant les nuages, sont comme le summum de la tragédie correspondant ainsi à la victoire des forces invisibles, surnaturelles sur le destin de l'héroïne. On peut aussi parler de la victoire du divin sur le naturel, ce qui est d'ailleurs le propre des tragédies du XVII^e siècle français.

II. L'Oralité et l'écriture

2.1. Les marques de l'oralité

L'œuvre contient tout un ensemble d'éléments qui peuvent permettre de le situer aisément dans le registre oral. Le premier se trouve être la présence du griot Twawenn qui raconte l'histoire devant son auditoire constitué des enfants de T'Borreri. Le lecteur découvre l'histoire au même moment que les enfants de T'Borreri, au cours de ces soirées où Twawenn fait son récit autour d'un feu. Le récit n'est donc pas linéaire puisque par

moment un autre narrateur, qui peut se voir comme l'auteur, intervient pour donner au lecteur un aperçu de la vie sociale au village de T'Borreri. L'auditoire aussi constitue une marque de l'oralité. Il est pour l'essentiel constitué d'enfants qui par moment interrompent le récit pour diverses choses.

L'oralité se perçoit aussi à travers l'usage d'un style particulier, surtout à travers le choix d'un certain vocabulaire, comme nous l'avons montré précédemment, à travers le mot « soirée » qui semble renvoyer au chapitre. De plus, la surabondance de proverbes et maximes donnent au texte toute son essence orale.

2.2. Les proverbes et maximes

Une autre spécificité de l'ouvrage c'est qu'il est le moteur par lequel on découvre d'autres genres caractéristiques de l'oralité : le proverbe et la maxime. Ces genres sont souvent porteurs de la sagesse populaire. En effet, Twawenn a souvent recours aux proverbes pour mieux se faire comprendre par son assistance. Nous en distinguons plusieurs comme :

Il n'est point de roses sans épines. L'excès de table engendre la colique, celui de la joie la céphalée. La vipère est aussi luisante que venimeuse, la panthère aussi admirable que cruelle. (p. 69)

Ce genre de proverbes a la valeur d'une mise en garde. L'abondance de proverbes traduit aussi la richesse culturelle et le caractère éducatif de ces derniers. Ils ont la même valeur que : « La bouche qui encense est souvent celle qui censure (...) la main qui caresse est souvent celle qui étouffe » (p. 82). Beaucoup de proverbes et de maximes évoqués par le griot traduisent le caractère dualiste des hommes. Tous appellent ainsi à la prudence et à la sagesse : « Il ne fallait pas offrir à la poule l'occasion de chanter devant le coq » (p. 77) ; « On ne peut sauter d'un arbre à un autre, mais on peut sauter d'un homme à un autre ! » (p. 213) ; « La femme parle à un homme, en regarde un autre, et pense à un troisième ! » (p. 213).

2.3. Les xénismes

Le roman de B. Bétina apparaît aussi comme riche en xénismes. L'usage des xénismes contribue à donner une plus grande part de réalisme à l'œuvre. En effet, l'auteur, ayant choisi comme narrateur un griot, il est clair que ce dernier, ne pouvant pas bien parler français, se contente d'exprimer les mots, dont il ignore la traduction, sous sa langue d'origine « Mamiwata » (p. 18) ; « lélé » (p. 19) ; « bili-bili, sam-sam, ngbako » (p. 22) ; « faranga » (p. 35) ; « singo, Ngodé » (p. 39) ...

Il est ainsi de rares pages qui ne contiennent pas des mots ou des expressions d'une langue africaine. L'œuvre peut ainsi être considérée comme un important ouvrage lexical. Souvent l'auteur donne seulement l'origine des mots qu'il utilise sans en donner leur signification parfois même aucune tentative de description ne suit le mot transcrit littéralement. C'est le cas pour « Bia Ti Sepela Nzapa » (p. 72) où l'auteur précise seulement qu'il s'agit du nom d'un recueil de cantiques de l'Église Évangélique des Frères

en R.C.A. Ailleurs, le titre d'une chanson est seulement énuméré : « A So Mo Samba » (p. 73).

L'œuvre est riche en éléments qui renvoient indubitablement le lecteur à un univers africain spécifique. D'ailleurs l'allusion de Bangui comme espace du récit, permet de repérer l'espace géographique du récit et de déceler qu'il s'agit du Sango, langue locale parlée en Centre-Afrique. Cela est renforcé par le choix des personnages dont la sonorité des noms ne fait que confirmer un emploi constant de xénismes. L'usage des xénismes contribue à donner une plus grande part de réalisme à l'œuvre. En effet, leur emploi en lieu et place du français témoigne de l'analphabétisme du griot ainsi que de l'ancrage de l'œuvre dans un milieu géoculturel bien précis. C'est pourquoi l'auteur s'applique à traduire ces expressions comme en témoigne les pages « Mamiwata » (p. 18) ; « lélé » (p. 19) ; « bili-bili, sam-sam, ngbako » (p. 22) ; « faranga » (p. 35) ; « singo, Ngodé » (p. 39). Il est ainsi de rares pages qui ne contiennent pas des emprunts au Sango. L'œuvre peut ainsi être considérée comme un important ouvrage lexical en ce sens qu'elle offre au lecteur l'occasion de découvrir la richesse syntaxique de la langue.

L'étude des xénismes permet aussi de voir toute la richesse des langues africaines à travers les variantes syntaxiques en ce sens que certains mots sont désignés différemment selon le contexte. C'est le cas du mot "prostitué" qui comprend près de trois définitions dans la langue de l'auteur : Tcho-tcho-ro (pour désigner, selon les informations de l'auteur, une prostituée très jeune, âgée au plus de quinze ans) ; Gbâ-mundju (qui désigne les prostituées qui sortent avec les Blancs) ; Pupu-lengué (prostituées de bas escalier) (p. 91).

Une analyse plus poussée du code linguistique montre que ce dernier n'utilise pas seulement des xénismes appartenant à une seule langue. Il utilise de temps en temps, et de manière arbitraire, le Sango, le Souma ou même le Kaba qui sont des langues parlées en Afrique Centrale. Cela renforce l'appartenance de l'œuvre à un espace géographique déterminé.

Par moment même, l'auteur sort du milieu géographique du roman et met en valeur sa richesse culturelle à travers l'usage de xénisme provenant d'autres langues comme le wolof qui est parlé au Sénégal. Ainsi pour désigner la prostituée, l'auteur ne se limite pas à l'usage de mots appartenant à son terroir, il emprunte aussi la signification wolof (p. 171 « tchaga »)

L'emprunt de plusieurs langues africaines locales comme issues d'autres cultures comme le wolof traduit l'hétérolinguisme de l'auteur. Ce terme désigne : "la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale."⁷⁶

2.4. Onomatopée

L'auteur utilise des onomatopées le plus souvent lorsque le moment du récit renvoie aux réalités villageoises, c'est-à-dire lorsque l'auteur marque une rupture dans le récit en faisant allusion aux événements se passant dans le village ou lorsqu'il évoque

⁷⁶Grutman Rainer, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Fides-CETUQ, Montréal, 1997, p. 37.

certaines éléments du milieu naturel. Ainsi, la démarche des singes est traduite selon l'expression : « wakala wakala » (p. 17), le chant du coq quant à lui est traduit par l'expression « cocorioco... cocorioco... cocorioco... » (p. 183). Le bruit du crachat du griot que l'auteur transpose à travers l'expression « touffa » (p. 36), ne passe pas inaperçu. Tout se passe comme si le narrateur ne veut rien laisser au hasard. L'usage des onomatopées a aussi une valeur ironique. Pour faire participer le lecteur à la joie de Twawenn, l'auteur n'hésite pas à insérer des éléments qui renvoient à un rire prolongé auquel se livre ce dernier. « Ha...ha...ha...ha...ha...Ha...ha... »; « Ho, ho, ho » (p. 176).

L'oralité est alors fortement présente dans l'œuvre de Bétina. L'auteur a ainsi réussi à faire une parfaite symbiose du genre oral et du genre écrit plongeant son récit dans les fondements de la tradition mais aussi dans l'ère nouvelle de la littérature.

CONCLUSION

L'étude de cette œuvre nous aura permis de découvrir en Bétina plus qu'un professeur mais un conteur et un romancier hors pairs. Ce dernier fait osciller le lecteur entre la prose et l'oralité, entre le réel et le sublime. En effet, en adaptant son roman à la morphologie du conte, il entre dans cette catégorie d'écrivains pour qui la littérature n'a pas de barrière et qui estiment qu'au-delà des degrés variés d'implication avec d'autres univers culturels, l'oralité continue de constituer l'unique étalon à partir duquel les œuvres produites par des auteurs africains sont évaluées et jugées authentiques.

L'ouvrage de Bétina est ainsi un roman hautement protéiforme à la frontière entre l'oralité et l'écriture. L'écriture prouve que le roman n'est pas cloisonné dans un style et des règles pré-édictees mais que chaque roman possède sa mise en question personnelle de l'oralité, sa réactualisation et sa réécriture. Elle constitue une véritable œuvre de fiction selon déjà que Genette soutient que « toute fiction est tissée de métalepses (les éléments du monde réel insérés dans le monde fictionnel) »⁷⁷ et qu' « une fiction est toujours métadiégétique, soit par rapport à la réalité, soit par rapport à une autre fiction qu'elle parasite – toute fiction est dans une vie, et la métalepse joue sur ce nivellement »⁷⁸. En cela, le roman présente une originalité spéciale tant par la structure que par le récit et qui lui profère un statut polymorphe. Ce dernier statut installe cependant l'œuvre dans l'incertain dans la mesure où l'œuvre contient plus que l'étiquette de roman qui lui est attribué.

⁷⁷Gérard Genette, cité par Marielle Macé. «Une lecture de "Métalepse"», in <http://www.fabula.org/atelier.php>

⁷⁸Ibid.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BETINA Bégong B. *Pupu Lengué, la sirène de Bangui*. Presses Universitaires de Saint-Louis, Sénégal, 2009, 235 p.

Travaux critiques

CALI, Adrea. « Modalités narratives dans Les Princes du quartier bas de Daniel Bulanger ». In *Interculturel n°27, Regards comparés sur la littérature*, Alliance française de Lecce, 2017, pp. 215-249.

GENETTE, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2004, 132 p.

GENETTE, Gérard, « Discours du récit : essai de méthode », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 67-267.

GRUTMAN Rainer. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Fides-CETUQ, 1997.

MARTIN- GRANEL, Nicolas. "Roman et oralité". In *Cahier d'études africaines*, vol. 33 n° 132, 1993, pp. 659-664.

PAULME, Denise. *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard, 1976.

Webographie

Anne-Marie Clément. « Expériences de la discontinuité dans le recueil de proses narratives (Diane-Monique Daviau et Jean Pierre Girard) ». <https://books.openedition.org> (consulté le 03 décembre 2018).

3.1. Les récits indécidables : aspects de la littérature narrative française, dernier quart du vingtième siècle. <https://books.openedition.org>

Marielle Macé, Une lecture de "Métalepse", Gérard Genette, Paris, Seuil, 2004. <http://www.fabula.org/atelier.php> (consulté le 03 décembre 2018).

Marc Escola. Une lecture de "Métalepse", Gérard Genette, Paris, Seuil, 2004. <http://www.fabula.org/atelier.php> (consulté le 03 décembre 2018).

John Pier et Jean-Marie Schaeffer. « La métalepse aujourd'hui ». <http://www.vox-poetica.org> consulté le 03 décembre 2018.

L'ÉNONCIATION FEINTE DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN* DE MARGUERITE YOURCENAR

HOUESSO S. AKÉRÉKORO

Docteur en Littérature française

Université d'Abomey-Calavi (Bénin) – Département des Lettres Modernes

akerekoroh@gmail.com / hss.akerekoro@yahoo.fr

Résumé

Roman historique de Marguerite Yourcenar, Mémoires d'Hadrien, par son « statut énonciatif » et sa « fonction ludique », présente une pragmatique intéressante du discours au regard de son axe communicationnel. L'étude commence par une clarification sur le propre de l'énonciation fictionnelle et une analyse des niveaux de généricité de l'œuvre. Ensuite, elle tente de mettre en relief la dialectique : « qui parle ? », « à qui ? ». Au-delà de la voix narrative de l'empereur Hadrien, se profilent celles d'autres instances dont l'auteure. Quant au pôle de la destination, l'instance déterminée qu'est Marc Aurèle cache à peine les multiples aspects qu'on peut y relever.

Mots-clés : énonciation fictionnelle, roman historique, narrateur, narrataire, Yourcenar.

Abstract

Marguerite Yourcenar's historical novel, Mémoires d'Hadrien, by his « enunciative status » and « playful function », presents an interesting discourse pragmatics at the point of view of his communicational axis. The study begins by a clarification on the distinction of fictional enunciation and an analysis of the work genericity levels. Then, it tries to point up the dialectics: « who speaks? », « to whom ? ». Beyond the narratorial voice of emperor Hadrien, stands out those of other authorities of which the author. As for destination pole, the determined authority that is Marc Aurèle conceals scarcely the multiple aspects that we can turn it up.

Keywords: fictional enunciation, historical novel, narrator, narratory, Yourcenar.

INTRODUCTION

Aborder les catégories du discours littéraire amène inévitablement à s'inscrire dans les enjeux de la relation référence/référentialité : la première renvoyant à la dimension immanente du texte, la seconde à son statut de reflet du monde, du réel. Privilégiant la syntagmatique de la chaîne verbale dans l'œuvre, Michael Riffaterre indique qu'« en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. » (Cité par T. Samoyault, 2011 : 83)⁷⁹. S'il est possible de gagner, avec la poésie pure, ce pari autotélique, certaines formes

⁷⁹ L'immanence peut être définie comme l'état de ce qui est intérieur à un être, un objet, une chose, ce qui résulte de sa nature. En matière de création ou de critique littéraire, c'est une conception de l'œuvre dans sa clôture intrinsèque en dehors des considérations référentielles. Cette autoréférentialité du texte a été au cœur des travaux des Formalistes russes comme de ceux des Structuralistes français qui voient dans le texte une structure autonome dont seul compte le principe de littérarité. Attitude qu'on retrouve déjà chez le Charles

narratives profondément nourries du principe réaliste remettent cela en cause. C'est le cas patent avec le roman historique qui allie le beau des Lettres, le vraisemblable de la fiction, aux velléités de véridicité du document historique. Le *Quentin Durward* de l'Écossais Walter Scott présente une figure populaire, le héros éponyme, mêlée à la rivalité qui opposa dans la France de la seconde moitié du XV^e siècle le roi de France Louis XI et Charles le Téméraire. Ce recours aux ressources du roman dans la réflexion sur l'Histoire est perceptible dans *Le médecin de campagne* d'Honoré de Balzac où le récit du vieux soldat Goguelat sur les aventures de Napoléon rejoint, s'il en était besoin, le mot d'Umberto Eco pour qui « l'une des stipulations fondamentales de tout roman historique, c'est que, quel que soit le nombre de personnages imaginaires introduits dans l'histoire par l'auteur, il faut que tout le reste corresponde plus ou moins à ce qui se passait à cette époque-là dans le monde réel. » (U. Eco, 1996 :141).

Pour dépasser cette caractérisation du genre, qui relève après tout de la littérature, on peut s'intéresser aux plans énonciatifs ; et, Jean-Michel Adam écrit justement à ce propos : « un ancrage énonciatif global confère à un texte sa tonalité d'ensemble »⁸⁰.

Cette dialectique du fictionnel et du véridique dans la poétique du genre, cette topographie des niveaux de l'énonciation se lisent avec acuité dans un texte phare du XX^e siècle : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. Ce roman-Mémoires est une lettre feinte de l'empereur Hadrien (II^e siècle romain de notre ère) au petit Marc Aurèle d'alors. Les pôles présents : une auteure (Yourcenar), un narrateur (Hadrien) et un narrataire (Marc Aurèle) – ceux-ci, deux actants réels textualisés par celle-là –, méritent qu'on se penche un peu sur les stratégies mises en œuvre par l'écrivaine pour déjouer les pièges du « mentir-vrai » de la troisième personne et du passé simple dont parle Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. En nous servant de la Poétique (des genres) et de la Pragmatique, nous abordons les voix qui irriguent le texte. Mais avant, il s'impose une précision sur le propre de l'énonciation fictionnelle et quelques considérations génériques sur l'œuvre.

Baudelaire des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) quand il défend la notion de « poésie pure » ou « l'idée de beauté pure » et soutient que l'œuvre, loin de « l'hérésie de l'enseignement, laquelle comporte comme corollaires inévitables l'hérésie de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale* », « n'a pas d'autre but qu'elle-même » et s'écrit « uniquement pour le plaisir d'écrire », in E. A. Poe : *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1980, p. 42. Cette posture a toujours fait débat et la littérature a pu être considérée comme « l'institution de pratiques caractérisées par des fonctions sociales spécifiques qui débordent la simple signification des "textes" », Robert Dion : « Structuralisme », in Paul Aron et alii (dir.) : *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, p. 737. Confer en ce sens J. Dubois : *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1983 ; ou Marielle Macé : « Formes littéraires, formes de vie », *Les Temps Modernes*, n° 672 : Critique de la critique, janvier-mars 2013, pp. 222-231. Sauf autre indication, nos griffes remplacent des guillemets-source.

⁸⁰ J.-M. Adam, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen* [En ligne], 8 | 1993, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 17 avril 2013. URL : <http://semen.revues.org/4341>. Dans la prise en compte de la chaîne textuelle intrinsèque, Jean-Marie Schaeffer a considéré comme capital, en ce qui le concerne, « le choix, par l'auteur du récit en question, d'une certaine modalité d'énonciation », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Le Seuil, 1989, p. 73.

I- Le propre de l'énonciation fictionnelle

Production verbale d'une séquence orale ou écrite dans un contexte ou une situation spatio-temporelle précise, l'énonciation est un fait de langue assumé par un sujet. Le linguiste Émile Benveniste la définit comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » et fait remarquer qu'elle « suppose la conversion individuelle de la langue en discours. » (É. Benveniste, 1974 : 80 et 81). Dans le cadre du discours littéraire, son appareil formel est bien complexe car tout se détermine en fonction de l'œuvre et du dispositif textuel mis en place par l'auteur. C'est au regard de ce postulat qu'il faut déterminer le locuteur et son allocutaire, l'inscription de ces deux instances dans le discours par des procédés divers, la référence à la fois textuelle et contextuelle et la dimension temporelle... Ces différents éléments ne souffrent pas d'ambiguïté dans le récit véridique, quel qu'il soit, celui-ci se justifiant par son évidence factuelle et son objectif qui est de rapporter le réel empirique. Or, dans le récit fictionnel, pour ne pas élargir le champ, il se crée et s'institue tout un réseau fait de superpositions où les divers pôles de l'acte verbal, vu le jeu de simulacre propre à la fiction, se complexifient et ne s'appréhendent pas de façon aisée.

Nous avons dans le discours ordinaire, avec son fondement utilitaire, une énonciation sérieuse et dans l'esthétique constitutive des fictions littéraires une énonciation ludique qu'on peut cerner à la suite de Jean-Marie Schaeffer comme suit : « la fiction est caractérisée non seulement par sa fonction ludique (elle n'est pas un mensonge, elle ne veut pas induire en erreur), mais aussi par son statut énonciatif (les exigences de référentialité sont annulées par l'acte global). » (J.-M. Schaeffer, 1989 : 104).⁸¹ Fernanda Irene Fonseca le rejoint à propos de cette fonction ludique et de ce statut énonciatif en soutenant que « le “noyau dur” de la création fictionnelle se situe au niveau de la construction énonciative de la référence. »⁸² Et elle précise qu'en tant qu'activité langagière, la fiction a deux aspects primordiaux que sont : le ludique et le cognitif. Déjà dans *Sens et expression*, Searle affirmait que « les énonciations de la fiction sont “non sérieuses” » et disait vouloir « examiner la différence entre énonciations de la fiction et énonciations sérieuses » (J. R. Searle, 1992 : 103). Il y revient dans *L'Intentionnalité* en ces termes :

Dans le discours de la fiction, nous effectuons une série d'actes de langage feints (faisant comme si, faisant semblant), en général des assertifs feints, et le fait que l'acte de langage ne soit que feint rompt les engagements mots-monde des assertifs normaux. Le locuteur n'est pas engagé vis-à-vis de la vérité de ses assertions fictives comme il est engagé vis-à-vis de la vérité de ses assertions normales. (J. R. Searle, 2010 : 34)⁸³.

⁸¹ Les distinctions qui suivront sont empruntées à cet essai sur les genres littéraires, pp. 82-101.

⁸² F. I. Fonseca, « Quand dire c'est feindre : théorie linguistique et fiction littéraire », 2662.pdf, consulté le 18 décembre 2014.

⁸³ Pour Genette, « la fiction a pour trait typique et manifeste de proposer à son public ce plaisir désintéressé qui porte, comme on le sait mieux depuis Kant, la marque du jugement esthétique. Entrer dans la fiction, c'est sortir du champ ordinaire d'exercice du langage, marqué par les soucis de vérité et de persuasion qui commandent les règles de la communication et la déontologie du discours. » *Fiction et diction* précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 99.

Ce sont cette fonction ludique et ce statut énonciatif qui font ce qu'il faut bien appeler l'*énonciation ludique*. On peut la définir comme la capacité du discours littéraire fictionnel à postuler dans l'univers du texte une logique de vérité propre fondée sur le jeu signifiant entre les catégories esthétiques. Cela implique que l'acte d'énonciation soit porté par un subtil entrelacement, vu les voix multiples qui nourrissent le texte, le constituant et fonctionnent de manière à se révéler le soubassement de son tissu même, comme le narrateur, le narrataire, les enjeux des protagonistes, les constructions onomastiques, etc.

Nous référant aux propositions de Schaeffer, nous énumérons trois sortes d'énonciateur : réel, fictif et feint. Le premier ne pose pas véritablement problème, c'est le cas des Mémoires ou de l'autobiographie qui réalisent à leurs manières l'équation auteur = narrateur = personnage, avec vie réelle racontée. Les deux autres sont ainsi explicités : « fictif s'il est inventé par l'auteur, feint s'il est identifié à une personne ayant existé ou existant réellement. » Celui-ci a un statut ontologique caractéristique d'une personne réelle : cas bien entendu de l'Hadrien yourcenarien.

Par ailleurs, Schaeffer distingue divers types de destinataire. Celui-ci peut être déterminé (le roman épistolaire le montre) ou indéterminé (ce qui arrive couramment). L'indétermination ne signifie pas, soit dit en passant, absence de destination. Ce pôle peut être réflexif par l'adresse à soi-même (ce à quoi on assiste avec le journal intime) ou transitif (l'énoncé est adressé à un tiers). Plus intéressante est la proposition entre « destinataire réel (un lecteur déterminé ou indéterminé) » et destinataire fictif. Si le second est inventé et inscrit dans le texte, le premier est extratextuel – ce qu'illustrent ces mots de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo : « Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment » (V. Hugo, 1998 : 222). Nous osons ajouter à ces catégories, celle de *destinataire feint*, identifiable à une personne ayant réellement existé : ce qu'on observe avec le Marc Aurèle des *Mémoires d'Hadrien*. Il convient de souligner que ces niveaux relevés sont plus délicats qu'ils ne paraissent. Dans le cas auquel nous nous intéressons, la destination est tout autant déterminée, transitive que parfois réflexive...

Il y a lieu de signaler que d'autres dimensions, sur lesquelles la réflexion ne s'appesantit pas, entrent en ligne de compte de l'énonciation ludique. Avant d'étudier l'appareil formel de l'acte énonciatif dans ce roman de Yourcenar, quelques propos sur sa problématique générique.

II- Perspectives génériques dans *Mémoires d'Hadrien*

Dans *Introduction à l'architexte* (1979), Genette conçoit comme paramètres clés du système générique les constantes thématiques, énonciatives et formelles. Ce sont leur modélisation dans l'œuvre qui détermine le genre de celle-ci. En ce qui la concerne, Kerbrat-Orecchioni écrira dans *L'énonciation* : « Tout genre se définit comme une constellation de propriétés spécifiques, que l'on peut appeler des "typologèmes", et qui relèvent d'axes distinctifs hétérogènes (syntaxiques, sémantiques, rhétoriques, pragmatiques, extralinguistiques, etc.) » (C. Kerbrat-Orecchioni, 2012 : 189). On retrouve dans ces typologèmes les éléments basiques sur lesquels insiste la poétique, surtout le

paramètre modal d'énonciation. Nous verrons comment cela se structure chez Yourcenar-Hadrien

Si le propre des grandes œuvres est de poser heureusement problème et de renvoyer les adeptes de la manie classificatoire au trompe-l'œil de leur transparence besogneuse, *Mémoires d'Hadrien* en est une, roman qui établit « la réalité de deux normes : celle du genre qu'il[s] transgresse[nt], qui déterminait la littérature antérieure, et celle du genre qu'il[s] crée[nt] »⁸⁴. Sans chercher à avancer nous concernant la création ambitieuse d'un quelconque nouveau genre, voyons en quoi il y a transgression d'une norme qui « dominait la littérature antérieure ». En ce sens, nous constatons que nous avons à faire, entre autres, à :

- un roman historique qui nous déroule la vie de l'empereur romain Hadrien de sa naissance, ses premières fonctions administratives et militaires à son règne marqué par divers projets avec des hauts et des bas, les guerres, les voyages, ses relations multiples...

- un roman épistolaire du moment où le texte est du début à la fin une longue lettre feinte d'Hadrien à Marc Aurèle qui combine récit et méditation, « un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits, tiré de l'expérience d'un homme qui est moi-même. [...] Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir. » (M. Yourcenar, 1988 : 29-30).

- une autobiographie feinte du fait que c'est Hadrien lui-même qui raconte sa vie, mais n'est pas l'auteur réel dans le champ institutionnel, si l'on s'en tient à la logique textuelle où la voix de l'auteure se dérobe. Revenant sur la simulation fictionnelle dans ses « Carnets de notes », Yourcenar avoue avoir imaginé « longtemps l'ouvrage sous forme de dialogues, où toutes les voix du temps se fussent fait entendre. » (M. Yourcenar, 1988 : 322).

- des Mémoires feints puisque l'auteure du texte n'est pas l'auteur dans le texte, ce qui fait que l'énonciateur reste fictionnel ; ainsi les histoires, souvenirs et méditations qui nous sont présentés sont sous-tendus par un double registre discursif : auctorial et narratorial. Yourcenar justifie son choix générique en ces termes : « ceux qui auraient préféré un *Journal d'Hadrien* à des *Mémoires d'Hadrien* oublient que l'homme d'action tient rarement de journal : c'est presque toujours plus tard, du fond d'une période d'inactivité, qu'il se souvient, note et le plus souvent s'étonne. » (M. Yourcenar, 1988 : 339).

- ou encore un roman-Mémoires, une lettre-Mémoires, etc. – autant de formes en une même œuvre, foncièrement marquée par toutes sortes de méditations. C'est ce que Michal Glowinski appelle la « mimésis formelle » et qu'il relève surtout dans le roman à la première personne, la définissant ainsi :

c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire. La mimésis formelle fait fond sur des formes d'expression socialement déterminées, et en général profondément ancrées dans une culture donnée. (N. Glowinski, 2004 : 234).

⁸⁴ T. Todorov, *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, format PDF [en ligne], p. 3, consulté le 01 juin 2011.

Le peu qui précède est la preuve de la complexité de l'œuvre, complexité qu'on retrouve au niveau des plans énonciatifs mis en jeu par Yourcenar dans l'écriture du roman. Le statut énonciatif intrinsèque de *Mémoires d'Hadrien* et sa fonction ludique (sa matière historique nourrie aux jeux de la scénographie du roman) seront élucidés suivant deux angles.

III- Un narrateur feint

Dans le texte, un « je » distinct de l'auteure écrit et raconte. Il est à la fois narrateur (c'est lui qui parle dans ses « Mémoires ») et scripteur (c'est lui qui écrit ce qu'il dit). D'un point de vue extratextuel, la personne qui écrit est bien Marguerite Yourcenar. Comment ces instances se traduisent et se trahissent-elles ? Nous avons retenu que la narration feinte suppose un narrateur, personne ayant réellement existé. C'est le cas avec Hadrien écrivant et racontant, vu que la romancière « [s'est effacée] totalement derrière un personnage principal qui fait office de narrateur » (P.-L. Rey, 1992 : 46)⁸⁵. Reste à savoir si l'auteure, en dépit de la feinte, s'est vraiment totalement éclipsée.

L'empereur inscrit foncièrement sa subjectivité dans le discours. Il serait fastidieux et ennuyeux de faire cas des occurrences du « je » et de ses équivalents grammaticaux, pronoms comme déterminants, qui sont légion dans le texte, et à chaque page. Il organise le récit à sa guise par des renvois autotextuels⁸⁶. Parlant au début, entre autres choses, du sommeil, il fait remarquer qu'il reviendra « plus tard sur le peuple étonnant des songes » (*MH* : 25)⁸⁷. Ce qu'il fera plus d'une fois. Ce qui nous intéresse particulièrement est cet indicateur temporel « plus tard » auquel il sera bien des fois fait recours, tout comme l'indication « par la suite », qui créent une projection dans le récit (*MH* : 64, 81, 160). D'autres fois, c'est à un retour en arrière que nous sommes invités, par analepse donc. Soit de façon précise (« ce que je disais plus haut », *MH* : 51) ou vague (« mon œuvre administrative, dont j'ai parlé ailleurs », *MH* : 151).

Ce qui attire aussi l'attention est, en dehors du lieu de l'écriture, le moment de l'écriture. Cela varie d'un « au moment où j'écris ceci » (*MH* : 34) à l'emploi prégnant de l'adverbe de temps « aujourd'hui » (*MH* : 65, 200, 210) et trouve une illustration caractéristique dans une digression sur les astres : « Je sais exactement, à l'heure où je t'écris, quelles étoiles passent ici, à Tibur, au-dessus de ce plafond orné de stucs et de peintures précieuses, et ailleurs, là-bas, sur une tombe » (*MH* : 164). Le présent de l'écriture n'est pas seulement fait de détails locatifs (ici, à Tibur, au-dessus de ce plafond) et de temps linguistique (à l'heure où), mais aussi de présent du temps verbal (je sais, je t'écris). Par ailleurs, entre autres éléments thématiques qui signifient cette subjectivité, il faut noter le concept d'humanisme. Hadrien manifeste par ce biais ses préoccupations d'empereur pour la dignité humaine, lui qui a eu à cœur de « restaurer la paix » (*MH* : 99).

⁸⁵ Yourcenar elle-même avoue : « un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer », 1988 : 343.

⁸⁶ Louis Hébert et Lucie Guillemette définissent l'autotextualité comme le renvoi d'un texte à lui-même, in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 3.

⁸⁷ À partir d'ici, pour référencer le roman en étude, dans le corps de texte, nous mettons entre parenthèses les initiales du titre suivies de la page concernée, après deux points.

Son optimisme et sa bonne foi (« l'humain me satisfait », *MH* : 145) ne l'empêchent pas toutefois d'être lucide et de reconnaître « l'incertitude tragique de la vie humaine » (*MH* : 270). Ce qu'il appelle « l'humanité du siècle » (*MH* : 135), et qu'il espère pour les générations futures, l'abuse peut-être un peu, et on peut lui savoir gré de vouloir pleinement, malgré l'horizon toujours menaçant, « favoriser le sens du divin dans l'homme, sans pourtant y sacrifier l'humain » (*MH* : 181).

Ces indices textuels de centralisation du scripteur-narrateur dans son récit sont d'autant plus vraisemblables que le statut feint de l'empereur est trahi par un certain nombre de traits qui marquent les traces de l'auteure dans l'œuvre. Si nous gardons à l'esprit que *Mémoires d'Hadrien* se lit comme un document, nous comprenons aisément le jeu de l'écriture avec cette mise en garde de Michel Butor : « lors de toutes les mystifications romanesques, chaque fois que l'on a essayé de faire passer une fiction pour un document [...] on a utilisé tout naturellement la première personne. » (M. Butor, 1995 : 75)⁸⁸. Le « je » d'Hadrien et le jeu de Yourcenar ne sont donc pas anodins. Qu'est-ce qui traduit alors la présence de l'écrivaine française dans le texte ?

D'abord la langue au premier chef. Selon toute vraisemblance, Hadrien est censé écrire sa lettre-Mémoires à Marc Aurèle en latin, et le travail de la romancière aurait consisté en une simple traduction en français. Seulement, on connaît ce trompe-l'œil scriptural en littérature qui veut qu'un écrivain ait traduit un texte d'une langue à une autre⁸⁹. Même si nous n'y sommes pas, le simple fait que le récit d'un empereur du II^{ème} siècle romain se présente en langue française marque déjà le sceau de Yourcenar dans l'œuvre. C'est un anachronisme heureux dont s'accommode fort bien l'esthétique littéraire. Cela dit, la dissémination de mots ou d'expressions latins dans le roman indique paradoxalement la médiation auctoriale dans la pragmatique du discours. La « *Roma, Amor* » (*MH* : 183) ou la « *Patientia* » (*MH* : 302) sorties de la bouche du héros-narrateur signalent sûrement un Yourcenar, latiniste reconnu, qui tente de s'ignorer. Parfois, ces intrusions latines sont expliquées et amplement commentées. La trilogie « *Humanistas, Felicitas, Libertas* » (*MH* : 126) explicitée : Humanité, Bonheur, Liberté, constitue sur 26 pages tout le propos du III-3. Est-ce Hadrien qui traduit ces trois mots du latin au français, comme pour d'autres occurrences ? Pensant aux limites de notre humaine condition, l'empereur confesse : « *Natura deficit, fortuna mutatur, deus omnia cernit* » (*MH* : 262). La voix traductrice de Yourcenar, qui se dérobe par celle du personnage, rend le mot : « La nature nous trahit, la fortune change, un dieu regarde d'en haut toutes ces choses. » À tout cela s'ajoutent, pour confirmer le travail auctorial dans ce « portrait d'une voix », l'épigraphe, la dédicace, les titres des parties : dans ce péri-texte, la dédicace « au divin

⁸⁸ Le subterfuge du recours générique aux Mémoires (convenons pseudo-Mémoires), la convention de l'échange épistolaire, l'illusion du « je » écrivant et racontant (cette fois fictif et non feint), toutes ces mystifications du roman-document à la première personne se lisent dans *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac : *La Comédie humaine*, T. 1, Paris, France Loisirs, 1987, pp. 185-455.

⁸⁹ Pour évoquer un cas parmi tant d'autres, nous constatons que dans l'édition des *Romans et contes* de Voltaire procurée par René Pommeau (GF-Flammarion, 1966), sur vingt-six textes, dix se présentent comme des traductions ou des créations d'un tiers fictif : *Le monde comme il va*, *Lettre d'un Turc*, *Histoire des voyages de Scarmantado*, *Candide*, *Aventure indienne*, *L'Ingénu*, *Les Lettres d'Amabed*, etc., *Le taureau blanc*, *Éloge historique de la Raison*, *Histoire de Jenny*.

Hadrien Auguste [...] » (*MH* : 317) laisse perplexe, car dans le desinit l'empereur racontant n'était pas encore décédé et était à deux ans de la fin de son règne. C'est donc l'auteur qui s'affiche par ce biais dans le dispositif textuel en lui-même. Comment dans ces conditions ne pas voir une contradiction subtile dans ces aveux : « Si j'ai choisi d'écrire ces *Mémoires d'Hadrien* à la première personne, c'est pour me passer le plus possible d'intermédiaire, fût-ce de moi-même. » (M. Yourcenar, 1988 : 330). Il faudra, pour éviter les amalgames, distinguer un scripteur intratextuel (Hadrien, qui est en même temps narrateur) et le scripteur réel qui a « choisi d'écrire » son œuvre selon une poétique bien particulière.

Du moment où tout texte se fonde sur un axe communicationnel, nous verrons à qui on s'adresse dans le récit d'Hadrien qui inscrit directement un destinataire intratextuel, le « narrataire feint » Marc Aurèle puisque celui-ci a véritablement existé dans le monde réel. Seulement, les choses ne sont pas aussi commodes.

IV- L'épistolaire et les niveaux de la destination

La marque la plus significative du pôle du narrataire, pas la seule bien entendu, est la seconde personne ; et, Michel Butor caractérise son emploi comme « celui à qui l'on raconte sa propre histoire. » (M. Butor, 1995 : 80)⁹⁰. Nous relevons dans le texte d'Hadrien quatre destinataires : Marc Aurèle, l'empereur lui-même, le lecteur virtuel et Antinoüs (mort).

La formule incipitaire de ce roman épistolaire « Mon cher Marc, » (*MH* : 11) indexe sans ambiguïté celui à qui on s'adresse. Un certain nombre d'éléments textuels le qualifieront tout au long de la longue lettre. Cela passe par les pronoms personnels (te, t', tu, toi) et les déterminants (ton, tes). Leurs occurrences sont légion, même si parfois sur plusieurs pages on peut ne pas en rencontrer une seule. Le destinataire a également recours à la forme impérative, soit par ordre ou doléance (« Ne me fais pas l'injure », *MH* : 16), par recommandation ou insistance (« Comprends bien », *MH* : 52 ; « Et comprends bien », *MH* : 160) ; aux interrogations qui ont parfois valeur d'adresse réflexive (« Faut-il l'avouer ? », *MH* : 47) ou de question oratoire (« Se pouvait-il que le ciel nous intimât des ordres et que les meilleurs d'entre nous les entendissent là où le reste des hommes ne perçoit qu'un accablant silence ? », *MH* : 238). Il faut préciser qu'en dehors de la formule d'appel, le nom du jeune homme sera indexé quatre autres fois : « toi-même, Marc » (*MH* : 47), « je prononçai ton nom [...] Marc Aurèle » (*MH* : 291, toujours même page : « Mon héritage impérial était sauf entre les mains [...] du grave Marc Aurèle ») et page 289 où l'adresse à Marc Aurèle, bien longue, prend une tournure vertigineuse comme nulle part ailleurs dans le texte. Hadrien y évoque les conditions dans lesquelles il a connu son interlocuteur – encore au berceau. Au regard de la notion d'énonciation feinte proposée par Schaeffer, nous osons parler, au sujet de Marc Aurèle, de « destinataire feint » puisqu'on l'identifie à un personnage historique ayant réellement existé, mais n'ayant en aucune manière reçu le fictionnel texte d'Hadrien à lui adressé. Si nous considérons ses *Pensées*

⁹⁰ Il considère, page suivante : « À l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne "représente" cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première "représente" l'auteur, la seconde le lecteur ; mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants. »

pour moi-même, nous qualifierons là la destination de réflexive ; ce qui est le cas d'Hadrien quand sa lettre prend la tournure plus d'une fois d'une méditation. La lettre-rapport que lui envoie Arrien de Nicomédie (début VI-1) renverse les perspectives, faisant de celui-ci destinataire et de celui-là destinataire de façon évidente et non détournée.

Mais à deux reprises, le scripteur-narrateur intrigue. Dans le paragraphe explicite, il y a lieu de se poser bien des questions :

Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut mon hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...

Dans une lettre adressée à qui nous savons, des interpellations comme « Petite âme », « tu vas descendre », « tu devras renoncer », sont une métonymie qui renvoie à Hadrien lui-même dans une perspective réflexive que corrobore la suite par les expressions inclusives que sont : « regardons ensemble », « nous ne reverrons plus » et « Tâchons ». Cette bifurcation de la destination, qui en ajoute au simulacre de la fiction, se lit d'une autre manière six pages en arrière quand dans une méditation sur la mort, l'empereur se surprend à s'adresser à Antinoüs, déjà décédé ! Et là encore, indexer un tiers conduit à se parler à soi-même.

Abordons pour finir le statut du lecteur virtuel indéterminé dans cette lettre-Mémoires. Ce sont les maximes ou vérités générales et certaines constructions syntaxiques qui le manifestent dans le roman. À ce sujet, dans une analyse idéologique du *Traité du style* de Louis Aragon, David Vrydaghs s'intéresse à la présence dans le texte de « maximes idéologiques présupposées »⁹¹ qui créent un système d'adhésion incluant le destinataire réel. Des expressions du type « comme tout le monde » (*MH* : 30, 32), « chacun de nous » (*MH* : 118), « chaque homme a éternellement à choisir » (*MH* : 151) ou encore « Notre grande erreur » (*MH* : 51) ne peuvent s'adresser uniquement à Marc Aurèle ; elles traduisent plutôt la trajectoire auteure (Yourcenar) et lecteur. On constate que le « nous » ou équivalences marquent ces sortes de propos et concourent à mieux asseoir la vérité sociale ou morale : « les dieux ne se lèvent pas ; ils ne se lèvent ni pour nous avertir, ni pour nous protéger, ni pour nous récompenser, ni pour nous punir » (*MH* : 282)⁹². Une telle constatation peut se retrouver dans la bouche de n'importe qui. Mieux, Hadrien, oubliant sûrement son destinataire feint, tourne son regard vers les « moralistes » (*MH* : 189) et leur emboîte le pas : « la mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné » (*MH* : 228) ou « ces erreurs et ces fautes que nous appelons nos maux » (*MH* : 235). Le « destinataire réel » de Schaeffer doit pouvoir se reconnaître dans ces opinions et admettre avec l'empereur que « toute vérité fait scandale » (*MH* : 29) ou que « c'est avoir tort que d'avoir raison trop tôt » (*MH* : 97). Ce lecteur, bien qu'indéterminé textuellement, conviendra avec honnêteté que la convoitise de l'amour « empêche l'amant

⁹¹ D. Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* de Louis Aragon », *CONTEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 24 mars 2013. URL : <http://contextes.revues.org/204> ; DOI : 10.4000/contextes.204

⁹² C'est nous qui mettons en italique.

de manger, de dormir, de penser, et même d'aimer, tant que certains rites n'ont pas été accomplis » (MH : 100).

L'adhésion de ce destinataire-lecteur est sollicitée donc autant par Yourcenar que par le fictionnel Hadrien dont les comparaisons sont parfois frappantes par leur image et le sens de la vérité mise en jeu, comme dans cette trilogie qui va de la maladie à l'amour en incorporant la guerre : « On n'a rien compris à la maladie, tant qu'on n'a pas reconnu son étrange ressemblance avec la guerre et l'amour : ses compromis, ses feintes, ses exigences, ce bizarre et unique amalgame produit par le mélange d'un tempérament et d'un mal » (MH : 269).

On peut le dire, l'adresse à Marc Aurèle n'est pas exclusive, d'autres niveaux de destination imprègnent le texte et en renforcent sans nul doute l'esthétique.

CONCLUSION

S'il est vrai que le roman interprète par les moyens de la fiction narrative le tissu des faits humains, le roman historique entend faire ressortir, en prenant pour matière de base l'Histoire, ses grandes figures comme celles populaires, une interrogation profonde sur le destin de l'Homme sans dogmatisme esthétique-moral aucun. Cette éthique du genre gagne à être mieux appréhendée si l'analyse se polarise sur les dimensions de l'énonciation ludique qui, pour cerner la logique interne de véridicité du texte, s'attache à montrer le jeu subtil entre les voix diverses qui le constituent. C'est ce que nous avons tenté de voir en nous appuyant sur les aspects plurivoques de l'acte communicationnel entre destinataires et destinataires – le pluriel est de prix – dans *Mémoires d'Hadrien*. En dehors de cette œuvre parue en 1951, on pourrait observer le fonctionnement de ces éléments dans les autres romans historiques de la même auteure : *Denier du rêve* (1934), *Le Coup de grâce* (1939) et *L'Œuvre au Noir* (1968).

BIBLIOGRAPHIE

1- Œuvres littéraires

BALZAC Honoré de : *Le médecin de campagne*, Paris, Éditions de la Bibliothèque mondiale, s. d., 318 p.

BALZAC Honoré de : *Mémoires de deux jeunes mariées*, *La Comédie humaine I*, Paris, France Loisirs, 1987, pp. 185-455.

HUGO Victor : *Notre-Dame de Paris 1482*, Paris, Pocket, 1998, 648 p.

MARC-AURÈLE : *Pensées pour moi-même* suivi d'**ÉPICTÈTE**, *Manuel*, traductions de Mario Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 250 p.

POE Edgar Allan : *Nouvelles Histoires extraordinaires*, tr. fr. Charles Baudelaire, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Gallimard, 1980, 377 p.

SCOTT Walter : *Quentin Durward*, traduction française, Paris, Hachette, 1948, 281 p.

VOLTAIRE : *Romans et contes*, éd. René Pommeau, Paris, GF-Flammarion, 1966, 705 p.

YOURCENAR Marguerite : *Mémoires d'Hadrien* suivi de *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, 1988, 370 p.

2- Travaux critiques

ADAM Jean-Michel : « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen* [En ligne], 8 | 1993, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 17 avril 2013. URL: <http://semen.revues.org/4341>

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.) : *Le dictionnaire de la littérature*, Paris, PUF, 2010, 814 p.

BARTHES Roland : *-Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1985, 192 p.

BARTHES Roland : « Introduction à l'analyse structurale des récits », in **COLLECTIF** : *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 7-33.

BENVENISTE Émile : *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.

BUTOR Michel : *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995, 185 p.

DUBOIS Jacques : *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Ed. Labor, 1983, 188 p.

ECO Umberto : *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996, 192 p.

FONSECA Fernanda Irene : « Quand dire c'est feindre : théorie linguistique et fiction littéraire », 2662.pdf, consulté le 18 décembre 2014.

GENETTE Gérard : *Fiction et diction* précédé d'*Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004, 240 p.

GLOWINSKI Michal : « Sur le roman à la première personne », traduit de l'anglais par Alain Bony, in **COLLECTIF** : *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Le Seuil, 2004, pp. 229-245.

HEBERT Louis et GUILLEMETTE Lucie (dir.) : *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 495 p.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine : *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2012, 267 p.

KYLOUŠEK Petr : « Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar (Remarques sur la spatialité et le positionnement de la prose yourcenarienne) », *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 17, 1996, pp. 27-39.

KYLOUŠEK Petr : « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 18, 1997, pp. 7-19.

KYLOUŠEK Petr : *Les Temps Modernes*, n° 672 : Critiques de la critique, janv.-mars 2013, 256 p.

REY Pierre-Louis : *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, 192 p.

SAMOYAUULT Tiphaine : *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2011, 128 p.

SCHAEFFER Jean-Marie : *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, 187 p.

SEARLE John Rogers : *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1992, 245 p.

SEARLE John Rogers : *L'Intentionnalité, Essai de philosophie des états mentaux*, traduit de l'américain par Claude Pichevin, Paris, Minuit, 2010, 341 p.

TODOROV Tzvetan : *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit* (1971, 1978), versions PDF [en ligne], consulté le 01 juin 2011.

VRYDAGHS, David : « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* de Louis Aragon », *COntEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 24 mars 2013. URL : <http://contextes.revues.org/204> ; DOI : 10.4000/contextes.204

ALIÉNATION ET CONSCIENCE PROMETHÉENNE DANS *LE PLEURER-RIRE* D'HENRI LOPES

Adama **SAMAKE**
Maître de Conférences
Département de Lettres Modernes
Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)
adamasamake81@gmail.com

Résumé

Aliénation et conscience prométhéenne sont des notions constamment sollicitées dans l'évolution de l'histoire contemporaine moderne africaine qui actualise la problématique de la liberté à travers le jeu politique. Dans Le pleurer-rire, Henri Lopes en fait le nœud de sa stratégie narrative. La trame événementielle est structurée autour de la gestion politique calamiteuse d'un État africain anonyme. Elle se focalise sur le processus d'embrigadement des droits élémentaires et des libertés fondamentales. Lopes participe ainsi de l'esthétique du roman africain de l'absurde dont le pionnier est Sony Lab'ou Tansi.

Mots clés : *Aliénation – Conscience prométhéenne - Progressisme – Identité politique – Roman africain de l'absurde.*

Abstract

Alienation and Promethean consciousness are notions constantly solicited in the evolution of african modern contemporary history that updates the problem of freedom through the politic. In Le pleurer-rire, Henri Lopes make it the heart of his narrative strategy. The event frame is structured around the calamitous political management of an anonymous African state. It focuses on the process of entrenchment of basic rights and fundamental freedoms. Lopes thus participates in the aesthetics of the African novel of the absurd whose pioneer is Sony Lab'ou Tansi.

Keywords : *Alienation - Promethean Consciousness - Progressivism - Political Identity - African novel of the absurd.*

INTRODUCTION

L'aliénation est un concept polysémique. Il peut être entendu comme la dépossession de l'individu, la perte de sa maîtrise, de son libre arbitre, l'action de céder un bien, l'asservissement de l'être humain du fait de contraintes extérieures conduisant à la perte de ses facultés, de sa liberté. En clinique (psychiatrie), il désigne la déstructuration de l'esprit, la perte des facultés de raisonnement. Les philosophies dialectiques y voient la résultante d'une relation conflictuelle entre un Moi continuellement agressé et un Sur-Moi agresseur et conquérant, désireux d'imposer par tous les moyens au Moi sa vision du

monde. Alex Mucchielli affirme alors : « *Il y a aliénation de l'identité tout d'abord si une identité constituée existe par elle-même puis, ensuite si un système extérieur intervient sur elle pour tenter de la modifier* »⁹³. Jean Philippe Omotunde précise au demeurant :

Si on lui adjoint le qualificatif culturel, le terme décrit alors un traumatisme psychologique, une situation particulière où un homme voire un peuple tout entier, asservi, inférieurisé, complexé, ignorant, désorienté, frustré, résigné, et faible mentalement est devenu la “propriété” intellectuelle, morale, spirituelle, économique, culturelle et voire même physique d'un homme ou d'un autre peuple dominateur, sans qu'il soit à mesure de prendre conscience de la gravité et de l'anormalité de sa mise sous tutelle et de sa condition d'aliéné culturel⁹⁴.

Distance objective entre le moi et le contenu des signes culturels qui le déterminent, l'aliénation incarne un dysfonctionnement, parce qu'elle engendre une double personnalité et un comportement embrouillé.

La conscience prométhéenne est une notion qui résulte du mythe de Prométhée : l'un des mythes de la littérature révolutionnaire. En effet, trois mythes soutiennent la littérature révolutionnaire : les mythes de Prométhée à l'assaut du ciel, du Réveil (ou de la belle endormie) et du Phénix. Les mythes du Phénix et de Prométhée favorisent l'appréhension de l'action révolutionnaire non seulement dans sa manifestation ; mais aussi et surtout dans sa préparation. Ainsi, permettent-ils de cerner le processus de l'acte révolutionnaire. Le mythe du Phénix montre que le caractère premier du révolutionnaire est l'optimisme. Phénix devient le maître d'arc et le lieutenant d'Achille après avoir subi les affres de la malédiction paternelle. Il fut privé de descendance et rendu aveugle, pour avoir dérobé à son père sa meilleure concubine à l'instigation de sa mère. Ovide confirme cette idée en montrant Phénix bâtissant son nid parmi les parfums pour y mourir après ses cinq cents ans de vie ; mais aussi en le montrant renaître de ce nid. L'idée de révolution dans la révolution qui consiste à tuer en soi le vieil homme pour prétendre renaître part de là. Elle suppose l'auto engendrement. Car le salut n'est qu'en nous et la quête en est le but. Le mythe du Phénix soutient donc l'idée qu'il faut éteindre le feu qui était en nous précédemment pour le rallumer de ses cendres ; d'où sa liaison étroite avec le mythe de Prométhée qui se présente comme un mythe du feu.

Le mythe de Prométhée est le mythe premier dans la procédure de l'acte révolutionnaire ; pour la simple raison que toute révolution suppose d'abord une prise de conscience. Il faut allumer le feu du savoir, pour appréhender les contours d'une situation, avant de poser l'acte qui consiste à son reniement. À partir de l'investigation de Hésiode qui en avait fait le centre de sa réflexion, retenons que Prométhée apparaît comme un double médiateur : par l'invention du sacrifice, il distingue l'humain du divin ; par le don du feu, il arrache l'humanité de la vie sauvage ; c'est-à-dire l'homme de l'animal. Le point saillant qui relie ces deux actes – qui est à retenir en ce sens qu'il demeure l'essence de toute révolution – reste l'idée de rupture. Par conséquent, la conscience prométhéenne a pour essence le projet de réalisation d'une transgression en vue d'un affranchissement. Aussi, est-elle le noyau structurant de toute lutte contre l'aliénation.

⁹³ - Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 1986, p. 110

⁹⁴ - Jean Philippe Omotunde, *Discours afrocentriste sur l'aliénation culturelle*, Paris, Menaibuc, 2005, p. 10.

Ces deux notions (aliénation et conscience prométhéenne) sont constamment sollicitées dans l'évolution de l'histoire contemporaine moderne africaine qui actualise la problématique de la liberté à travers le jeu politique. En effet, la gestion des contradictions idéologiques rime régulièrement, dans ce continent, avec le problème de la survivance identitaire des cultures minoritaires, parce qu'elle est essentiellement fondée sur le discours politique identitaire qui est source de marginalisations et de conflits. La littérature africaine est un lieu privilégié d'expression de ces conflits. C'est ce que soutient Jean Pierre Makouta M'boukou lorsqu'il dit :

Nos écrivains ont choisi leur camp ; ils sont engagés. Toute la littérature négro-africaine l'est. Tout texte négro-africain, publié ou inédit, est engagé. Chacun de ses pages, chacun de ses paragraphes, chacune de ses lignes, chaque terme qui le composent sont engagés, et portent comme la marque de la misère des hommes qu'il défend. À chacun d'eux, l'écrivain a confié une ambassade, et des lettres de créance à présenter à leurs destinataires : les Nègres, bien entendu ; mais aussi les autres, y compris l'Occident.⁹⁵

La littérature africaine se présente alors comme une vaste interrogation qui ouvre un grand débat : Quelles sont les nouvelles formes à inventer pour favoriser à la fois l'expression des identités nationales spécifiques et de l'identité mondiale, pour arracher et exprimer la liberté universelle ? Quelle est la marge de liberté des cultures minoritaires face aux concepts de société mondiale et d'identité mondiale ? Comment amorcer le brassage de sorte que nos actes trouvent un écho favorable dans l'humanité éternelle et ne soient pas condamnés par le grand tribunal de l'Histoire ? En somme, comment favoriser une nouvelle socialité politique moins aliénante ? Henri Lopes en fait la quintessence de son œuvre romanesque *Le pleurer-rire*⁹⁶.

Dans une analyse sociocritique relevant de l'École de Vincennes de Claude Duchet, nous tenterons de saisir les raisons et les mécanismes de l'aliénation politique, la manifestation de la conscience prométhéenne à travers la lutte émancipatrice et les enjeux idéologiques de cette écriture.

I – L'aliénation politique

La trame événementielle de *Le pleurer-rire* est structurée autour de la gestion politique calamiteuse d'un État africain anonyme. Elle met en scène un bond qualitatif : le coup d'État de Bwakamabé Na Sakkadé contre Polépolé, mais elle est essentiellement portée sur la gouvernance du putschiste. L'antagonisme est avant tout exprimé par la composition des noms de ces deux responsables politiques. Zezeze Kalonji fait une analyse magistrale de cette construction onomastique en ces termes :

Outre le caractère militaire et belliqueux que lui confère son prénom, c'est la partie patronymique qui nous semble la plus significative. En effet, Bwakamabé est un syntagme verbal composé issu du lingala « Kobwaka » et « mabe » (qui se traduit par « jeter », « lancer » et « mal », « mauvais »). On peut dire que « Kobwakamabe », c'est « semer le mal ». Donné à la forme impérative, « Bwakamabé », c'est « sème le mal ». « Na » est un grammème lingala qui, dans ce contexte, signifierait « et » ou « avec ». « Sakkadé » est une transcription semi phonétique acclimatée à la

⁹⁵- Jean Pierre Makouta-Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan / Yaoundé, NEA/ CLE, 1980, p. 170.

⁹⁶- Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

lingala du qualificatif français « saccadé » ; le dédoublement du /k/ n'est qu'un indice formel rappelant l'origine graphique du mot (...). (Polépolé) est un item adverbial d'origine Swahili qui veut dire « lentement ». L'antinomie joue pleinement entre « Sakkadé » et « Polépolé ». Nous avons là deux termes (adjectif et adverbe) qui marquent le mouvement : rapide, brutal et régulier d'un côté; lent, mou et paresseux de l'autre »⁹⁷.

Le colonel putschiste sort vainqueur de cet antagonisme et marque le théâtre politique par le culte de la personnalité symbolisé par ses nombreux titres : « maréchal Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, Chef de l'État, président du Conseil des ministres, père créateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels (...), fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa (...) » (p. 87). L'écriture s'évertue à décrire le fonctionnement de cette personnalisation du pouvoir. En note infrapaginale, le narrateur informe que dès sa prise du pouvoir, le président est promu général : « Le lendemain du coup d'État, le CPRN s'est réuni et a nommé le président malgré, dit-on, ses protestations » (p. 26). En outre, l'éditorialiste Aziz Sonika se charge de dresser un portrait surréaliste dans l'unique organe de presse de la République (La croix du sud) :

Sa carte d'identité est formelle : il est né en 1914, le jour même où la France est entrée en guerre contre l'Allemagne. (...) À l'école primaire, il aurait appris plus vite que les autres et se serait distingué à l'attention de ses moniteurs par des qualités exceptionnelles. Il lui aurait manqué les structures et l'environnement dont les nouvelles générations ne mesurent pas le prix, pour lui permettre de parvenir aux Grandes Écoles françaises. Il n'aurait jamais fait une faute d'orthographe à ses dictées. Il aurait toujours été le plus rapide en calcul mental et le meilleur en problèmes. Car sinon, il n'aurait jamais été admis à l'École des enfants de troupe Général Mangin et ne serait pas aujourd'hui président de la République. (pp. 25 – 26)

Il en découle une conception narcissique et absolutiste du pouvoir politique dont le summum est l'établissement « des billets à son effigie » (p. 197) et la requalification d'une avenue au nom de son épouse Ma Mireille : « L'ancienne avenue de France (est) rebaptisée depuis lors avenue Ma Mireille » (p. 56). C'est dire que la vie du président est régie par la mégalomanie. En effet, il décide la construction d'une citadelle (la Dame des Pyramides) qui mobilise toutes les couches de la population. Ses voyages sont des occasions d'expression de toute sorte d'excès. Ainsi, pour son voyage au sommet de l'OUA, « on fit venir, voyage payé en première classe, séjour à la charge du Trésor public, Serge de Ruyvère, le grand couturier parisien du Faubourg-Saint Honoré, qui s'engagea à réaliser la commande dans les détails et réussit à placer finalement deux bonnes douzaines de trois pièces, quelques demi-Dakar, des chemises et des cravates innombrables, portant sa fameuse griffe S.R » (p. 68). La jouissance, les plaisirs de la chair sont au demeurant érigés en raison d'État. Le corps étant dorénavant la seule idéologie politique, « la République (devient) un grand carnaval, (...) un univers faux et faiseur de faux. Les mots, les identités,

⁹⁷- T. Zezeze Kalonji, « Élément pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* de Henri Lopes », in *Peuples Noirs Peuples Africains* N° 37 (1984) 30-54 http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa37/pnpa37_06.html Consulté le 06 / 05 / 2017.

la vie tout simplement n'échappent pas à la falsification »⁹⁸. En d'autres termes, l'administration de la cité-État est détournée de sa vocation initiale : le bien-être du peuple.

La société textuelle de *Le pleurer-rire* dévoile un régime de « principat » ; c'est-à-dire « un régime où le corps politique se trouve en fait régi par une seule tête »⁹⁹. L'exercice du pouvoir relève de la monarchie. L'univers politique concentrationnaire amplifie la criminalisation et la destruction de l'État. Il montre que la répression passe avant le débat démocratique : « Tout était prétexte à arrestation » (p. 292). Monsieur Gourdain, collaborateur direct du Chef de l'État, est « le véritable inspirateur de la répression permanente » (p. 77). Gourdain, peut-on le constater, est un homophone du substantif « gourdin ». Cette dénomination concorde avec le faire de cet agent social. Il règne, par conséquent, une confusion politique et un État de police qui accorde une large place au droit instrumental. La fabrication de faux témoins pour accuser les condamnés est une procédure habituelle. Ainsi, lors du procès du colonel Yabaka, accusé à tort de conspiration, « les audiences du tribunal se tinrent de nuit » (p. 307) puis « Yabaka et les douze autres de ses compagnons furent passés par les armes, au petit matin, dans la foulée du procès » (p. 308). Les Appareils Répressifs d'État (A.R.E) ainsi réquisitionnés et instrumentalisés, le peuple assiste au totalitarisme d'État et subit les excès du pouvoir sous toutes ses formes : atteintes à l'intégrité corporelle (assassinat, torture, meurtres), arrestations arbitraires, embrigadement des droits et des libertés fondamentales : « La prison de Bangoura (...) qu'on n'arrivait plus à nourrir malgré le nombre de décès fort élevé » (p. 134). La censure, puis la disparition du célèbre écrivain Matapalé sont le symbole de l'absence de liberté d'expression : « Matapalé (est) victime des décrets de la censure » (p. 131), « On était sans nouvelle du grand écrivain Matapalé » (p. 62). Le fonctionnement du pouvoir remet en cause les libertés de révolte et d'association : « Les démocrates qui n'avaient pas accepté de plier l'échine étaient déportés au camp de concentration » (p. 62) et « L'armée demeurait en état d'alerte » (p. 175). Il privilégie le tribalisme. C'est pourquoi, lors de l'investiture du président Bwakamabé, seules ses tribus sont conviées à la cérémonie : « Mais bien entendu, aucune autre tribu n'avait été mêlée à la cérémonie » (p. 45). Le narrateur homodiegetique maître d'hôtel est l'exemple typique de cette politique tribale. Considéré comme « le premier et pour le moment le seul compatriote aussi gradé dans ces fonctions » (p. 93), parce que venant de la même région que le président Bwakamabé, il est nommé « maître d'hôtel de son Excellence le président Bwakamabé Na Sakkadé » (p. 34). Un texte est pris pour le nommer « fonctionnaire au Palais » (p. 34). Bwakamabé justifie cette procédure en ces termes : « Écoute, Maître, faut comprendre qu'il s'agit d'un poste politique. Là où je suis, dois être entouré des miens, rien que des miens » (p. 34). C'est le lieu de dire que ce pays est constitué de deux tribus : les Djabotama dont est originaire le président et les Djassikini qui sont exclus. La fragmentation de la société s'exprime également à travers la bipolarisation spatiale de la capitale. Elle est constituée de Moundié, la cité indigène populaire et du Plateau, la

⁹⁸ - Kouamé Kouamé, « Sony Lab'ou Tansi et le problème de la liberté : l'exemple de *La vie et demi* », in *En - Quête* N°8, Abidjan, PUCI, 2001, p. 172.

⁹⁹ - Bertrand de Jouvenel, *Du principat et autres réflexions politiques*, Paris, Hachette, 1972, p. 131.

résidence des nantis, « les en haut de en haut » (p. 30). Il n'existe donc pas d'identité collective homogène dans ce pays ; d'où la prééminence de l'ésotérisme dans la gestion des affaires publiques pour parer à toute éventualité de dissension. En marge de l'investiture officielle, Bwakamabé organise une « investiture traditionnelle, dans les jardins du palais, (avec) son oncle maternel, quelques proches de la famille et le ministre des affaires coutumières » (p. 74). Ce choix de l'exercice ésotérique du pouvoir est consubstantiel au refus de l'alternance. Bwakamabé affirme en effet : « Depuis que l'Afrique était l'Afrique, le chef de village, chez nous, n'avait jamais été élu. Vouloir aujourd'hui innover en ce domaine, aurait été aussi insolite que de demander à un mâle de faire la cuisine ou porter la calebasse sur la tête » (p. 99 – 100). En conséquence, « le pouvoir en tant que discours romanesque (dans *Le pleurer-rire*) laisse apparaître un anti-pouvoir dans une société du non-sens, au-delà des principes du droit, d'un État démocratique »¹⁰⁰.

En somme, le désordre politique, conséquence d'une dictature institutionnelle crée « un ensemble de situations marquées par la violence, le malaise et l'exacerbation de tensions entre une caste de parvenus sans scrupules et la masse (...) réduite à la misère »¹⁰¹. Aussi, le sociotexte est-il essentiellement marqué par la dégénérescence du capital social ; capital social entendu selon l'acception de Francis Fukuyama ; c'est à dire « un ensemble de valeurs informelles ou de normes partagées par les membres d'un groupe et qui leur permet de coopérer les uns avec les autres »¹⁰². Il est en effet constitué d'un sociolecte d'affaiblissement du capital humain résultant d' « une criminalisation de masse qui dresse les gens les uns contre les autres »¹⁰³: corruption, népotisme, ruine psychologique, xénophobie, tribalisme, intérêt égoïste, insécurité galopante, perversion de la dialectique et de la rhétorique, complot, guerre, arbitraire, aliéné, exil, injustice, cruauté, barbarie, adultère, etc. Un tel « contexte d'instabilité chronique de l'institution républicaine »¹⁰⁴ suscite nécessairement l'élaboration d'une pensée progressiste en vue d'un affranchissement.

II – La pensée progressiste

Le dictionnaire électronique Wikipédia¹⁰⁵ définit le progressisme comme une volonté d'instaurer un progrès social et l'oppose au conservatisme:

Une pensée est qualifiée de progressiste, par exemple lorsqu'elle conçoit le présent comme un progrès par rapport à une époque passée jugée plus primaire, plus difficile, ou encore plus ignorante. Toutefois, la pensée progressiste ne conçoit pas nécessairement le présent comme un progrès, mais

¹⁰⁰ - Bédé Damien, « Mythe, Pouvoir et Société dans *La vie et demie* », in *En-Quête* N° 9, Revue scientifique de Lettres, Arts et Sciences humaines, Abidjan, EDUCI, 2002, p. 83.

¹⁰¹ - Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 8.

¹⁰² - Francis Fukuyama, « Social Capital » in L.E. Lawrence et S.P. Huntington, *Culture Matters*, Basic Book, 2000.

¹⁰³ - François Xavier Verschave, *De la françafrrique à la mafiafrrique*, Bruxelles, Éditions Tribord, 2004, p. 19.

¹⁰⁴ - L'expression est de Tiburce Koffi dans *Présidentielle d'octobre 2015, Non à 'L'appel de Daoukro'*, Abidjan, Les Éditions du souvenir, 2014, p.60.

¹⁰⁵ - <http://wikipedia.org/wiki/nationalisme> consulté le 27 Mars 2013.

elle peut au contraire dénigrer le présent, et réclamer une amélioration en prônant des valeurs dites modernes¹⁰⁶.

Alors, Wikipédia présente le progressisme comme un mouvement réformiste qui se situe dans la ligne de l'idéologie du progrès qui s'est développée au XIX^{ème} siècle. Cette doctrine donne une grande importance au futur ; car selon l'idéologie du progrès, vouloir le progrès, c'est marcher dans le sens de l'histoire. La Toupie¹⁰⁷ précise que le mot progressisme vient du latin "progressus" qui signifie action d'avancer. Elle constate que le terme a été créé vers 1930 avec l'idée selon laquelle l'organisation sociale et politique actuelle résulte d'un processus historique continu d'amélioration qui peut être poursuivi voire accéléré par des réformes souvent radicales, qu'il part du postulat que le sens de l'histoire est le progrès et qu'il est porté par la philosophie du siècle des lumières et par l'essor de la science au XIX^{ème} siècle. La Toupie définit alors le progressisme en ces termes : « Le progressisme est un courant de pensée qui considère qu'une transformation profonde des structures sociales et politiques doit être accomplie pour une plus grande justice sociale et pour l'amélioration des conditions de vie. Il s'oppose au conservatisme »¹⁰⁸. Il en découle que la pensée progressiste résulte d'une conscience prométhéenne entendue comme disposition d'esprit qui s'inscrit dans la réalisation d'une transgression en vue d'un affranchissement.

La socialité de *Le pleurer-rire* ne met pas l'accent sur les actions progressistes. Mais quelques agents sociaux permettent, de par leur orientation idéologique, de déceler des velléités de réalisation d'une transgression en vue d'un affranchissement. C'est le cas de Tiya, un ancien instituteur, militant anticolonialiste. Il est d'obédience socialiste : « Tiya avait été l'un des premiers à parler de socialisme » (p. 245). Observateur lucide de la dégradation du pays, il est le prototype de « l'homme informé qui possède la conscience de ses droits »¹⁰⁹. Tiya est donc un homme révolté au sens d'Albert Camus qui disait : « La révolte naît du spectacle de la déraison devant une condition injuste et incompréhensible »¹¹⁰. Pour lui, « La souveraineté devrait être le fait du peuple dans sa réalité concrète »¹¹¹. Aussi, ne conçoit-il pas qu'il soit inexistant dans le débat politique. Son épouse l'appelle Napoléon eu égard à sa popularité et à son esprit de grandeur pour l'avenir, non seulement de son pays, mais et surtout pour toute l'Afrique. Dans l'intertexte suivant, Tiya donne une idée de sa lecture des priorités pour l'Afrique : « Tu aurais mieux fait de rester là où tu étais. Tu travaillais plus pour l'Afrique en exerçant ton métier, oui. Aujourd'hui, tu sais, ce n'est pas par tout ce bruit que vous faites que le drapeau de l'Afrique gagnera du terrain (il dit non de la tête). C'est dans le monde du travail et de l'étude... » (p. 220).

Tiya a une influence considérable sur les jeunes intellectuels qui sont des acteurs de l'ombre. Ils échangent dans des lieux tenus secrets et s'activent dans la diffusion de tracts

¹⁰⁶ - Idem.

¹⁰⁷ - <http://www.toupie.org/Dictionnaire/nationalisme> consulté le 27 Mars 2013.

¹⁰⁸ - Idem

¹⁰⁹ - Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 23.

¹¹⁰ - Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 23.

¹¹¹ - Jean-Yves Calvez, *La pensée de Karl Marx*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 96.

prônant l'instauration d'une société démocratique : « On ne se réveillait plus sans trouver les rues de la capitale jonchées de tracts exigeant des élections libres » (p. 110). Ils soutiennent discrètement le groupe TELEMA, une organisation clandestine qui se présente comme la seule opposition structurée. En effet, TELEMA a des ramifications, des soutiens à tous les niveaux de la société, dans toutes les tribus, y compris celle du président Bwakamabé. Il a une branche armée. Aspirant au changement, à une nouvelle société, il met le peuple au centre de son action émancipatrice. Ces propos du narrateur se dévoilent comme un hymne relatant la stratégie de l'organisation :

Les tam-tams battent le rappel des sociétés secrètes. Chacun aura son masque et trempera sa flèche dans le poison. Nos femmes nous tendent déjà nos armes aux paupières lourdes. Elles les ont graissées et chargées. Les jeunes filles n'en prennent même pas la peine. Qui donc leur a enseigné le maniement de ces ordinateurs ? Elles nous indiquent, par l'exemple, la voie sur laquelle l'herbe a poussé. Je ne suis pas un héros, mais aventure ou pas je suis un circoncis (...). L'heure est venue de se défaire à jamais des souvenirs pour se mêler aux herbes de la brousse. (p. 305)

Si ces lignes soulignent la volonté d'une révolution sociale, elle demeure une intention. Car aucune action de ce genre n'est réellement entreprise. Amnesty International est la seule structure qui porte sa voix officiellement : « la section d'Amnesty International a lancé une campagne mondiale de protestation après l'arrestation le 16 Juillet, par les forces de sécurité, de vingt-cinq citoyens. L'organisation humanitaire estime que leur détention est arbitraire et que leur vie est en danger » (p. 280).

Par ailleurs, se distingue une autre voix d'expression du peuple appelée Radio-trottoir. Elle se fonde essentiellement sur des rumeurs ; mais constitue un contre-pouvoir certain. Car elle est un moyen d'infirmité de la propagande de la classe dominante. Sewanou Dabla affirme à cet effet : « Contre-pouvoir potentiel, Radio-trottoir a une fonction psycho-thérapeutique qui libère le peuple de ses frustrations »¹¹². Zezeze Kalonji va plus loin en ces termes :

Radio-trottoir exerce surtout une fonction psychothérapeutique qui permet à son public « émetteur-auditeur » de se délecter des faiblesses et des énormités de leurs gouvernants. Elle tient lieu des journaux « à scandale » où l'on étale la vie des stars et des leaders d'opinion pour donner bonne conscience à la petite existence du bon peuple. Ainsi par exemple, on apprend de la toujours mieux informée Radio-trottoir que le féroce et sanguinaire Bwakamabé n'est qu'un pitoyable mari, prêt à céder à toutes les requêtes de sa femme et incapable d'aller jusqu'au bout de sa démente logique. (Op.Cit.)

Haut lieu de l'amalgame, instrument de la manipulation, « Radio-trottoir élabore des mythes nourris par des fantasmes collectifs et des croyances populaires »¹¹³. Aussi, la société du roman est-il dominé par l'évocation de personnages référentiels célèbres : Mao Tsé Toung, De Gaulle, Bob Marley, Jean Baptiste Rousseau, Molière, Socrate, Ernesto Che Guevara, Houphouët Boigny, Senghor, Jeanne d'Arc nommée « la pucelle », Périclès, Sony Labou Tansy, Lamartine etc. L'évocation de ces personnalités historiques rime avec

¹¹² - Sewanou Dabla J.J, *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 150.

¹¹³ - Zezeze Kalonji, *Op. Cit.*

la nécessité de héros positifs dans la société. Ce fragment de texte qui élabore un dialogue entre des agents sociaux anonymes le confirme :

- Non, dans tout ça, ce qui me plaît, c'est Mao ; In-cro-yable ! Un génie ! Faut voir comme il dirige la révolution culturelle-là.
- La Grande Révolution Culturelle Prolétarienne !
- Ouais, tu as raison, la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne ... Et les autres-là ne comprennent rien. Ils croient que c'est la pagaille alors que lui, dans les coulisses est là, tirant les ficelles, dirigeant les moindres détails, toujours gagnant. Tant que l'Afrique ne sera pas capable de ...
- Juste. Faut couper le cordon ombilical. (p. 15)

Cette nécessité de rupture est également évoquée par le « jeune compatriote directeur de cabinet » du président Bwakamabé : « Si vous voulez rendre service au Pays, introduisez donc vite dans cette histoire un héros positif » (p. 51). Mieux, le narrateur le présente ainsi : « Le jeune compatriote ancien directeur de cabinet, ancien élève de Sciences Po, ne cesse d'affirmer que le peuple souffre de sa tyrannie ; que le peuple aime la révolution et qu'il a des traditions de résistance à l'oppression ; que le salut du peuple réside dans le peuple seul ; qu'il n'y a pas de sauveur suprême » (p. 87). Son interlocuteur privilégié est le capitaine Yabaka qui est ministre dans le gouvernement de Bwakamabé. Ce militaire ministre avait le sens du devoir professionnel, aimait la discussion et « était le militaire le plus proche des jeunes intellectuels » (p. 172). Lors d'un conseil des ministres, il fit cette lecture objective du théâtre politique :

Le capitaine Yabaka fit une longue profession de foi en faveur de la liberté d'opinion. Il fallait laisser s'exprimer tous les points de vue existant dans la société. Plus on empêchait, affirmait-il, le peuple de se moquer de ses dirigeants et de rouspéter, à tort ou à raison, plus on cristallisait soit des foyers de violences, soit des masses d'inertie, compliquant ainsi les tâches du gouvernement » (p. 98).

C'est dire que des membres du pouvoir sont offusqués par la gestion calamiteuse. L'écriture est entièrement vouée à l'expression de cette ambivalence axiologique des agents sociaux. La société textuelle de *Le pleurer-rire* est par conséquent subversive. Elle se fonde sur une écriture en liberté qui se détermine par la fragmentation des canons esthétiques :

- la juxtaposition des récits : le narrateur est à la fois homodiégétique et homo auto diégétique. Dans le premier cas, il est objet de la narration. Il narre l'histoire du président Bwakamabé dont il est serviteur en tant que maître d'hôtel. En outre, il raconte l'histoire du capitaine Yabaka radié par le premier président Polépolé, réintégré comme ministre par le second qui finira par l'arrêter et l'assassiner, puis celle de la vie du révolutionnaire Tiya. Dans le second cas, il est sujet de sa narration et relate sa vie conjugale avec Elengui, ses fantasmes, ses infidélités avec Soukali et Ma Mireille, puis ses rêves. La narration se singularise également par la convocation constante du narrataire lecteur : « Le lecteur entend bien ma gorge serrée » (p. 107) ; « Le lecteur n'a pas à regretter les quelques chapitres initialement prévus ici » (p. 294). Ces différents fragments narratifs sont marqués typographiquement. Sewanou Dabla le confirme :

Dans *Le pleure-rire*, la variation typographique adhère à la densité du texte. Un système graphique ternaire y traduit la structure fondamentale : les 56 chapitres de l'histoire du pouvoir au « pays » de Tonton, le maréchal tout-puissant, se présentant dans la formule habituelle au genre (caractères romains de dimension « bas de casse gras »). Les 18 morceaux lyriques dans lesquels le narrateur confesse sa vie privée sont consignés en italique, de même que le « Sérieux avertissement » du début et l'épilogue¹¹⁴.

- l'intertextualité : l'écrivain convoque plusieurs procédés d'insertion de micro textes dans le macro texte : l'allusion qui aide à faire un rapprochement entre l'hypotexte et l'hypertexte. Elle consiste précisément dans *Le pleure-rire* à évoquer des célébrités du monde littéraire (Sony Labou Tansy, Lamartine, Voltaire, Molière, Beaumarchais, Socrate, Jean Jacques Rousseau), des personnalités historiques (Périclès, Socrate, Jeanne d'Arc, Mao, Che Guevara etc), et du monde contemporain (Bob Marley, Albert Einstein, le roi Pélé...). L'intertextualité se manifeste également par l'usage de citations. Pour ne tenir que l'épigraphe liminaire, trois auteurs célèbres sont cités : Beaumarchais, Voltaire et Boris Vian. Le premier dit : « J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque coin ». La citation du second est la suivante : « Quiconque écrit l'histoire de son temps doit s'attendre qu'on lui reproche tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il n'a pas dit ». La citation de Boris Vian est tirée de son œuvre *L'Écume des jours* : « Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre ». Enfin, le troisième niveau de l'intertextualité réside dans la parodie. L'écrivain procède à la parodie de son œuvre : « Ainsi, en cette occasion, du PLEURER-RIRE. L'Afrique a besoin de clarté et ce livre introduit la confusion » (p. 10) ; « Enfin, Dieu merci ! ce style d'homme de la rue ne pourra séduire l'amateur du bel art. Si, à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi qu'on doit écrire. LE PLEURER-RIRE est une offense au bon gout » (p.11).

- l'intergénéricité : l'intégration du style poétique dans le discours narratif par la présence de disposition graphique semblable à la versification ; la convocation des genres oraux que sont l'épopée, le conte, le proverbe et surtout le griot (détenteur de la parole originelle en Afrique) : « Le griot, d'une voix de batteur drogué et qui s'égosille, présenta le nouveau chef des Djabotama » (p. 53) ; le théâtre est présent par l'entremise des séquences dialoguées (p. 191) et des répliques qui structurent tout le texte. La présence de lettres (parole de Tiya, prophétie ...) et de formule introductive : « Mon cher Maître, » (p. 59) marquent le genre épistolaire. Enfin, la chanson est constamment sollicitée.

- les innovations langagières : le sociotexte est constitué d'une langue éclectique. Les protagonistes parlent en fonction de leur statut social : « la creuse phraséologie » du pouvoir, « le journalisme déclamative »¹¹⁵ de Aziz Sonika, les colères verbales de Bwakamabé Na Sakkadé, l'éloquence des sorciers clairvoyants. Les interférences linguistiques sont nombreuses. Elles sont dans les interjections exclamatives : « pouf », « kwa, kwa, kwa » (p. 160), « Gla, Gla, Gla » (p. 324), les manifestations lexicales : « Djassikini » (p. 20), « Djabotama » (p. 33), Libotama (p. 38), Eworomo (p. 73) etc., l'usage effréné de mots étrangers : lobby-tribal (p. 202), graden-party (p. 201), smoking

¹¹⁴ - Sewanou Dabla, *Op. Cit.*, p. 77.

¹¹⁵ - Les termes sont de Sewanou Dabla J. J., *Op. Cit.*, p. 152.

(p. 232), gloria (p. 124)..., les néologismes : « lapidasse » (p. 71), « debizuthage » (p. 200), « raddio-trottoir » (p. 230), « poto-poto » (p. 64).

- la subversion de la référentialité spatiale et temporelle : l'écriture procède au brouillage de l'espace par l'anonymat de la toponymie. On ne sait plus où l'action a lieu : « Ah, oui, le pays, le pays, le pays, quel pays ? Quelque part, sur ce continent, bien sûr » (p. 31). Le temps est libéré de la chronologie rigide. Éclaté, il dévoile une datation vague : « époque de la guerre du Vietnam » (p. 15 et 104), « Ce jour-là... » (p. 75). Cette écriture en liberté a pour enjeux la reconnaissance de la liberté et de la justice sociale comme conditions sine qua non à une société mondiale apaisée.

III – Liberté et Justice sociale, fondements d'un monde apaisé

Lors d'un discours tenu le 24 Avril 2009 à l'université d'État de Louisiane, Henri Lopes exprimait la nécessité de « dire les maladies (qui rongent la société) afin de les soigner ». Cette idée fait chorus avec l'assertion de Voltaire utilisée comme épigraphe à *Le Pleurer-rire* : « Quiconque écrit l'histoire de son temps doit s'attendre qu'on lui reproche tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il n'a pas dit ». Elle confirme au demeurant les pensées de Roger Garaudy : « La politique, c'est l'histoire en train de se faire »¹¹⁶ et d'Édouard Glissant qui constatait que « L'histoire en tant que conscience et l'histoire en tant que vécu ne sont (...) pas l'affaire des seuls historiens »¹¹⁷. Elle permet ainsi de dévoiler le projet socio idéologique extra textuel de l'œuvre.

Le projet d'écriture de *Le pleurer-rire* réside dans la détermination de l'essence de l'aliénation politique et de l'affaiblissement du capital humain africain. En effet, l'œuvre est révélatrice de l'état de santé de la société africaine. Elle « expose une réalité (politique) qui tourne au drame, au cauchemar et à la tragédie »¹¹⁸ du fait de l'embrigadement constant des droits élémentaires et libertés fondamentales. Elle tisse avec le vaste champ des antonymes de la liberté : séquestration, ruine psychologique, assassinat, torture, etc. La déconnection entre les ressortissants des tribus Djabotama et Djassikini incite à la réflexion sur les conditions de création d'une Nation qui suppose la concorde intérieure. En d'autres termes, en se focalisant sur la représentation d'un monde sans repère, Le pleurer-rire incite à une véritable catharsis des consciences individuelles et collectives afin de favoriser l'émergence d'une société paisible. En choisissant de parler de la liberté à partir du paradigme de son absence, Henri Lopes pratique une écriture du refus qui se résume dans le répertoire des obstacles à l'élaboration d'une société homogène. Il participe ainsi à l'élaboration de l'esthétique du roman africain de l'absurde dont Sony Labou Tansi est le pionnier avec *La vie et demie*¹¹⁹, *L'Anté-peuple*¹²⁰ et *L'État honteux*¹²¹. On pourrait citer

¹¹⁶ - Roger Garaudy, *Biographie du XXe siècle*, Paris, Tougui, 1985, p. 181.

¹¹⁷ - Cité par Véronique Bonnet, « Histoire, vues littéraires » in *Notre Librairie* N° 161, Paris, ADPF, Mars-Mai 2006, p. 3.

¹¹⁸ - Bédé Damien, *Op. Cit.*, p. 82.

¹¹⁹ - Sony Lab'ou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

¹²⁰ - Sony Lab'ou Tansi, *L'Anté-peuple*, Alger, Laphomic, 1988.

¹²¹ - Sony Lab'ou Tansi, *L'état honteux*, Paris, Seuil, 1981.

également comme auteurs de cette pratique romanesque Alioum Fantouré (*Le cercle des tropiques*¹²²), Tierno Monenembo (*Les crapauds brousse*¹²³, *Les écailles du ciel*¹²⁴) etc.

Le roman africain de l'absurde se caractérise fondamentalement par la description d'une société de l'impensable dans laquelle la pratique du pouvoir et les relations interpersonnelles participent de la construction d'une anti-société. Ce type de roman « développe une esthétique subversive structurée autour de la dimension informe de l'univers textuel du reste fondée sur la mise en scène de personnages vaincus, désespérés et condamnés dans les profondeurs abyssales d'une société du non-sens »¹²⁵. Les invariants cardinaux de cette esthétique de l'absurde sont entre-autres : la violence du récit, l'exacerbation des antagonismes sociaux, la déperdition collective, l'absurdité d'un univers désarticulé, selon Séwanou Dabla, le désespoir de vivre et le malaise existentiel, le tragique, la déprime, l'échec, etc. Autrement dit, cette écriture se veut une mise en scène de la déconstruction sociale, parce qu'elle se fonde sur la saisie de l'histoire humaine à travers ses grandes crises en vue de la dénonciation du mécanisme d'écrasement de l'Homme. Elle est alors une participation active à ce que Auguste Comte appelait la réalisation de l'ordre humain et social ; confirmant ainsi l'assertion de Jean Paul Sartre : « La littérature est une affirmation perpétuelle de la liberté humaine, comme à chaque instant, elle en appelle à la liberté en cherchant le Beau »¹²⁶. Il s'agit donc « de témoigner et de réfléchir sur les conditions de ré-socialisation et d'une nouvelle humanisation » afin que les générations futures s'en servent pour anticiper d'éventuels conflits. La création littéraire devient ainsi le lieu de la métamorphose et de la transmutation de la réalité quotidienne. Tel est le sens du titre : Le pleurer-rire. En effet, « Le clair-obscur du titre est emblématique du sens général de l'œuvre et (...) la surdétermination de (son) engagement politique »¹²⁷.

Henri Lopes pose l'identité politique africaine comme objet et enjeu scientifiques¹²⁸. Son écriture est avant tout une interrogation sur la politique. Elle questionne le monde politique pour déceler les mécanismes de propagation des conflits. En dénonçant la société africaine postcoloniale, Lopes entend rompre la menace du silence par la réflexion critique de type contradictoire, face à cette ère d'anormalités inquiétantes et participer à la réalisation d'un espace démocratique. Cette entreprise trouve toute sa justification dans l'essence de la démocratie telle que formulée par Benoît Sacanoud :

La Grèce a vu naître la démocratie parce qu'elle a su concevoir la cité comme un espace de circulation de la parole empreinte de sagesse morale et orientée vers la recherche de la vérité, de la parole qui sait se départir des orages tumultueux (Sic) de la passion du mensonge, de l'intolérance, de la haine, du tribalisme et de l'intégrisme. L'invention de la démocratie est argumentée comme

¹²² - Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

¹²³ - Tierno Monenembo, *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.

¹²⁴ - Tierno Monenembo, *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

¹²⁵ - Ano Boadi Désiré, « Mongo Beti : entre dystopie scripturale et eschatologie des ankyloses » in Adama Samaké, *Mongo Beti : une conscience universelle*, Paris, Publibook, 2015, p. 167.

¹²⁶ - Jean Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, p. 86.

¹²⁷ - Kouamé Kouamé, *Op.Cit*, p. 178.

¹²⁸ - L'expression est de Clestine Colette Fouelle Fak Kana, « Cheick Anta Diop le panafricaniste : un repère pour l'Afrique et sa jeunesse » in *Ethiopiennes* N° 87, Dakar, Fondation Léopold Sédar Senghor, 2nd semestre 2011, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1789> consulté le 10/07/2017.

texture de la pensée, de la parole d'un dialogue entendu comme échange de pensées, mais non comme juxtaposition de monologue. Ouverture et acceptation mutuelle, l'élaboration du meilleur compromis est la forme suprême de la beauté démocratique¹²⁹.

Elle est, en somme, expression de la nécessité d'une « universalité humaine de condition »¹³⁰.

CONCLUSION

Le pleure-rire est un texte total sur la problématique de la liberté, parce qu'il se veut une interrogation insistante sur les fondements de l'aliénation politique. Il se consacre à la représentation d'un univers chaotique qui favorise la destruction de l'homme. Henri Lopes participe ainsi à l'élaboration du roman africain de l'absurde dont le pionnier est Sony Lab'ou Tansi. Il aborde la question de la liberté à partir du paradigme de son absence pour mieux faire percevoir la nécessité d'une conscience prométhéenne, condition sine qua non d'une justice sociale, d'une paix véritable. Aussi peut-on dire qu'il s'inscrit dans la perspective de la pensée de Mamadou Koulibaly qui disait : « La paix est la conséquence d'un état d'esprit qui trouve son essence dans la liberté »¹³¹.

BIBLIOGRAPHIE

- ANO, Boadi Désiré**, « Mongo Beti : entre dystopie scripturale et eschatologie des ankyloses » in Adama Samaké (Dir.), *Mongo Beti : une conscience universelle*, Paris, Publibook, 2015, pp. 157 – 173.
- BONNET, Véronique**, « Histoire, vues littéraires » in *Notre Librairie* N° 161, Paris, ADPF, Mars- Mai 2006, p. 3.
- CALVEZ, Jean-Yves**, *La pensée de Karl Marx*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- CAMUS, Albert**, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.
- CHEVRIER, Jacques**, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- DABLA, Sewanou J.J.**, *Nouvelles écritures africaines, Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DAMIEN, Bédé**, « Mythe, Pouvoir et Société dans La vie et demie », in *En-Quête* N°9, Revue scientifique de Lettres, Arts et Sciences humaines, Abidjan, EDUCI, 2002, pp.72-83.
- FANTOURE, Alioum**, - *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.
- GARAUDY, Roger**, *Biographie du XXe siècle*, Paris, Tougui, 1985.
- JOUVENEL, (de) Bertrand**, *Du principat et autres réflexions politiques*, Paris, Hachette, 1972.

¹²⁹ - Benoît Sacanoud, « La démocratie : une question d'esthétique de l'éthique » in *Revue de l'ILENA*, Actes du colloque avec table ronde sur : Esthétique et politique : de la laideur à la beauté, Abidjan, EDUCI, 2009, p. 107.

¹³⁰ - Gérard Dago Lezou, *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan, NEA, 1977, p. 105.

¹³¹ - Mamadou Koulibaly, *Sur la route de la liberté*, Abidjan, PUCI, 2004, p. 82.

- KALONJI, T. Zezeze**, « Élément pour une analyse plurielle du Pleurer-Rire de Henri Lopes », in *Peuples Noirs Peuples Africains* N° 37, 1984, pp. 30-54 http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa37/pnpa37_06.html Consulté le 06/05/2017.
- KANA, Clestine Colette Fouelle Fak**, « Cheick Anta Diop le panafricaniste : un repère pour l'Afrique et sa jeunesse » in *Ethiopiennes* N° 87, Dakar, Fondation Léopold Sédar Senghor, 2nd semestre 2011, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1789> consulté le 10/07/2017.
- KOFFI, Tiburce**, *Présidentielle d'octobre 2015, Non à 'L'appel de Daoukro'*, Abidjan, Les Éditions du souvenir, 2014.
- KOUAME Kouamé**, « Sony Lab'ou Tansi et le problème de la liberté : l'exemple de La vie et demi », in *En – Quête* N°8, Abidjan, PUCI, 2001, pp. 166 – 187.
- KOULIBALY, Mamadou**, *Sur la route de la liberté*, Abidjan, PUCI, 2004.
- LAB'OU Tansi Sony**, - *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
 - *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.
 - *L'anté peuple*, Alger, Laphonic, 1988.
- LEZOU, Gérard Dago**, *La création romanesque devant les transformations actuelles en Côte d'Ivoire*, Abidjan, NEA, 1977.
- LOPES, Henri**, *Le pleurer-rire*, Présence africaine, 1982.
- MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre**, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan / Yaoundé, NEA/ CLE, 1980.
- MONENEMBO, Tierno**, - *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.
 - *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.
- MUCCHIELLI, Alex**, *L'identité*, Paris, PUF, 1986.
- OMOTUNDE, Jean Philippe**, *Discours afrocentriste sur l'aliénation culturelle*, Paris, Éditions Menaibuc, 2005.
- SACANOUD, Benoît**, « La démocratie : une question d'esthétique de l'éthique » in *Revue de l'ILENA*, Actes du colloque avec table ronde sur : Esthétique et politique : de la laideur à la beauté, Abidjan, EDUCI, 2009, pp. 105 – 112.
- SARTRE, Jean Paul**, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998.
- VERSCHAVE, François Xavier**, *De la françafrique à la mafrafrique*, Bruxelles, Éditions Tribord, 2004.

LA PRENSA EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX: CONFLUENCIAS HISTÓRICAS, CULTURALES Y LITERARIAS

Dr. KOUAME N'Guessan Germain, Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny, kouamegermain1@hotmail.fr

y

Dr. KOUADIO Djoko Luis Stéphane, Maître-Assistant
Université Félix Houphouët-Boigny, djokoluis1@yahoo.fr

Resumen

La prensa escrita de España desempeña un papel por su percepción y la promoción de la historia política, de la cultura y de la literatura en los siglos XIX y XX. Su acción ha permitido que se forje una opinión pública. La Monarquía y la Restauración del siglo XIX, la dictadura franquista establecida en 1939 y el restablecimiento de la Democracia desde 1976 han sido catalizadores para que la prensa escrita adquiera sus letras de nobleza. A través de ella, se enfrentan o consolidan posturas ideológicas, identitarias y literarias que caracterizan a los españoles.

Palabras clave : *prensa- política- cultura- literatura- censura.*

Abstract

The written press of Spain plays a role for its perception and the promotion of the political history, the culture and the literature in the 19th and 20th centuries. Its action has permitted the apparition of a public opinion. The Monarchy and the Restoration in the 19th, the dictature of Franco that begins in 1939 and the reestablishment of democracy from 1976 have been catalysts in order that the written press acquires its height. In the written press there are ideological, identities and literary oppositions or connections that characterize the Spanish.

Keywords: *written press – policy – culture- literature – censorship.*

INTRODUCCIÓN

Como se lo dice, la prensa constituye el “cuarto poder” en nuestras sociedades. España no puede escapar a tal regla en la medida en que el desarrollo del periodismo corresponde a etapas clave de su historia política, sus especificidades culturales y la evolución del fenómeno literario. Es en este contexto que se inscribe nuestro tema: “La prensa en la España de los siglos XIX y XX: Confluencias históricas, culturales y literarias”. Dicho de otra manera, ¿cómo aborda la prensa, a la vez, el fenómeno histórico, cultural y literario del siglo XIX al siglo XX? Para contestar a nuestra problemática, utilizaremos el método comparativo para confrontar la presentación de la historia, la cultura y la literatura españolas en la prensa escrita de los siglos XIX y XX. Nuestra hipótesis se relaciona con el hecho de que la prensa española de los siglos XIX y XX no puede alejarse de estas tres instancias. El objetivo del presente trabajo consiste en

identificar los rasgos esenciales de la historia, la cultura y la literatura en los artículos de prensa. Nuestro artículo consta de tres partes. En la primera parte, presentaremos las características generales de la prensa escrita. En la segunda parte pondremos de relieve la correspondencia entre prensa, historia política y cultura en España. La tercera parte remitirá a una aproximación a la prensa, la literatura y la democracia de opinión en los siglos XIX y XX.

I. LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PRENSA ESCRITA

La prensa escrita se caracteriza por su pertenencia al sector productivo de bienes y de cultura. ¿Qué significa eso? La prensa escrita aporta la información a un público masivo y al mismo tiempo gana dinero por la venta de los periódicos aunque las tiradas varían de un órgano de prensa a otro¹³². Del siglo XIX al siglo XX muchos periódicos nacieron y desaparecieron por diversos motivos dirigidos o impulsados tanto por hombres como mujeres¹³³. Es decir que muchas causas, económicas, políticas o sociales pueden justificar la caída de diversos periódicos. Esto es que la prensa escrita debe seguir atrayendo al lectorado a través de, primero, una línea editorial no desueta y, segundo, mediante una política económica que se adapta a las circunstancias exteriores. Las estrategias para conservar y aumentar el número de lectores de un periódico preciso son múltiples. Sin embargo, el periodista que escribe artículos forma parte de los pilares del sistema productivo de la prensa.

Consciente muy temprano de la importancia del periodista, muchos órganos de prensa escrita emplean en el siglo XIX un tipo de periodista cuya función esencial consiste menos en informar a propósito de eventos, que en dar significado al mundo en que vive. Se trata del reportero cuya imagen, materializada en las películas, evoluciona a lo largo del tiempo¹³⁴. Cuando sale de su despacho para observar y relatar los diversos hechos sociales, el periodista se convierte en reportero o en investigador, actor social diferente de los demás ciudadanos por el papel que desempeña. Con la aparición, en el siglo XIX, del telégrafo, de la fotografía, del tren y del teléfono, entre otros, y, en el siglo XX, del móvil, de la computadora, de las redes sociales y de Internet, el reportero-periodista informa a cortos plazos a sus lectores¹³⁵. Insta una relación de confianza con el lector porque trabaja para restituir la verdad de los acontecimientos. Del siglo XIX al siglo XX, el rol del periodista o del reportero español no ha cambiado. A partir de 1976, el panorama de la prensa periodística evoluciona con la llegada de *El País* y *Diario 16*. Diario 16 defiende con vigor el sistema democrático posfranquista y aparece como el periódico adecuado de la

¹³² Juan Ramón Fernández Gil: «Fuentes de análisis para el estudio de prensa diaria», *Anales de Documentación: 2Revista de Biblioteconomía y documentación*, Murcia, Universidad de Murcia, Vol. 13, 2010, pp.135-158.

¹³³ Véase María del Pilar Palomo Vázquez: «Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Madrid, CSIC, Vol.190 – N°764, 2014.

¹³⁴ Olga Osorio Iglesias: *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*, Tesis de doctorado, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2010.

¹³⁵ véase Fátima Martínez Gutiérrez: *Los nuevos medios y el periodismo de medios sociales*, Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

Transición¹³⁶. Muchos periódicos de la época franquista, tales como *Pueblo* o *El Alcázar* desaparecieron, influenciados por el paso del tiempo del siglo XIX al siglo XX. Todo eso enseña sobre las nuevas orientaciones de la prensa contemporánea como lo observa Francisco Luis Sastre Peláez:

La prensa española [...] presenta una serie de características entre las que destacan la mejora de los contenidos informativos, magnificada por las ofertas de fin de semana, la llegada de capital extranjero en porcentajes importantes, cierto auge de la prensa regional y la tendencia a la concentración empresarial, junto a la solidez de las empresas informativas¹³⁷.

De todas formas, el papel de la prensa no puede limitarse a la única información sobre hechos cotidianos. En efecto, desempeña un papel que va más allá de la simple información. Informa, orienta y favorece el desarrollo de una conciencia a la vez individual y colectiva como lo comenta Teófanos Egido López:

Los periódicos, pese a los reproches que se les puede hacer, son en su conjunto, unas de las fuentes más preciosas, estaría tentado de afirmar que, incluso, la más preciosa. Intérprete fiel de los tiempos que ha atravesado, el periódico reproduce su fisonomía más exacta. [...] Solo se puede llegar a la verdad interrogando a estos mil ecos de la opinión, a estos testigos imperturbables de los acontecimientos, confrontándolos y controlándolos mutuamente. En ningún otro lugar se encontrarán datos más numerosos, más seguros para la historia moral, política y literaria de las diversas naciones¹³⁸.

Para lograr su objetivo, el lector debe sumergirse en la técnica de escritura del papel del periodista y dos elementos preliminares guían su aproximación al texto sacado de la prensa escrita. Primero, hay lo que llamamos el descubrimiento, y, segundo la identificación. Con respecto al descubrimiento, el lector se hace preguntas relacionadas con los acontecimientos relatados mediante las cuestiones siguientes; «¿De quién se trata?», «¿Qué ha hecho?», «¿Cuándo y dónde?», «¿Por qué?», «¿A qué situación se alude?». Es posible que se pregunte sobre la postura adoptada por el periodista a través de las interrogaciones “¿Qué opinión expresa? ¿Intenta persuadir, convencer o manipular? Además, el lector de la prensa toma conciencia de la categoría a la que pertenece el artículo, es decir si se trata de un texto cuyo objetivo consiste en despertar la curiosidad del lector. A eso se añade la vocación del periódico de ser, a la vez, sensacionalista, informativo, interpretativo y divulgador de opiniones apoyándose en ideologías precisas, por ejemplo, de izquierda o de derecha¹³⁹. Desde entonces, el artículo de prensa se convierte en documento de civilización y de cultura por ser motor de la opinión pública y el reflejo de la realidad social.

¹³⁶ Pedro Farias Battle: *Diario 16. 16 años de Diario 16. Historia y análisis empresarial (1976-1992)*, Málaga, Asociación Para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2000.

¹³⁷ Francisco Luis Sastre Peláez: *La empresa en su resultado: el beneficio y la contabilidad del conocimiento*, Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2006.

¹³⁸ Teófanos Egido López: *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.

¹³⁹ Véase Jorge Manuel. Miranda Encinas: *La prensa en la guerra civil (1936-1939)*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2004.

II. PRENSA, HISTORIA POLÍTICA Y CULTURA

Cabe señalar que la prensa no nace en el siglo XIX porque su historia remonta desde siglos anteriores¹⁴⁰. Los progresos técnicos, tales como la imprenta, de la rotativa, del ferrocarril que transporta los periódicos de Madrid o Barcelona o otros centros o zonas, el desarrollo de la instrucción que contribuye a la reducción del analfabetismo y las reformas progresivas de la libertad de opinión, justifica el auge de la prensa española en el siglo XIX. Sin embargo, la verdad histórica impone apuntar que España está detrás de los demás países europeos como los datos siguientes lo demuestran:

De todos es sabido que los avances promovidos por el sistema político español de la Restauración (Monarquía liberal, Constitución de 1876, bipartidismo y posibilismo calculado) [...] no mejoraron el retraso social del país; una deficiencia que se traducía en unos altos índices de analfabetismo: el 72% en 1877, muy superior a la media europea (Francia, 15%, Bélgica, 34,2%). Así pues, una población con un mínimo potencial de lectores: el 28% del total del censo en 1877, es decir, solo 4.6665.409 entre 16.662.175 habitantes. Sin embargo, en España abundaban los títulos periodísticos, y más conforme las leyes giraron progresivamente hacia la permisividad¹⁴¹

Sabemos que durante la Monarquía Constitucional la ley autoriza la libertad de prensa, pero bajo ciertas condiciones¹⁴². Respecto a eso, existen dos tipos de órganos. El primero remite a una prensa de tipo informativo neutro. El segundo no es más que la prensa de opinión, comprometida y que participa en el debate político. Algunos políticos dirigen periódicos directamente o mediante testaferros, situación que favorece la precariedad del periodista¹⁴³ que puede pertenecer a la prensa nacional o regionalista¹⁴⁴. Además, los liberales de Sagasta con sus ideas democráticas facilitarán el desarrollo de la prensa y la multiplicación de periódicos que hace resaltar el papel conflictivo de la prensa¹⁴⁵. Desde la mitad del siglo XIX, España sigue su camino hacia una apariencia de democracia con la instauración del sistema bipartidista de la Restauración que favorece la creación de órganos de prensa que informa a los españoles sobre los acontecimientos de la vida social, política, económica, cultural y literaria, sin olvidar los sucesos. La prensa escrita favorece el desarrollo de la opinión pública. De manera general, cabe señalar la existencia de dos tendencias políticas a nivel de la prensa del siglo XIX. En efecto, la

¹⁴⁰ Véase María Dolores Saiz: *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza, 1990.

¹⁴¹ María José Ruiz Acosta: «Opinión pública y prensa española en los siglos XIX y XX», *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, N°7, 1996, p.433.

¹⁴² José Miguel Delgado Idarreta: «Burguesía y libertad de expresión en los años de la Monarquía Constitucional (1837-1869)», *II Jornada bretonianas. La obra de Manuel Bretón*, Logroño, Universidad de Logroño, 1999, pp.57-76.

¹⁴³ María José Ufart Ruiz: *El periodista acosado entre la precariedad laboral y el mobbing. Un estudio de caso: la precariedad de los periodistas almerienses en la prensa escrita*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

¹⁴⁴ José Miguel Delgado Idarreta: «La prensa: fuente historiográficas», *Investigación Humanística y científica en La Rioja: Homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla*, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2000, p.250.

¹⁴⁵ Hector Borrat: «El periódico, actor del sistema político», *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, N°12, 1989, pp.67-80.

prensa de izquierda vincula las ideas del partido socialista cuyo objetivo consiste en promover en la conciencia popular la necesidad de reformas.

Esta prensa, primero, denuncia la ideología conservadora y de derecha al poder, y, segundo, se burla de la falsa alternancia política impuesta por los actores mediante el “Turno pacífico”. La prensa no duda en utilizar la sátira mediante caricaturas y dibujos cómicos¹⁴⁶ para criticar a Antonio Cánovas del Castillo y a su amigo-opositor Sagasta, jefes de los partidos que se comparten el poder de manera cíclica bajo una democracia aparente¹⁴⁷”. La historia política de España del siglo XIX ofrece a los periódicos y diarios un panorama adecuado para dar su visión de los dirigentes del país. Sin embargo, a pesar de las tendencias que caracterizan cada órgano de prensa, todos relatan los debates en el Congreso o las Cortes, los descubrimientos científicos, las novedades literarias y los sucesos que suscitan gran audiencia¹⁴⁸ :

Los periódicos anteriores a 1835 apenas incluían informaciones. Trataban temas políticos o científicos. [...]. Desde 1868 siguen existiendo periódicos de opinión, defensores de un partido o líder político, pero se desarrolla una prensa informativa que es la que más éxito tiene entre los lectores y la que alcanza mayores tiradas [...]. Su contenido ya no se limita a temas políticos, sino que aparecen nuevas secciones de crítica literaria, pasatiempos, anécdotas y humor. Dedicán más espacio a la publicidad e insertan folletines, (novelas por capítulos) que gozaban de gran aceptación entre el público lector¹⁴⁹.

La prensa escrita debe ser rentable y necesita mucho dinero para extenderse. Muchos títulos son financiados por grupos económicos para servir sus propios intereses y tal situación justifica la presencia de una corrupción endémica y el condicionamiento del lectorado como esto se averigua durante les dictaduras en España¹⁵⁰. El estado franquista impone la censura a la prensa. Se prohíben a los periódicos que publiquen informaciones sobre la delincuencia y el retraso de España tras la guerra civil de 1936-1939.

La prensa bajo el franquismo aparece como patriótica, nacionalista de tal modo que participe en la propaganda al contrario de la prensa de oposición sin verdadero peso por causa de la represión¹⁵¹. Sin embargo, se desarrolla una prensa clandestina, que rehúsa alabar a Franco, lo que justifica por qué es combatida por las fuerzas represivas. Sin embargo, con la muerte de Franco en 1975 y el restablecimiento de la democracia la prensa de contestación se desarrolla. Los periódicos adoptan diversas posturas sin temer represiones aunque la prensa de derecha y la de izquierda siguen enfrentándose hasta hoy

¹⁴⁶ Véase Marie-Linda Ortega: *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros, 2002.

¹⁴⁷ Eduardo González Calleja: «L'âge d'or du caciquisme en Espagne “El turno pacífico” et fraude électorale», *Parlement(s). Revue d'histoire politique*, N°HS 12, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp.83-107.

¹⁴⁸ Rosa María Rodríguez Carcela: «La prensa de sucesos en el periodismo español», *RIHC. Revista Internacional de historia de la comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla N°6 –Vol. 1, 2016, pp.22-44.

¹⁴⁹ Natalie Bernabeu Morón: «Breve historia de la prensa», *Quadraquinta [en línea]*, Buenos Aires, 2002, pp.1-8

¹⁵⁰ Eduardo González Calleja, «La dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: ¿un modelo a imitar de dictadura liquidacionista?»: *Novísima. II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2010, pp.39-58.

¹⁵¹ Véase Isabelle Renaudet: *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la Dictature et de la Transition Démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

en día¹⁵², pero se conectan para promover, por ejemplo, la cultura española. En efecto, la prensa española, desde el siglo XIX, suele hablar de la cultura del país. Observamos la existencia de periódicos que se expresan en los idiomas de las Autonomías o que defienden las costumbres e identidades regionalistas¹⁵³:

A pesar de todas las corrientes postmodernas que flamean como bandera la pérdida de la identidad, considero que la cultura nos permite afirmar los elementos de identidad y pertenencia, primero a un país y luego a una región. Y esto es importante, son las raíces profundas que sostienen luego las múltiples aperturas. Para que esos elementos no desaparezcan es fundamental consolidar los espacios culturales y fortalecer el periodismo cultural¹⁵⁴.

Es en este contexto que la prensa, de izquierda o de derecha, actuará para dar una imagen positiva de España desde el inicio de la democracia posfranquista. Su acción promotora de una España del 'buen vivir' que atrae a los turistas del mundo entero, convirtiendo así la península ibérica en un centro importantísimo del turismo internacional. Los tópicos positivos que caracterizan a los españoles sirven para atraer a los turistas como lo vemos en las palabras del periodista Juan Tomas de Salas cuando escribe: «España insólita. [...]. Como también es bien raro este país que celebra, al menos, tres fiestas cada hora como media anual a lo largo y a lo ancho de su variadísima geografía»¹⁵⁵. El fenómeno cultural toma en cuenta varios parámetros y la prensa español aparece como el instrumento indispensable para exponer al mundo entero la riqueza cultural de la península. Podemos citar, entre otros, la gastronomía, la vestimenta, el deporte, la religión y la arquitectura. Sin embargo, la prensa se dedica también a la promoción del fenómeno literario. El siglo XIX se caracteriza por el desarrollo de los folletines en los periódicos tanto en Europa como en la América anglosajona y latinoamericana¹⁵⁶. Muchos escritores proponen novelas cortas, relatos o novelas mediante los periódicos, lo que es otra especificidad de la prensa escrita. Desde entonces, ¿cómo siguen la prensa y la literatura siguen un camino idéntico?

¹⁵² Eliseo Valle Aparicio: «La guerra civil española a través de la prensa», *Actas del I Congreso de Lengua, Literatura y Cultura Españolas. Didáctica de la Enseñanza Para Extranjeros*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, pp.459-464.

¹⁵³ Existen muchos periódicos, con tendencias independentistas o integracionistas, que se dedican a una comarca, a su idioma o a sus costumbres y valores. Por ejemplo, hay periódicos catalanes como *Diari de Sabadell* y *Segre*, vascos como *Berría* y *El Diario Vasco*, o gallegos como *El Faro de Vigo* y *El Ideal Gallego*. Sobre el movimiento regionalista en la prensa véase Juan Miguel Álvarez Domínguez: «Leoneses y castellanos. El regionalismo leonesista de Clemente Vilorio en la prensa», *Argutorio*, Madrid, Asociación Cultural Monte Irago, N°18 – 1er semestre, 2007, pp.24-31.

¹⁵⁴ Lucas Kintto: «Cultural, prensa y periodismo», *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*, N°67, Quito, Editorial Quipus, 1999, pp.83-87.

¹⁵⁵ Extracto del artículo escrito por el periodista Juan Tomás de Salas en el periódico *Cambio 16* del 19/08/1991.

¹⁵⁶ Ana María Risco: «El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El orden*», *Actas del IV Congreso Internacional Latina de comunicación*, San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2012, pp.1-13.

III. PRENSA, LITERATURA Y DEMOCRACIA DE OPINIÓN

La prensa y la literatura se relacionan desde el siglo XIX, sobre todo, mediante las historietas y la crítica de los escritos. Es decir que la prensa se inspira en obras literarias para que el público lector lo sea fiel. La prensa ofrece al lector diferentes episodios sacados de novelas, novelas cortas o cuentos entre otros. Nuevas rubricas aparecen en las páginas de los diarios y periódicos tales como los recuerdos de viajeros, los sucesos, la crítica política y económica a través de la prosa. Benito Pérez Galdós y Mariano José de Larra, entre otros, adquieren un reconocimiento popular por sus publicaciones literarias de manera episódica en la prensa. Además, muchos escritores han trabajado como periodistas. Los escritores adoptan una tipología científica que privilegia la investigación en el terreno. Viajan de una ciudad a otra, de una región a otra, de un país a otro para relatar de manera precisa los hechos. El ejemplo de Benito Pérez Galdós es elocuente. En efecto, al salir de las Palmas de Gran Canaria de donde es nativo, Benito Pérez Galdós encuentra a Francisco Giner de los Ríos, un eminente representante del krausismo español quien le abre las puertas del periodismo en la ciudad de Madrid en 1862. Muchos periódicos, tanto en España como en Francia, permiten que sus lectores descubran en sus columnas los episodios de Galdós¹⁵⁷, escritor que viaja por España y Europa para documentarse. Los periódicos madrileños publican en 1870, episodios por episodios, *La fontana de oro*, primera novela realista de Benito Pérez Galdós.

Lo peculiar de esta formación consiste en la presencia de muchas referencias a los diarios y periódicos en la novela galdosiana tales como *Marianela*, *El doctor Centeno* y *La de Bringas*. Otro ejemplo, es el de Mariano José de Larra que es un periodista prestigioso que escribe su única novela histórica muy famosa *El Doncel Enrique del Doliente* publicada en 1834. Antes de publicar su novela, Larra se dedica al periodismo con intento de plasmar humorísticamente lo que considera como males de España. Desarrolla su actividad periodística entre 1828 y 1837 utilizando, a partir de 1834, el seudónimo de “Figaro”¹⁵⁸. La aproximación a *Vuelva usted mañana y otros artículos* nos permite poner de relieve la correspondencia entre el hecho literario y el periodismo. Es un conjunto de diversos artículos bajo la forma de cortos relatos en primera persona de los cuales se observa el sarcasmo irónico de Larra en contra del sistema político. Por ejemplo, hay el primer relato corto titulado “El café” ha sido publicado el 26 de febrero de 1828 en el periódico *El Duende satírico del Día*. A través del “Figaro de Vuelta” publicado el 5 de enero de 1836 en *El Español*, se destacan críticas acerbas de Larra contra el Antiguo

¹⁵⁷ Véase María del Pilar Palomo Vázquez: «Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura [en línea]*, Madrid, CSIC, Vol.190 – N°764, 2014.

¹⁵⁸ El apodo de Mariano José de Larra remite al personaje de la comedia *La boda de Figaro* publicada en 1784 bajo el título original francés *Le mariage de Figaro* por el dramaturgo francés de Las Luces Beaumarchais. Figaro se caracteriza por su oposición a la nobleza procedente del Antiguo Régimen encarnada por el Conde. Su famosa sentencia “sans la liberté de blâmer, il n’y a point d’éloge flatteur” revela el ideal de Las Luces francesas en el siglo XVIII: la desaparición del Antiguo Régimen y la promoción de la sociedad igualitaria, justa, tolerante y abierta al progreso. La sentencia del personaje Figaro se ha convertido en eslogan del primer periódico satírico de Francia *Le Figaro* que existe desde 1826.

Régimen y, en el mismo tiempo, reconoce que la prensa se enriquece por la presencia del fenómeno literario en las columnas de los periódicos :

La política, interés principal que absorbe y llena en el día todo espacio que a la pública curiosidad ofrecen en sus columnas los periódicos, nos ha impedido hasta ahora señalar en el nuestro a la literatura el lugar que de derecho le corresponde. Pero no hemos olvidado que la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo, ni somos de aquellos que piensan con los extranjeros que, al concluir nuestro siglo de Oro, expiró en España la afición a las bellas letras¹⁵⁹.

Según Larra, los periódicos que divulgan los textos literarios o en que escriben los escritores españoles funcionan como brújulas y termómetros que informa tanto a los dirigentes como a los lectores del estado de la nación. Larra presenta sus artículos tanto en revistas que existen como en otros que son el producto de su imaginario de hombre de letras para evitar toda forma de censura¹⁶⁰. La prensa española es un campo de batalla entre las corrientes literarias que aparecen en el siglo XIX. El romanticismo, el realismo y el naturalismo poseen sus aficionados y opositores. Este enfrentamiento entre los promovedores de tal o tal corriente se amplifica, por ejemplo, cuando muchos conservadores no admiten la promoción del naturalismo por escritores españoles como Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós y sobre todo Blasco Ibáñez¹⁶¹. La rama conservadora y tradicionalista rechaza la obra naturalista del francés Zola considerada como irrespetuosa, opuesta a la Iglesia Católica que reacciona en sus periódicos para salvar del infierno a las almas perdidas¹⁶². Durante la Guerra civil, los intelectuales que escriben o se expresan en la prensa aparecen como blancos ideales, condenados a muerte por el grupo enemigo. Federico García Lorca paga el precio de la sangre cuando estalla la guerra en 1936 y su asesinato atraviesa las fronteras españolas por ser calificado de tragedia¹⁶³. Bajo el franquismo, muchos autores se exilian porque la prensa alaba al dictador mientras que la realidad socioeconómica se empeora. Los periódicos franquistas dedican sus columnas a los que no se oponen, a través de sus escritos, al franquismo, situación que ha desaparecido desde la Transición Democrática¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Mariano José de Larra: *Op. Cit.*, p.141.

¹⁶⁰ Antoni Ferrer: «La transformación de El Pobrecito Hablador (1832-1833) de Mariano José de Larra en una revista satírica que jamás nunca existió», *Cahiers d'Etudes Romanes*, Aix-En-Provence, Université Aix-Marseille, 2000, pp.349-365.

¹⁶¹ Véase Laureano Bonet: *Emile Zola. El naturalismo, ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Península, 2002.

¹⁶² Rebeca Viguera Ruiz: «El lenguaje reaccionario de la prensa eclesiástica española. Referencias de finales del siglo XIX», *Argonauta español [en línea]*, N°9, 2012.

¹⁶³ Pedro Larrea: «Imagen y repercusión de Federico García Lorca en el campo intelectual argentino tras su muerte en 1936», *Revista Letral*, Granada, Universidad de Granada, N°10, 2013, pp.28-46.

¹⁶⁴ Véase Germán Labrador Méndez: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal, 2017.

CONCLUSIÓN

La democracia ha permitido el desarrollo de la prensa escrita del siglo XIX al siglo XX. Es decir que entre 1812 Y los años 2000, el panorama mediático sigue diversificándose. El importantísimo papel de la prensa escrita en el marco político, cultural y literario es una realidad en la España de los siglos XIX y XX. Nuestra hipótesis ha sido verificada porque la confluencia entre estas tres instancias no ha desaparecido del siglo XIX al siglo XX. Es la razón por la cual la caída del franquismo ha favorecido la existencia, desde 1976, de una democracia de opinión a la vez política, cultural y literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Artículos

ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ Juan Miguel: «Leoneses y castellanos. El regionalismo leonesista de Clemente Vilorio en la prensa», *Argutorio*, Madrid, Asociación Cultural Monte Irago, N°18 – 1er semestre, 2007, pp.24-31.

BORRAT Hector: «El periódico, actor del sistema político», *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, N°12, 1989, pp.67-80.

DELGADO IDARRETA José Miguel: «La prensa: fuente historiográficas», *Investigación Humanística y científica en La Rioja: Homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla*, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2000; pp.245-256.

DELGADO IDARRETA José Miguel: «Burguesía y libertad de expresión en los años de la Monarquía Constitucional (1837-1869) », *II Jornada bretonianas. La obra de Manuel Bretón*, Logroño, Universidad de Logroño, 1999, pp.57-76.

FERNÁNDEZ GIL Juan Ramón: «Fuentes de análisis para el estudio de prensa diaria», *Anales de Documentación: Revista de Biblioteconomía y documentación*, Murcia, Universidad de Murcia, Vol. 13, 2010, pp.135-158.

FERRER Antoni: «La transformación de *El Pobrecito Hablador* (1832-1833) de Mariano José de Larra en una revista satírica que jamás nunca existió», *Cahiers d'Etudes Romanes*, Aix-En-Provence, Université Aix-Marseille, 2000, pp.349-365.

GARCÍA PINACHO María del Pilar: «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: Le Temps», *Moena. Revista Lucense de Lingüística y literatura*, Lugo, Universidad de Lugo, Vol. 12, 2017, pp.63-99.

GONZÁLEZ CALLEJA Eduardo: «L'âge d'or du caciquisme en Espagne: el Turno pacífico et fraude électorale», *Parlement(s). Revue d'histoire politique*, N°HS 12, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp.83-107.

GONZÁLEZ CALLEJA Eduardo: «La dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: ¿un modelo a imitar de dictadura liquidacionista? », *Novísima. II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2010, pp.39-58.

KINTTO Lucas: «Cultural, prensa y periodismo», *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*, N°67, Quito, Editorial Quipus, 1999, pp.83-87.

LARREA Pedro: «Imagen y repercusión de Federico García Lorca en el campo intelectual argentino tras su muerte en 1936», *Revista Letral*, Granada, Universidad de Granada, N°10, 2013, pp.28-46.

RISCO Ana María: «El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. Entre el estereotipo y el reconocimiento de un género en el diario *El orden*», *Actas del IV Congreso Internacional Latina de comunicación*, San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2012, pp.1-13.

RODRIGUEZ CARCELA Rosa María: «La prensa de sucesos en el periodismo español», *RIHC. Revista Internacional de historia de la comunicación*, Sevilla, Universidad de Sevilla N°6 –Vol. 1, 2016, pp.22-44.

RUIZ ACOSTA María José: «Opinión pública y prensa española en los siglos XIX y XX», *Revista de Historia Contemporánea*, Sevilla, Universidad de Sevilla, N°7, 1996, pp.419-450.

VALLE APARICIO Eliseo: «La guerra civil española a través de la prensa», *Actas del I Congreso de Lengua, Literatura y Cultura Españolas. Didáctica de la Enseñanza Para Extranjeros*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, pp.459-464.

- Obras generales

BONET Laureano: *Emile Zola. El naturalismo, ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Península, 2002.

EGIDO LÓPEZ Teófanos: *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2002.

FARIAS BATTLE Pedro: *Diario 16. 16 años de Diario 16. Historia y análisis empresarial (1976-1992)*, Málaga, Asociación Para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2000.

LABRADOR MÉNDEZ Germán: *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal, 2017.

LARRA Mariano José (de): *Vuelvan usted mañana y otros artículos*, Madrid, Diario El PAÍS, 2005.

MIRANDA ENCINAS Jorge Manuel: *La prensa en la guerra civil (1936-1939)*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2004.

ORTEGA Marie-Linda: *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros, 2002.

RENAUDET Isabelle: *Un parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la Dictature et de la Transition Démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

SAIZ María Dolores: *Historia del periodismo en España*, Madrid, Alianza, 1990.

- Tesis de doctorado

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ Fátima: *Los nuevos medios y el periodismo de medios sociales*, Madrid, Universidad Complutense, 2013.

OSORIO IGLESIAS Olga: *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2010.

UFART RUIZ María José: *El periodista acosado entre la precariedad laboral y el mobbing. Un estudio de caso: la precariedad de los periodistas almerienses en la prensa escrita*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

SASTRE PELÁEZ Francisco Luis: *La empresa en su resultado: el beneficio y la contabilidad del conocimiento*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2006.

- Internet

BERNABEU MORÓN Natalie: «Breve historia de la prensa», *Quadraquinta*, 2002, [en línea]. URL: http://catedranaranja.com.ar/wp/wpcontent/uploads/Breve_historia_de_la_prensa.pdf. Consulté le 29 août 2018.

PALOMO VÁZQUEZ María del Pilar: «Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol.190-Nº764, 2014[en línea] URL: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1931/2209>. Consulté le 27 août 2018.

VIGUERA RUIZ Rebeca: «El lenguaje reaccionario de la prensa eclesiástica española. Referencias de finales del siglo XIX», *Argonauta español*, Nº9, 2012, [en línea] URL: <http://journals.openedition.org/argonauta/1458>, DOI:10.400/argonauta.1458html. Consulté le 30 août 2018.

THE SOCIOLINGUISTIC ANALYSIS OF KOYO'S CIRCUMSTANCIAL NAMES

Basile Marius NGASSAKI

ngassakibasile@gmail.com

Faculté des Lettres et Ressources Humaines

Université Marien Ngouabi

ABSTRACT

Names play an important role in Koyo community. Actually, it makes the social wheel turns smoothly. So, it is far beyond the purpose of simple reference as stated by some linguists such as John Lyons (1977: 163) and his followers. Also, the present article aims at shedding light on the sociolinguistic analysis of Koyo names in general and circumstantial names in particular to make this people known by people from different communities through the world. Ethnographic and pragmatic approaches have been used to well conduct this study divided as follows: overview of names, Western, African, Congolese and Koyo view of names and Koyo contextual names.

KEY WORDS: *Names-reference-sociolinguistic-ethnographic approach-pragmatic approach-Koyo*

RÉSUMÉ

Les noms jouent un rôle important dans la communauté Koyo. À présent, ils contribuent à l'harmonie de ce peuple. Ainsi, le nom n'a pas qu'une simple valeur référentielle comme exprimé par John Lyons (1977 :163) et ses disciples. Aussi, le présent article se propose pour objectif de d'apporter la lumière sur les noms Koyo en général et les noms circonstanciels en particulier pour faire connaître ce peuple à travers d'autres communautés à travers le monde s'appuyant sur une analyse sociolinguistique. Les approches ethnographiques et pragmatiques ont été utilisées pour mener à bien ce travail divisé ainsi qu'il suit : Bref aperçu sur les noms, la conception du nom par les Européens, Africains, Congolais et les Koyo. Puis les noms contextuels chez les Koyo.

MOTS-CLÉS : *Noms-référence-analyse sociolinguistique-approche ethnographique-approche pragmatique-Koyo*

INTRODUCTION

Human beings have several ways to express their everyday life; speech acts namely names are parts of these ways. Accordingly, John Lyons (1977:163) and his followers think that names have merely a referential meaning. However, this article purports to answer the question raised by these linguists emphasizing on names in general and circumstantial names in particular.

Also, from this work, I would like to provide the Koyo language with written record for this minority language as the others, suffer from the lack of scientific works.

Then this article is an opportunity for me to make the Koyo, a C20 language, known by people from different cultures.

Colonization brought several changes in African culture. Indeed, under the pressure of colonizers, most African people have their names changed in order to improve relationships with the White men. While, this situation has considerably destroyed our own values leaving no room for our real names. In this respect, Makouta Mboukou (1969:46) states:

A un moment donné de l'histoire du Congo, pour jouir d'une certaine liberté et d'une considération, il fallait se naturaliser français (.....). Et il paraît que pour devenir citoyen français, l'une des conditions à remplir (le gouvernement l'exigeait) était de modifier son nom de manière à le rapprocher plus possible des formes phoniques françaises (....). Et cette situation a provoqué un engouement effréné pour les noms français.

It comes out that names contributed to the change of an individual status. That's why, in Congo, most of names bore by Congolese namely intellectuals after independence had a French style. This situation is even observable till now.

Ethnographic and sociopragmatic approaches have been chosen to well conduct this work divided as follows : overview of names (Western 's conception of names, African's point of view about names, Koyo's consideration of names and Koyo's circumstantial names. Talking about this one, I am going to focus on birth circumstantial names, periodic names, names derived from traditional institutions and widowhood names.

1-OVERVIEW OF NAMES

Since name is part of onomastics, it seems necessary to define the present concept. Accordingly, *Le Dictionnaire de l'Académie française* 9e édition (2000) reveals that onomastics is part of lexicography studying the origin and formation of names. It includes anthroponymy, ethnonymy and toponymy. These ones respectively consist of studying the persons' names, the ethnic group names and places' names. Then toponymy is made of of hydronymy, oronymy and ondonymy. In this respect, Habib MISA (2004) states:

L'hydronymie ou l'étude des noms des cours d'eau, puis l'oronymie ou l'étude des noms des montagnes, et enfin l'ondonymie ou l'étude des noms des rues"

It appears that names' study consists of different branches and each of them is used in a specific context. This study is not only concerned with the human beings; but also our environment.

To well conduct this work, I have divided it as follows : Western names, African names, Congolese names and Koyo's view of names. But, before developing my work, a word is going to be said concerning name definition and the naming culture through different countries.

A name is a word or phrase that identifies a specific person or place. We distinguish two types of names: the proper name and the common one. The former considers an entity as an individual, and not as a member of a class; for instance the name NGUIA helps to distinguish the bearer of this name from the other members of the same community.

However, the later applies to a whole class; example the students, the bananas, the pens and so on. Dealing with this topic, I am going to focus on proper names namely family names.

A circumstantial name refers to names whose use depends on some events preceding or during the birth and an individual's life experience. It differs from patronymy, borrowing and hybrid names. It may consist of nicknames.

Culturally speaking, the name changes from one geographical area to another helping to distinguish different communities. These names are going to be represented in a chart followed by a comment.

1.1-The Western view of names

A name changes from one geographical area to another. This variation corresponds to orthography, phonetics and so on. A sample of some European Countries have been chosen for this illustration.

France	Germany	Russian	UK
Jean	Koller	Koslov	May
Pierre	Voller	Aivanov	Lyons
Hollande	Hitler	Poutine	Jacobson
Mitterand	Wolfgang	Dasaev	Igor

Comment

It appears that each geographical area has a particular culture and tradition which is observable through several parameters. Naming system refers to the cultural identity of a given people. That's why, from this chart, it's understable that these names share common points and some dissimilarities. Their common points lie on the number of syllables in these names. In fact, some France and Uk names are made of one syllable; for instance Jean, Lyons, May and Igor. Also, the same countries share three syllable names such as Hollande, Mitterand, Jacobson. Most of Russian and German names respectively end in the letter "V" and "er".

1.2-African view of names

In the framework of a good organization, each continent is divided into different geographical areas. This division is also concerned with naming system. That's why, in Africa, it is noticeable that people from Central Africa share the same names. This reality is also remarkable in the other different parts of Africa. My illustration consists of one country of each part of Africa.

Central Africa	East Africa	West Africa
DRC	RWANDA	SENEGAL
MUTOMBO	KAGAME	MOUSTAPHA
KABONGO	MUSHIKIWABO	TRAORE

NDOMA	HABIRIMANA	KEITA
MUTUBILE	TSANGIMANA	AMADOU
MUKALA		MOUSSA

Comment

It comes out that each part of the continent has some specificities concerning their names. These names share some common points and some dissimilarities. Their similarities are made of the number of syllables. Central African names are made of one, two, three or more syllables. Comparing to East African names, it worth saying that their names are very long. They consist of more than three syllables. Most of these names end in “a”. However, most of the West African countries’ names are made of two syllables.

2-Congolese view of names

Each people has a particular specificity related to their whorl conception. Carrying out the Congolese is a must for the best understanding of the present article. In doing so, I am going to focus on the Congolese musician conceptions of names, the Congolese kinship terms, young people’s way of expressing names and geographical divisions names. But before going deeply, it appears interesting mentioning a new born place in this community. Broadly speaking, in Congo, two questions are asked whenever a woman gives birth: the sex and the name, considered as the most important things in the human being life. As the other Bantu countries, Congolese are male oriented. That’s in a couple, the man is considered as a master. For this reason, he is the one who must name his new born transmitting his family name to this one.

As regarding names, it suits to say that most Congolese parents name the new born either at hospital just after birth time or at home. The father attributes the surname to a child; while the first name is most of the time given by the other members of the family. Then, naming a new born does not require the great ceremony as in West Africa. It’s well known that there are several types of names as stated in previous passages such as family names, middle names and Christian names. However, nicknames are used between friends or people sharing the same status; then, some people are well known by their nicknames than their family names. In addition, apart from nicknames which derive from stars; such as Mopao, Rambo, Aitsela, Niarca, Wemba....and so on. Also, some children give nickname to their fathers or mothers considering these ones attitude towards their sons or daughters. Our late father got the nickname of “Maitre” because he used to educate us. Interestingly, in most of Congolese schools, the pupils like to give the nicknames to their teachers according to either his dressing or the words he often uses. The following chart is going to be made of some Congolese nicknames.

Family names	Nicknames
NGASSAKI	GASH
MBELEMBOU	MBELES
NGAMBOU	MBOUS

BOCKOUNDOUSELI	BOCK
MILONGO	MILOS

Comment

It comes out that in our country, each ethnic group has a particular way to express a nick name. We find Gash in Cuvette department; while, MBELES, MBOUS, BOCK and MILOS respectively exist in the following departments: Likouala, Plateaux, Sangha and Pool.

The use of middle name is most of the time fruit of an agreement of the couple. That is, the patronymy preceds the middle name who is most of the time the mother's family name. For instance, I am NGUIA ONIANGUE Gemma Cliff; Oniangué which is my middle name refers to my mother 's patronymy.

As regarding Congolese first names, it appears necessary to mention that a great deal of this people christian names reflect European names for instance: itoua Mitterand; Ndango Sarkozy, Nguia Bertrand and so on.

Names play an important role for the musicians. Indeed, whenever the Congolese musicians sing be there traditional or modern music, they always quote the names of their benefactors. This strategy called "libanga" in singular or "mabanga" in plural consists in giving the name's bearer a kind of different status from the other members of the society. The use of names involves kinship terms, considered as a politeness attitude towards a person to be greeted. Here is a sample of some Lingala kinship terms:

Lingala	English
Ya(ya)	Elder
Kana	Sister; brother
Noko	Uncle
Tata	Father
Mama or Mâ	Mother
Bokilo	The in-law
Tata ya mwasi	Aunt
Tata ya leki	Father's little brother

Comment

The kinship terms mentioned above preced the personal names for instance Ya(ya) Ndinga (elder Ndinga), Noko Assama (uncle Assama), Mâ(Ngala) and so on. The use of these terms contribute to a better social integration.....People who are closely linked sometimes avoid the use use of kinship terms. They rather call each other by names regardless age and sex.

There are also terms which are used to express synonymous names such as “Ndoyi”. Then, the word “Moninga” or “friend “ is also a kinship term expressing friendship. It can be used rather than the name of the concerned person. Moreover, this term can be substituted to the following terms in Hindoubil Lingala:

En Afrique, il existe tout un symbolisme autour de la grossesse de la femme, autour du nom donné à l’enfant. Les symboles qui sont différents d’une société à une autre, sont liés à des rites, des pratiques et des interdits à respecter par la femme ; d’une part pour se protéger elle-même, puis protéger l’enfant contre les mauvais esprits, les sorciers ; d’autre part, pour condenser toutes les chances sur la personnalité de l’enfant (santé, richesse, sagesse, ..., etc.

Lingala	Lingala Hindoubil	English
Moninga	Masta	Friend
	Elombe	
	Mwana mere	
	Nook	

Comment

Talking about naming particularities, it worth saying that the Congolese people use the term “Mopelé” to name someone who is away or to design a dead person regardless his or her sex and age in order to express respect towards the defunct. In Africa, a special respect is devoted to the dead person.

3-KOYO VIEW OF NAMES

Cultural diversity is part of communities’ foundation. That’s why, the Koyo as the other Congolese ethnic groups have some specificities concerning system. In this section, to focus on the consideration of a pregnant woman since she is a bearer of a new born; then, a word is going to be said about the Koyo’s choice new born gender, the marriage for this one also has some implication on naming and finally, an analysis of Koyo contextual names and their social impact.

The Koyo people consider a pregnancy period as a special time for a wife. Indeed, she is submitted to some rites in order to protect not only the new born ; but also the wife herself. She is forbidden to sit down in front of the door at night ; and it’s abnormal to move with the lamp behind her. Then, she cannot appear in public places such as mournings and wedding ceremonies. By the way, a name of the new born is even chosen before birth. In this respect, Abbas Diao (2007: 7) states:

It appears that new babies care starts from the pregnancy period through some traditional rites the mother is submitted to the J-day. These rituals purport to put both away from the bad spirits in order to keep the mother and her baby alive during the birth period. The Koyo people consider names as the expression of their whole life. Indeed, they purport to show an individual cultural identity. That's from a name, we can distinguish his or her bearer profession, geographical area, attitude, physical aspect...and so on. Also, in the same area, sometimes, a name bears a therapeutic dimension. In this respect, Ekamba (1982:15) states:

« Ces noms transmis de générations en générations ou depuis des siècles offrent un puissant intérêt psychologique. Ils influencent le comportement »

It appears that names constitute a kind of legacy for a given community. Also there is a relationship between a name and his bearer's behavior. That is the name can influence an individual's way of living.

In the Koyo socioculture as in the other Bantuland, one of the purposes of marriage is to have a child. That's why this people say: "*Mwasi ebagha kaa, mwana ebagha kaa*" meaning ". It's impossible to have a child without having a wife. That's the presence of a son or a daughter reinforces a couple union. However, a sterile woman is often the prey of critics from the other members of society; also they are most of the time victim of divorce. Sometimes, the wife herself allows her husband to get marriage with her little sister who can give birth. This strategy helps sterile wife to guarantee her marriage and her welfare. Since Koyo society is male oriented, the husband is the person who names first the child. In the same vein, the birth of a boy is welcomed in the household instead of this of a girl for a boy is going to perpetuate the mankind; however, the girls name will disappear as soon as she gets marriage. Interestingly, the Koyo people's names were followed by the term of precision containing a name bearer's father or mother's geographical area, attitude or physical aspect. In doing so, the boys bear their mothers' names; while, the girls have the names of their father. Their illustration will be put in a chart. However, in the past the Congolese first names were considered as precision terms. That is they purported to indicate an individual, village, profession, genealogical tree. In this respect, Paul NZETE (1986: 159-171) wrote:

*Tous les noms se laissent classer selon les fonctions suivantes:
identification, immortalisation, psychologique/magique et situative*

It comes out that names in the Congolese society names are not given by random. They always refer to an individual cultural identity.

As regarding to the Koyo Christian names, it suits to say that this ethnic group used first names as terms of precision focusing on their bearer's geographical area, genealogical tree, profession...and so on.

Example

Koyo	English
Nguia amba Ossoyi	Nguia, son of a fisherperson
Bouanga m'oyindo	Bouanga of a s dark skin
Okala a Manga	Okala from Manga village

Comment

As stated in the previous passage, the christian name helps to know an individual characteristic, profession, origin, genealogical tree...and so on. The first line refers to the name's bearer's father's profession. Then, the second reflects that individual's skin color. Finally, the third line is concerned with the name's bearer village.

In the Koyoland, there is what I call" naming equality", a process from which the boys' names are used with their mother's patronimy; while, the girls'names go with the names of their father. Interestingly, the names added to the initial ones are considered as terms of precision. Example

KOYO	ENGLISH
NGUIA AMBA APENDI	NGUIA SON OF MOTHER APENDI
ONIANGUE AMBA OSSISSOU	ONIANGUE SON OF MOTHER OSSISSOU
APENDI AMBA OHOYA	APENDI DAUGHTER OF OHOYA

Comment

From the present chart, it appears that the two first names are concerned with boy's names; while the last one refers to a girl. From these names, we can identify their parents 'names.

4. Koyo' contextual names

This section is the main concern of names whose their attributions depends on facts or events in connection with birth time or names that an individual bears thanks to his life experience. Accordingly, I am going to focus on birth circumstantial names, periodic names, and widowhood names. Each type of names is illustrated in a specific chart.

4.1 -Birth circumstantial names

It's concerned with names talking about physical conditions from which a new born comes in the world during birth time. Indeed, generally speaking, during birth a new born takes a usual position. That is its head goes out first before the other part of the body. However, an unusual position is part of this subject. Example

N°	KOYO
1	BOUYA
2	ASUNGA

3	OLINGU
4	ITOBA

Comment

It comes out that in (1), the name refers to a child born in an unusual position. Then, in (2), the name Asunga expresses a new born covered by the womb during birth; Olingu consists of a new born whose the nivel covers the whole body at birth ; finally, the name Itoba suits to a new born possessing six fingers. Interestingly, the children born in this condition are considered as the twins. Possessing the surnatural power, these ones are sees as phenomenon for they are able to bring happiness or sorrowfulness in the household. The real twin's names can bepresented as follows:

N°	Koyo
1	KOUMOU
2	PEYA
3	OTINDA
4	PURU

Comment

It comes out that Koumou refers to the first twin to be born; then Peya is the second one. Possessing the mystic power, the twins are considered as the phenomenon children because, they are able to bring happiness and sorrowfulness to the parents. The former is considered as the responsible for the twins' household "ndago y'okeda"; also, he is seen as a chief. The name Koumou is at the origin of the Koyo word "yèkoumou" meaning the owner. Then, Peya is his brother's substitute. He is the one who receives the gift given to both by benefactors. Otinda corresponds to the third of triplets. Finally, Puru is a child born just after the twins.

Another type of birth circumstancial name corresponds to names derived from new born parents' social situation emphasizing on mourning problems, the birth place and the new born gender. Each type of name is going to be followed by a chart with a comment.

4.1.1. Names referring to mourning's

This type of names corresponds to the families characterized by a great number of teenagers' death at a given age. From these names, parents do not except to have these children alive. Another type of mourning names is the main concern of orphan new born.

N°	Koyo	English		
1	OLEGHI			
2	ABUGHA			
3	ATIKI			
4	AYAGHETA			

Comment

The name (1) and (4) reflect new born belonging to families where children use to die early. Indeed, the name “OLEGHI” is made of the verb “elegha” which stands for to move. In this context, it means “to pass away”. Then, AYAGHETA is a compound verb made of two different parts: “AYAGHI” meaning he came and “ETA” which expresses to see. This name means he/she came to see. In fact, the present name refers to someone who is alive just for a while. Moreover, ABUGHA and ATIKI are attributed to the new born whose one of parents or both are dead as soon as this one’s birth. My late grandmother name was IBAKUIBE meaning someone who is not lucky. She bore this name because she used to lost her children.

4.1. 2. Birth place name

The place someone is born is also at the origin of his or her name in the Koyo geographical area. This type of name can show the importance that the new born parents gave to that place. The following chart is going to illustrate it.

N	Koyo	English
1	ONDAGO	In the house
2	ONDZE	Out of house
3	OBURU	A foreigner
4	ONDZAKO	On the forest way

Comment

The names (1) and (2) are antonyms. That is the former refers to a child born in the house; not at the hospital; while the second corresponds to a new born whose birth did not take place in an ideal place. Then this name is a bit similar to the name (4). Their only distinction lies on the fact that ONDZAKO precises the place where the birth took place. OBURU expresses a new born who’s the parents are not the native inhabitants.

In the Koyosocioculture, the birth of names of the same sex offer an opportunity to parents to express it openly through names attributed to these ones; for instance, AYUROTO and ABAGHA respectively mean “only the girls” and “the boys”.

4.2-Periodic names

This type of names corresponds to the period from which his or her bearer was born. In the Koyo ancestral society, the calendar was made of four days. Then each day was devoted to a given activity. Parents were naming their children considering these days. Accordingly, Ndinga Mbo (2004: 143) states: “ *Au Congo, les jours de la quatrains sont des noms très répandus*”.

It appears that the Koyo people consideration of their tradition is very important. This is remarkable in their naming system which is made of these different days.

Example

N°	KOYO
1	OKONDZO
2	OKIA
3	OLUKA
4	TSONO

Comment

It comes out that the name Okondzo suits to someone born the first day of the Koyo's calendar week; Okia refers to the second day; Oluka corresponds to a child born the third day and finally, Tsono is attributed to a child born the four day of the same calendar. Its equivalent is Sunday. During Tsono, no one can go to the forest for the traditional activities because it's the rest day. Apart from these names, in Koyoland, the names such as Amboua, Mueseku respectively mean a child born during the rainy season and the sunshine.

4.3-Widcowood names

In the previous passages, I have mentioned that marriage is something of a great importance in Koyo area because, the presence of the husband is very helpful for a wife in the framework of household tasks. That's why, the death of this one is a painful step for a widow. For the same reason, they bear themselves names according to the plot they are crossing. In this respect, Ferdinand Nkouna (2013: 19-203) states: « *Chez les Koyo du Congo-Brazzaville, les veuves et les veufs se donnent des noms ou se voient affecter des noms qui riment avec leur condition sociale* »

From this quotation, it's understandable that widowhood step is a painful life experience for the Koyo women. Their new life experience related to their social conditions push themselves to bear some names. Here is their illustration

N°	English
1	Tsani bua
2	Tsani ondundumba
3	Tsani amba Ahomo
4	Tsani asiedza

Comment

The name (1) expresses the suffering a widow is victim. This difficulty is mentioned through the word "bua" meaning "difficult". Accordingly, a widow is regretting

the absence of her husband because this one was devoted to the most important domestic tasks. Being alone is a painful act for her. Then, the second name refers to a widow who seems herself rejected by the other members of the community. This is justified by the name “ondundumba” meaning a herb containing a bad smell. In fact, this name is a kind of metaphor. Moreover, the name (3) has some similarities with the name (2). The only distinction is that *Tsani amba ahomo* refers to a widow who seems herself old and neglected by the gentlemen thinking that in spite of her age, she is still capable to share her life with a young man. Finally, *Tsani asiedza* corresponds to a widow who prefers live in the village of her defunct husband instead of joining her own village. This attitude shows that she is welcomed by her in-laws. If not, she should get back to her village.

4.4. NAMES DERIVED FROM TRADITIONAL INSTITUTIONS

The Koyo ancestral traditional society is made of institutions which regulate their everyday life. Each of them has its particular specificities. In the present article I am going to focus on Otwede and Mondo.

4.4.1. Otwede

According to informants, the word Otwede derives from the Koyo word “*oté oté*” which literally stands for *stand up stand up*. Indeed, in the past, the Koyo traditional chiefs were always travelling from one village to another in order to solve communities conflict. The fact they were not at the same place is at the origin of the word “*otè otè*”. Actually, there is a mbochi trend which pronounce this word “*otwere*”. However, the Koyo of Manga prefers the use of “*otwedé*”. The distinction lies on the letters “*d*” and “*r*”. Otwede is considered as an institution par excellence of education. As any other institution, the strict respect of hierarchy is observable in Otwere. Its adhesion depends on some criteria and each member is named according to his position. In this respect, Marcel Ibalico (1956 :31) wrote:

Certains noms ne sont prononcés qu’à des occasions très rares afin de leur conserver toute leur valeur symbolique”

From this quotation, it’s understable that all the names do not bear the same meaning. Names derived from traditional institutions give a particular way of living by his bearer. Otwere’s names can be illustrated as follows:

N°	Names
1	Kani or mwene
2	Okogna
3	Omangi
4	Lepembe
5	Obela
6	Nganga

Comment

The name *Kani* or *Mwene* refers to the Koyo traditional chief who leads this institution. He is substituted by Okogna; Then, Omangui is Otwere's teacher during adhesion's ceremony. Lepembe or Opembe is the responsible for relationship of this institution. He is the person who receives the gift during initiation. Moreover, Obela is the traditional chief spokesperson. He is also considered as a moderator during palavers.

4.4.2. Mondo

It's a traditional institution which aims at making execute the law taken by otwere. It's can be considered as public forces. In this respect, people who refuse to obey a given law are going to receive the masks "okoyo" at their place. The presence of the mask consists in destroying all the wealth of the accused persons. Mondo 's organigram is presented in the following way:

N°	Names
1	ATUNTA
2	ENGEENA
3	ATSOLI
4	ONDZONDZO

Comment

It comes out that the name (1) reflects this institution's chief. Without his presence no one can deal with Mondo's activities. Engegna refers to the mask's conductors during Mondo dance. Then the name Atsoli is attributed to the dancers. Finally, Ondzondzo's task consists in keeping this institution's sanctuary.

CONCLUSION

The circumstantial names have been the subject under discussion. Indeed, it aims at answering the question raised by some linguists related to the semantic aspect of names. Accordingly, they assess that names only have a referential meaning. However, from the present article, I have demonstrated that the assertion developed by these linguists do not take into account social parameters occurring in naming system. I have divided this work into five different parts: overview of names, Western conception of names, African point of view on names, Congolese consideration of names, the Koyo view of names. Two approaches have been used to deal with the present work: ethnographic and sociopragmatic.

BIBLIOGRAPHY

Abraham Constant, Ndinga Mbo. *Onomastique et histoire au Congo-Brazzaville*. 2004.
Agar, M. *Speaking of ethnography*. London : sage.1986.

- Aissi ; Bafouetela, R, Ndinga Mbo, Guthrie Malcolm. “ quelques réalités en milieu Koyo ” in *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Marien Ngouabi*. Tome 1, Année 1991.
- Anderson, O Collin Peter Harrap's Super+Dictionnaire, 1997
- A. William Foley. *Anthropological linguistics : An introduction*, 4th impression. Oxford : Blackwell. 2000
- Alise, Lehman et Berlet Martin François. *Introduction à la lexicologie sémantique et morphologie*. Paris, Fernand Nathan. 2008
- Antoine Ndinga Oba . *Les langues Bantoues du Congo Brazzaville, Etude typologique des Langues du groupe C20 (Mbosi ou mbochi)*. Paris : l'Harmattan.2003
- Alan, Dundes. *The study of folklore*. Berkeley. University of California. Englewood cliffs. N.J . 1986
- Bernard, Fradin. *Nouvelles approches en Morphologie*. Paris Presses Universitaires de France1 Première édition. 2003 .P 347
- Crystal, David (1980). *A first Dictionary of Linguistics and Phonetics*.
- Dil, A, A. *Language and social group*. Stanford, CA:Stanford University Press.1971
- Denscombe, M. *The Good Research Guide*. Buckingham and Philadelphia: open university.1998.
- Fasold, Ralf. *The Sociolinguistics of Society ”*; Cambridze (USA), Blackwell. 1984
- Ferdinand, Nkouna. “ L’expression de l’identité culturelle à travers le symbolisme du nom :Essai sur l’anthroponymie du veuvage chez les Koyo” in *Revue du Centre Congolais de Recherche en Littérature Française* (Cahiers de CRLKB N4) ; Edition Universités Européennes. 2013
- Gemma Cliff Nguia Oniangué. A Sociolinguistics Analysis of Koyo sub-dialects through Kebe-Kebe, Lato and Ekongo songs”. *An unpublished Master’s Degree*. Thesis in English Linguistics namely in the realm of the Sociolinguistics, Marien Ngouabi University, Brazzaville Congo. 2008
- Gemma Cliff Nguia Oniangué. Sense Relationship between Koyo and English. *Mémoire pour l’obtention du Diplôme d’Etudes Approfondies* (DEA). 2013
- Germaine, Forges. *Phonologie et Morphologie du Kwezo*, Thèse de Doctorat en Linguistique, Université Libre de Bruxelles. 1978
- Germaine, Dieterien. *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, l’Harmattan. 1993.
- Geneviève Calame-Griaule. « Langage et cultures africaines » in *Essais d’ethnolinguistique*. Maspéro.1977
- G. Yule.The study of language.Cambridze :Cambridze University University Press.1996 .
- Gilles, Sautier. De l’Atlantique au fleuve Congo, une géographie du sous-peuplement. République du Congo, République Gabonaise. Paris, L’Harmattan
- Guy, Lasserne. Les Atlas. Paris ACCT. 1966
- Heloise, Martel. *Le petit livre des prénoms*. First, Paris. 2012 .158 pages.
- Jean Pierre, Nkara. *The Téké ways of speaking:an ethnographic approach*. Thesis of Unique Doctorat. Lancastar Univeristy.2007.
- Jan, Harold Brundvand. *The study of American Folklore: An introduction study*.1987.

Katharine, Banwell. *Introduction to Semantics and Translation*. Summer Institute of Linguistics, Second edition Horsleys Green. High Wycombe-Bucks HP143XL. England. 1980

Kinneavy, J.L, and Warrior E. *The Elements of Writing*. New York : Holt, Rnehart and Winston, Inc.USA.

Louis-Jean, Alvet et al, *L'enquête sociolinguistique*. l'Harmattan, Paris. 1999.191 pages.

M. Spandock Van. *L'Analyse morphologique dans les langues Bantoues*. Paris, SELAF .1971

Mathieu Assouma Mawani. *Vers une approche fonctionnelle de la description de la langue lokpa (ex-dompago)*” Moscou. 1992.

Mallessard. “ Journal de communauté de la mission de Boundji, Septembre 1910” in *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Marien Ngouabi*, Tome I Année 1991 .

Paul, Nzete. *Conseils pour rédiger et présenter un mémoire ou une thèse*, L'Harmattan. Paris. 2008. 241 pages.

Pride, J.B. “ Sociolinguistis “in Lyons J. (ed). *New Horizons in Linguistics*. Harmondswork : penguin pp.287-301.1970

P. Foundou. *Un des aspects de la culture Congolaise*. Brazzaville.1964

Paul, Nzeté, “Le système d'appellation des personnes au Congo : tradition et évolution” in *La Revue des Sciences Sociales*. 1981.

Rodrigue, .Atta, Les valeurs éducatives du nom chez les Koyo”, *Mémoire pour l'obtention du Certificat d'Aptitude de l'Enseignement Secondaire*. Université Marien Ngouabi 2002.

Tanlani, Sylvanie Patricia Nelly. *Etude sociolinguistique des noms commerciaux à Brazzaville : cas de l'arrondissement 4 Mounjali*. 2013-2014. (Unpublished book)

Tshimanga, K et Tsinkenke, M. “ Valeur éducative du système d'attributions des noms chez les Luba-Luluwa “in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines : Presse de l'Université de Kinshasa*. 2001-2002. (Unpublished book)

Yaovi, Tchitchi Toussaint. *Préoccupations et exigences de la linguistique en Afrique*. Abomey- Calavi. 2002

IV-Web sources

www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/1991.shtml.

www.britanica.com

www.encyclopedia.org

<http://oxforddictionaries.com>

www.wikipedia.org

Troisième partie :
Littérature orale, cinéma,
arts du spectacle et autres
arts

DU NUMINEUX IMPUR AU NUMINEUX SACRE : UNE APPROCHE SYNTHETIQUE DU NUMINEUX ET DE LA CONDITION HUMAINE

Koudou Jean-Jacques **AGBE**
Enseignant-Chercheur / Littérature orale africaine
Université Félix Houphouët-Boigny, Côte-d'Ivoire
papaagbej@yahoo.fr

RESUME

L'Homme tombe et retombe sans cesse dans des faiblesses par des abus de toute sorte qui dénaturent sa pureté ontologique.

Devant ces obscurités énigmatiques qualifiées de numineux impurs donc d'inquiétants, toutes les sociétés primitives trouvent refuge dans les rites, les rituels initiatiques afin de réaliser l'immanence des principes sacrés qui restaurent la quiétude aurorale. La précarité de la condition humaine impose donc une soumission à des archétypes numineux, à des manifestations du sacré qui la gargarisent, la garantissent en transcendant l'impureté.

Mots clés : *Numineux - impureté - sacré - magie - purification*

ABSTRACT

Man falls and falls again continually into weaknesses by every kind of abuses which distort his ontological purity.

In front of these enigmatic darkness described as impured numinous and therefore worrying, all the primitive societies shelter in rituals, initiatory rituals in order to realize the immanence of the sacred principles that restore the auroral quietness. The precariousness of the human condition therefore imposes a submission to numinous archetypes, to manifestations of the sacred which guarantee it by transcending.

Keys words : *Numinous - impurity - sacred - magic - purification*

INTRODUCTION

Le numineux se présente comme tout ce qui menace l'ordre nécessaire au rayonnement de la condition humaine. Il s'oppose, de façon diffuse, à l'idéal d'une condition humaine telle que normalisée. Malgré qu'il soit perçu comme tout ce qui est en dehors des règles de la société ou de l'univers, le numineux présente deux faces symboliques qui, dans la quête de la sacralisation de la société, nous mettent dans une situation ambivalente. Cette ambivalence du *tremendum* et du *fascinans* se présente à travers le numineux impur et le numineux sacré.

Dans tous les cas, face au drame que représente le thème numineux, l'étudier est salutaire dans la mesure où il permet de se focaliser pleinement non seulement sur ce qui désacralise l'Homme en le deshumanisant mais aussi et surtout sur comment le numineux sacré restaure la sacralité humaine aurorale. Aborder ce thème complexe, c'est permettre

de comprendre comment le numineux sacré apparaît comme la panacée du numineux impur, dans la mesure où il l'utilise pour le surplomber dans une perspective de surnature et donc de sacralisation. C'est dans ce sens qu'il est nécessaire de distinguer le sacré impur du sacré pur.

Si le sens commun conçoit que l'objet sacré ne peut être traité de la même façon qu'un objet impur, comment alors cesser d'être impur tout en restant numineux pour spiritualiser la condition humaine ? Pourquoi la condition humaine, tout en repoussant l'impureté, recherche la puissance magique à travers l'impureté numineuse pour restaurer sa quiétude ? Comment un symbole, par sublimation cesse d'être regardé comme impur pour devenir sacré, en réalisant l'approche synthétique du numineux et de la condition humaine ?

Pour tenter de résoudre le paradoxe du numineux (angoissant et attirant), nos suppositions de recherche se fondent sur les constats suivants : les rituels de l'impureté ont pour fonction synthétique essentielle d'écarter l'homme de tout ce qui est numineux. Et pourtant, toute quête du sacré ou son maintien dans un principe initiatique, utilise la puissance surnaturelle, transcendante qui, elle-même, se nourrit de l'impureté donc du *mysterium tremendum* au profit de l'humanité.

Comme objectif scientifique, ce sujet tente de montrer qu'aucune société ne peut s'empêcher de rechercher le sacré donc de passer du numineux impur au numineux sacré afin d'éliminer les souillures qui sont là ou qui se profilent à l'horizon. Quel paradoxe quand on sait que le fondement d'une société solide repose sur l'écartement des contacts avec l'impureté !

Pour l'effectivité de ces objectifs, notre approche est d'abord anthropologique et ethnologique. Nous analysons avec la première, "les structures imaginatives" dans la perspective de G. Durand (1969) mises en lumière par J. Cazeneuve (1958) à travers son approche des puissances surnaturelles numineuses. Sous la direction de la deuxième approche dont la figure de proue choisie ici est celle de George P. Murdock, notre analyse tente de comprendre comment s'opère la synthèse entre le numineux et la condition humaine. Finalement, et pour mettre en exergue les pans importants des pratiques rituelles et les représentations, les imaginations symboliques qui vont avec, nous convoquons la fonction symbolique, pour "mesurer" les tenants et les aboutissants du double langage tenu lors des rites ou des rituels sacrés.

I. LE NUMINEUX IMPUR

Créé par Rudolf Otto dans son livre *Le sacré*¹⁶⁵ le terme de numineux correspond pour son géniteur à un sentiment originaire et spécifique. Le numineux se présente en tous les cas et toujours comme *mysterium* et renvoie à tout ce dont il faut s'écarter pour avoir un idéal de stabilité absolue. Nous voici sur les traces de l'impureté et des situations numineuses impures qui, tout en désacralisant la condition humaine, la protège et la consacre au travers des rites qui aident à chasser l'impureté.

¹⁶⁵ R. Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1949, p.22.

a. L'Impureté

Pour les sociétés akyé-nêdin à classe d'âge¹⁶⁶, l'impureté est consubstantielle à la nature humaine, étant donné que, selon elles, « *l'être humain n'est pas bon* »¹⁶⁷. Mais qu'est-ce que l'impureté ? L'impureté est la rupture d'une règle naturelle et culturelle. C'est pourquoi, elle nécessite une interdiction rituelle primitive à cause de l'aversion que le normatif manifeste vis-à-vis de ce numineux impur. Vu dans son aspect d'impureté, le numineux se présente, ici, comme un interdit, une menace, une souillure dont il faut s'écarter car, comme le souligne J. Cazeneuve, il « *maculerait la limpidité d'une condition humaine parfaitement fixée* »¹⁶⁸.

Tout ce qui viole les lois, les normes, les interdits, les tabous, les totems, relève de l'impureté dans la mesure où il est une menace de l'équilibre de la condition humaine. Il entraîne une rupture du niveau ou du régime ontologique. En réalité, toutes les cérémonies rituelles et les rites positifs ou négatifs des sociétés primitives existent pour anticiper, éloigner, empêcher l'impureté ou pour éliminer la souillure qu'elle inocule, au cas où, malgré tous les efforts, l'individu en est contaminé.

L'épiphanie du numineux sous la forme d'une impureté a le même effet qu'un *monstrum*, le symbole de la fragilité de l'ordre ancestral établi. Dans cette perspective, l'impureté est un danger manifeste, une infraction ou une faute rituelle. Elle provoque un frisson, une impression particulière, un sentiment de dégout, une répugnance dont il serait bienséant de rechercher les sources et les manifestations.

b. Sur les traces de l'impureté et des situations numineuses impures

Qu'est-ce qui est impur ?

Est impur, dans la pensée de J. Cazeneuve, tout ce qui participe de près ou de loin, directement ou par contact, à un bouleversement de l'ordre naturel ou de l'ordre social [...] Est impur ce qui empêche le groupe social de gratifier tous ses membres d'une existence quiète, sans angoisse, sans problème individuel, sans imprévu.¹⁶⁹

L'impureté est la manifestation de ce qui est caché parce qu'échappant à la règle. Pour l'Évangile de Jésus Christ selon saint Marc,

rien de ce qui est extérieur à l'homme et qui entre en lui ne peut le rendre impur. Mais ce qui sort de l'homme, voilà ce qui rend l'homme impur [...] Car c'est du dedans, du cœur de l'homme, que sortent les pensées perverses [...] Tout ce mal vient du dedans, et rend l'homme impur.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Les Akyé-nêdin à classe d'âge sont précisément à l'Ouest de la Sous-préfecture d'Anyama (Sud de la Côte d'Ivoire, Région des Lagunes et District d'Abidjan). Ils sont de la tribu *nêdin* ou *accoupain* et ont, avec les deux autres tribus *tson* et *gnan* d'Anyama, la particularité de s'initier, pendant trente à trente-cinq ans, aux sept rituels initiatiques de la danse des hommes (*sã-mi*) afin d'accéder au pouvoir et de gérer leur cité de façon collégiale.

¹⁶⁷ "*asandrê fô ônipa gnê*", qui signifie en langue *twi* (Ghana), " les Ashanti, l'être humain n'est pas bon " est repris dans le premier verset de quatre des déclamations scandées lors des rituels initiatiques du *sã-mi* d'Ebimpé (Anyama). Cf. : Libation, p.353; Je viens d'*Asante kôtôkô*, p. 367 ; Je suis le tam-tam j'arrive, p.369; et Joseph Odi, p.373, in *Recueil de discours 'initiatiques du sã-mi akyé d'Anyama*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Cocody, Abidjan, 2011.

¹⁶⁸ J. Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, Paris, P.U.F., 1958, p.55.

¹⁶⁹ J. Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, op., cit., p.48.

¹⁷⁰ St. Marc, *La bible*, ch7, v14 à 23.

Selon les chrétiens donc, l'impureté, le péché, ce qui salit l'âme et ce qui l'empêche de se tenir bien devant Dieu, vient du cœur et de l'extérieur. Ils conseillent de ce fait de bien veiller sur notre cœur et ce qui vient de notre âme, si nous voulons éviter le mal.

Chaque société, en fonction de sa vision du monde façonnée par son ancestralité, établit des normes et les écarts qui en découlent. Dans l'ensemble, et en nous fondant sur le fond culturel et social des humains, on pourrait retenir que les situations numineuses sont les présages, les signes et gestes annonciateurs d'événements néfastes.

Le numineux impur rime avec la prédominance de thèmes orientés vers les actes maléfiqes, les indications destinales négatives. Dans ce sens, l'adjectif "impur" expansion, complément ou épithète du nom peut avoir pour synonymes les adjectifs bas, charnel, fangeux, indécent, libidineux, malpropre, mauvais, repoussant, souillé, trivial etc. L'impureté, c'est tout ce qu'il y a d'impur, de grossier, d'étrange dans une chose et qui, en filigrane, l'altère ou la gêne. En d'autres termes, il s'agit du porte-malheur et du hors-la loi.

Aussi, tout fait ou acte insolite qui porte malheur est la trace de l'impureté. Ainsi, toute chose qui fait penser à une souillure que l'on contracte en posant certains actes prohibés par la Norma, relève de l'impur : le malheur ressenti comme une malchance, la fragilité et la vulnérabilité ontologique. Et, seul Dieu détient toute la liste de l'impureté, tellement les choses et actes défendus prolifèrent et attirent les humains.

Mais comme il nous faut exemplifier l'impureté, nous citerons synthétiquement :

- le désordre cosmique, l'univers angoissant des représentations morbides et de la "puissance chthonienne", comme par exemple l'ésotérique, l'acrobatique relative à la grande nuit de la "sorcellerie anthropophagique", du cannibalisme, du sang versé involontairement;
- tout ce qui a un sens de péjoration sous la forme de la violation d'une règle superstitieuse qui se décline en interdits, en transgressions, en totem ou en tabou ;
- le *monstrum* qui découle de l'*incestus* (endogamie, inceste, adultère). L'inceste, du fait qu'il brise la loi de la parenté, désigne ce qui est par excellence rituellement impur ;
- les indécences, les bizarreries, l'anormal comme la pédérastie, le lesbianisme, la pédophilie, le viol, le voyeurisme, etc.
- toutes les morts mais encore plus, le meurtre, le parricide, l'homicide, le suicide, l'infanticide, l'avortement.

A côté de ces cas d'impureté *sui generis* de la volonté de l'*homo sapiens sapiens*, ci-dessus énumérés, nous avons des situations numineuses impures non désirées, mais qui surviennent comme les manifestations du destin. Ainsi avons-nous les états d'imperfection tels que l'état cataménial ; les excréments et les freins au *continuum* biologique comme l'impuissance, la stérilité ; et les handicaps de toutes sortes qui constituent des menaces du "phylum généalogique".

Voulues, provoquées, engendrées ou occasionnées par le destin, les situations numineuses impures inquiètent tout homme censé à cause de leur effet contagieux. Quelle en sont les manifestations ?

II. LE NUMINEUX SACRÉ ET SES MANIFESTATIONS

Dans le monde numineux, donc extrahumain, le sacré s'incarne aisément dans ce qui constitue le cadre naturel de l'existence. Le sacré réside dans des symboles et il apparaît dans le pur et l'impur. C'est pourquoi, il faut distinguer le sacré pur du sacré impur. Quels sont les rapports du numineux sacré avec la pureté et l'impureté ? Dans l'univers archétypal de la condition humaine définie par des règles, comment cerner les pouvoirs du numineux sacré ? Avant de répondre à cette interrogation, cherchons d'abord à comprendre comment le sacré se manifeste dans le numineux sacré ?

a. Du numineux sacré au sacré pour une *unio mystica*

Agir sur le sacré, c'est d'ailleurs écarter le profane, symbole de l'impureté. Or, l'homme dont la stabilité de la condition est en jeu, n'est pas d'emblée sacré. Il ne le devient que grâce à des rites et rituels initiatiques qui le sacralisent à partir d'"expressions idéographiques" de sa vie sociale. C'est pourquoi il y a contact rituel entre le profane et le sacré à partir des symboles de ce qui éveille l'angoisse.

Le sacré est le garant de la condition humaine, car il est un modèle archétypique. Il a pour finalité d'élever l'homme au-dessus de lui-même. Pourquoi cela ? Et bien l'homme, parce que pécheur, a perdu son état édénique pour vivre une existence à jamais troublée par toute sorte d'impureté. La quête de cette sacralité aurorale perdue le conduit à exécuter des rites, des rituels d'exorcisation et de purification. La puissance de leur symbolisme est de le transformer en un "être non humain" afin de devenir un surhumain.

Comment concilier ces deux attitudes contradictoires (instinct de la règle et le désir de contre-ordre) pour réaliser le maximum d'hominisation ? L'homme s'efforce de résoudre cette opposition en se donnant la puissance magique comme le fondement de la condition humaine diluée dans le sacré. C'est la conciliation entre la condition humaine et la force magique ou l'impureté.

La quête du sacré comme onction béatifique d'une existence quiète nous entraîne sur les sentiers du numineux sacré à cause du manque de réalité de puissance d'une condition humaine définie seulement par les normes. Pour pallier cette insuffisance, il est nécessaire de convoquer la puissance magique qui ne se réalise que dans le symbolisme de l'insolite et dans la transgression des règles. Le rituel de purification par le *ƒkye* (danse initiatique) des Akyé circumlagunaires à classes d'âge, impose par exemple le sang d'un être mythique qui s'est fortifié en posant un acte d'une impureté insolite (tuer).

Avec le sang sacrificiel de ce personnage atypique, il urge de rêver à une condition humaine garantie par autre chose qui est numineuse que par elle-même et donc à une puissance surnaturelle qui n'est plus impure, mais sacrée. C'est au nom du sacré que « *comme une cuvette tranchante, on tue son enfant méchamment* »¹⁷¹. Ce qui est paradoxal est que pour refaire la création béatifique aurorale, le sacrifié exprime sa pleine participation au mystère, en implorant les janissaires du sacré, de le tuer :

Tue-moi trois fois pour éclairer les ténèbres (v3, p.191).

Guerrier tue-moi et bois mon sang (v8, p.179).

¹⁷¹ J.-J. K. Agbé, *Recueil de discours initiatiques du sā-mi akyé d'Anyama*, op. cit., p.157.

Enfant guerrier tue-moi, tel un jeu, tue-moi comme ça (v1, p.191)¹⁷².

Le sacrifié s'en va à sa perte de sorte que son sang précieux macule, barbouille, tache le rituel du numineux sacré afin que la sacralisation s'accomplisse. Ainsi, le numineux sacré nourrit le sacré et le fait prospérer pour la gloire ontologique des athlètes de l'initiation. Avec un tel aspect rituel qui ne se déroule que tous les vingt-ans, les initiateurs sacrificiels du *ƒkye*, poussent à faire briller la lumière dans les ténèbres afin de dissiper les impuretés de ce monde passager. Le numineux sacré est, de ce fait, un modèle de communion et d'unité, car il inocule une force mythique au sacré qui aide à chasser les maîtres des ténèbres.

Le sacré est souventes fois associé à la notion de respect. C'est dans ce sens que pour E. Durkheim, il représente la société « *au moment où elle s'affirme avec confiance* »¹⁷³. Quand une société veut se retrouver dans les forces de ses aspects puissants et dominateurs, elle est contrainte de participer à la fois à ce qui est normal et aussi à ce qui ne l'est pas. Cette quête du sacré impose un dépassement de soi et pousse l'homme à vivre l'ambivalence du sacré.

Le sacré devient par moments, l'expression du numineux en présentant ainsi deux faces contraires qui participent au surgissement de la puissance mythique fondatrice de la société. C'est en opérant ainsi que la société assure la maîtrise de l'extraordinaire, du *ganz andere* de Mircea Eliade.

La dignité supérieure de ce qui est sacré réside dans des symboles qui répondent aux "phases d'euphorie et de dysphorie". Leurs aspects purs correspondent aux "phases d'euphorie" dont le contraire, les "phases dysphoriques" à ses aspects impurs. La sacralisation de la société est donc une figuration du numineux sacré à travers des rites qui tendent à utiliser la puissance transcendante au profit de l'humanité.

On assiste, par ce fait, à la réalisation d'un contact intime entre l'homme et le numineux. Et, pour y parvenir « *ce sont les mêmes objets, les mêmes symboles qui sont repoussés par le groupe pour leur impureté qui sont utilisés par la société pour la puissance qui en émane* »¹⁷⁴. C'est dire que la société, dans sa quête d'un modèle idéal en dehors du temps, sollicite le sacré qui, à son tour, convoque le numineux sacré. Or le numineux, pour inoculer une potion et une force aveuglantes au sacré, est biface. Le numineux sacré ainsi perçu ne peut que charrier des pouvoirs qu'il importe de découvrir pour comprendre pourquoi et comment il participe au modèle archétypique humain.

b. Les pouvoirs des symboles du numineux sacré

S'il y a une corrélation entre la force magique et l'impureté, l'une étant l'envers de l'autre, doit-on appeler sacré, tout ce qui est numineux ?

¹⁷² Ibid., pp.179-191.

¹⁷³ E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Alcan, in-8°, 1937, p.589.

¹⁷⁴ J. Cazeneuve, Idem, p.258.

Le numineux sacré est ce qui est numineux parce qu'échappant à l'ordre humain et qui, pour un désir de sacralisation, est usité pour instaurer la quiétude aurorale. Le sacré, par le processus de contagion, en captant suffisamment le caractère obscur de la signification émotionnelle du *monstrum* de ce *tremendum* qu'est le numineux impur, finit par éveiller un sentiment de "puissance ontologique" qu'il met au service des rites et rituels initiatiques. Il constitue les forces et puissances ancestrales des cérémonies initiatiques qui ont pour fonction de préserver l'idéal de vie à tout point de vue stable et réglé.

Le sacré est donc une promotion de l'ordre humain. C'est pourquoi, l'homme place la condition humaine sous le signe d'un archétype sacré en trois étapes selon J. Cazeneuve : « *l'arrachement à un passé révolu, l'entrée dans une nouvelle catégorie d'être; la métamorphose placée sous le signe des êtres sacrés et une distinction marquée entre la nature donnée et la nature sacrée* »¹⁷⁵. La nature donnée doit être façonnée par un modèle archétypique numineux.

Les pouvoirs numineux sacrés proviennent de plusieurs horizons. L'horrible, la sensation de dégoût en est une manifestation symbolique par l'effet de transfert de sentiment. Les symboles qui se chargent d'évocations numineuses sont divers et étalés dans la vie de tous les jours. Nous nous contenterons, ici, d'en évoquer deux qui sont les impuretés et les forces magiques. Nous en indiquerons les sources, les ramifications et en montrerons les pouvoirs.

III. DE LA SYNTHÈSE ENTRE LE NUMINEUX ET LA CONDITION HUMAINE

Pour que tous les hommes obéissent à la loi inscrite dans la condition humaine, il faut qu'elle soit débarrassée de ce qui la menace afin que l'ordre soit fondé. C'est la raison pour laquelle la socialisation de l'individu primitif nécessite un processus d'initiation. Une initiation qui opère une consécration. La consécration attire la puissance surnaturelle en tant que la caution de l'ordre. Elle participe de l'ordre humain, au principe sacré qui nécessite des moyens anthropophagiques. L'intelligence humaine doit s'ouvrir vers les vertus qui, seules, valorisent l'humain car elles établissent des réalités permanentes qui le mettent en face du Créateur.

En effet, pour que l'adolescent devienne un homme, il entre en contact avec les symboles numineux de la condition humaine en se soumettant à la manipulation des "sacras" afin de dégorger ses novices. En s'y attelant, son être n'est plus limité à ce que la nature avait fait. Il devient homme en portant les traces d'une participation à ce qui est "autre chose", c'est-à-dire en passant de l'"éthos féminin à l'éthos masculin".

En filigrane, l'initiation permet, en rattachant l'homme aux archétypes sacrés, d'être en symbiose avec les puissances extrahumaines, quelquefois avec les impuretés manifestées par ce qui est en marge de sa condition humaine, sans être impur.

Il est donc impératif, pour un maximum d'hominisation, d'opérer une synthèse entre le numineux et la condition humaine. Comment ? En fondant tout espoir sur le sacré, la pierre angulaire de l'initiation, une sublimation qui permet de réaliser en l'homme cette synthèse

¹⁷⁵ J. Cazeneuve, Idem, p.329.

entre l'ordre humain et la puissance qui la fonde. En somme, la vie, en tous les cas, n'est-elle pas une marque, une empreinte irréfutable de la sacralisation, une "mutilation rituelle" pour une "naissance rituelle" ?

Le sacré est un principe synthétique nécessaire au renforcement du tabou et du totem et à la prolifération d'actes archétypiques tels que la purification, le rite propitiatoire, la prière, l'oblation et le sacrifice. Analysons ce renforcement et cette prolifération comme étant des pistes à suivre pour arriver à cette synthèse entre le numineux et la condition humaine.

a. Le renforcement par le tabou et le totem via le sacré

Pour réaliser la synthèse entre le numineux et la condition humaine, il est important de renforcer cette dernière par les tabous et les totems dans une situation pleine d'incertitude. Pour y parvenir, J. Cazeneuve affirme que deux solutions s'offrent à l'homme : « *écarter l'impureté en renforçant les tabous, en célébrant des cérémonies de purification ou bien se placer au cœur même des forces numineuses, soit directement, soit par l'intervention d'un magicien pour les aiguiller* »¹⁷⁶.

Renforcer les tabous et les totems ou se placer au cœur des puissances numineuses implique une solidarité sociale exaltée par des rites collectifs qui permettent la transcendance du sacré face aux souillures pluridimensionnelles. Totems et tabous étendent pour cette raison un "cordon social sécuritaire" qui sauve la société des vices et désordres.

Il y a nécessairement lieu, face à la précarité des choses humaines, de renforcer les défenses axiologiques par les totems, tabous et interdits grâce à une confession générale à travers des cérémonies de purification. Et cela, parce que des agissements font que les hommes primitifs ne se sentent plus suffisamment garantis par des règles qui dépendent d'eux.

Quant au totémisme, il établit et consacre le mythe d'une parenté entre l'homme et son totem. La relation parentale est impliquée dans les croyances totémiques et l'ancêtre est assimilé à un mythe.

Tabou, totem et interdit, en convoquant le sacré duquel ils tirent leur puissance, aident à réaliser la synthèse entre la condition humaine précaire et les forces numineuses. Dans le sacré, l'homme reconnaît la présence d'une force, d'une puissance unificatrice qui, parce que purificatrice, conjure les maux en les transformant par des actes de déification.

Il y a synthèse à cause d'affrontements et de situations incertaines provoqués par "mille appétits" qui engendrent des situations malheureuses, un embarras critique qui étreint le cœur. Dans cette détresse, les intérêts vitaux élémentaires individuels ou groupaux sont gravement menacés, déglingués. Cette synthèse se réalise parce que nous prions une puissance supérieure à cause d'une détresse.

Totem et tabou sont des systèmes qui tirent leur opulence du numineux sacré pour régulariser la vie des hommes. De ce fait, ils constituent des systèmes de l'ordre.

¹⁷⁶ J. Cazeneuve, Idem, p.178.

Devant des situations de manquements graves vis-à-vis du vrai et de la norme, les primitifs militent pour un sentiment de dépendance au sacré afin de prier les dieux de nous fortifier. Cette prière se réalise en rendant effective la sublimation, grâce aux principes synthétiques salutaires entre cette condition humaine désacralisée et le numineux sacré.

Les tabous et les totems en sont les faces visibles à conserver pour l'effectivité de cette synthèse sacrale qui sauve l'homme de lui-même en lui permettant de redevenir *homo sapiens sapiens*. Finalement, le caractère synthétique de la notion du sacré pousse les hommes à faire deux choses : un sentiment d'arrimage au monde numineux et une participation au monde sacré. Ces deux attitudes nous mettent face à des responsabilités vis-à-vis des garants de l'ordre qu'il faut nécessairement entretenir avec des actes archétypiques purificateurs : les rites propitiatoires, les prières, l'oblation et le sacrifice.

b. Le renforcement par des actes archétypiques lors des rites de purification : sacrifices, prière, oblation et offrande

Le caractère synthétique du numineux sacré, pour restaurer la perfection de la condition humaine désacralisée, impose des actes archétypiques. Ce sont entre autres, les purifications, les rites expiatoires ou propitiatoires, les prières, les oblations, les offrandes et les sacrifices.

Pourquoi ces actes participent à la synthèse entre le numineux et la condition humaine puis, comment réalisent-ils le numineux magique ?

Le sacrifice et la prière, selon Hubert et Mauss, sont des « moyens pour le profane de communiquer avec le sacré par l'intermédiaire d'une victime »¹⁷⁷. Pour ce faire, le sacrifié devient une chose consacrée, détruite au cours de la cérémonie rituelle appropriée. Et, c'est cette mise à mort qui facilite ce passage du domaine humain au domaine sacré.

Dans la perspective de J. Cazeneuve, « il y a sacrifice, quand le sang de la victime coule sur une matière ou un objet contenant la force d'une puissance surnaturelle ou d'un ancêtre »¹⁷⁸. C'est grâce au sang versé d'une victime qui sert de tampon entre le sacré et le profane, que le sacrifice accomplit sa fonction. Quant à H. Brocher (1932), il rattache le sacrifice au "principe de compensation" dans le sens où le sacrifiant se rachète, dans la mesure où, il veut se faire pardonner d'avoir souillé la pureté. En immolant des animaux qu'il offre aux dieux, l'homme les oblige à se lier à lui. Ce faisant, il contraint le sacré à participer à la réalisation du pardon avec des énergies plus fortes.

Unis dans un même principe sacré, le dieu et la victime provoquent des rites. Lesquels rites sacrificiels, à l'origine, rendent la victime sacrée. Le sacré est régénéré par les rites et rituels fondés sur la douleur qui le présentent comme transcendant, en exploitant la vertu de la victime sacrifiée pour les besoins de la cause.

Les rites engendrent des purifications du sacrifiant, du sacrificateur grâce à une oblation sacrificielle. On comprend pourquoi le point de départ du sacrifice est toujours l'oblation.

¹⁷⁷ M. Mauss et al, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Alcan, 1929, p.XVI.

¹⁷⁸ J. Cazeneuve, *Idem*, p.411.

L'oblation est l'action par laquelle on offre quelque chose à Dieu et par extension à un organisme ou à une personne. Quant à l'offrande, elle est le don, la chose que l'on offre à Dieu, aux saints, à l'église ou à l'être déifié. Oblation et offrande constituent les pierres angulaires de cérémonies, de rites ou de rituels expiatoires ou propitiatoires qui traduisent une forte volonté de se relier à nouveau à ce qui nous surplombe et nous fait peur. Il y a donc un sentiment de culpabilité, de peur d'avoir causé du tort à l'archétype transcendant qui pousse le ou les mis en cause à faire l'offrande à travers une oblation.

Un tel acte cérémoniel définit en lui-même l'existence d'une force sacrée, garant sacrée du salut de notre existence. L'impureté, source du péché, nous éloigne du Père protecteur. Pour se racheter, prières et lustrations contribuent à transformer la victime de l'offrande en un être sacré purificateur. La victime, devenue sacrée, établit une communion avec la puissance sollicitée et y fait participer la condition humaine pour avoir son onction.

L'essence du sacré est de permettre cette transfiguration qui rend possible la participation à l'ordre centripète de l'adoration par l'oblation. Cette *unio mistica* de la transcendance et de l'immanence du principe oblatif sacré réinstalle le besoin humain de solidifier la condition humaine en la fondant sur une puissance qui la dépasse, la transcende. Le sacré en étant à la fois la source et la raison de l'oblation sacrificielle, calme le courroux des dieux pour ensuite consacrer le rachat : l'union avec Dieu.

Sacrifices et prières, oblation et offrande fondent l'ordre en libérant la société de ce qui la menace. Ils la renforcent avec des actes archétypiques lors des rites de purification pour la solidifier et la vivifier.

CONCLUSION

Au total, il faut retenir qu'aucun individu ne peut affirmer qu'il est satisfait totalement de sa condition humaine ou de la condition qu'il veut se donner. Car il vit dans un monde où son être ou celui de l'autre échappe aux règles que sa société s'est imposées depuis des lustres pour son harmonie. Ce qui écorche son système de normes, c'est ce qui est anormal, ce qui change de "posture sociale" et qui se transforme dans le sens d'être incompréhensible à lui-même ou à sa société.

Des forces puissantes, transcendantales et insaisissables menacent son équilibre cosmique ou ontologique. Tout cela, nous révèle, J. Cazeneuve « *est symbole de son impuissance à se fixer pleinement dans la condition immuable où il aimerait à se sentir soutenu* »¹⁷⁹. Cette condition difficile est causée par des souillures introduites dans la société pour la "déparentaliser", la désacraliser. Ainsi, la vie quiète y est perturbée. C'est la vacance de l'identité, le silence dans la honte et dans la dénégation.

Face à cette situation qui le met constamment en difficulté, J. Cazeneuve, recommande, à cet effet, deux attitudes, pour se barricader du malheur, « *se tenir à l'écart du numineux en restant accroché à la condition humaine grâce aux tabous et aux*

¹⁷⁹ J. Cazeneuve, Idem, p.244.

purifications, ou bien se mettre sur le plan de l'anormal, de l'insolite et en diriger les forces. Cette seconde méthode est celle de la magie »¹⁸⁰.

Après avoir découvert les réalités du numineux impur et du numineux sacré tout en insistant sur les manifestations du second, la démarche synthétique du numineux et de la condition humaine est le travail du mystique, de l'ésotériste puis de l'occultiste. Un tel travail consiste à faire descendre sur la terre les énergies supérieures, c'est-à-dire les énergies émanant des sources les plus hautes, puis de les y ancrer.

Aussi longtemps que sa science aide à comprendre et à utiliser l'énergie de l'âme, il est capable de changer le monde qui l'entoure en élevant la matière dans le sens de sacraliser une loi, un modèle et une équation ancestraux qui font évoluer l'humanité, tant dans son aspect matériel, que mental, mais aussi et surtout au niveau de la conscience.

BIBLIOGRAPHIE

AGBE Koudou Jean-Jacques : *Recueil de discours initiatiques du sā-mi akyé d'Anyama*, Thèse de Doctorat Nouveau régime, Tome 2, Université de Cocody, 2010.

CAZENEUVE Jean : *Les rites et la condition humaine*, Paris, P.U.F., 1958.

DURKHEIM Emile : *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Alcan, in-8°, 1937.

ELIADE Mircea : *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.

HUBERT ET MAUSS Marcel : *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Alcan, p.XVI, 1929.

MAUSS Marcel : *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F, 1950.

¹⁸⁰ Ibid., p.177.

L'ÉPOPÉE AFRICAINE OU LA PÉDAGOGIE PAR LA BELLIGÉRANCE

Pedro Kennedy **GNAGNY**
Maitre-Assistant à l'Université Alassane Ouattara
Enseignant-chercheur en Traditions et littératures orales
gnapekenn35@gmail.com / gnapekenn@yahoo.fr

RESUME

Au-delà des exploits de guerre et des prouesses des héros épiques africains, que donne à voir l'épopée africaine ? Cette réflexion aborde la valeur didactique du genre en se référant au faire des personnages. Elle vise à montrer que l'épopée, au-delà de la narration des faits de guerre, est une machine à penser la moralité et la bonne sociabilité entre les hommes. La guerre devient alors le prétexte, et l'épopée, un canal pour une éducation non guerrière.

Mots clés : *belligérance, didactique, guerre, héros, pédagogie.*

ABSTRACT

Beyond the exploits of war and the prowess of African epic heroes, what gives to see the African epic? This reflection addresses the didactic value of the genre by referring to the characters. It aims to show that the epic, beyond the narration of the facts of war, is a machine to think morality and good sociability between men. War becomes then the pretext, and the epic, a channel for a non-warlike education.

Keywords: *belligerence, didactics, war, heroes, pedagogy.*

INTRODUCTION

Les épopées en Afrique sont d'une intégralité discriminatoire. Elles partent, à la différence de la plupart des épopées occidentales, des circonstances qui voient la naissance du héros à sa victoire finale sur les forces hostiles au bien-être communautaire. La mise en récit de tout le parcours existentiel du héros épique n'est assurément pas fortuite. Si le narrateur s'attarde à dessein sur l'enfance du héros, c'est bien parce que l'éducation en Afrique se faisait par l'entremise des récits oraux. Il faut toujours ouvrir une brèche pour inculquer aux innocentes oreilles puérides les principes moraux qui confortent la bonne sociabilité. Même les adultes, personnes accomplies et fortes de l'expérience de leur longue pratique de la société, y sont interpellées. En cela, la narration de l'épopée illustre la dimension pédagogique de la littérature orale. Mais alors, quelle en est la spécificité ?

L'épopée est le genre qui, en littérature orale, fait part belle à la narration de faits de guerre. Le texte épique rime donc toujours avec la constante perspective de l'affrontement armé, la bataille, l'effusion de sang, la mort ; et c'est valablement son critère discriminatoire le plus sensible dans l'ensemble des genres oraux. La méthode d'enseignement se fonde donc, dans l'épopée, sur le prétexte de la guerre puisque ce thème capte àprement l'attention de l'auditoire ou du lectorat. De là, la question de la pédagogie par la belligérance !

La problématique de cette réflexion interroge sur l'apport du genre dans la construction d'une éthique communautaire. Il s'agit plus précisément ici de mettre l'accent sur ce que propose l'épopée en plus des habituelles valeurs cardinales¹⁸¹ que les héros tels Soundjata, Chaka, Samba Guéladiégui et Dôgbôwradji donnent à apprécier dans leurs oppositions aux forces du mal. Elle pose donc la question de savoir ce que la lecture ou l'audition d'un texte épique a à proposer aux âmes sensibles qui dédaignent la brutalité et l'horreur des champs de bataille. En d'autres termes, en quoi l'épopée africaine au-delà de sa dimension guerrière, s'appréhende comme une vaste machine à penser la sociabilité en Afrique traditionnelle ?

L'épopée est, en effet, du bellicisme dissimulant une sérieuse invitation à la probité. Pour mettre à jour les articulations morales que voile le thème de la guerre, le corpus exploité se compose de l'épopée bété de Dôgbôwradji (Zadi : 1988) et l'épopée mandingue (Tamsir : 1960). La réflexion, du point de vue méthodologique, prend appui sur la sociocritique et la critique thématique, puis s'organise autour de deux grands points : le premier s'attèle à monter et démontrer que l'épopée est le seul genre qui ne peut se défaire de la thématique de la guerre sans perdre son essence ; le second ressort des fondamentaux moraux, tendant à signifier que le genre, malgré la connotation foncièrement guerrière qui fait sa spécificité, illustre toujours des valeurs participant de l'érection d'une dynamique morale dans toutes les sociétés africaines.

I : LE BELLICISME DANS LE RÉCIT ÉPIQUE : UN RECOURS FATIDIQUE

L'épopée, dans son appréhension universelle, est le lieu de l'expression d'un passé empreint aux guerres et aux conflits entre les hommes. Elle narre des luttes armées entre des familles, des peuples ou des nations pour des raisons qui, quoique diverses, sont liées à la politique ou à la religion, souvent à l'amour. Il y a donc toujours effusion alarmante de sang, vu l'usage d'armes maniées pour tuer. En cela, le héros dans l'épopée ne saurait en être un s'il n'excelle pas dans le maniement des armes de guerres. Or toute dextérité nécessite soit une prédisposition par la Nature¹⁸² soit un profond apprentissage. La prédiction relève de l'arbitrage des dieux, et l'apprentissage suppose une quête innocente ou coupable de la dextérité.

Du latin *dexteritas, atis*, et de *dexter*, la dextérité signifie l'adresse de la main dans l'exécution d'une tâche. Dans le contexte de cette étude, la dextérité est liée à l'action du héros épique. La notion ramène de ce fait à son adresse dans l'usage, le maniement des armes de guerres. Ce savoir-faire, ingénieux dans l'ensemble, montre l'aisance du héros communautaire à exceller là où les autres sont défectueux. Mais comment s'acquiert cette maestria, cette virtuosité à la bataille ? Est-ce une prédisposition, c'est-à-dire une aptitude infuse, ou alors un acquis par apprentissage ?

¹⁸¹ L'on a pour habitude de confier au héros épique des vertus parmi lesquelles le courage, la bravoure, la générosité, la foi, l'abnégation, le sens de l'honneur, etc.

¹⁸² La terminologie, lorsqu'elle débute par un "n" majuscule, désigne une force supérieure. Par "Nature", il faut donc comprendre les forces invisibles, la main des dieux qui veillent à l'équilibre du monde en donnant toujours aux hommes les moyens de subvenir aux besoins salutaires de leur communauté.

Le héros épique n'est pas un personnage ordinaire qui, dans un récit quelconque s'illumine et attire l'attention de l'auditeur ou du lecteur par une quête plus au moins périlleuse. Dans l'épopée, le héros revêt de nombreuses qualités. Il fait montre d'aptitudes physiques et morales, indices discriminatoires de caractérisation et de spécification qui attestent de la particularité du genre.

En général, le héros est assisté de la Nature qui lui confère une naissance et une enfance dont l'allure souvent chaotique est une ruse qui simule le rustre et dissimule un géant. Il faut à cet effet épouser la philosophie du mollusque : c'est en vivant caché que le minuscule mollusque devient le majestueux escargot qui, désormais beau et fort, peut donner à apprécier sa belle coquille.

Le héros épique est la main des dieux. Ceux-ci l'abritent du flaire des forces du mal. De plus, ils l'assistent dès la naissance, souvent même depuis le sein maternel. Le héros bété Dôgbôwradji en est un exemple patent. Sa génitrice Gahonon, pour se protéger et, par conséquent, assurer la naissance de sa progéniture, doit se cacher de la clairvoyance des forces du mal, Zizimazi et Youkourilué. La Nature défait donc toutes les normes du fonctionnement sublunaire et donne à la mère gravide le pouvoir de s'exiler dans une termitière, dans le sein de la terre, à l'abri de la mortelle conscience des tueurs qui ont déjà décimé toute présence humaine sur terre. C'est dans cet espace sociofuge que résida la femme, et c'est aussi en ce lieu que naquit le futur héros. Le texte l'énonce clairement :

Une femme était enceinte lorsque la guerre a tué son mari. Cette femme est entrée dans une termitière et elle y habite. Habitant dans la termitière, elle a accouché dans la termitière. Lorsqu'elle a mis l'enfant au monde, on l'a appelé Dôgbôwradji (11).

Mais la Nature ne s'arrête pas là. Elle lui assigne une croissance des plus spectaculaires. Dôgbôwradji réussit à marcher et jouit de la capacité à converser avec les adultes, au bout de trois lunes seulement. Et lorsque vient le moment de la bataille fatidique, c'est le revenant de son père qui lui apparaît et lui donne les armes nécessaires à sa victoire sur les deux exterminateurs d'hommes. Le texte nous en donne l'illustration :

Mais me voici et c'est moi ton père. C'est pourquoi je suis venu t'avertir car c'est moi qui t'ai mis au monde. Tu vas entrer en guerre contre ces deux hommes qui sont là-bas. Donc prends ces choses. Mais si tu les emportes au moment d'aller en visite chez eux emporte-les avec toi. Il faut qu'elles soient dans tes bagages au moment où tu partiras et à la moindre alerte si tu t'en sers tu as vaincu (27).

Cela montre l'importance des armes et de leur maîtrise dans l'hostilité épique. Même les morts reviennent à la vie pour donner à l'enfant sa dernière initiation guerrière. Tout semble donc s'organiser pour atteindre l'affrontement guerrier qui, d'emblée, est inévitable. Il en est de même dans l'épopée mandingue.

Soundjata, héros de l'épopée mandingue, jouit, lui aussi, de la prédestination pour la guerre. La naissance du héros mandingue ayant été prophétisée, les forces du mal guettent. La Nature le rend perclus des jambes dès la naissance :

Dieu a ses mystères que personne ne peut percer. Tu seras roi, tu n'y peux rien, tu seras malheureux, tu n'y peux rien [...] Le fils de Sogolon eut une enfance lente et difficile : à trois ans, il se traînait encore à quatre pattes, tandis que les enfants de la même année que lui marchaient déjà (36).

Ce conditionnement désole tous ceux qui fondaient leur espoir dans le célèbre enfant. L'âme de ces obligés, en attente du plus grand monarque de tous les temps, se confond en larmes et en déception. Cette dissimulation par les dieux allume, par surcroît, dans le cœur de Sassouma Bérété, la flamme d'une implacable haine contre Soundjata et sa mère, de sorte à inciter leur exil. Or les terres qui les accueillent dans leur exil s'avèrent hospitalières, favorables à l'initiation et la maturation du héros. C'est en exil, en effet, que le héros acquiert la dextérité, l'adresse sur le champ de bataille, qui participeront avantagement de l'aboutissement de son projet épique.

Dans les deux cas, il apparaît que la Nature, prévoyante, aménage les faits et les circonstances, puis proportionne les idées pour que le héros puisse atteindre sa maturité et réaliser son projet qui passe par un usage ingénieux d'armes de guerre redoutables. En tant que telle, une grande partie de l'épopée est en phase avec la brutalité physique, les combats et l'effusion du sang. La victoire sur le champ de bataille passe indubitablement par le massacre de l'armée adverse. Donner la mort est donc le propre du héros épique. Ce dernier ne peut s'y prendre autrement s'il veut sauver sa vie, celle de ses compagnons d'armes et réaliser le bien-être de la communauté dont il se revendique le rédempteur et le sauveur. L'épopée revêt donc une dimension nécropole.

L'assistance des dieux dont bénéficient les héros épiques vise donc à leur assigner certes les circonstances favorables à leur émergence, mais aussi et surtout la puissance mystique, l'ingéniosité et la virtuosité pour gagner les guerres. Comme nous pouvons bien le constater, l'épopée, au vu des caractéristiques du personnage principal du texte épique, est la narration de la brutalité guerrière. Aussi, outre la disposition sacrée du héros orchestrée par les dieux, le héros épique va par moments, de lui-même, en quête de la puissance guerrière.

En effet, conscient de l'ampleur du défi à relever, le héros épique est souvent amené, face à la puissance destructrice de son ennemi principal, à rechercher des voies et moyens pour assurer sa victoire. En cela, il s'adresse aux esprits et aux dieux, à qui il reproche implicitement de ne l'avoir pas nanti d'avance de tous les outils nécessaires à sa domination sur les forces hostiles.

Le cas le plus patent est celui du héros épique Soundjata qui, constatant l'invulnérabilité de son ennemi Soumaoro, est pris de tourment. A l'évidence, le héros est anxieux. Il naît en lui, alors, l'obsession de la nécessité de trouver une solution à cette intrépide et réelle adversité, freinant son élan vers sa victoire finale. Il se trouve, ce faisant, à se poser mille et une questions, au sujet de la voie à suivre pour démystifier et déjouer l'invulnérabilité du roi sorcier Soumaoro : « Comment vaincre un homme capable de disparaître et de réapparaître où et quand il veut ! Comment toucher un homme invulnérable au fer ! » (97). Soundjata sort finalement victorieux sur le champ de bataille grâce à sa sœur qui lui révèle le secret de la puissance invulnérable de son ennemi.

C'est donc à la bataille que se décide l'issue de l'opposition entre les deux ennemis, après que la victoire ait choisi son camp au sortir des rudes combats entre les forces hostiles. Il en est ainsi dans l'épopée bété.

Dans cette épopée, Dôgbôwradji le héros harcèle sa mère. La régularité du recours de l'enfant-héros à cette dernière instaure une relation hautement didactique entre la génitrice et le fils. Ce dernier s'évertue progressivement à corriger son ignorance, en s'informant assidûment sur sa tradition auprès de sa mère qui, dès lors, apparaît comme une excellente et remarquable pédagogue. Elle fait preuve d'une totale disponibilité envers son terrible fils à qui elle apprend tout ce qu'elle sait, tant sur le plan de la culture sociale que celui de la culture guerrière.

Il est vrai qu'elle ne lui apprend pas à manier les armes, mais elle lui enseigne tout de même comment fabriquer et utiliser l'arc et la flèche, armes de chasse mais tout aussi redoutables pour la guerre. De plus, elle l'instruit à la fabrication et l'usage du tam-tam parleur, le "Djigbilakoi", instrument à multiples fins d'information dont se servent aussi les armées ennemies pour se lancer des défis et se déclarer la guerre.

Ainsi, le héros, malgré les prédispositions dont il est valablement revêtu par la Nature, va vers de nouvelles connaissances. L'initiation dont il est objet va lui permettre alors d'acquérir de valeurs nouvelles, un ensemble de savoir-faire susceptibles de lui assurer la victoire dans sa lutte contre les géants tueurs.

II/ L'HOSTILITÉ : UNE INVITATION A LA PROBITÉ ?

L'hostilité est une attitude d'opposition entre deux forces actives, égales ou non. Dans le contexte de l'épopée, l'hostilité peut atteindre le niveau fatidique de l'affrontement armé : la guerre.

Mais bien avant le croisement des armes de fer, bien avant la rencontre du tranchant et de la chair, il se trouve des situations de farouches oppositions qui, à l'analyse, posent des problèmes moraux, invitant ainsi à corriger des ardeurs, et à revisiter, chacun à son humble niveau, les instances de ses appréciations. Ces situations appartiennent à la praxis africaine, puisque comme le stipule Serigne Sèye dans un de ses articles, l'épopée en Afrique « est perçue comme le véritable récit de la mémoire collective ; des faits que certains considèrent comme mythiques appartiennent ici à la réalité » (Sèye, 2015). Une thématique assez importante s'offre à nous. Mais nous n'en retiendrons que les thèmes majeurs, ceux qui nous rapprochent de nos objectifs.

1 : La rivalité entre coépouses

La rivalité est une concurrence entre deux personnes qui prétendent à la même sublimation. Cette concurrence peut porter sur des intérêts quelconques, des choses les plus insignifiantes aux valeurs les plus inestimables. La rivalité est donc circonstancielle.

Toutefois, le cas de la rivalité entre coépouses est une réalité vivante, autant dans la praxis sociale africaine que dans les œuvres qui se font témoin de la réalité familiale en Afrique ancienne¹⁸³.

¹⁸³ L'on a parlé de l'Afrique ancienne parce que le phénomène était courant. Toutefois, même de nos jours, la polygamie existe, et parallèlement, la rivalité entre les coépouses.

Dans le cadre de l'épopée, notamment l'épopée africaine, la rivalité entre coépouses est une réalité. Elle s'illustre par les personnages de Sogolon et Sassouma Béréte dans l'épopée djibrilienne. La dimension pédagogique de l'épopée apparaît ici étant donné que le récit découvre et expose le fonctionnement d'une pernicieuse tradition de manière de penser, de faire et de vivre des femmes africaines dans les foyers des hommes polygames.

Sassouma incarne ici la méchante. Elle jouit d'une faveur, celle de la première épouse. Et le tort qu'elle fait subir à Sogolon, et par conséquent aux enfants de cette dernière, est analogue à celui foncièrement décrié dans plusieurs contes africains, comme par exemple dans « L'Orpheline et sa sœur » (Meyer, 2009 : 197-203). La méchante marâtre, ancienne coépouse de la mère de l'orpheline, est toujours punie pour le mauvais traitement qu'elle fait subir à l'enfant qui n'est pas le fruit de ses entrailles.

L'hostilité dans l'épopée est telle que le thème de la rivalité participe de la régulation de l'action épique. L'enfant héros qui, accompagné de sa mère, fuit la haine de la coépouse de cette dernière, est porté à son insu vers les horizons favorables à son épanouissement social. Soundjata, dans son exil, voit du pays. Il parcourt les cours royales et se fait des amis qui lui apporteront une main secourable dans la reconquête de son trône.

Sassouma Béréte, la méchante coépouse, est *a contrario*, punie. Son fils est vaincu par les armées de Soumaoro qui s'empare alors du trône du Manding. La reine-mère et le roi de circonstance prennent la fuite.

Ainsi, au regard de la tournure que prend la fin des événements liés à la rivalité entre Sassouma et Sogolon, l'épopée apparaît comme un creuset de contes dont l'une des implicites leçons de morale a trait à la coexistence pacifique entre coépouses. L'on devrait retenir, vu le triste sort qu'a subi Sassouma, que l'hostile rivalité entre coépouses est à proscrire des ardeurs parce qu'elle mène toujours à la perte.

2 : La générosité et le respect

En Afrique traditionnelle, la société est régie et organisée par les Anciens et les sages qui détiennent le pouvoir, autant politique que mystique. A cet effet, ils jugent et attestent des qualités de chacun des acteurs de la société. Sages, ils mesurent la subtilité des rapports entre les générations, et n'attendent des jeunes générations que la manifestation de leur respect et de leur considération. Cet état des faits s'illustre bien dans l'épopée africaine djibrilienne.

La première apparition d'une vieille dans le récit est liée aux circonstances du buffle de Do vaincu par le jeune chasseur et son frère. Le jeune homme, victorieux du mystique animal, a dû passer par l'épreuve de la générosité envers la vieille femme. Cela apparaît comme un aveu de respect et de considération à l'égard de toute personne du quatrième âge. C'est au sortir de cette épreuve que la vieille a jugé le jeune digne de jouir de la renommée du chasseur victorieux de son terrible avatar. Il se dégage alors une leçon de savoir vivre avec les aînés, voire les personnes âgées. Parce que le respect attire toujours de la bénédiction. Et le jeune chasseur qui a su se plier aux caprices de la vieille dame a reçu, en récompense, les secrets de sa victoire sur le terrible animal. Il obtient, par

ailleurs, les codes de sa survie, parce que le buffle n'épargnait pas tous ceux qui croisaient son chemin, encore moins ceux qui osaient le prendre en chasse.

La vertu participe, bien plus, valablement de la régulation de l'action épique chez le héros mandingue. Le respect qu'il manifeste de façon inattendue à la sénescence vaut à Soundjata d'échapper à la perniciosité des sciences occultes des Sept plus grandes sorcières du Manding, envoyées par Sassouma Béréte pour attenter à sa vie. Ces sept grandes sorcières attendaient, en effet, du héros qu'il leur manifeste un signe d'irrespect qui leur servirait de prétexte pour nuire à sa personne. Pour mettre à exécution leur sombre dessein, elles font mine de voler les légumes de la mère du héros et feignent la fuite lorsque ce dernier les surprend. Mais au lieu de les réprimander, Soundjata les rappelle et s'évertue à remplir leurs Calebasses. Il leur recommande ensuite de revenir se servir par elles-mêmes autant de fois qu'elles en éprouveront le besoin. Il offre, de plus, à chacune d'elles une grande quantité de viande puisqu'il revenait de la chasse avec ses compagnons.

Cette attitude apparaît de prime abord comme un acte de générosité. Mais la générosité envers des personnes du quatrième âge tient du respect. C'est donc à la fois de la générosité et du respect que prône cet épisode de l'épopée mandingue.

Ici donc, l'exemplarité du héros épique transcende la pugnacité. Elle atteint une perspective morale pour donner aux lecteurs une leçon implicitement voilée dans la dynamique de l'hostilité des forces dans l'épopée : c'est pour avoir fait preuve de générosité et de respect envers des personnes plus âgées que lui, malgré son rang de prince, que Soundjata survit à l'épreuve de sept grandes sorcières. Cette moralité épique est formelle, et mérite valablement d'être citée en exemple.

3 : La valeur du secret

L'Afrique traditionnelle est riche de valeurs et d'antivaleurs dont la connaissance est confiée uniquement à une élite physiquement et mystiquement préparée : les initiées. Ce sont des secrets auxquels n'ont droit de connaissance que des personnes ayant fait preuve d'une maturité certaine dans une organisation sociale donnée. Ces données doivent donc rester secrètes.

Tout secret n'en est vraiment un que lorsqu'il n'a jamais connu de divulgation de la part de celui ou de ceux qui ont le devoir d'en préserver l'intégrité. Savoir conserver un secret est une vertu parmi les plus cardinales puisque le secret est une information dont la divulgation ou même la simple révélation porte une relative atteinte un individu, à une croyance ou à une entité.

Dans le cadre de l'épopée, genre qui se joue de la mort pour atteindre une dimension morale, voire éthique, la divulgation d'un secret entraîne la perte soit de celui qui expose l'information soit de celui dont l'information préservait l'intégrité physique, civique ou morale. Les cas de la divulgation de secret sont donc toujours des motifs de moralisation.

Dans l'épopée mythologique bété, Dôgbôwradji le héros vainc le grand génie-guerrier Youkourilué. Mais ce grand guerrier n'est jamais vraiment mort. Il confie à Dôgbôwradji l'outil d'une probable perte : le secret de sa puissance qui réside dans la

moins longue de ses oreilles. Le secret de la super-puissance du génie désormais en sa possession, le héros promet de ne jamais la divulguer. Mais six mois après, imbu de sa majesté, il viole la promesse du silence : il dévoile à la communauté tout entière que le secret de Youkourilué réside dans l'intégrité de sa plus petite oreille (puisque le génie en possédait plusieurs, de longueurs variables, qui repéraient et domptaient simultanément toute vie sur terre). Il en subit aussitôt la conséquence : « Dès qu'il eut prononcé ces paroles, il s'est retrouvé dans un "kpakai"¹⁸⁴ » (50).

Les circonstances, telles qu'elles se présentent dans le récit, attestent que Dôgbôwradji, en divulguant le secret d'autrui, à lui-même trahi sa promesse. Il ne respecte pas sa parole d'honneur. La punition est sévère et immédiate : de son statut de roi, il est systématiquement ravalé au statut méprisable et éhonté de la bestialité. Transformé en civette, il est désormais condamné à vivre reclus dans la forêt parmi les animaux sauvages, communauté dont la sociabilité ne se fonde sur aucune promesse, aucun principe lié à la conservation d'un quelconque secret, encore moins à la tenue d'une parole d'honneur.

La moralité est claire : il faut se garder, avec sa dernière énergie, de divulguer un secret ou même une information dont on a fait la promesse de préserver de l'ébruitement. Il se découvre ici une échelle de valeurs dont il faut tenir compte : le secret, en lui-même, puis la parole donnée qui apparaît comme une parole d'honneur. Il semble alors qu'il y a un double viol, d'où la gravité de la sanction que subit le héros.

Le second cas de figure réoriente le débat sur le secret et sa conservation. Ici, ce n'est pas un étranger qui désacralise le secret. C'est le premier concerné lui-même qui fait preuve de faiblesse devant la beauté féminine, et partage le secret de son invulnérabilité.

Comme Samson qui découvre à Dalila¹⁸⁵ que le secret de sa super puissance réside dans l'épaisseur et l'intégrité de ses cheveux, ainsi que son abstinence à l'alcool, le roi Sosso, Soumaoro Kanté, révèle le secret de son invulnérabilité à son épouse dont il n'ignore pas la filiation : elle est la sœur cadette de Soundjata, son principal ennemi. Une épouse avec une telle connotation devrait, en temps de guerre, être considérée et traitée comme une hostilité potentielle. Mais il n'en est rien. La femme se défait alors de son conditionnement circonstanciel d'épouse. La nature prend le dessus, et elle court notifier à son frère le secret de l'arme qui peut venir à bout de l'invulnérabilité de Soumaoro, son époux : « un ergot de cop blanc au bout d'une flèche de bois » (119). Le pire advient, et Soumaoro est perdu. Mais il ne doit sa perte qu'à ses propres faiblesses. Il paye le prix de sa défaillance : il perd la bataille de Krina et est contraint à la fuite pour sauver sa vie.

¹⁸⁴ Kpakai est un terme qui appartient à la langue bété. Il signifie le buisson épineux.

¹⁸⁵ Le récit biblique de Samson et Dalila est l'un des plus célèbres de l'Ancien Testament. Tout concourt à rendre passionnante cette histoire d'amour et de trahison. A cette période de l'histoire en effet, certaines tribus d'Israël sont sous la domination des Philistins. Une femme stérile apprend alors de l'Ange de Dieu qu'elle enfantera un fils qui délivrera Israël de l'emprise de ses ennemis. Samson naît et est consacré à Dieu. On ne lui coupe donc jamais les cheveux, et il ne jouit pas de l'ivresse des coupes de vin. D'une force surhumaine, il défait les armées des Philistins. Alors, ces derniers sollicitent la plus belle des femmes, la belle Dalila pour qu'elle les aide à découvrir le secret de la force du brave Israélite. Cette dernière le séduit et apprend de lui que sa force lui vient de sa chevelure de Nazir, car étant consacré à Dieu. Dalila s'empresse de le trahir, et après l'avoir enivré, elle lui coupe les sept tresses. Puis elle appelle les Philistins qui lui crèvent les yeux.

La moralité ici est fondamentale : il ne faut jamais confier à une tierce personne le secret de sa survie. La maxime ainsi énoncée revêt une dimension supérieure lorsque cette personne est une femme, entité sournoise et malicieuse, froidement capable aussi bien du meilleur que du pire.

CONCLUSION

Cette réflexion se veut une interpellation du lectorat sur la dimension pédagogique de l'épopée, genre dont la spécificité réside dans l'engagement guerrier d'un héros à la dextérité prouvée. Mais l'épopée se nourrit de la mort des hommes pour atteindre une dimension morale, voire éthique. Il faut donc lire au-delà des combats ; il faut considérer le héros, l'antihéros et tous les autres personnages comme de spécifiques et puissants outils d'une vaste machine à penser. C'est alors qu'on s'aperçoit que le texte épique est un implicite creuset de données morales, éduquant à la fois le plus faible et le plus fort, le vaincu et le vainqueur. La victoire finale ou les défaites sont toujours les conséquences logiques des choix moraux des personnages qui, dès lors, s'affichent comme des exemples à suivre ou des exemples à ne pas suivre. L'épopée est donc certes une « vision énergétique et conflictuelle du monde » (Madelénat, 1986 : 247), mais elle ne traduit pas moins le souci permanent des humains de vivre dans un monde paisible, épris d'une sociabilité où la bonne moralité est représentative d'une religion universelle. Par les leçons de savoir-faire, mais surtout de savoir-être et de savoir-vivre communautaires qu'elle prône tacitement, l'épopée africaine renforce et affermit sa dimension pédagogique.

BIBLIOGRAPHIE

- BONDON, Raymond.** 1999. *Le Sens des valeurs*. Paris : PUF.
- COLLECTIF.** 1910. *La Sainte Bible*, Traduite d'après les textes originaux hébreux et grecs : Version Louis Second.
- LY, Amadou.** 1991. *L'Epopée de Samba Guéladiégui*. Dakar-Paris : IFAN-UNESCO.
- MADELENAT, Daniel.** 1986, *L'Epopée*. Paris : PUF.
- MEYER, Gérard.** 2009. *Contes de l'Afrique de l'Ouest*. Paris : Karthala.
- MOFOLO, Thomas.** 1940. *Chaka*. Paris: Gallimard.
- SEYE, Serigne.** 2015. « L'épopée de Samba Guéladio Diégui du Fouta Toro : un récit entre mythe et histoire » in *Ethiopiennes*, n° 94-95, Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art, Frontières et autres textes. [En ligne] URL : <http://ethiopiennes.refer.sn>, consulté le 30 Août 2018.
- TAMSIR, Niane Djibril.** 1960. *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Paris : Présence Africaine.
- ZADI, Zaourou Bernard.** 1988. « Dôgbôwradji » in *Revue Bissa*, Revue du GRTO, Numéro 1.

LA MARÂTRE, UNE REPRÉSENTATION DYNAMIQUE DE L'ADVERSITÉ DANS LES CONTES AFRICAINS

Lonan CAMARA

Université Alassane Ouattara (Bouaké- Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

camaralonan@yahoo.fr

RESUME

Dans les sociétés africaines traditionnelles, le conte fait voir que la femme est presque partout présente, et a divers rôles dont celui de la marâtre. Ce personnage représenté généralement comme une femme acariâtre et bourreau de l'orphelin(e), est en réalité le catalyseur du développement de celui-ci. La mise en confrontation de la vie de l'orphelin, ce handicapé social, avec celle de la marâtre, développe la dialectique manichéenne entre le bien et le mal qui s'achève par le triomphe de l'orphelin. Dans son désir ardent, en effet, de faire souffrir l'enfant orphelin, elle lui donne, au contraire, l'occasion de faire les efforts nécessaires qui le conduiront à sa métamorphose intérieure.

MOTS CLES : *conte, marâtre, orphelin, représentation, métamorphose*

ABSTRACT

In traditional African societies, the tale shows that the woman is almost everywhere present, and has various roles including that of the stepmother. This character usually represented as a shrewish woman and executioner of the orphan, is in fact the catalyst for the development of it. The setting in confrontation of the life of the orphan, this handicapped social, with that of the stepmother, develops the dialectic Manichean between the good and the evil which ends with the triumph of the orphan. In her ardent desire, in fact, to make the orphan child suffer, it gives him, on the contrary, the opportunity to make the necessary efforts that will lead him to his inner metamorphosis.

KEYWORDS: *tale, stepmother, orphan, representation, metamorphosis*

INTRODUCTION

La littérature orale, dans sa fonction éducative, se sert du rôle thématique de la femme pour garder et transmettre les valeurs qui doivent déterminer le modèle de l'un des supports principaux de la communauté, la femme. Il convient de comprendre que celle qui doit faire passer la sagesse pratique d'une génération à l'autre est censée réunir les qualités ou vertus prônées par cette communauté et, les manifestations littéraires, entre autres, représentent le moyen de faire connaître aux femmes le comportement que le groupe social attend d'elles. C'est ainsi que le conte- le genre le plus répandu, étant le moins assujéti aux règles-tabous d'énonciation- devient le reflet, d'une part, de la conception que la société traditionnelle africaine a de la femme et d'autre part, de ce qu'elle souhaiterait comme modèle de comportement féminin. Pour ce faire, soit on exalte les vertus, soit on

critique les défauts de la femme. Cette littérature traditionnelle, dans sa conception manichéenne de la réalité, montre nettement le rôle que la femme doit jouer sous peine d'être considérée comme un élément de déséquilibre pour la communauté voire exclue de cette dernière. Le personnage de la femme dans les contes négro-africains, se manifeste sous plusieurs formes dont celle de la marâtre qui assume le rôle de bourreau de l'orphelin. Cependant, à y voir de près, l'action de la marâtre n'est pas absolument négative. D'où le sujet « **La marâtre, une représentation dynamique de l'adversité dans les contes africains** ». L'objectif de cette contribution, en s'appuyant sur trois contes en l'occurrence « le page noir », « la cruche » et « l'orpheline devenue reine » respectivement tirés de *Le Pagne noir* de Bernard DADIE et de *Contes peuls du Mali* de Christiane SEYDOU, est de montrer qu'au-delà du caractère acariâtre de la marâtre, elle constitue en réalité l'élément catalyseur de la transformation de la situation de l'orphelin(e). Dans cette modeste recherche, en effet, nous avons opté pour la sociocritique de par son importance comme méthode effective dans l'étude des œuvres littéraires. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont bien là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique peut se définir comme une herméneutique sociale des textes. Elle nous permettra d'établir, et de décrire, les rapports entre la société et le conte en tant qu'œuvre littéraire. Ce sujet pose le problème de l'heuristique fondamentale du comportement de la marâtre dans les contes négro-africains. Ainsi quelle lecture faut-il faire des agissements de la marâtre ? Quelle est la signification idéologique qui en découle ? La réponse à ces préoccupations constituera l'ossature de cette réflexion.

I-REPRÉSENTATION DE LA MARÂTRE, UNE PEINTURE RÉALISTE DE LA VIE SOCIALE

Dans les contes négro-africains, la femme est présentée, à la fois, comme une épouse, une mère, une jeune fille nubile, une femme stérile mal aimée, une marâtre acariâtre. Ce personnage "marâtre" s'accompagne quasiment de celui de l'enfant orphelin dans le conte. L'orphelin, en effet, est un personnage de conte qui a perdu son père ou sa mère ou les deux. Dans le conte négro-africain, il est, généralement, l'enfant qui a perdu sa mère dans sa tendre enfance. Cette relation, orphelin et marâtre permet de mettre en exergue le caractère cruel de celle qui est chargée de poursuivre son éducation, la femme du père, la marâtre. Il s'agit en fait, d'un handicapé social dont la vie est mise en confrontation avec celle de la femme du père dont la particularité est d'être « *insensible, cynique et diabolique* » (DADIE : 1955, p18) envers cet enfant pourtant réputé « *gentil, naïf, dévoué, obéissant et courageux* ». (DADIE : 1955, p18).

Cette relation qui développe la dialectique manichéenne entre le bien (orphelin) et le mal (marâtre), s'achève toujours par le triomphe de l'orphelin, prototype de l'innocence, comme le démontre le dénouement des récits dont Aïwa et Koffi, deux orphelins, sont les héros dans *Le pagne noir* de DADIE. Tout cela est une peinture réaliste de la vie en communauté traditionnelle africaine. La mort est phénomène naturel et réel. Elle arrache à la vie qui elle veut, quand elle le souhaite et là où elle le désire. Laissant, par conséquent, derrière elle un vide ou un manque à combler, soit pour un époux, soit pour des enfants. La

marâtre est, en effet, généralement, la coépouse de la défunte mère de l'orphelin ou de l'orpheline ou la nouvelle femme d'un veuf. Dès l'entame de son récit, Bernard DADIE nous situe sur les circonstances de la mort de la mère de la petite AÏWA et le début du calvaire de celle-ci en ces termes :

Il était une fois, une jeune fille qui avait perdu sa mère. Elle l'avait perdu, le jour même où elle venait au monde. Depuis une semaine, l'accouchement durait. Plusieurs matrones avaient accouru. L'accouchement durait. Le premier cri de la fille coïncida avec le dernier soupir de la mère. (DADIE : 1955, p18)

Resté seul avec une petite fille à élever, l'époux fini par se remarier. Ainsi « de ce jour commença le calvaire de la petite AÏWA » (DADIE : 1955, p19)

Il apparaît clairement que la relation marâtre / orphelin(e) est un phénomène social récurrent encore de nos jours car la mort continue d'arracher des mères à leurs enfants et des épouses à leurs époux. La marâtre n'a pas échappé à la verve créatrice du conte. Au-delà de cette peinture réaliste qu'il en fait, elle assume une fonction qui mérite d'être analysée et interprétée.

II- LA MARÂTRE, SYMBOLE DE L'ADVERSITÉ A L'ÉGARD DE L'ORPHELIN(E)

La marâtre est représentée, dans les contes africains et particulièrement dans le corpus convoqué dans le cadre de cette étude, toujours comme le bourreau de l'orphelin ou de l'orpheline. Elle est celle qui, en effet, fait preuve d'extrême méchanceté à l'égard de l'orphelin(e). On peut mesurer la teneur de la cruauté de la marâtre à travers ces lignes : « *Cette fillette orpheline, elle la prit en aversion au plus haut point. Elle lui montra de la jalousie, elle la fit souffrir, elle la fit pleurer on ne peut plus ! Il n'est pas de méchanceté ici -bas qu'elle ne lui fit pas endurer* ». (DADIE : 1955, p19).

De plus, elle l'affamait en le privant naturellement de nourriture consistante. Ce passage extrait de *Contes peuls du Mali* illustre éloquemment cet état de fait : « *elle raclait les fonds de marmite et elle les donnait à l'enfant* ». (SEYDOU : 2005, p61) L'orphelin est maltraité, haï et considéré comme un sous homme. La marâtre réduit l'enfant de sa défunte coépouse à un être à tout faire. « La petite AÏWA était la première à se lever, la dernière à se coucher. Elle se levait avant les coqs, et se couchait lorsque les chiens eux-mêmes s'étaient endormis » (DADIE : 1955, p18) C'est encore elle, en tant que marâtre qui noie les enfants de sa défunte rivale « La Marâtre et les petits Orphelins ». (D'ABY : 1992, p103). C'est la marâtre qui inflige une maltraitance inimaginable à l'orpheline dans « Le Pagne noir ». En effet, les récits « le pagne noir » (DADIE : p18) et « La Marâtre et les petits Orphelins » respectivement de Bernard DADIE et d'Amon D'ABY, paraissent assez éloquents. Le premier conte évoque le calvaire de la courageuse et resplendissante AÏWA dont la mère mourut dès son accouchement. « *Pas de privations et d'affronts qu'elle ne subisse ; pas de travaux pénibles qu'elle ne fasse ! Elle souriait tout le temps. Et son sourire irritait la marâtre qui l'accablait de quolibets* ». (DADIE : 1955, p18). Ce récit présente une femme acariâtre et impitoyable qui multiplie les affronts, les humiliations, les corvées et les privations à l'endroit d'une orpheline courageuse, naïve et gentille. Quant au

second, il traite de la méchanceté et de l'insensibilité cruelles de la marâtre à l'égard de six innocents orphelins : « *Insensible, AKISSI les noya tous un à un avant d'aller apprécier les racines qu'elle avait rapportées* » (D'ABY : 1992, p103)

Cet acharnement de la marâtre contre l'orphelin qui se manifeste à travers ses agissements et ses comportements antisociaux transparaît dans la structure narrative des récits de l'orphelin. Pour l'auteur de *La Mère dévorante*, à la suite de Vladimir PROPP, en effet, la structure narrative du conte africain comporte plusieurs situations qui peuvent être modifiées d'après les régions, les ethnies et les microgroupes, ainsi que par le simple passage d'une situation à une autre à l'intérieure d'un même récit, si l'on procède à des comparaisons. Considérant les deux personnages, l'orphelin et la marâtre dans leur situation psychologique et sociale, leur évolution et leur aboutissement, la typologie du récit varie selon la perspective de chacun des deux personnages. Alors que la petite orpheline, dans « l'orpheline devenue reine » par exemple, part d'une situation de manque et de privation et parvient à la négation de ce manque et de cette privation en passant par des améliorations successives pour combler ce manque, la marâtre, en revanche, subit une dégradation de sa situation reluisante due à sa méchanceté. Il survient ainsi une situation de déséquilibre qui se traduit par la punition de la marâtre, punition correspondant à une perte, une humiliation. Il ressort que les deux personnages n'ont pas la même signification. L'un, l'orphelin connaît une ascendance car il incarne et valorise les normes de la communauté. L'autre, la marâtre chute et reflète la descendance dans la mesure où elle n'accomplit pas la mission à elle, originellement, confié par la communauté.

De façon générale, chez les Akan en Côte d'Ivoire comme chez les Peulhs du Mali, la marâtre est chargée d'assurer l'éducation de l'enfant de sa défunte rivale. Mais dans sa relation avec l'orphelin(e), elle met tout en œuvre pour éloigner du cocon familial cet enfant pourtant inoffensif. Elle use, en effet, des pires moyens de maltraitance en le soumettant à des épreuves difficiles, voire insurmontables. Par conséquent, suivant l'idéologie desdits peuples il ressort clairement que la marâtre incarne le mal tandis que l'orphelin(e) représente le bien, le modèle à suivre. La marâtre est, de ce fait, le symbole d'un phénomène sociétal encore d'actualité. Comme le dit Luc BENOIST « *le rôle du symbolisme consiste à exprimer n'importe quelle idée d'une façon qui soit accessible à tout le monde* ». (BENOIST : 2009, p1). Toutefois, cette idéologie qui établit une frontière figée entre le bien et le mal ou entre le positif et le négatif pose, à certains égards, problème dans la mesure où dans le bien il y a les germes du mal et vice versa. Au demeurant, le bourreau ne serait-il pas en réalité celui qui crée les conditions du développement de l'orphelin(e) ?

III- UNE CONCEPTION DYNAMIQUE DU RÔLE DE LA MARATRE

Telle que perçue dans la communauté réelle et représentée dans les contes négro-africains, la marâtre est le personnage qui inflige le martyr à l'orphelin ou à l'orpheline. Toutefois, à y voir profondément, la marâtre, inconsciemment, joue un rôle très important dans la vie de l'enfant orphelin. Elle est, en effet, le catalyseur de la révolution de l'orphelin(e). Autrement dit, la marâtre crée les conditions du développement, de la

transformation de l'orphelin. Dans « l'orpheline devenue reine » l'attitude de l'orpheline affamée illustre parfaitement cet aspect : « *l'enfant restait dans cette situation si bien qu'elle finit par s'habituer à la faim au point même de ne plus s'en soucier* » (SEYDOU : 2005, p61). La faim ne constituait plus un obstacle dans sa vie. Par ailleurs, son accession au trône est précédée par sa transformation, son développement intérieur. La souffrance l'a forgée à devenir généreuse dans l'effort (elle cuisinait, pilait, lavait ...). De plus, elle lui a inculqué le respect de la dignité et du caractère sacré de la vie (elle épargne la petite carpe) et surtout la sagesse. En réalité, en tant qu'êtres humains, nous devons inmanquablement, au cours de notre vie, affronter diverses souffrances. Sans souffrance ni problème, une personne serait en fait comme un mort vivant. La souffrance ou le problème qu'on affronte, nous oblige à faire jaillir plus d'énergie de notre vie. C'est grâce à cette lutte que se développent les êtres humains et que progressent les sciences et les techniques. A l'analyse de la réalité quotidienne, il ressort inéluctablement que personne ne peut échapper aux problèmes, même les saints et les sages. S'il en est ainsi, n'est-ce pas parce que les difficultés sont inhérentes à la vie quotidienne de l'être humain ? Cela corrobore bien l'adage qui dit que la vie est un combat. À bien y réfléchir, ce sont les difficultés, les situations difficiles, les obstacles qui accroissent les facultés, décuplent l'intelligence, fouettent l'ingéniosité de l'être humain. L'adversité est le carburant de la métamorphose intérieure. En claire, la marâtre enfonce une porte déjà ouverte. En d'autres termes, elle ne réveille, de manière inconsciente, que ce qui était latent, prévisible. Ainsi, dans son désir ardent de faire souffrir l'enfant orphelin, elle lui donne, au contraire, l'occasion de faire les efforts nécessaires qui le conduiront à son développement et à sa métamorphose intérieure. Par exemple, en soumettant le petite AÏWA (DADIE : 1955, p103) ou le petit KOFFI (DADIE : 1955, p23) à toutes sortes de tâches domestiques, les plus difficiles les unes que les autres, la marâtre conditionne l'orpheline à s'améliorer et par conséquent à devenir meilleure. La Comprendre que la vie est synonyme d'obstacles nous libère, parce que cela nous aide à appréhender les problèmes et la souffrance comme des composantes naturelles de la vie, et non comme des signes de nos insuffisances. Prendre conscience de cet état de fait, contribue ardemment à fortifier le courage et l'espoir en la vie, cela est d'autant intéressant que l'on affrontera les obstacles avec plus de sérénité et de joie au lieu de se lamenter, d'abdiquer et de baigner dans le désespoir absolu. Certes, les transformations s'opèrent apparemment, dans le corpus, de façon merveilleuse et invraisemblablement mais surtout elles sont tributaires de la bienveillance et de la sagesse des orphelins. Cela dénote, en effet, du principe selon lequel ce sont les efforts qui conduisent au véritablement développement.

CONCLUSION

En définitive, la marâtre, généralement, présentée et représentée comme une femme acariâtre et bourreau de l'orphelin(e), est réalité le catalyseur du développement de celui. A y voir profondément, le conte de l'orphelin est une leçon de l'émergence pour la jeunesse dans la mesure où, il enseigne le comportement, l'attitude et les aptitudes requises face aux difficultés. En d'autres termes, il enseigne la sagesse pour triompher des obstacles

et se développer. Cette étude permet de comprendre que l'existence humaine est ponctuée d'obstacles. Personne ne peut les éviter. Toutefois, la souffrance ne provient pas du fait que l'on ait des difficultés mais de l'idée selon laquelle l'on se sent incapable de les résoudre. L'élément fondamental, c'est notre état d'esprit, il faut être animé d'un esprit combatif et faire face à l'entrave à laquelle l'on est confronté en usant, de toutes les potentialités humaines dosées de sagesse. En effet, le conte ouest-africain de l'orphelin dit à l'homme comment penser, parler et agir pour sortir vainqueur de tous les coups du destin. C'est là l'expression du courage, d'une sagesse et d'une philosophie de l'optimisme. Les difficultés ne doivent plus nous ébranler mais, au contraire, elles doivent être perçues comme des occasions inouïes de se développer.

BIBLIOGRAPHIE

BARBERIS Pierre : « La sociocritique », in *BERGUEZ Daniel et al, Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

BENOIST Luc : *signes, symboles et mythes*, Paris, PUF, 2009.

BENVENISTE Emile : *Problème de symbolique générale*, Paris Gallimard, Tome III, 1974.

D'ABY Amon : *La Mare aux crocodiles*, Abidjan, Dakar, Lomé, NEA, 1973.

DADIE Bernard : *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.

DENISE Paulme: *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Gallimard, 1976.

PROPP Vladimir : *Morphologie du conte, suivi de Les Transformations des contes merveilleux, suivi de L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Editions du seuil, 1965.

DIARRASSOUBA Colardelle : *Le Lièvre et l'Araignée dans les contes de l'ouest africain*, Paris, Union Générale d'Édition, 1975.

GENGEMBRE Gérard : *Les grands courants de la critique littéraire*, SEUIL, 1990.

SEYDOU Christiane : *Contes peuls du Mali*, Paris, KARTHALA, 2005.

TYPES, FONCTIONS ET POUVOIRS DE L'INVOCATION DANS LA CHANSON TRADITIONNELLE : LE CAS DE LA CHANSON FÉMININE NEGRO- AFRICAINE

Koffi Georges **KOUASSI**
Université Alassane Ouattara (Bouaké)
Koffigeorgeskouassi@yahoo.fr

RÉSUMÉ

La chanson africaine est une chanson multidimensionnelle. L'invocation est la plus remarquable de ses dimensions. En effet, par l'invocation, la chanson traditionnelle à l'image de la chanson féminine négro-africaine prend l'aspect d'une parole forte qui a une charge susceptible de prévenir, secourir ou protéger les peuples négro-africains. Par son action persuasive ou dissuasive, l'invocation confère à la chanson féminine négro-africaine sa capacité à servir de support la lutte contre les forces malveillantes pour le bien-être communautaire.

MOTS CLÉS : *chanson-invocation-tradition-pouvoir-féminin*

ABSTRACT

The African song is a multidimensional song. Invocation is one of its most remarkable dimensions. Indeed, by the invocation, the traditional song in the image of the Black-African female song takes on the appearance of a strong word that has a charge that can prevent, save or protect the Negro-African peoples. Through its persuasive or dissuasive action, the invocation confers on the Black-African female song its capacity to serve as a support, for fighting, against malicious forces for community well-being.

KEY WORDS: *song-invocation-tradition-power-female*

INTRODUCTION

Au-delà de la tonalité tétanisante, de la mélodie envoutante et de l'usage esthétique des mots, l'une des forces de la chanson traditionnelle africaine est l'invocation. Parler, en effet, d'invocation, c'est montrer la puissance de la parole sous-jacente à la chanson, car une telle parole soutient Roland COLIN est « *une parole forte qui prend une certaine forme lui permettant d'atteindre tous les hommes* »¹⁸⁶.

L'invocation est donc un procédé d'appel au secours des forces supranaturelles dans la chanson en cours de performance. De ce point de vue, la qualité de l'invocation renforce la charge de la chanson de manière à rendre le message efficace. C'est pour cette raison que chez les peuples agni¹⁸⁷, il existe ce qu'on appelle « beki dzue », c'est-à-dire des chansons interdites à cause justement des références invocatoires. Lesquelles amplifient la dimension hiératique des chansons qui deviennent, du coup, des chansons dangereuses

¹⁸⁶ Roland COLIN, *Littérature d'hier et de demain*, Paris, Fernand Nathan, 1978, p.75

¹⁸⁷ Agni : Sous-groupe ethnique akan, proche parent du peuple baoulé établi dans la région de Bongouanou (les Agni morofoué), Abengourou (agni indénié), Aboisso (agni indénié)...

pour des bouches inexpertes. Sous la pression de l'invocation, la chanson traditionnelle prend la nature d'une incantation à la fois sacralisée et exorcisante mais aussi et surtout une chanson de bienfaisance ou de malédiction.

C'est, sans doute, pour mettre en relief le caractère ambivalent de la chanson en tant que discours littéraire spécial que KOTCHY Barthélémy affirme que « *la parole chantée est une parole sérieuse qui ne peut ... être envisagée un seul instant comme simple objet de plaisir* »¹⁸⁸. En nous fondant sur le système de circulation de la parole africaine décrit par ZADI Zaourou dans ses travaux de recherche, nous découvrons que la parole lorsqu'elle est chantée et enveloppée dans l'invocation, libère davantage « la charge feu »¹⁸⁹ que « la charge eau ». Cela veut dire, en clair, que quand l'invocation, dans la chanson, atteint son seuil névralgique, elle peut non seulement susciter la polémie, favoriser la persuasion mais surtout entraîner la dissuasion. Cela dit, au cœur de l'invocation se pose le problème du pouvoir de la chanson en tant que force de séduction, de moralisation et de protection contre les imprécations mystiques. Mais alors si sous l'influence de l'invocation la chanson accroît son pouvoir d'action, comment ledit pouvoir se manifeste-t-il ?

Avant de procéder à toute analyse de la chanson traditionnelle, il importe de définir le concept d'invocation, d'en préciser sa nature et sa fonction.

I-APPROCHE DÉFINITIONNELLE DE L'INVOCATION

La définition de l'invocation en tant que concept littéraire va se faire dans une approche dénotative et connotative.

I.1- Définition dénotative de l'invocation

Selon une définition étymologique proposée par le dictionnaire pratique du français, l'invocation est « *l'action d'appeler à son secours une puissance surnaturelle* »¹⁹⁰. C'est donc une action qui consiste à recourir à une force supranaturelle pour solliciter son secours en faveur de quelqu'un menacé par les forces malveillantes.

I.2- Définition connotative de l'invocation

L'invocation, sur le plan connotatif, est une demande, mieux une exigence des êtres humains aux forces surnaturelles de porter un regard bienveillant ou malveillant dans la réalisation d'un projet donné. Cela dit, l'invocation, prise dans le sens dénoté comme connoté consiste à faire appel à des forces mystiques afin qu'elles interviennent en faveur de quelqu'un ou répondent positivement à une demande devenue pressante, en raison d'un besoin urgent dont il a à faire face.

¹⁸⁸ KOTCHY Barthélémy, *Propos sur la littérature négro-africaine*, Paris, CEDA, 1993, p.7

¹⁸⁹ ZADI Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine domaine de l'Afrique de l'ouest*, Thèse de Doctorat d'État, 1982, Tome 2, p.135

¹⁹⁰ Philippe AMIEN, *Dictionnaire pratique du français*, Paris, Hachette, 1987, p.601

II- TYPOLOGIE DE L'INVOCATION DANS LA CHANSON TRADITIONNELLE

La chanson, dans le monde africain traditionnel, est un genre de la littérature orale donc un discours qui, dans la perception de Eno Belinga a pour but « ... *d'envouter littéralement et complètement l'auditoire par le récit dont le talent et le génie résident fondamentalement dans l'art de créer des êtres et des choses imaginaires sous la dépendance magistrale de la folie des logis* »¹⁹¹.

Tenant compte de ce qui précède, on peut retenir que le discours chanté en tant que parole n'est pas neutre. Bien au contraire, elle est sous la dépendance du contenu de l'invocation dont la typologie détermine la qualité de la chanson ainsi que la puissance de sa charge.

II.1- Types d'invocation dans la chanson traditionnelle africaine

Le principe de l'invocation dans la chanson traditionnelle repose sur la charge émotionnelle qu'elle suscite. Cette charge émotionnelle de l'invocation est d'autant plus diverse qu'il y a une multiplicité d'orientation. En ce qui concerne la chanson traditionnelle à l'exemple de la chanson féminine n'dolo, trois types d'invocation sont à relever. IL s'agit de l'invocation directe, semi-directe et indirecte. L'étude des types sus-indiqués va s'appuyer en grande partie sur les chansons du n'dolo¹⁹². Ce choix s'explique par le fait que ce genre en intégrant une forme réjouissante et funéraire présente des caractéristiques morpho-typologiques identiques que les chansons féminines négro-africaines telles que le Komo Dibi du Mali, le n'djôlô des Tchôcossi du Togo, le n'nôlô des Ashanti du Ghana, l'adjoss des Baoulé de Côte D'Ivoire etc.

II.1.1- Invocation directe dans la chanson traditionnelle

L'invocation, dans la chanson traditionnelle, est dite directe quand elle fait appel à un être humain qui a existé concrètement dans la société avant d'être anthropomorphisé du fait de son décès. En effet, l'invocation nominative est une sollicitation sans intermédiaire, c'est une interpellation, voire une injonction adressée aux défunts ancêtres afin qu'ils veillent sur les vivants. On comprend, dès lors, pourquoi SORO Gabriel affirme avec force que « *de tous les arts de la parole, la chanson est le genre le plus proche de l'homme --- en raison de son appel direct émotionnel et universel* »¹⁹³.

Dans la chanson, en cours de performance, l'invocation devient l'élément déclencheur de son rayonnement mystique. Par le mécanisme de l'invocation, la chanson devient une injonction mais aussi une prière d'intercession pour le bien-être des vivants. C'est dans l'invocation directe que la chanson prend la nature d'une force capable d'opérer chez le sujet négro-africain une prise de conscience éthique. Par ailleurs, disons-le tout net le déploiement de l'invocation dans la chanson nous incline à reconnaître avec ZADI

¹⁹¹ ENO Belinga (SM), *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, 1978, p.116

¹⁹² *Recueil de chanson n'dolo*, université d'Abidjan, département de Lettres modernes, 2006

¹⁹³ SORO Gabriel, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et la poésie nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde (19è et 20è siècle) et les arts primitifs*, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Paris II, 1983, p.153

Zaourou que ce genre en tant que parole forte « ...ne se réduit pas à la seule notion Saussurienne de la parole. Elle admet au contraire une autre parole extralinguistique »¹⁹⁴. En nous appuyant sur la chanson intitulée Ahou Kolomo¹⁹⁵ extraite du recueil de chansons n'dolo de réjouissance, apprécions l'impact de l'invocation dans ces deux quatrains.

AHOU Kolomo

1- eh! AHOU Kolomo eh! eh!

2- Kolomo AHOU

3- AHOU, je viens avec de l'eau, non pas avec le vent oh!

4- AHOU, je viens pour jouer oh! oh! oh!

5- eh! AHOU Kolomo eh! eh!

6- Kolomo AHOU

7- AHOU, je viens pour jouer, non pas avec le vent oh!

8- AHOU, je suis venu avec de l'eau oh! oh! oh!

AHOU Kolomo, personnage féminin principal de cette chanson a eu une existence concrète dans la société agni morofouê avant de passer de vie à trépas. De ce point de vue, elle se présente comme un être anthropomorphisé certes mais vertueux à qui le peuple fait appel pour secourir la société lorsque la paix sociale est menacée. A l'évidence, on constate que cette invocation est directe, en ce qu'elle se produit sans intermédiaire et s'effectue dans une relation verticale du sujet humain vivant sur terre au personnage anthropomorphique AHOU Kolomo dans l'au-delà. L'objectif de cet acte est d'agir dans le sens de la pacification des cœurs et des esprits pour que la société soit paisible.

Dans cette chanson, le caractère direct de l'invocation s'explique par le fait qu'il se porte sur une personne humaine AHOU Kolomo qui, bien que décédée, devient un support sécuritaire important pour la société et les hommes qui y habitent. En réalité, l'acte d'invocation n'est pas improvisé puisque le sujet qui est l'objet d'invocation est choisi en fonction de son charisme et de son influence dans la société lorsque ce dernier était encore vivant. Et, dans cette chanson, le choix s'est porté sur AHOU Kolomo à cause de sa non-violence. Lorsque ce personnage affirme aux vers 3 et 4 « Ahou, je viens avec de l'eau, non pas avec le vent oh! ... Ahou, je viens pour jouer oh! oh! oh! » ou aux vers 7 et 8 « Ahou, je viens jouer le jeu, non pas avec le vent oh! ... Ahou, je suis venu avec de l'eau oh! oh! oh! ».

IL prône fondamentalement le recours au moyen pacifique dans le règlement des litiges que l'usage de la force. « L'eau » étant dans la parole africaine, selon la vision de ZADI Zaourou, un élément d'apaisement, elle s'oppose au vent qui est une force destructrice. Venir avec l'eau et non pas avec le vent, c'est afficher une volonté pacifique

¹⁹⁴ ZADI Zaourou, *la parole poétique dans la poésie africaine domaine de l'Afrique de l'ouest*, Thèse de Doctorat d'État, 1982, Tome 2, p.61

¹⁹⁵ Extrait du *Recueil de chanson n'dolo*, Université d'Abidjan, département de Lettres modernes, 2006, p.64

au lieu d'une intention agressive. Prenons cette autre chanson intitulée finitude¹⁹⁶ du n'dolo funéraire.

Finitude

7-Revenant efficace eh ! eh ! eh !

8-Revenant d'AHl, aide-moi oh ! oh ! oh !

9-Revenant efficace eh ! eh ! eh !

10-Revenant d'ANGAMAN, aide-moi oh ! oh ! oh !

11-Revenant efficace eh ! eh ! eh !

12-Revenant de KOFFl, aide-moi oh ! oh ! oh !

13-Revenant efficace eh ! eh ! eh !

14-Revenant de KESSE, sauves-moi oh ! oh ! oh !

L'analyse de cette chanson révèle l'invocation de personnes anthropomorphiques. En effet, par la mort, les personnes AHl, ANGAMAN, KOFFl et KESSE sont appelées à porter secours aux vivants. Tout comme la chanson précédente, la cible potentielle de l'invocation, est un ensemble de personnes décédées, vers 7, 9, 11 et 14... « Revenant efficace eh ! eh ! eh ! ». Ici, la sollicitation des personnes sus-indiquées par le biais de l'invocation est directe, parce qu'elle porte sur des êtres décédés certes mais qui ont existé réellement dans la société. Sous le feu de l'inspiration, l'image des défunts est construite et reconstruite dans la mémoire individuelle et collective des peuples pour en faire des êtres à qui, on doit assistance et protection.

IL est à relever que, dans cette chanson, l'orientation de l'invocation est claire et précise, les vers 8, 10, 12 et 14 « Revenant d'ASSl, AHl, ANGAMAN, KOFFl, aide-moi oh !oh !oh ! » nous indique qu'il s'agit d'une demande d'assistance urgente. En outre, les cibles de l'invocation, dans la chanson traditionnelle négro-africaine étant divergentes, il va sans dire qu'à l'invocation directe succède l'invocation semi-directe.

II.1.2- L'invocation semi-direct dans la chanson traditionnelle

Notons que si l'invocation directe se focalise sur l'individu humain force est de reconnaître que celle qui est dite semi-directe fait référence aux animaux. Ainsi, l'invocation semi-directe est une invocation de second degré qui se produit sous le masque de certaines figures comme l'hyperbole et les métaphores. Ce type d'invocation soumet l'esprit à l'épreuve de l'encodage et du décodage de la parole chantée qui se diffuse sous une forme proverbiale ou épique. Apprécions le mécanisme de fonctionnement de l'invocation semi-directe dans la chanson intitulée oiseau¹⁹⁷.

¹⁹⁶ *Recueil de chanson n'dolo*, Université d'Abidjan, Département de Lettres modernes, 2006, p.223

¹⁹⁷ *Recueil de chanson n'dolo*, Université d'Abidjan, Département de Lettres modernes, 2006, p.42

Oiseau

- 1- ! oiseau me voilà
- 2- eh ! oiseau me voilà
- 3- Quel oiseau a dit que je verrai ma pauvreté un jour oh ! oh !
- 4- eh ! oiseau me voilà !
- 5- eh ! oiseau me voilà
- 6- eh ! oiseau me voilà
- 7- Quel oiseau a annoncé que je verrai ma souffrance en face un jour oh ! oh !
- 8- eh ! oiseau me voilà
- 9- eh ! oiseau me voilà
- 10- eh ! oiseau me voilà
- 11- quel oiseau a dit que je verrai ma misère en face un jour oh ! oh !
- 12- eh ! oiseau me voilà

Par procédé métaphorique l'homme est comparé à l'oiseau qui n'a ni champ ni plantation et pourtant mange à sa faim. L'invocation de l'oiseau, dans cette chanson, montre qu'à l'image de ce bipède, l'homme est un être providentiel qui ne vit que grâce à l'aide incommensurable d'un être supranaturel. Lequel pourvoit à ses besoins et veille à son bien-être. Ici, l'invocation est détournée, car sous prétexte de présenter l'oiseau comme annonciateur de mauvaises nouvelles, c'est l'homme qui est désigné comme l'auteur de sa propre destruction.

Lorsque les vers 1, 2, 5, 6... proclament de manière anaphorique « eh ! oiseau me voilà » c'est pour exprimer l'amertume de l'homme devant les difficultés de la vie. De ce qui précède, on peut relever que par le biais de cette chanson, l'homme fait mea-culpa. En affirmant aux vers 3, 7 et 11 « quel oiseau a dit ou a annoncé que je verrai ma pauvreté, ma souffrance, ma misère, mon malheur... ». Le sujet négro-africain extériorise ses lamentations pour ne s'être pas rendu compte très tôt de son enlèvement dans la détresse au point d'anticiper en sollicitant le secours d'un être supranaturel.

Ici, la cible de l'invocation dite semi-directe est, à n'en point douter, des êtres animés, donc non anthropomorphisés. C'est pour cette raison que ce type d'invocation est davantage plus satirique que dithyrambique ayant pour finalité d'amener l'individu humain à l'autocritique sans l'offenser. Mais alors si l'invocation qualifiée de semi-directe a pour principale cible les êtres animés non doués de langage articulé, qu'en est-il de l'invocation indirecte qui est aussi une des constantes de la chanson africaine traditionnelle ?

II.1.3- L'invocation indirecte dans la chanson traditionnelle

L'étiologie de l'invocation indirecte, dans la chanson traditionnelle négro-africaine, repose sur le déploiement massif des êtres inanimés sous le masque des images symboles encadrées dans les proverbes. Dans cette invocation, le proverbe est utilisé à profusion pour rendre le discours chanté subtil afin de garder toute sa charge énigmatique. Dans les faits, les personnages sujets de l'invocation indirecte sont les éléments de la nature qui sont les cailloux, les arbres, les lianes, la forêt... à qui, on confie la mission de résoudre les problèmes des hommes, c'est-à-dire, leurs angoisses, leurs souffrances, leurs peines quotidiennes, etc.

Ce type d'invocation agit grâce à la technique d'encodage métaphorique, car même inanimés ces éléments de la nature (les cailloux, les arbres, les lianes, la forêt...) apparaissent comme des personnages qui représentent, parfois, les êtres humains sous le couvert d'une comparaison voilée. Pour avoir une idée de l'invocation indirecte, apprécions ensemble cette chanson du n'dolo de réjouissance intitulée lune¹⁹⁸.

Lune

- 1- eh ! Lune attends-moi à ton arrivée à l'extrême sud oh !
- 2- Jolie Lune à la lumière étincelante
- 3- eh ! Lune, attends-moi à ton arrivée à l'extrême nord oh !
- 4- Jolie Lune à la lumière éclatante
- 5- eh ! Lune, attends-moi à ton arrivée à l'extrême sud oh !
- 6- Jolie Lune à la lumière brillante
- 7- eh ! Lune attends-moi à ton arrivée l'extrême nord oh !
- 8- jolie Lune à la lumière jaillissante

L'observation attentive de cette chanson permet de relever que le substantif « lune » qui est une réalité cosmique est, par métaphorisation, comparée à l'amant, à l'être aimé... En effet, sous l'action de l'invocation indirecte, la lune présente deux visages. Elle incarne l'être aimé mais aussi elle est surtout lumière qui dévoile les ténèbres. De ce point de vue, la lune devient un moyen de protection auprès de qui, on négocie un rendez-vous discret. Le lieu de ce rendez-vous est indiqué par les points cardinaux « nord et sud » vers 1, 3,5 et 7.

Du coup, la lune est transmutée en un amant protecteur par sa lumière « étincelante, éclatante, brillante et jaillissante » sécurisant son bien-aimé du péril des ténèbres, vers 2, 4, 6 et 8. Fort de ce qui précède, on ne peut que reconnaître que l'invocation qu'elle soit directe, semi-directe ou indirecte exerce des fonctions dans les chansons que nous allons nous employer à identifier.

III- Fonctions de l'invocation dans la chanson traditionnelle négro-africaine

L'invocation, dans la chanson traditionnelle africaine, a cette particularité de protéger les individus contre les forces du mal. Analyser dans cette logique, on ne peut qu'admettre qu'elle assure à la fois la fonction magique et pédagogique.

III.1- Fonction magique de l'invocation dans la chanson traditionnelle africaine

Dans la conception judéo-chrétienne de la liturgie eucharistique, la chanson, en raison de sa charge, s'assimile à une prière. La portée magique de l'invocation, dans la chanson traditionnelle négro-africaine, se résume en un appel au secours d'êtres surnaturels qui s'incarnent dans les défunts ancêtres. En réalité, dans la cosmogonie africaine, l'invocation de personnes décédées permet de bénéficier de leur protection par le truchement de leur âme. Pour tout dire, dans la tradition négro-africaine, les morts demeurent vivants dans

¹⁹⁸ *Recueil de chanson n'dolo*, Université d'Abidjan, Département de Lettres modernes, 2006, p.26

l'au-delà et participent à la régulation de la vie sur terre. Ce que célèbre Birago Diop lorsqu'il affirme que « *les morts ne sont pas morts, ils sont dans l'eau, l'air...* »¹⁹⁹.

Au total, l'acte d'invocation se mue en « *une parole fécondante* »²⁰⁰ selon le mot de Marie José HOURANTIER, car c'est une parole hiératique qui est sensée sécurisée celui qui en fait usage. En conséquence, elle n'est pas une parole profane, en ce qu'elle agit puissamment pour mettre l'individu qui l'émet à l'abri des sortilèges ou attaques des forces malveillantes.

Dans cette optique, l'invocation prend l'aspect d'une psalmodie, une incantation, une prière... dont le projet est de conjurer les mauvais esprits mais aussi les canaliser de manière à positiver leur charge au profit de la communauté. IL faut rappeler que l'invocation, tout en exerçant la fonction magique, dans la chanson traditionnelle, dévoile la fonction pédagogique.

II.2- Fonction pédagogique de l'invocation dans la chanson traditionnelle africaine

La pédagogie, en nous fondant sur une définition dénotée fournie par le dictionnaire pratique du français, est « l'art de d'enseigner ou de dispenser le savoir ». Ramener à l'invocation, elle sert de support d'enseignement de vertus morales. L'invocation, on l'a déjà relevé plus haut, quand elle est dite directe, se focalise sur des sujets humains par procédé de déclamation onomastique (usage abondant de noms de personnes décédées). De ce qui précède, les références nominatives de défunts, dans les chansons, sous l'égide de l'invocation, visent à effectuer une pédagogie qui les transforme en modèle vertueux devant servir d'exemple à imiter. Pour être précis, jetons un regard analytique sur la chanson intitulée hameçon²⁰¹.

Hameçon

- 1- Oui ! si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir
- 2- Oui ! oui !oui ! KOFFI ne peut être attrapé même en le pêchant à l'hameçon
- 3- Si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir
- 4- Oui ! si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir
- 5- Oui ! oui !oui ! KOUADIO ne peut être attrapé même en le pêchant à l'hameçon
- 6- Si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir
- 7- Oui ! si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir
- 8- Oui ! oui !oui ! KOUASSI ne peut être attrapé même en le pêchant à l'hameçon
- 9- Si tu pêches à l'hameçon, tu ne peux pas l'avoir

L'investigation de cette chanson nous révèle sous une forme déclamée les noms des défunts suivants : Koffi, Kouadio et Kouassi. Ces hommes bien que décédés restent des modèles de solidarité, d'altruisme, de philanthropie etc. dans la mémoire du peuple négro-africain, du fait de leur comportement exemplaire. Disons qu'un nom invoqué dans la

¹⁹⁹ BIRAGO Diop, « Poème souffle » in *Leurres et lueurs*, paris, Présence africaine, 1947, p.23

²⁰⁰ Marie José HOURANTIER, Communication, in *Séminaire de méthodologie de recherche de l'enseignement du conte africain*, Université d'Abidjan-Cocody, Flash, 3-6 avril, 1989, p.12

²⁰¹ *Recueil de chanson n'dolo*, Université d'Abidjan, Département de Lettres modernes, 2006, p.175

chanson devient un instrument pédagogique, car il est diffusé pour donner un enseignement qui consolide et raffermis les liens sociaux. L'invocation, c'est donc un appel de détresse adressé aux morts pour qu'ils aient un regard bienveillant sur la société mais surtout un acte de dévotion par lequel les hommes amplifient la dimension hiératique des pouvoirs de ladite invocation.

IV- POUVOIRS DE L'INVOCATION DANS LA CHANSON TRADITIONNELLE AFRICAINE

Examiner le pouvoir de l'invocation, dans la chanson traditionnelle africaine revient à déterminer la charge desdites chansons sur l'individu humain. Une telle perception soulève plusieurs interrogations ; l'invocation est-elle dotée de pouvoirs dans la chanson traditionnelle négro-africaine en cours de performance ? Quelle est la nature de ces pouvoirs et quels en sont leurs impacts ? Répondre à ces questions nous amène à envisager l'étude des pouvoirs de l'invocation sous l'angle de l'exorcisation et de la conjuration des imprécations.

IV.1- Pouvoir d'exorcisation de l'invocation dans la chanson traditionnelle

L'invocation déploie le code poétique par sa tendance à s'insérer dans une mélodie envoûtante et enivrante n'est pour autant pas moins spontanée, en ce sens qu'elle est un exercice linguistique qui repose d'abord et avant tout sur la connaissance du milieu socio-culturel. Il est évident qu'elle est toujours orientée pour augmenter le pouvoir d'action de la chanson afin de parvenir avec plus d'efficacité à l'exorcisation.

Le pouvoir procède de ce que par l'invocation des défunts : Koffi, Kouadio et Kouassi (chanson précédente), leurs âmes entrent en action pour secourir les vivants en chassant les imprécations et autres sortilèges. Au regard de ce qui précède, la charge exorcisante transforme l'invocation en une liturgie pour ameuter les êtres anthropomorphiques afin qu'ils constituent une force d'action dissuasive contre toute velléité d'intention maléfique.

De ce qui précède, il convient de dire que l'exorcisation qui se produit à l'ombre de l'invocation est un élément de fortification, car si sa vocation première est de chasser les malédictions, force est de reconnaître que l'individu humain, une fois affranchi, se doit de demeurer attentif et soumis aux défunts ancêtres bienfaiteurs. Par ailleurs, il est à relever qu'au pouvoir d'exorcisation de la chanson traditionnelle se greffe le pouvoir de conjuration.

IV.2- Pouvoir de conjuration de l'invocation dans la chanson traditionnelle africaine

La conjuration, par définition, est un acte de dévotion pour écarter une menace ou un danger imminent. Que l'invocation soit directe, semi-directe ou indirecte, du point de vue étymologique, elle vise essentiellement à demander du secours à des êtres extra-terrestres qui se trouvent être des êtres anthropomorphiques (défunts ancêtres). Mais au-delà de cette perception, il apparaît nécessaire de relever que l'invocation se déploie dans la chanson

pour réaliser un apaisement psychologique, agir dans le sens d'un réconfort moral afin de dédramatiser la vie devant la peur et l'angoisse permanente qu'elle suscite chez le sujet humain.

Par ailleurs, en nous fondant sur la théorie de la circulation de la parole poétique africaine mise en relief par ZADI Zaourou dans ses travaux de recherches, on peut dire que la chanson traditionnelle en tant que parole, lorsqu'elle est soumise à la pression de l'invocation, génère un pouvoir de conjuration de nature défensive engendrée par la charge « eau » apaisante par opposition à la charge « feu » pourvoyeuse de tension. Ce pouvoir de conjuration est une arme de combat contre les forces du mal.

CONCLUSION

La chanson traditionnelle négro-africaine est un art, un fait culturel qui atteint sa puissance d'action préventive ou défensive, persuasive ou dissuasive que lorsqu'elle intègre l'invocation dans sa diffusion. Parole liturgique, l'invocation fait de la chanson traditionnelle négro-africaine un discours qui a une charge potentiellement hiératique au point de servir d'instrument de protection, de sécurisation des peuples négro-africains en quête de bien-être sur le plan spirituel. Par l'invocation, la chanson devient une arme destinée à combattre les forces malveillantes afin d'éliminer toute action attentatoire à la vie ou à la survie communautaire.

BIBLIOGRAPHIE

- AMIEN Philippe**, *Dictionnaire pratique du français*, Paris, Hachette, 1987.
- BIRAGO Diop**, "Poème souffle" in *leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1947.
- COLIN Roland**, *Littérature d'hier et de demain*, Paris, Fernand Nathan, 1978.
- ENO Belinga Samuel Martin**, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, 1978.
- KOTCHY Barthélémy**, *propos sur la littérature négro-africaine*, Paris, CED, 1993.
- HOURANTIER Marie José**, Communication in *Séminaire de méthodologie de recherche de l'enseignement du conte africain*, université d'Abidjan-Cocody, FLASH, 3 et 6 Avril 19896.
- Recueil de chanson n'dolo*, université d'Abidjan, département de Lettres modernes, 2006.
- SORO Gabriel**, *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le poème nègre : un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde (19è et 20è siècle) et les arts primitifs*, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Paris II, 1983.
- ZADI Zaourou**, *La parole poétique dans la poésie africaine domaine de l'Afrique de l'Ouest*, Thèse de Doctorat d'Etat, 1982, Tome II.

SIDA, STÉRÉOTYPES ET IMAGES FÉMININES DANS LA POÉSIE POPULAIRE AU NORD-CAMEROUN

Elisabeth YAOUDAM
Université de Ngaoundéré, Cameroun
yaoudam_elisabeth@yahoo.fr,

Résumé :

Le présent travail analyse quelques poèmes dits populaires qui intègrent comme thématique le VIH/SIDA. À partir d'une dizaine de chants-poèmes puisés dans le répertoire des traditions orales nord-camerounaises, il est possible de lire et comprendre l'image de la femme stéréotypée comme vectrice de la maladie du SIDA, celle par qui la « maladie mystérieuse », « la maladie sans nom » est arrivée au sein de la communauté. Ainsi, les chants en tant qu'objet de distraction échappant à la censure, deviennent de véritables objets de lecture de l'image de l'« autre ». Cette « autre » qui se décline en l'étrangère, la femme exclue par le regard des autres, la prostituée qui cherche à s'intégrer socialement, mais rejetée à cause de son statut sérologique. Une lecture rendue possible grâce aux diverses stratégies discursives mise en place dans ces textes imagés et pleins de symboles.

Mots clés : *Maladie, prostituée, Sida, chants populaires, l'autre, discrimination.*

Abstract:

The present work is an analysis of some popular songs whose new subject matter is HIV/AIDS. Basing on ten songs sampled from Northern Cameroon oral traditional, it reveals the stigmatizations undergone by the woman as the vector of HIV/AIDS, the gate through which "the mysterious illness", "the nameless illness" entered the society. As tools for entertainment, these songs which are taken for granted are however characteristic of the way people consider the "other". This "other" breaks down into the stranger, the woman being sidelined by the screen of the society, the whore seeking for social integration, though rejected on count of her serology. This analysis is made possible thanks to various discourse strategies used in these texts which are full of images and symbols.

Key words: *Illness, prostitute, AIDS, popular songs, the other, discrimination.*

INTRODUCTION

Cette réflexion se circonscrit dans l'espace Nord-Cameroun. Une partie du Cameroun couverte par trois régions géographiquement délimitées comme la partie sahélienne, la partie septentrionale : l'Adamaoua, le Nord et l'Extrême-Nord. Menée une étude dans ce milieu est liée à plusieurs raisons :

- La proximité avec d'autres pays de la sous-région (RCA, NIGERIA, TCHAD) qui fait qu'il devient la porte d'entrée et de sortie du pays. Cette proximité est un important flux migratoire où interagissent plusieurs cultures et plusieurs possibilités de transmission des maladies : choléra, paludisme, VIH/SIDA ;

- L'analphabétisme, la situation de la femme (celle-ci, effacée sur la scène sociale, évolue en marge des problèmes qui la touchent véritablement), le conservatisme culturel, le repli sur soi à cause des antagonismes historiques soulevés par l'esclavage transsaharien et l'hégémonie peule ;

- La manière dont la littérature orale intègre la thématique du VIH/SIDA dans les chants populaires reste un élément important de lecture des différents niveaux de stigmatisation à l'échelle culturelle.

L'objet scientifique sur lequel porte notre champ disciplinaire est la tradition orale (peinture, sculpture, arts plastiques, littérature orale) au rang de laquelle figure la littérature orale (ensemble composé des contes, mythes, chants, proverbes, devinettes, épopées, etc. transmis de bouche à oreille, de génération en génération par le biais de la parole). Le choix de cet objet repose sur le fait qu'il est l'un des témoins vivants et dynamiques de lecture de nos sociétés. Malgré le trop peu d'intérêts que certains accordent à ces éléments parlants de nos traditions, on observe une parfaite implication du vécu quotidien transcrit par le biais de l'oralité. La littérature orale nord-camerounaise, comme plusieurs autres littératures, est porteuse d'une conscience collective et met en évidence la vision du monde de ces peuples.

Le choix des chants (ces chants ont été recueillis dans des circonstances naturelles et provoquées) comme corpus d'analyse n'est pas gratuit. Partant du fait qu'ils sont l'un des genres oraux qui échappent à la censure quelle que soit la satire ou le vice décrié, ils sont aussi considérés comme des véritables moyens de distraction, de libération de la parole, des armes de dénonciation et du regard que les uns posent sur les autres. Ainsi, il se pose le problème de pertinence et de réception d'un discours distrayant qui s'érige en parole sérieuse, en stratégies d'appropriation de certains pouvoirs. Les chants sont des outils qui peuvent nous aider par leur portée à percevoir l'« autre » en tant que femme, femme différente de la femme, face à la pandémie du SIDA.

En effet, la pandémie du VIH/SIDA a tellement affecté les consciences des populations au Nord-Cameroun au point où certains chants populaires oraux qui naissent autour d'un pot de vin dans les cabarets, lors des veillées, des danses au clair de lune ; ont intégré comme thématique les questions liées à cette maladie et à ses causes. La femme fait l'objet des chants, elle est mise en évidence pour insister sur le rôle de vectrice qu'elle joue dans la transmission du SIDA. L'« autre » objet du discours est généralement représenté dans ces textes oraux par la figure de la femme à qui l'ont assigné la responsabilité de la maladie.

Il s'agit à travers cette contribution de réfléchir sur quelques questions essentielles telles que : comment la littérature orale au Nord-Cameroun réussit-elle à transcrire à travers les chants populaires l'image de la femme en tant que vectrice du VIH/SIDA ? Comment extraire « l'autre » dans un discours construit à la base pour mieux le situer socialement ? Comment analyser les discours qui assignent à la femme l'origine de la maladie ? Quels peuvent être l'apport et la portée de la littérature orale dans la perception de la femme face à cette pandémie ? Comment le VIH/SIDA contribue-t-il à forger au sein

de l'espace rural nord-camerounais une certaine identité à travers le regard posé sur l'« autre » ?

Nos hypothèses peuvent se résumer entre autres par :

- les discours ludiques populaires, bien qu'apparemment légers contribuent à lire la stigmatisation et la discrimination sexuelle comme une forme de rejet dont est victime la femme sidéenne en zone rurale.
- les techniques de récits utilisés dans les chants traditionnelles oraux, ainsi que leur contenu ouvrent les pistes d'une lecture plurielle de la perception stéréotypée de la femme en tant que vectrice du VIH/SIDA.

Les notions de stéréotype et de l'autre dans les chants

Le stéréotype

Le stéréotype est un terme assez polysémique qui varie d'une discipline à une autre, d'un contexte à un autre. En analyse du discours, il désigne, selon Ruth Amossy, un modèle culturel, une image toute faite, un schème collectif figé. Chez Pierre Barbéris, il renvoie à quelque chose à quoi tout le monde consent et que tout le monde consomme. Ainsi, la valeur du stéréotype est d'abord celle qui met en évidence le cliché, les constructions sociales, une réalité préconçue dont la répétition et la fixité amènent la société à adopter cela comme des vérités, des choses admises par l'inconscient collectif, malgré leur connotation péjorative. Dans les chants, le stéréotype est une construction, une lecture complexe de l'image réductrice de la femme en tant que « autre », objet sexuel, objet de rejet et d'indexation. L'autre est donc catégorisé dans les chants. Il suffit de parcourir quelques titres des chants tels que : « la fille envieuse », « la fille des Blancs », « Takola, la femme de tout le monde » pour comprendre les images toutes faites qui renvoient à des procédés de catégorisation de la femme.

Ainsi, par ces titres, on peut lire des qualificatifs discriminatoires autour des mots : « envieuse », « Blancs », « tout le monde ». Les différences entre sexes ne sont plus perçues comme des éléments d'enrichissement dans ce contexte, mais comme des moyens de catégorisation qui varient en fonction des cultures. Considérer en effet que dans les chants recueillis, seul le sexe féminin est à l'origine de la maladie du Sida sur la base des perceptions sociales, c'est accepter qu'au départ il y a des catégories sociales qui deviennent au fil du temps une partie inhérente de la perception sociale. Et comme le souligne Jean-Pierre Leyens :

Lorsqu'ils émettent un jugement, les gens n'essaient pas seulement de faire correspondre informations catégorielle et individuelle, et ne s'efforcent pas seulement de préserver leurs intégrités individuelle et sociale. Ils respectent aussi les règles sociales. Il s'agit là du niveau culturel d'adéquation. Ces règles varient en effet selon l'époque et la culture. (Jean-Pierre Leyens, 1996 : 15)

Les jugements émis dans les chants varient ainsi en fonction des cultures. Le stéréotype renforce ainsi les catégorisations sociales.

L'autre

L'autre dans le discours sur le VIH/SIDA est une construction sociale, un moi construit en fonction des circonstances et des visions du groupe. Dans les chants populaires, il est identifié à la femme, cet autre moi différent de moi parce qu'elle est considérée comme « la fille envieuse », la maîtresse de mon mari, l'étrangère, la séductrice, la malade qui distribue sans complaisance la maladie mystérieuse. L'autre est aussi considérée comme « l'extravertie, l'immigrée, le grenier du village ». Ainsi, par le langage, on peut facilement passer d'un construit social à une forme de discrimination légitime et acceptée de tous.

Constructions sociales de la maladie dans les chants populaires

Le Sida comme thème des chants populaires permet de lire à des échelles différentes des constructions sociales de la maladie. Des constructions qui vont de la métaphore de l'autre à la considération discriminatoire de la femme comme responsable de la maladie. Même s'ils ont au départ une valeur essentiellement ludique, les mots ou jeux de mots qui accompagnent les rythmes des chants sont des paroles qui sont gouvernées par des réseaux de significations inconscientes. Ces réseaux de significations participent de la lecture implicite que se font une catégorie sociale précise à l'égard d'une autre qu'on cherche à écarter.

Les métaphores de l' « autre »

Les métaphores de l'autre peuvent se comprendre comme des désignations de l'autre à travers des idées plus frappantes, dans le sens de créer une certaine conformité ou une analogie. La femme en tant qu'objet du discours se décline dans les textes par plusieurs étiquettes qui varient en fonction des considérations sociales du milieu dans lequel le chant prend naissance. L'autre qu'on identifie ici à la femme est souvent considéré comme différent. Ainsi, il apparaît dans les chants recueillis comme « la fille envieuse », « une vendeuse de sexe », celle qui a apporté le malheur et l'instabilité au sein de la communauté, le chant suivant est d'ailleurs assez explicite à ce sujet :

La fille envieuse aime vendre son corps
Le jour du marché est un jour de marchandage de son sexe
Tu as apporté le malheur chez moi
Depuis que mon mari fait l'amour avec toi
Nos récoltes sont devenues maigres
Comme ton corps objet de ton péché.
Ton corps rend malade
Il donne cette maudite maladie dont on refuse de prononcer le nom

L'autre en tant que femme est un construit social. Elle est désignée par plusieurs noms dans lesquels apparaissent des procédés de catégorisation, de stigmatisation. On remarque dans ces jeux de mots où l'autre devient objet de malheur, d'instabilité que jaillissent des réalités multiples. Le sexe de l'autre apporte le malheur, il est à l'origine des maigres récoltes. Le corps, quant à lui, est objet du péché, il transmet la maladie, celle dont tout le monde a peur de prononcer le nom. Le sexe de l'autre devient donc comme une arme qu'utilise la société pour étiqueter la fille qui vend son corps afin de la mettre

socialement à l'écart. Il y a là comme un rapprochement fait entre le sexe qui se prostitue et la maladie dont « on n'ose prononcer le nom ». L'autre = prostitué = objet de malheur = malade = personne à écarter socialement. La métaphore de l'autre ou mieux ce détour dans l'expression pour désigner la femme participent d'une certaine stratégie discursive qui permet d'accuser l'autre en se disculpant d'un quelconque soupçon. Dans le chant n°2, l'autre renvoie à la femme infidèle qu'on soupçonne d'être malade et à qui on demande de quitter le foyer conjugal, comme le montre l'extrait suivant :

Ils menacent trop ma fille
Ils la considèrent comme malade
Ils lui demandent de partir

On remarque que le jugement émis par l'époux et sa famille à l'égard de la femme malade favorise sa mise à l'écart. Cette forme de rejet, tant sur le plan physique que psychologique, constitue un procédé de catégorisation.

L'autre, c'est aussi l'étrangère. Il s'agit de la fille du village qui s'extravertit vers la ville. Le déplacement du village vers la ville entraîne comme conséquence une mise à l'écart. Le regard porté sur la fille citadine qui revient au village est celui de l'étrangère qui ramène l'instabilité au village, la maladie. L'autre est double à ce niveau : il est la femme étrangère, il est le Blanc considéré comme celui par qui la maladie est arrivée.

Les chants mettent aussi en évidence le côté séducteur de la femme : « celle qui séduit les cœurs, celle qui emporte les cœurs des hommes par sa beauté comme l'indique ce fragment de chant :

Damdum la fille au cœur mielleux
Ses yeux sont comme la lune
La fille aux yeux de la lune
Ta beauté scintille
Je t'aime malgré ce que racontent mes amis
Ils disent que tu es malade
Que tu souffres d'une mystérieuse maladie
Même si c'est la maladie du sexe.

Le pouvoir de séduction de la femme fatale, sous la forme de l'image de la prostituée, entretient un lien étroit avec la pandémie du VIH/SIDA et les jugements sociaux y afférents. Derrière cette séduction se cache une chose tant redoutée : la maladie. La séduction dans sa double dimension de captation et de plaisir aide la femme à s'émanciper et indirectement à s'approprier le pouvoir de gérer son désir et celui de l'homme. Si pour Pierre Bourdieu, la séduction est une forme de pouvoir utilisée par la femme pour rompre la domination masculine, dans le contexte des chants, elle va au-delà. Elle devient un moyen qu'utilise la femme pour transmettre la maladie.

On observe aussi dans le chant n°2, l'homme amoureux qui soutient la femme malade en s'opposant à ce que les autres racontent. Il refuse de procéder personnellement à une sorte de stigmatisation en mettant en évidence son amour pour la jeune fille comme un moyen de défense. L'autre devient ambigu à cerner à ce niveau parce qu'il revêt plusieurs étiquettes qui varient en fonction des intérêts et des enjeux sociaux. L'image de l'autre se

négoce en fonction du contexte. Dans d'autres chants, le divorce subi par la femme dans ses mariages constitue l'une des raisons pour lesquelles elle est vectrice de la maladie. L'idée de la sexualité pour le plaisir a pour conséquence la maladie.

Plusieurs métaphores de la femme dans le discours sur l'autre apparaissent dans les chants et varient en fonction des ères culturelles et des contextes d'énonciation. De la fille nue à cause de « son cache sexe détruit par la rouille », cause de ses nombreuses infidélités et de sa sexualité désordonnée, à la femme atteinte d'une maladie qu'on lie au mauvais sort, l'image de l'autre face au VIH/SIDA est mitigée.

L'« autre » à la lecture des considérations sociales

Dans la plupart des sociétés, la parole reste l'un des moyens d'expression libre. C'est elle qui donne à l'homme l'essence d'exister et de confirmer sa présence quotidienne dans tous les domaines de la vie. En Afrique, on ne le dira jamais assez, la parole est une force vivante, un trésor précieux qui donne à l'homme le pouvoir de guérir ou de rendre malade, d'attrister ou de rendre joyeux, d'écarter ou de tisser autour d'une personne des procédés de catégorisations. Cependant, utiliser la parole pour se distraire à travers le chant et implicitement récupérer les schèmes sociaux liés aux diverses considérations relatives au VIH/SIDA sans tenir compte de la réalité sociale ambiante, pour construire socialement l'autre, pour créer une sorte d'images figées, de regard réducteur à l'égard de l'autre et l'écarter devient un problème. La parole utilisée comme arme devient, quant à elle, un autre moyen de redéfinir les rôles sociaux et les positions occupées. Tandis qu'elle ouvre l'espace psychique du « non malade » pour lui donner un espace de liberté, elle enferme l'« autre » dans la maladie et les considérations personnelles. Les jeux de mots qui découlent des dits et des non-dits permettent, quant à eux, de construire des réalités multiples.

La femme au regard de tout ce qui précède, a une position sociale qui fait d'elle la victime des victimes. Dans une société phallocratique où son éducation, sa santé et ses problèmes psychologiques n'intéressent guère personne, elle est ballotée entre le regard de la collectivité et le désir de la maintenir dans une dépendance constante. On ne saurait nier qu'elle peut être une vectrice de la maladie, mais féminiser la maladie du Sida relève d'un discours complexe. Si l'on considère les stéréotypes comme des manifestations de la mentalité collective ou comme des élaborations des groupes qui reflètent à un moment donné le point de vue qui prévaut dans un groupe par rapport à certaines personnes sur certains faits, on peut aisément comprendre la féminisation du Sida dans la partie septentrionale du Cameroun. Le chant, au-delà de sa valeur distractive, relève des paroles que l'inconscient collectif élabore. Ces paroles produisent des images vraies qui agissent sur le psychisme de l'autre.

Le contexte d'émergence de la pandémie du Sida et son mode de transmission sexuelle donnent à certaines couches sociales l'impression qu'il s'agit d'une maladie de la honte, d'une maladie de la débauche. Dans un milieu majoritairement musulman où l'homme aime se cacher derrière les apparences pour se blanchir en indexant toujours du doigt la femme soumise privée souvent de parole, de tous les maux, cette dernière ne peut être qu'un bouc émissaire. Les images produites sur la femme vis-à-vis de la maladie

deviennent donc communément admises. Elles sont désormais considérées comme vraies et agissent sur le psychisme de l'« autre », parce que ce sont des jugements pré élaborés. L'homme en se mettant à l'écart de la maladie devient comme un modèle de référence et peut apprécier l'autre, malade, comme objet méprisable. Mais il ne faut pas perdre de vue que cette vision des choses est l'un des facteurs de différenciations liées au sexe.

Le contexte d'élaboration du stéréotype, dans les chants étudiés, montre que l'individu qui chante ou qui écoute le chant ne cherche pas toujours de justification, ni d'explication pour admettre qu'il peut s'agir d'un préjugé. Il adhère parfois de manière automatique et inconsciente à ce qui est dit sans aucun souci de remise en cause critique. Le groupe donne une force persuasive à ce qui est dit et en fait un respect quasi traditionnel. Chaque membre du groupe dans lequel le chant a été élaboré y croit malgré sa valeur caricaturale et cautionne sa faisabilité sans trop réfléchir sur sa rationalité ou non. Pour Pierre Mannoni, il s'agit

des raccourcis de la pensée qui vont directement à la conclusion admise. Préjugés et stéréotypes sont ainsi des éléments constitutifs de la pensée commune qui participent puissamment au système de représentations avec lequel ils entretiennent des rapports certains non seulement de coexistence mais également de consubstantialité (Mannoni, 1998 : 22-23)

Dans le cas des chants, les référents socioculturels sont admis et les représentations conduisent ainsi à la discrimination de la femme, à son rejet, à son agression verbale, voire à la haine. Cependant, fabriquer une image de l'autre sur la base des chants pour procéder à sa mise à l'écart dans un contexte où le VIH/SIDA fait des ravages ne résout pas le problème. Les responsabilités doivent être partagées et chacun à son tour doit reconnaître qu'il peut être victime de la maladie ou vecteur de la maladie. Le sida ne doit pas être un prétexte à l'élaboration des discours discriminatoires et stigmatisants. Il est une maladie qui nécessite du sérieux dans sa prise en charge. Ainsi, on pourra sortir tout doucement du contexte de dramatisation de la maladie pour trouver des solutions adéquates à son éradication ou à la diminution du taux de séroprévalence dans cette région du Cameroun en particulier et en Afrique sub-saharienne en général.

CONCLUSION

Il faut noter à la lecture de ces chants populaires que l'« autre », identifié ici à la femme, possède plusieurs étiquettes qui font d'elle un être socialement exclu à cause de sa maladie. Dans aucun des chants étudiés, la responsabilité de la maladie mystérieuse n'est attribuée à l'homme. Il ressort ainsi que l'imaginaire collectif associe à l'image de la femme, celle de la malade, celle de la distributrice de la maladie. Ceci instaure au sein de la communauté une sorte de clivage, une discrimination qui ne pointe du doigt que la femme. Mais tout ceci peut mieux se comprendre si on se réfère au contexte d'énonciation de ces chants. En effet, la femme, dans cette partie du pays, est non seulement marginalisée parce que privée d'instruction, mais sans voix pour réclamer un quelconque droit. Au nom de certaines coutumes religieuses islamiques, elle est victime du mariage précoce et le divorce s'en suit généralement après quelques mois ou quelques années. Seule face à son destin, elle erre dans la rue et devient la proie de plusieurs maladies. La situation de la femme dans cette partie du pays nécessite des réflexions assez sérieuses dans le but de lui donner une place réelle au sein de la société.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG, Pierrot Anne.** 1997. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société.* Paris : Nathan. 128.
- BARBERIS, Pierre.** 1998, « Introduction ». In *Le stéréotype. Crise et transformations. Centre de Recherche sur la Modernité.* Université de Caen. 9-13.
- LEYENS, Jean-Pierre, et al.** 1996, *Stéréotypes et cognition sociale,* Bruxelles, Pierre Limoges, 348 p.
- MAINGUENEAU, Dominique.** 1991. *L'Analyse du discours, Introduction aux lectures de l'archive.* Paris : Hachette. 200.
- MANONI, Pierre.** 1998, *Les Représentations sociales.* Paris : PUF. 123.

Annexe (corpus)

Chant : la fille des Blancs

- | | |
|--|---|
| 1. Il y a une fille qui est allée à l'aventure chez les Blancs | 10. Évitions de goûter le sexe des filles qui vivent ailleurs |
| 2. Elle y a passé deux ans | 11. C'est le SIDA |
| 3. Un jour on la ramène toute malade | 12. Les gens disent que c'est la maladie des Blancs |
| 4. C'est chacun qui parle de sa maladie | 13. Ce sont nos filles qui l'ont apportée au village |
| 5. Une nouvelle maladie qui tue beaucoup de filles | 14. C'est le SIDA |
| 6. C'est la maladie du SIDA ! | 15. Il faut cesser de faire l'amour |
| 7. C'est comme le piment qui pique la langue. | 16. Les femmes ont encore apporté le péché |
| 8. C'est comme l'ulcère qui ronge ton estomac. | 17. C'est la punition de Dieu |
| 9. Hélas mes frères, | 18. C'est le SIDA |

Chant : Takola la femme de tout le monde

1. Takola vend son sexe comme du mil
2. Quand tu vas chez elle, elle te mesure le nombre de tasses que tu veux.
3. Aujourd'hui elle ne peut avoir un mari à cause de son mauvais comportement
4. Takola ne peut plus accoucher, son utérus s'est renversé
5. Takola vend son sexe comme de l'eau
6. C'est chacun qui vient s'y abreuver
7. C'est chacun qui vient se laver là-bas
8. Takola ne reste plus chez un mari
9. Elle n'accouche plus, personne ne l'aime
10. Takola la fille du village, la fille des Blancs
11. Qui la prendra pour épouse ?
12. Qui acceptera de s'humilier pour elle ?
13. Takola vieillira chez son père

Chant

1. Les Blancs ont gâté²⁰² nos filles
2. On ne peut plus trouver des filles encore vierges
3. Les Blancs ont détruit notre village
4. Nos filles ne nous aiment plus
5. Elles aiment plutôt ceux qui font comme des animaux
6. Nos filles aiment le sexe des Blancs
7. Qu'allons-nous faire jeunes gens ?
8. Les Blancs considèrent nos filles comme des matelas
9. Les Blancs nous ont apporté beaucoup de maladies
10. Qu'allons-nous faire mes frères ?
11. Où allons-nous trouver femme ?
12. Le village est gâté
13. Les Blancs ont tué notre virilité
14. Le sexe des Blancs est plus sucré dans la bouche de nos filles.

Chant : Je n'aime pas votre fille

1. Je n'aime plus ta fille cher Yavara
2. Nous avons déjà vécu six ans ensemble
3. Nous n'avons toujours pas d'enfants
4. Je n'aime plus ta fille cher Yavara
5. Elle n'accouche pas
6. Elle a détruit ma descendance
7. J'irai en brousse chercher une autre femme
8. Ta fille est certes belle
9. Ta fille est certes sage

Chant : Damdam la fille au cœur mielleux

1. Damdam la fille au cœur mielleux
2. Ses yeux sont comme la lune
3. La fille aux yeux de la lune
4. Ta beauté scintille
5. Je t'aime malgré ce que racontent mes amis
6. Ils disent que tu es malade
7. Que tu souffres d'une mystérieuse maladie
8. Même si c'est la maladie du sexe.

²⁰² Ce verbe traduit dans ce contexte une autre réalité. Il signifie favoriser la perte des valeurs du groupe, transformer certaines qualités des filles en défaut. Par ailleurs, le contact de l'homme mafa avec le Blanc a toujours été l'objet de méfiance et s'est le plus souvent soldé par un conflit, surtout autour de la femme.

10. Mais je ne l'aime plus, elle ne fait pas d'enfants
11. Je n'aime plus ta fille cher Yavara
12. Cherche-moi une autre femme
13. Trouve-moi une fille féconde
14. Sinon je vieillirai célibataire
15. Prenez votre fille cher Yavara
16. Elle ne peut plus produire du mil, elle ne peut faire une famille

Chant : Il la menace

1. Ils menacent trop ma fille
2. Ils la considèrent comme malade
3. Ils lui demandent de partir
4. Ils menacent trop ma fille
5. Ils rendent ma fille esclave
6. Ils me disent que ce n'est pas ça
7. Qu'ils me la ramènent à la maison
8. Qu'ils égorgent des chèvres en son honneur
9. Qu'ils m'envoient des chèvres en guise de dot
10. Ils rendent ma fille esclave
11. Ils la bastonnent pour rien.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE.....5

BOBO Rostand Sylvanius, Poésie onomastique, valeur esthétique et valeur didactique. cas de deux "orikis" bété.....7

GNOLÉ Gnako Marius, Rythme et productivité dans "Une vie lisse et cruelle" d'Émile Dervain.....21

KONAN Koffi, Analyse du contenu énonciatif de la formule consacrée « moi, je... » dans un discours personnalisé: une syntaxe de la subjectivité.....33

DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES.....45

SEKA Apo Philomène, La prégnance de l'histoire dans *La saison de l'ombre* de Leonora Miano.....47

DIOMANDE Mory, Infinitude et impermanence des représentations dans *Hier régnant désert* d'Yves Bonnefoy.....57

KOMENAN Casimir, Redrawing the contours of the novel through metafiction in John-Maxwell Coetzee's *diary of a bad year*.....71

TOURÉ Fatoumata Épouse Cissé, Techniques narratives dans la musique zouglo: le cas des chanteurs Yodé et Siro.....83

KOUASSI Agnès, Romancières ivoiriennes: autres écritures, autres langages.....103

TROISIÈME PARTIE : LITTÉRATURE ORALE ET COMMUNICATION.....119

KOUACOU Jacques Raymond Koffi, Réflexions sur la signification de la présence des créatures d'épouvante dans les contes négro-africains.....121

Camara Issouf, *Kaydara*, obscurité du temps, quête du foyer... et drame de l'immigration.....135

CAMARA Lonan, Conte négro-africain: l'interdépendance entre l'Homme et son environnement.....147

KOUASSI N'guessan Jérôme, Communication et croyances culturelles dogmatiques en Afrique noire, obstacles ou ressources de communication pour le développement : Le cas des campagnes de santé en Côte d'Ivoire.....157

KAKOU Epse ASSI Adja Aboman Béatrice, La parole fermée dans la parole ouverte : l'exemple du conte africain.....171

Tables des matières184