



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

Revue semestrielle N°9- Décembre 2019



Université Félix Houphouët-Boigny
UFR Langues, Littératures et Civilisations

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

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

Réalisation :

• Sylvie NIAMKEY

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

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

Dépôt légal: Décembre 2019

DIRECTEUR DE PUBLICATION
Prof. KOUADIO Kobenan N'guettia Martin

RÉDACTEUR EN CHEF
Dr. DIOMANDÉ Mory

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 XIXe et
XXe 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*

Stylistique, Didactique, Grammaire et Linguistique

POUR UNE CONCEPTION INTERDISCIPLINAIRE DE LA TRADUCTOLOGIE : LES THÉORIES DE LA TRADUCTION

AKROBOU Agba Ezechiel

ezekielakrobou@gmail.com

BAMBA Dochienmè Mathieu

dochienme@gmail.com

Université Félix Houphouët Boigny

RÉSUMÉ

La traduction est aujourd'hui un point de rencontre de diverses activités sociales, économiques, scientifiques, etc. Du fait de la mondialisation, nous sommes à l'ère de la traduction. C'est à juste titre que la traductologie prend tout son sens en tant qu'ensemble des réflexions relatives aux phénomènes traductionnels, d'autant plus que le monde actuel repose essentiellement sur les échanges d'ordre traductif qui ont lieu entre divers peuples ou organismes internationaux. La présente étude vise à rendre raison de la traductologie comme une science interdisciplinaire. Pour ce faire, elle s'appuie sur les théories de la traduction comme outils d'analyse des phénomènes traductionnels, à cheval entre la traductologie et d'autres sciences connexes.

MOTS-CLÉS : traduction – traductologie – science interdisciplinaire – phénomènes traductionnels.

RESUMEN

Hoy en día, la traducción es un punto de encuentro entre diversas actividades sociales, económicas, científicas, etc. Debido a la mundialización, nos encontramos en la era de la traducción. La traductología cobra todo su sentido, con razón, como conjunto de reflexiones relacionadas con los fenómenos traductivos, ya que el mundo actual se fundamenta en esencialmente en los intercambios de índole traductiva que se dan entre diversos pueblos u organismos internacionales. El presente estudio busca presentar la traductología como una ciencia interdisciplinar. A este respecto, se apoya en las teorías de la traducción como herramientas de análisis de los fenómenos traductivos, a caballo entre la traductología y otras disciplinas afines.

PALABRAS CLAVE : traducción – traductología – ciencia interdisciplinar – fenómenos traductivos.

INTRODUCTION

L'essence de la traductologie réside dans sa diversité conceptuelle. Les théories de la traduction sont des outils d'analyse des phénomènes traductionnels. Elles servent de point d'ancrage à l'étude de la traduction, selon des orientations diverses. En réalité, elles fondent l'interdisciplinarité de la traductologie. C'est grâce aux théories de la traduction que la traductologie a la particularité de coexister avec de nombreuses sciences qui ont également

pour objet l'étude de la traduction. Dès lors, cette analyse a pour objectif de rendre raison du caractère interdisciplinaire de la traductologie, à travers les théories de la traduction. Notre étude s'organise autour de trois axes essentiels, c'est-à-dire l'analyse des théories linguistiques, de la théorie interprétative et de la théorie du *skopos*.

1. VERS LA CONSOLIDATION DE L'HÉRITAGE DE LA LINGUISTIQUE DANS LES ÉTUDES TRADUCTOLOGIQUES : LES THÉORIES LINGUISTIQUES DE LA TRADUCTION

Avant tout propos, il est important de signaler que la traductologie et la linguistique sont deux sciences distinctes. L'histoire de la traductologie révèle qu'il s'agit d'une science «*nouvelle et ancienne à la fois*» (Milliaressi, 2011: 11). En réalité les idées traductologiques ont existé depuis des temps très anciens. Mais, ces idées étaient diffuses et peu organisées pour former un système cohérent pouvant faire l'objet d'une étude scientifique rigoureuse.

Tatiana Milliaressi (ibidem) dit que l'intérêt de la linguistique pour les études traductologiques a permis une «*prise de conscience des bases théoriques de la traduction*». Même si les premières tentatives de description de la traduction ont été faites dans une perspective «*issue de la linguistique*», la traductologie est «*dotée de sa méthodologie propre*» de nos jours.

1.1. LA THÉORIE LINGUISTIQUE ET LES TYPES DE TRADUCTION

Vinay et Darbelnet distinguent deux types de traduction: la traduction directe ou littérale et la traduction oblique. Le modèle de la «*stylistique comparée*» considère une traduction comme directe ou littérale lorsque «*le message en langue de départ se laisse parfaitement transposer [...] en langue d'arrivée, parce qu'il repose soit sur des catégories parallèles (parallélisme structural), soit sur des conceptions parallèles (parallélisme métalinguistique)*» (Raková, 2014: 89). En revanche, une traduction est dite oblique lorsque le traducteur dénote des difficultés, inhérentes à la structure des langues impliquées dans le processus de traduction, qu'il lui faudra combler par des tournures linguistiques. Ces deux types de traduction donnent lieu à sept procédés de traduction, en fonction du type de traduction.

Vinay et Darbelnet définissent des procédés de traduction exposés ci-après par Mathieu Guidère (2016 : 45) : «*l'application des critères leur permet de distinguer sept procédés techniques de traduction : trois procédés directs (l'emprunt, le calque, la traduction littérale) et quatre procédés obliques (la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation)*». Pour Raková (2014: 95) **l'emprunt** «*est le plus simple des procédés*». Il consiste pour le traducteur à utiliser dans sa traduction des termes (étrangers), propres à la langue-source, et de

les adapter à la langue-cible. Quant au **calque**, il consiste à emprunter (sans adapter), à la langue-source, une structure syntagmatique dont les différents éléments sont traduits dans la langue-cible. Raková (ibidem) affirme, à ce sujet, que l'usage du calque peut aboutir à deux situations: «*soit à un calque d'expression, qui respecte les structures syntaxiques de la langue-cible, en introduisant un mode expressif nouveau, soit à un calque de structure, qui introduit dans la langue-cible une construction nouvelle.*» **La traduction littérale** est également appelée traduction mot-à-mot. Elle désigne le passage de la langue-source à la langue-cible en respectant scrupuleusement la structure syntaxique et syntagmatique; elle aboutit à un texte à la fois correct et idiomatique. (Raková, idem: 96). **La transposition** est un procédé qui consiste à formuler différemment une partie du texte-source, sans pour autant altérer le sens de ladite partie dans le texte-source. Raková (idem: 98) illustre cette définition avec l'exemple ci-après:

«"Il a annoncé qu'il reviendrait" devient par transposition du verbe subordonné en substantif: "Il a annoncé son retour". Cette seconde tournure sera appelée tournure transposée, par opposition à la première, qui est tournure (sic!) de base.»¹

En ce qui concerne **la modulation**, elle s'obtient en changeant de point de vue dans la traduction du texte de départ afin d'éviter l'emploi d'un mot ou d'une expression qui serait inappropriée dans la langue d'arrivée. Pour Raková (idem: 99), «*elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de la langue d'arrivée.*» En clair, elle emmène le traducteur à changer la catégorie grammaticale d'un mot ou d'un groupe de mots sans changer le sens du message. En ce qui concerne **l'équivalence**, le traducteur doit comprendre la situation dans la langue de départ et trouver l'expression équivalente appropriée qui s'utilise dans la même situation dans la langue d'arrivée. Dès lors, il procède à une rédaction du message entièrement différente d'une langue à l'autre. Le procédé de l'équivalence est plus utilisé pour les exclamations, les expressions figées ou les expressions idiomatiques. **L'adaptation** est une situation «*extrême de la traduction*» (Raková, idem: 100). Elle est utilisée lorsqu'un concept ou un fait culturel est présent dans le texte-source, mais n'a pas de correspondance culturelle directe dans la langue-cible. Dans ce cas, le traducteur doit rendre ledit contexte par «*une équivalence de situations.*» (Raková, idem: 101)

¹ Le texte a été mis en gras par nous, pour mettre l'accent sur les exemples énoncés.

La principale critique à son encontre est sa focalisation sur le seul aspect linguistique de la traduction. La théorie de l'équivalence dynamique se présente, dans cette optique, comme une remise en question de la théorie linguistique de la traduction.

1.2. LA THÉORIE DE L'ÉQUIVALENCE DYNAMIQUE

La théorie de l'équivalence a été développée par Eugen Nida et Charles Taber. Elle a été la première théorie de la traduction à tenter d'expliquer le phénomène traductionnel au-delà de la dimension purement linguistique. De ce point de vue, nous pouvons affirmer que la théorie de l'équivalence dynamique a permis aux traductologues du XX^{ème} siècle d'établir les bases d'une traductologie qui élargit le champ linguistique à une dimension interculturelle. Notre analyse s'appuie sur les questions essentielles suivantes: que recouvre le concept d'équivalence? Dans quelle mesure la théorie de l'équivalence est-elle à mi-chemin entre la langue et la culture? Et quel est son apport à la traductologie moderne?

Dans un premier temps, il faut observer que le concept novateur de cette théorie, vis-à-vis de la théorie linguistique est "*l'équivalence*". Dans la perspective purement linguistique, Vinay et Darbelnet en avait fait un simple procédé de traduction. En revanche, Nida et Taber, promoteurs de la théorie de l'équivalence, ont insufflé un dynamisme à cette notion. Pour ce faire, ils l'ont positionnée au centre de la définition de la traduction: «*la traducción consiste en reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo*»¹ (Nida et Taber, 1970: 40). La notion de l'équivalence est devenue, à ce titre, une notion essentielle de la traductologie. Cela a poussé Rosa Rabadán (1991: 291) à affirmer: «*noción central de la disciplina translé mica, de carácter dinámico y condición funcional relacional, presente en todo binomio textual y sujeta a normas de carácter sociohistórico. Determina, con propiedad definitoria, la naturaleza misma de la traducción*»².

1.3. THÉORIE DE L'ÉQUIVALENCE ET TRADUCTION DE LA CULTURE

La théorie de l'équivalence insiste sur les conditions de réception de la traduction. Elle s'inscrit, de ce fait, dans la perspective de la sociologie de la réception. Dans cette dynamique, elle analyse les différences culturelles qui peuvent exister entre le texte-original et sa

¹ «*La traduction consiste à reproduire; par une équivalence naturelle et exacte, le message de la langue originelle dans la langue réceptrice, d'abord en ce qui concerne le sens et ensuite en ce qui concerne le style.*» (La traduction est de nous.)

² «*Notion centrale de la discipline translé mique, ayant un caractère dynamique et une condition fonctionnelle relationnelle, présente dans tout binôme textuel et sujette à des normes à caractère sociohistorique. Elle détermine, avec une propriété définitionnelle, la nature même du de la traduction.*» (La traduction est de nous.)

traduction. Cette différence de culture constitue, *de facto*, un problème à résoudre pour tout traducteur, au moment de se lancer dans un processus de traduction. La réalité de la culture implique que dans la traduction il faut intégrer les habitudes langagières et communicationnelles propres à chaque peuple. Il est, certes, vrai qu'il existe dans certains cas des équivalences invariables d'ordre lexical, syntaxique ou culturel, mais la prise en compte de l'aspect culturel transforme la traduction en une activité où les équivalences se négocient. Amparo Hurtado Albir (2001: 209) donne certaines situations de traduction qui illustrent notre point de vue:

«es cierto que pueden proponerse una serie de elementos que, en principio, serían directamente transcodificables cuando se encuentran en un texto: las unidades léxicas monosémicas (Bordeaux=Burdeos; mil=thousand, etc.) las frases hechas (It's raining cats and dogs=Llueve a cántaros, etc.); las unidades léxicas polisémicas según campos léxicos (el término francés ancre si se refiere a la marina equivale al español áncla, en relojería a ánclora y en arquitectura a grapa); determinados elementos morfosintácticos (el participio especificativo francés equivale en español a una oración de relativo); los gestos (en muchas culturas para negar no se mueve la cabeza a derecha e izquierda sino que se levanta); los elementos culturales (el pan de la cultura occidental corresponde al arroz en otras culturas), etc. »

2. LA THÉORIE INTERPRÉTATIVE OU THÉORIE DU SENS

La théorie interprétative est aussi appelée théorie du sens. Elle s'est développée au sein de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (ESIT) de Paris. Cette théorie est d'inspiration francophone; c'est à juste titre qu'on l'appelle souvent la théorie de l'École de Paris. Les principaux promoteurs de cette théorie sont Danica Seleskovitch, Marianne Lederer, Jean Delisle et Amparo Hurtado Albir (cf. Moya, 2010: 69 cité par Raková, 2014 : 144). La théorie interprétative est née de l'observation de la traduction orale ou interprétation. Ses méthodes et ses concepts fondateurs font d'elle une théorie qui s'applique prioritairement à l'interprétation. À ce sujet, elle stipule que la traduction ne doit pas se focaliser sur les mots (écrits ou entendus), mais se concentrer sur le sens véhiculé par le canal de ces mots. Comment la théorie interprétative définit-elle la traduction ? Quels sont les notions clé de cette théorie ? Et, comment contribue-t-elle à enrichir les outils d'analyse dont dispose la traductologie ?

2.1. LES NOTIONS DE SENS ET DE SIGNIFICATION : L'ESSENCE DE LA THÉORIE INTERPRÉTATIVE

Le sens constitue un élément important dans la théorie interprétative. Dans cette perspective, ce qui devrait compter le plus dans une traduction, c'est le sens (conformément à la théorie objet de la présente analyse). C'est à juste titre que cette théorie est également appelée théorie du sens. La théorie interprétative envisage la traduction, non pas comme un travail que le traducteur doit opérer sur la langue, mais plutôt sur le message. Comment faut-il comprendre,

en effet, le message, puis le ré-exprimer ? Pour résoudre cette problématique, la distinction entre les notions de sens et de signification est d'une grande importance dans la théorie du sens.

De prime abord, le sens et la signification sont compris comme des termes synonymes. Mais, dans la perspective de la théorie interprétative de la traduction, il convient de voir une nuance dans la définition de ces notions. Du point de vue des théoriciens du sens, l'absence de distinction entre ces deux notions pourrait conduire le traducteur à détourner son attention du message pour ne "superposer" que des mots. Le contexte extralinguistique a une fonction primordiale dans la distinction que la théorie interprétative opère entre le sens et la signification. Par contexte, il faut comprendre l'ensemble des événements, faits ou circonstances qui entourent le message à traduire. Le contexte représente un facteur d'actualisation du message à traduire. C'est par le contexte qu'un mot donné s'individualise d'un énoncé à l'autre. Hors du contexte, les mots ont un caractère ouvert. Chaque mot considéré de façon isolé peut, *ipso facto*, renvoyer à un chapelet de concepts. Dans le cadre de la théorie interprétative, chacun des concepts auxquels un mot peut se référer est appelé "*signification*". En revanche, lorsque le discours est inscrit dans un contexte, l'une de ces significations possibles s'actualise pour devenir le sens. Cela nous amène à dire que le sens est la signification pertinente d'un mot ou d'un énoncé en contexte. Marianne Lederer (1994: 216) peut alors conclure cette analyse consacrée à la distinction entre le sens et la signification, en disant:

«[la] "signification" s'applique à des mots et à des phrases isolées. La signification des phrases résulte des significations lexicales et grammaticales. Les significations lexicales décrites dans les dictionnaires. Elles relèvent de la langue et représentent un "pouvoir signifier" non actualisé. Dans les phrases, elles sont déterminées par le contexte verbal autant que par leur signification initiale au plan de la langue ; dans le discours, elles le sont en outre par le domaine cognitif et par la particularité d'emploi d'un auteur. Les significations pertinentes des mots sont le produit de ces déterminations. Seules les significations pertinentes participent à la formation du sens».

L'essence de la théorie interprétative est le sens. Quelle est donc l'implication du traducteur dans la construction du sens ?

2.2. L'EXPÉRIENCE DU TRADUCTEUR COMME FONDEMENT DE L'ACTE DE TRADUIRE: LES COMPLÉMENTS COGNITIFS DANS LA THÉORIE DU SENS

Selon les études réalisées dans le cadre de la théorie interprétative, l'actualisation du sens d'un discours grâce au contexte n'est pas suffisante pour comprendre explicitement ledit discours. Il faut aller au-delà de la dimension linguistique de l'énoncé à comprendre et à ré-exprimer. Pour ce faire, le traducteur fait appel à son expérience personnelle, afin de

couronner le processus de construction du sens. D'où la notion de compléments cognitifs dans la théorie du sens. Dans le cadre de la théorie interprétative, le lecteur-traducteur se départit des mots, pour laisser apparaître dans son entendement les images mentales que ceux-ci représentent. Par cette opération, le lecteur-traducteur associe l'expérience textuelle en cours à ses expériences personnelles antérieures (que celles-ci soient manifestes ou latentes). Ainsi, il parvient à actualiser le sens du discours dans le flux des expériences qui conditionnent sa personnalité. Ces expériences s'ajoutent à la signification pertinente obtenue par le biais du contexte extralinguistique. Marianne Lederer (1997: 15) illustre l'apport essentiel des compléments cognitifs à la construction du sens, en affirmant que « *[le] sens se construit donc par la fusion de ce qui, d'une part, se dégage de la langue actualisée par le texte et de ce qui, de l'autre, est apporté par les connaissances pertinentes du récepteur* ». Dans cette optique, la construction du sens exige un effacement constant des mots du texte-source, doublé d'une projection immédiate des réalités contenues dans le psychisme du lecteur-traducteur. Cela pousse Danica Seleskovitch et Marianne Lederer (1984 : 19) à dire que « *[le sens] se construit au fur et à mesure que se déroule la chaîne parlée ; si on fige brusquement le tout pour en découper un segment au hasard, on peut certes extraire un passage et en analyser la correction, il sera impossible d'en extraire en même temps le sens qui restera pris dans la masse du texte* ».

2.3. LE PROCESSUS INTERPRÉTATIF

La théorie interprétative voit en la traduction un processus interprétatif. Traduire revient à interpréter ce que nous avons compris du texte-source. En d'autres termes, traduire signifie comprendre et dire. De ce fait, le traducteur comprend le texte dans la langue de départ, puis le ré-exprime dans la langue d'arrivée. Selon Marianne Lederer (1994: 9-15) citée par Guidère (2016: 72), la théorie interprétative se résume en trois postulats, à savoir : 1/° tout est interprétation; 2/° on ne peut pas traduire sans interpréter ; et 3/° la recherche du sens et sa réexpression sont le dénominateur commun à toutes les traductions. Cela permet à la traductologue canadienne de définir la théorie du sens en ces termes : « *la théorie interprétative [...] a établi que le processus [de traduction] consistait à comprendre le texte original, à déverbaliser sa forme linguistique et à exprimer dans une autre langue les idées comprises et les sentiments ressentis* ». (Lederer, 1994, citée par Guidère, 2016 : 72).

De même, pour Danica Seleskovitch, la théorie du sens se base, à la fois, sur la perception de la langue et de la réalité. Le processus de traduction n'est pas systématique, en réalité. Il passe par une correcte appréhension de l'outil linguistique et de la réalité environnante. La

perception de la langue et de la réalité permet, *de facto*, de « déverbaliser » le discours. La déverbalisation est un « *processus dynamique de compréhension puis de réexpression des idées* » (Guidère, 2016 : 72). Dans la même dynamique, Jean Delisle explique le processus interprétatif conformément à la théorie du sens. Il comporte trois étapes : la compréhension, la déverbalisation et la réexpression.

2.3.1. LA COMPRÉHENSION

La compréhension est une étape obligatoire dans tout acte de communication. Elle l'est d'autant plus pour la théorie interprétative, en ce sens que le résultat de toute l'opération de traduction dépend de sa pertinence. Pour Danica Seleskovitch (1981 : 12), la compréhension est à la fois un processus dynamique et intuitif :

«la compréhension du discours ne suit ni l'organisation verticale ni la stricte linéarité des structures de la langue ; elle ne procède pas d'abord à une discrimination phonémique, puis à l'identification des mots, suivie de la levée de leur ambiguïté, puis de la saisie de la signification syntaxique de la phrase, de la levée de l'ambiguïté de cette dernière... La compréhension du discours se construit cybernétiquement en des allers et retours constants entre perceptions partielles et des associations cognitives qui se produisent en de brusques synthèses ».

Les travaux de l'École de Paris ont permis de postuler la traduction au-delà de la simple matérialité linguistique. Un processus de compréhension mené à bon escient, permet de se projeter au-delà des signes linguistiques. En réalité, le sujet qui traduit, agit à la fois en tant que lecteur et traducteur (c'est-à-dire émetteur du texte-cible). La parfaite maîtrise de la langue-source, associée à la pertinence des éléments cognitifs facilitent le processus de compréhension. La phase de compréhension cède le pas à la déverbalisation.

2.3.2. LA DÉVERBALISATION

D'emblée, il faut préciser que, dans la terminologie technique de la théorie du sens, la déverbalisation représente une notion qui s'applique plus à l'interprétation qu'à la traduction écrite. La déverbalisation, dans la communication courante, consiste à se détacher du sens de chaque mot isolé au profit du sens global du discours. Là-dessus, Dinh Hong Van (2010: 151-152) souligne que « *si quelqu'un nous raconte une histoire, ou une blague, nous en gardons un souvenir cognitif et les mots avec lesquels elle a été racontée disparaissent ; la preuve en est que, dans la grande majorité des cas, nous la raconterons en employant d'autres mots* ».

À partir de ce point de vue de Dinh Hong Van, nous pouvons dire que les mots du discours-source disparaissent très rapidement. Ainsi, la déverbalisation se fait à travers la conservation du sens dans un souvenir mental, et non verbal. La déverbalisation est, de ce fait, une évanescence des mots au moment de la réception du discours. À l'écrit, ce processus peut

paraître certes difficile à cerner, mais il existe. En effet, les mots sont fixés sur un support visuel. Cette fixation des mots peut rendre complexe la déverbalisation du texte à traduire. Danica Seleskovitch et Marianne Lederer (1984 : 72) illustrent ce point de vue en concluant :

« le sens est un vouloir dire extérieur à la langue (antérieur à l'expression chez le sujet parlant, postérieur à la réception du discours chez le sujet percevant), que l'émission de ce sens nécessite l'association d'une idée non verbale à l'indication sémiotique (parole ou geste, peu importe en soi le support qui se manifeste de façon perceptible !) et que la réception du sens exige une action délibérée du sujet percevant. Dans cette perspective, on est amené à ne plus voir dans l'agencement des mots que des indices, puisés par le locuteur dans le savoir partagé qu'est la langue, reconnus de ce fait par l'auditeur, mais ne servant au premier que de jalons pour sa pensée, et au second que de tremplin pour la construction du sens de ce qu'il entend ».

2.3.3. LA RÉEXPRESSION

La réexpression représente l'étape finale du processus de traduction, selon la théorie du sens. Elle est le résultat des deux étapes précédentes, c'est-à-dire la compréhension et la déverbalisation. La réexpression, en effet, met le traducteur dans la peau de l'auteur. C'est le lieu où le traducteur transcrit le sens, le vouloir-dire de l'auteur. Ce qui amène Israël (1990: 251) à souligner l'importance de la réexpression :

«quel que soit le type de texte abordé, qu'il soit littéraire ou pas, la phase de réexpression est une étape cruciale du processus traductif non seulement parce qu'elle en constitue l'aboutissement mais aussi parce qu'elle est le signe concret de l'engagement du traducteur. Et c'est elle qui bien souvent détermine le sort du texte traduit».

La traduction est un cas particulier de communication. Dans cette optique, le traducteur doit se comporter comme un locuteur dans la langue-cible. Ainsi, la réexpression permet de restituer le sens en tant que produit non verbal du texte-source. Par ailleurs, la distance vis-à-vis des mots du texte-source permet au traducteur de sélectionner les termes les plus acceptables par la communauté linguistique cible. Il traduit pour faire comprendre le sens du texte-source par la communauté-cible. Pour réaliser ce projet, il doit utiliser les codes linguistiques admis par ladite communauté. L'objectif recherché est que la traduction soit naturelle dans la communauté-cible, à l'image de la réception du texte original dans la communauté-source. Les principales représentantes de la théorie interprétative peuvent donc conclure en ces termes: *«le sens est individuel mais les formes sont sociales; on peut dire ce que l'on veut mais le moule qui recevra le vouloir dire doit être conforme aux usages. Les mêmes idées peuvent être exprimées dans toutes les langues mais doivent l'être dans le respect des conventions de chacune »* (Seleskovitch et Lederer, 1984 : 34).

3. LA DIMENSION FONCTIONNELLE DE LA TRADUCTION : LA THÉORIE DU SKOPOS

La dimension fonctionnelle de la traduction a été développée par des traductologues allemands. Leurs travaux s'appliquent fondamentalement à des textes techniques, même si la traduction littéraire peut également servir de corpus à ces théories fonctionnelles de la traduction. Dans la présente étude, nous allons porter notre attention sur la théorie de l'action et sur la théorie du *skopos*. La théorie de l'action a été développée avant celle du *skopos*. En réalité, la théorie du *skopos* est une récupération des fondements de la théorie de l'action. Les théoriciens les plus représentatifs du *skopos* sont Hans Josef Vermeer et Katharina Reiss. Leur point de vue sur le nombre croissant de traductions techniques ainsi des approches de plus en plus fonctionnelles de la traduction est le suivant :

«le fait que l'on préfère aujourd'hui la traduction communicative est dû probablement à l'augmentation du nombre des traductions des textes considérés comme techniques par rapport aux textes considérés comme littéraires, et aussi au fait qu'aujourd'hui, par rapport à des époques précédentes, il y a un nombre incomparablement plus élevé de lecteurs des traductions [...] qui attendent que la traduction se lise "comme un original"». (Vermeer et Reiss, 1996: 121)

Le vocable "*skopos*" est un emprunt fait à la langue grecque. Il signifie *«la visée, le but ou la finalité»* (Guidère, 2016). Dès lors, la théorie du *skopos* part du principe préalable qui veut que chaque traduction soit orientée vers une finalité précise. Les choix opérés par le traducteur, pour accomplir sa tâche, se font en fonction du *skopos* ou but que celui-ci assigne à la traduction. Il s'agit ici d'une théorie "cibliste", et pour cause ; la fonction assignée au texte-cible est spécifiée par le client au traducteur, selon ses besoins et sa stratégie de communication.

La philosophie rationnelle nous enseigne que la conscience humaine est toujours orientée vers un but bien déterminé. Dès lors, c'est la conscience qui régit tous les actes humains, par le biais de l'intention. En réalité, l'explication des actes humains est à rechercher dans l'intentionnalité de la conscience et pour cause: *« le mot intentionnalité ne signifie rien d'autre que cette particularité foncière et générale qu'a la conscience d' être conscience de quelque chose, de porter, en sa qualité de cogito, son cogitatum en elle-même ».* (Husserl, 1931 : 136). De notre point de vue, il est possible de s'appuyer sur certains concepts clé de la philosophie phénoménologique développée par Husserl, pour rendre raison des fondements de la théorie du *skopos*. Il faut souligner, dans ce cadre, que la phénoménologie d'Husserl et la théorie du *skopos* de Vermeer ont en partage les notions d'intention et d'action. Cela se concrétise dans l'analyse que nous faisons ci-après sur l'intentionnalité dans la théorie du *skopos*.

3.1. LE *SKOPOS* ET L'INTENTIONNALITÉ SELON LA PHILOSOPHIE D'EDMUND HUSSERL

Dans ses travaux sur l'explication des phénomènes qui nous entourent par la conscience, Husserl fait ressortir la relation entre la conscience humaine et la perception des phénomènes. Pour lui, la perception n'est pas la simple réception d'images ou de signes extérieures. Il s'agit d'un phénomène qui va au-delà de la passivité. Il faut plutôt voir en la perception une action régie par la conscience. Nous percevons des choses parce que nous avons la possibilité d'agir sur elles. En s'opposant à la conception commune qui veut que la perception soit un processus de réception d'informations extérieures par nos sens, Husserl postule que la perception se manifeste par la capacité d'agir de la conscience sur les choses. En d'autres termes, l'objet reflète la virtualité des actions de l'homme. Ainsi, la perception amène la conscience à s'interroger sur les possibilités d'action sur l'objet perçu. En clair, la perception vise l'action.

Cette relation entre l'intentionnalité de la conscience et la perception des phénomènes s'applique également à la traduction, dans la perspective de la théorie du *skopos*. Ici, la traduction tient lieu de phénomène perçu par la conscience. En d'autres termes, face à un texte, la conscience de l'auteur scrute les différentes possibilités d'action traductives. Pour mieux comprendre cette approche rationnelle de la traduction, nous allons analyser la relation entre le *skopos* et l'action.

3.2. *SKOPOS* ET ACTION

La définition de *skopos* le donne comme finalité, but ou intention. Appliqué à la traduction, le *skopos* est le principe fondamental qui détermine l'acte de traduire. En réalité, par *skopos* il convient de comprendre la consigne essentielle qui motive l'action de traduire. Le *skopos* s'assimile à l'intention qui est à l'origine de la traduction. En effet, le *skopos* fixe les modalités préalables de réalisation de la traduction. Dans cette perspective, la traduction est envisagée, avant tout, comme une action. Comme tel, le *skopos* se présente comme un concept fondateur de la toute-puissance du traducteur. Il met le traducteur au centre de tous les processus qui aboutissent à la traduction. La conscience de celui-ci se pose comme l'espace de réalisation du projet de traduction. De même, c'est l'intention qui émane de la conscience du traducteur qui lui permet d'envisager les diverses possibilités à combiner pour mener à bien ladite traduction.

3.3. INTENTION ET FONCTION DANS LA THÉORIE DU *SKOPOS*

L'intention et la fonction constituent un couple oppositionnel qui permet de déterminer l'équilibre entre le texte-source et sa traduction. Il faut distinguer l'intention de la

fonction d'une traduction, dans la perspective de la théorie du *skopos*. Tandis que l'intention a trait à l'action du traducteur au moment d'appréhender le texte-source, la fonction se rapporte plutôt au besoin auquel le texte-cible doit répondre au sein de la communauté réceptrice. Il faut dans ce contexte assimiler l'intention à un plan d'actions ciblé de la part du traducteur. À travers ce plan d'actions, le traducteur identifie le moyen le plus adapté à la réalisation de la traduction. En revanche, la fonction désigne l'utilité du texte-cible au sein du contexte socioculturel du public destinataire. Le texte-cible est censé correspondre aux attentes du destinataire, en termes d'objectifs textuels, communicationnels, culturels et situationnels. En réalité, la traduction doit avoir une utilité pertinente pour le destinataire, et ce, sans que le texte original ne l'accompagne obligatoirement. En d'autres termes, le texte-cible doit être, à la fois, cohérent et autonome vis-à-vis du texte-source.

Le cas idéal d'équilibre entre le texte-source et sa traduction, c'est lorsque l'intention coïncide avec la fonction. Il faut mettre l'accent sur le fait que le texte-source et le texte-cible appartiennent à des environnements culturels différents. Il existe une interaction entre intention et fonction, dans cette perspective. Notre point de vue est que l'intention doit déterminer la fonction de la traduction. L'équilibre et l'enjeu de la traduction est à rechercher dans cette quête continue qui a lieu entre l'intention du traducteur et la fonction que la traduction est censée occuper dans la communauté-cible.

CONCLUSION

La linguistique constitue la principale interdiscipline de la traductologie. Sa relation avec la traductologie est symbolisée par la théorie linguistique et la théorie de l'équivalence dynamique. Tandis que la théorie linguistique s'inscrit dans une vision comparatiste de la traduction, celle de l'équivalence dynamique met en avant l'aspect communicationnel et sociologique de la traduction. Au-delà des divergences entre ces conceptions linguistiques de la traduction, elles représentent de véritables outils d'analyses des implications qui existent entre la traductologie et la linguistique. La théorie interprétative constitue la troisième grande théorie de la traduction que nous avons analysée dans cette étude. Elle fonde l'analyse de la traduction sur la notion de "sens". Elle propose, dans cette optique, de faire abstraction des mots pour ne laisser transparaître que le sens. Cet article nous a, finalement, servi de cadre d'étude de la dimension fonctionnelle de la traductologie, à travers la théorie du *skopos*. Cette théorie définit la traduction par rapport à la finalité que celle-ci doit atteindre et l'action que le traducteur doit réaliser en vue de ladite finalité. À la différence des théories mentionnées plus

haut, elle n'analyse pas la traduction selon la perspective d'une autre discipline. Elle revendique donc une plus grande autonomie de la traductologie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Guidère, Mathieu. (2016). *Introduction à la traductologie, penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.
- Hurtado Albir, Amparo. (2001). *Traducción y traductología, introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Husserl, Edmund. (1931). *Méditations cartésiennes, une introduction à la phénoménologie*. Californie: Berkeley.
- Israël, F. (1990). Traduction littéraire et théorie du sens. In Marianne Lederer. (Ed.), *Études traductologiques*. Paris: Minard.
- Lederer, Marianne, et Seleskovitch, Danica. (1984). *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier Érudition.
- Lederer, Marianne. (1994). *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris: Hachette.
- (1997). *La traduction simultanée*. Paris, France: Minard.
- Milliaressi, Tatiana (éd.). (2011). *De la linguistique à la traductologie, interpréter/traduire*. Villeneuve: Presses Universitaires du Septentrion.
- Moya, Virgilio. (2010). *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- Rabadán, Rosa. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Université de León.
- Raková Zuzana. (2014). *Les théories de la traduction*. Brno: Masarykova univerzita.
- Reiss, Katharina, et Vermeer, Hans Josef. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Seleskovitch, Danica. (1981). Introduction. Pourquoi un colloque sur la compréhension du langage. In Danica Seleskovitch (Ed.), *Actes du colloque Comprendre le langage* (pp.9-15). Paris: Didier Erudition.
- Van, Dinh Hong. (2010). La théorie du sens et la traduction des facteurs culturels. *Synergies Pays riverains du Mékong*, (n°1), pp.141-171.

**APPROCHE STYLISTIQUE DE LA PONCTUATION
DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE SONY LABOU TANSI**

KONAN Kouamé Richard
richardkouame267@gmail.com
Université Félix Houphouët-Boigny

Résumé

Longtemps relégués au second plan ou même parfois totalement ignorés dans l'étude des textes littéraires, les signes de ponctuation sont pourtant dotés d'un pouvoir exceptionnel capable de désorienter. C'est donc pour mettre en évidence le pouvoir de ce phénomène scriptural que cet article se propose de faire une approche stylistique de la ponctuation dans les œuvres dramatiques de Sony Labou Tansi. Ainsi, notre travail a révélé que les signes de ponctuation sont importants car quand ils sont expressifs, ils constituent indéniablement des faits stylistiques observables. Cela est d'autant plus vrai qu'ils rythment les phrases en leur apportant musicalité et symphonie. La ponctuation participe de ce fait, à la manifestation de la littéarité et mérite donc d'être prise en compte dans le décryptage stylistique des textes littéraires.

MOTS-CLES : ponctuation-rythme-expressivité-littéarité-stylistique

Summary

For a long time relegated to the background or even totally ignored in the study of literary texts, the punctuation marks are endowed with an exceptional power capable of disorienting. It is therefore to highlight the power of this scriptural phenomenon that this article proposes to make a stylistic approach to punctuation in the dramatic works of Sony Labou Tansi. Thus, our work has revealed that the punctuation marks are important because when they are expressive, they undeniably constitute observable stylistic facts. This is all the more true as they punctuate the sentences by bringing them musicality and symphony. Punctuation thus participates in the manifestation of literariness and therefore deserves to be taken into account in the stylistic decoding of literary texts.

KEY-WORDS : punctuation-rhythm-expressivity-literarity-stylistic

INTRODUCTION

Selon les travaux de Georges MOLINIE, une bonne analyse stylistique doit nécessairement se faire autour de cinq postes d'analyse que sont l'organisation phrastique, le mot, la caractérisation, le système figuré et l'énonciation. Pour étudier le régime de littéarité dans un texte donné, il faut donc recourir à ces différents postes au nombre desquels l'absence de la ponctuation se fait remarquer, du moins en apparence ; car à y voir de près, nous remarquons que la ponctuation relève de l'organisation phrastique. En effet, la phrase dans son organisation, comme dans son fonctionnement syntaxique, est intimement liée à la

punctuation¹. A ce titre, cette notion peut être mise au service de l'analyse stylistique dans le décryptage de tout texte, surtout en ce qui concerne la notion de rythme. Cela est d'autant plus vrai que la définition du substantif *ponctuation* est inséparable de la phrase et de la notion de rythme. Ainsi, la ponctuation rythme-t-elle la phrase, suggère les intonations, traduit les nuances de la pensée et facilite la lecture. Autrement dit, la ponctuation donne le tempo et indique l'intonation qui sera interprétée à l'oral.

De ce qui précède, l'étude stylistique de la ponctuation sera ici mis en rapport avec la notion du rythme. Nous verrons alors comment la ponctuation participe à l'expression du rythme dans l'œuvre théâtrale de Sony Labou Tansi. Autrement dit, il sera question pour nous de montrer la littérarité de notre corpus à partir des signes de ponctuation. Pour ce faire, nous donnerons d'abord un aperçu général des notions de ponctuation et de rythme, ensuite, nous mettrons en relief les manifestations de la ponctuation comme régulatrice de rythme dans les œuvres-cibles avant de faire ressortir les effets de sens de ce phénomène scriptural. Du point de vue méthodologique, nous ferons appel à la notion d'écart par rapport à la norme régissant l'emploi des signes de ponctuation.

I- PONCTUATION ET RYTHME : QUELLES GENERALITES ?

1- Le rôle de la ponctuation dans l'écriture

La ponctuation est un aspect de l'écriture très souvent négligée par les lecteurs et les critiques littéraires. Combien de temps leur accorde-t-on lors d'une lecture ou d'une analyse textuelle ? Et pourtant, loin d'être un simple décor ou un détail, la ponctuation s'avère d'une importance capitale.

En effet, les signes de ponctuation sont des moyens dont se servent les écrivains pour se faire comprendre des lecteurs, pour traduire les oscillations de timbre et de rythme. La ponctuation est, de ce fait, nécessaire à l'écriture car elle accompagne l'agencement des mots, des groupes de mots et des phrases en marquant leur rôle respectif dans l'ensemble du texte; une thèse que confirme Lisa LEPRÊTRE en ces termes :

« La ponctuation est indispensable à l'écriture, c'est elle qui donne le ton, qui rythme et crée la cadence de la phrase : c'est elle qui régit toute histoire, tout écrit. »²

¹ GREVISSE confirme cette thèse dans *Le bon usage, Paris, 13^e édition*, Duculot, 1993 en soutenant que les premiers regards du lecteur sur un texte lui font découvrir les limites de la phrase; elle commence habituellement par une lettre majuscule et se termine par l'un ou l'autre des points. La ponctuation devient alors une première façon de définir la phrase; c'est en rapport avec l'espace qu'elle occupe, il devient facile de voir où elle débute et où elle finit.

²Lisa LEPRÊTRE ; « La ponctuation, rythme de l'écriture, et éclairceuse de nos vies selon l'ouvrage Et si on dansait de l'auteur Erik ORSENNA » consulté sur le site [https:// : scl.hypothese.org](https://scl.hypothese.org) du 12/2017.

La ponctuation est donc intimement liée à l'écriture et lui est utile. A cet égard, elle rythme la phrase, suggère les intonations, traduit les nuances de la pensée et facilite la lecture. Cependant, elle n'a pas seulement qu'une valeur mélodique : elle répond de fait autant à un besoin de logique qu'à un besoin de rythme; toute chose qui justifie la distinction entre la ponctuation grammaticale et la ponctuation expressive.

La ponctuation grammaticale sépare les éléments du discours et indique les rapports logiques qui existent entre eux. Elle permet d'organiser et de présenter le texte d'une part, et de faciliter sa compréhension d'autre part. Elle complète le message transmis par les lettres et les mots en ajoutant des informations ; elle est marquée par le point, la virgule, le point-virgule et a une double valeur syntaxique et sémantique¹.

Quant à la ponctuation expressive, elle a une valeur stylistique. C'est elle qui nous intéresse particulièrement dans ce travail car elle sert à évoquer des nuances affectives, à produire des effets de style. C'est le rôle que jouent généralement le point d'exclamation, le point d'interrogation et les points de suspension. Cependant, certains signes appartenant à la ponctuation grammaticale peuvent constituer des faits stylistiques indéniables s'ils sont utilisés de manière singulière. Cela est d'autant plus vrai que la ponctuation est évolutive et permet aussi quelques transgressions au nom de la liberté de l'art. C'est le cas ici de l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi.

Il ressort de ce bref aperçu de son rôle, que la ponctuation est intimement liée à l'écriture dans ses aspects syntaxique, sémantique, expressive et surtout rythmique. D'ailleurs, pour Lisa LEPÊTRE, c'est elle qui imprime le rythme à l'écriture. Aussi, dira-t-elle à ce propos :

« La ponctuation permet en réalité tellement de choses : elle nous apprend à prendre le temps, à savoir ralentir ou accélérer lorsqu'il le faut, elle anime l'écriture »²

Plus loin, elle soutient encore que *« la mélodie d'une phrase se traduit par les pauses, les respirations, les silences que seule la ponctuation a le pouvoir d'offrir »³*. Le rapport entre l'écriture, la ponctuation et le rythme n'est donc plus à démontrer. Qu'il nous suffise alors, de mettre en exergue l'usage que Sony Labou fait de la ponctuation et de montrer comment cette dernière participe à l'expression du rythme dans son œuvre théâtrale. Pour ce faire, nous jetterons d'abord un regard sur la notion de rythme.

¹ Les signes de ponctuation aident à comprendre le sens d'un texte en présentant les différentes parties. Ils contribuent également au sens des phrases et des mots, et même parfois créent à eux seuls le sens.

²Lisa LEPÊTRE ; « La ponctuation, rythme de l'écriture, et éclairceuse de nos vies selon l'ouvrage Et si on dansait de l'auteur Erik ORSENNA », op.cit

³ Idem

2- Aperçu théorique de la notion de rythme

Malgré les nombreuses études dont il a été pendant longtemps l'objet, le rythme reste un concept difficile à cerner étant donné que sa définition, dans le domaine linguistique reste problématique. Cela est d'autant plus vrai que sa définition est soumise à l'influence des différentes théories du discours qui se sont succédé et se succèdent encore sans jamais pouvoir donner une qui fasse l'unanimité et qui donne pleine satisfaction. Cette difficulté à le définir en des termes clairs, fait du rythme une notion complexe et controversée surtout dans le cadre de l'étude des textes négro-africains qui se singularisent par la "démétrification"¹. En effet, selon FOBAH, cette démétrification s'explique par le fait que la littérature négro-africaine adopte la pratique inter-générique. A ce titre, on ne peut donc pas étudier le rythme des textes littéraires négro-africains comme on aborderait l'étude du rythme sous l'angle occidental. Il faut donc penser une approche qui prenne en compte la démétrification textuelle et la généricité du texte dans ses rapports avec la syntaxe. Pour ce faire, la perspective meschonnicienne peut-être, selon ce chercheur, une voie à explorer. En effet, cette perspective inscrit, contre le schéma métrique, la pensée du rythme dans la continuité de la définition héraclitienne. Ainsi, le rythme se définit comme

« organisation du mouvement de la parole par un sujet et non comme retour à intervalles plus ou moins réguliers mais semblable, d'un même événement, une alternance du même et du différent. »²

Pour Pascal FOBAH, l'avantage de cette approche meschonnicienne se trouve dans l'extension du « champ rythmique aux niveaux accentuel, prosodique lexical syntaxique, typographique et aux unités intonatives sémantico-pragmatiques. Elle (cette approche) s'appuie sur les propriétés de l'organisation du discours par l'énonciateur. Elle pourrait être approfondie pour intégrer les phénomènes d'imprédictibilités syntaxique que sont les ruptures syntaxiques (ellipse, inversion, mélange de timbres et d'intonation) et les formes parenthétiques, énumératives, accumulatives et appositives qui connaissent un fonctionnement rythmique amplectif. »³

L'analyse du rythme, au regard de ce qui précède, ne peut se faire tout à fait de la même manière pour la poésie moderne non mesurée que pour la poésie traditionnelle ; il est à chercher ailleurs que dans les codes de la versification : dans le nombre et la forme, dans le rapport entre la lettre, le phonème, la syllabe, le mot et l'espace dans lequel ils figurent. Le

¹Nous empruntons ce terme à FOBAH Eblin Pascal dans *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie négro-africaine*, Paris, l'Harmattan, 2012, p.198.

²-Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, pp.26&28

³- FobahEblin Pascal ; *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, op.cit, p.199.

rythme n'est pas donc pas uniquement réservé au seul domaine de la poésie selon Gérard DESSONS et Henri MESCHONNIC qui balaient du revers de la main ce préjugé parmi tant d'autres¹ qui pèse sur le rythme. Pour eux, le rythme en tant que

« composante essentielle du langage, ne peut donc pas être réservé à un type de discours, et en particulier au discours poétique, contrairement à ce qu'on croit souvent. Cette fausse "spécialisation" prend sa source dans la confusion du rythme avec le principe métrique de la versification. »²

Le rythme n'est pas lié par nature à une dimension "poétique" du langage. Il faut donc éviter de le confiner au vers et surtout au mètre ; car pour ces deux auteurs, ce n'est pas parce que le rythme semble être jusqu'ici passé inaperçu dans les études de textes narratifs, qu'il n'y est pas présent, voire central. Le rythme peut être étudié aisément dans n'importe quel texte surtout si, l'on s'en tient à la définition que Pierre LARTHOMAS donne de cette notion :

« nous appellerons rythme tout effet de répétition ou tout effet de répétition produit du rythme. »³

Ces répétitions, poursuit-il, peuvent être diverses et intéresser les sons, les mots, la longueur des éléments, la distribution des accents, les syntagmes et éventuellement les rimes. Et nous ajoutons, par extension, la ponctuation à tous ces éléments. C'est dire que le rythme est aussi essentiel à la poésie que dans la plupart des textes en prose en participant à faire ressortir l'expressivité ou encore la littéarité de ces dits textes. Il procède ainsi à la recherche de l'harmonie essentielle dans la mise en lumière de la beauté de tout texte et donc de la poéticité. Les approches meschonnicienne et de Pierre Larthomas du rythme nous servira donc de boussole dans cette analyse stylistique de la ponctuation dans l'œuvre théâtrale de Sony Labou Tansi.

II - LA PONCTUATION COMME MOYEN DE REGULATION DU RYTHME

Utiliser la ponctuation comme un moyen de régulation du rythme peut paraître, à première vue, surprenant. Cela s'explique par le fait que parmi les éléments générateurs du rythme et les différentes formes rythmiques, la ponctuation n'y figure pas ; du moins en apparence, car à y voir de près, surtout quand on se réfère à son rôle, on se rend compte que la ponctuation

¹-En effet, selon ces deux auteurs, quatre préjugés ont longtemps pesé sur les études de rythme en général et dans les textes littéraires en particulier :

- le rythme d'un texte serait une réalité accessoire, donc facultative.
- le rythme serait exclusivement réservé à la poésie.
- le rythme serait arbitraire, il reposerait sur la seule appréciation personnelle du lecteur.
- le rythme, enfin, serait une réalité purement formelle, qui n'apprend rien sur la signification d'un texte.

²-Gérard Dessons et Henri Meschonnic ; *Traité du rythme : des vers et des proses*, op.cit, p.4.

³-Pierre LARTHOMAS ; *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p.309.

peut participer à la mise en relief du rythme dans un texte. De fait, comment cela transparaît-il dans l'écriture théâtrale de Sony Labou Tansi ? Répondre à cette interrogation revient à jeter un regard minutieux sur le type de ponctuation utilisée par le dramaturge congolais dans son œuvre. Aussi, est-il bon de préciser que le dramaturge congolais n'épargne aucun signe de ponctuation ; car il est à noter que la récurrence de certains parmi eux, est révélatrice de l'originalité de ses textes et participe à l'expression du rythme qui y prévaut. Il s'agit de la ponctuation expressive, notamment les points d'exclamation, d'interrogation, de suspension et des cas particuliers du point ordinaire et de la virgule, qui, eux, font partie de la ponctuation grammaticale.

1-La ponctuation expressive

Nous l'avons déjà souligné, parce qu'elle sert à évoquer les nuances affectives et à produire des effets de style, la ponctuation expressive a une valeur stylistique. Les signes les plus récurrents appartenant à ce type de ponctuation sont entre autres le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension. Cependant, utilisés de manière spécifique, tous les signes de ponctuation peuvent être expressifs.

1-1 Le point d'interrogation

« De tous les signes de ponctuation, le point d'interrogation est le plus élégant et sûrement celui qui attire le plus l'œil, par son galbe, parce qu'il domine la ligne et se réserve un espace fin entre lui et le mot qui le précède : une vraie vedette. »¹

Nous convenons avec HOUDART et PRIOUL que le point d'interrogation est une « vraie vedette » tant ce signe de ponctuation ne passe pas inaperçu. Placé à la fin des phrases qui expriment une interrogation directe, le point d'interrogation se suffit et se lit à l'aide d'une intonation montante. Seul sur une feuille blanche, il a un sens. Au théâtre, il peut figurer à la fois une réplique muette et une indication de jeu pour l'acteur. Mis entre parenthèses (?), il pointe le doute ou l'incertitude du rédacteur sur ce qu'il rapporte. Bref ! Le point d'interrogation peut avoir dans un texte, plusieurs significations. Un point de vue que soutiennent Olivier Houdart et Sylvie Prioul pour qui, ce signe de ponctuation est « *en quelque sorte multicarte : combien de nuances possibles de la voix pour cette simple question : **viens-tu ?** où peuvent s'exprimer l'espoir, la joie, l'invite, le doute, l'impatience,*

¹ - Olivier HOUDART & Sylvie PRIOUL ; *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes* ; op.cit, p.38.

l'ironie, la colère, la surprise, la gêne, etc., perceptibles à l'oral, mais qui ne sont traduits sur le papier que par un seul signe graphique ? Au lecteur de faire son propre cinéma. »¹

Le point d'interrogation, au-delà de la simple question qu'il permet de poser, a donc un sens multiple. Que renferme alors ce signe de ponctuation dans notre corpus ? Répondre à cette interrogation nous amène à analyser l'exemple suivant tiré de la pièce intitulée *Je soussigné Cardiaque*.

Mallot : (...) Je pouvais pourtant l'éviter (un temps). Mais éviter quoi ? S'éviter ? Tu pouvais vraiment t'éviter, Mallot ? Te feinter ? Passer à côté de toi ? Te rater, te cacher de toi ? Et au nom de quoi ? La paix, hein ? (...) tu pouvais, présenter l'autre joue ? (p.110).

Au premier abord de ce passage, nous sommes frappé par l'abondance des points d'interrogation. Quantitativement, nous avons neuf point d'interrogation qui ponctuent ce passage. Tantôt, on les retrouve à la fin de propositions "*Tu pouvais vraiment t'éviter, Mallot ?*", "*(...) tu pouvais, présenter l'autre joue ?*", tantôt après un adverbe interrogatif "*Mais éviter quoi ?*", "*Et au nom de quoi ?*" ou encore parfois, ils apparaissent juste un pronom personnel "*Passer à côté de toi ? Te rater, te cacher de toi ?*". On les voit aussi après des syntagmes verbaux "*S'éviter?*", "*Te feinter ?*" et même après une onomatopée "*La paix, hein ?*". Par ailleurs, au niveau de l'énonciation, nous avons la présence des pronoms personnels de la première personne et de la deuxième personne du singulier "JE" et "TU" avec leurs substituts (t', te, toi) qui renvoient tous au personnage de Mallot. Tous ces éléments, en l'occurrence, la présence presque envahissante de ces points d'interrogation et la cohabitation harmonieuse de ces pronoms personnels, achève de nous convaincre qu'il s'agit bien d'une série de questions qui se succèdent de manière rapide donnant l'impression que Mallot lui-même se soumet à un interrogatoire serré. Il n'a pas le temps de répondre qu'une autre question arrive, donnant un rythme rapide à sa réplique. D'ailleurs, pouvait-il réellement répondre à cette série de questions ? Ses questions méritent-elles des réponses ? Nous répondrons par la négative car il s'agit dans cet exemple, de questions rhétoriques, c'est-à-dire des questions qui ne nécessitent pas obligatoirement des réponses mais dont la présence apporte des éclaircissements dans l'argumentation. A l'évidence, le personnage est face à lui-même, il s'interroge sur la portée de son acte dont la répétition du verbe "éviter" (qui apparaît 4 fois) est la parfaite illustration.. La succession d'interrogations manifestées par les point d'interrogation traduit ici, non seulement l'état d'âme du personnage mais aussi est un moyen pour l'écrivain congolais d'attirer l'attention du lecteur spectateur,. Elle sert aussi à camoufler

¹ -Olivier HOUDART & Sylvie PRIOUL, *op.cit*, p.38.

une affirmation : à travers ces questions, Mallot affirme qu'il a eu raison d'avoir posé son acte. Les points d'interrogation dont il s'agit dans ce passage ne sont donc pas des points ordinaires - conformes à la norme - que l'on retrouve à la fin des phrases exprimant une interrogation directe. Ils relèvent de la rhétorique, de l'art oratoire. A ce titre, les interrogations de Mallot ne sont pas de simples demandes d'information. Elles représentent un procédé qui tend à entraîner le lecteur-spectateur dans une direction bien précise. Ce qui démontre que Sony Labou Tansi va au-delà du premier rôle du point d'interrogation. La forte présence des points d'interrogations accélère ici le rythme de ce passage et lui donne une autre signification: celle d'éclairer la lanterne des lecteurs-spectateurs sur le bien-fondé des actes de Mallot. De ce qui précède, on peut donc dire que le point d'interrogation requiert une valeur expressive; ce qui suppose qu'il est employé à des fins stylistiques afin de créer des effets de rythme. on comprend dès lors, la position de Chevalier qui affirme: "*Il existe une ponctuation expressive, qui n'est pas soumise à des règles, mais aux intensions stylistiques*".¹ Qu'en est-il du point d'exclamation?

1-2 Le point d'exclamation

Comme son nom l'indique, le point d'exclamation se place à la fin d'une phrase exclamative et se lit en accentuant l'intonation de la fin de phrase. Signe de toutes les émotions, le point d'exclamation se met après une interjection ou à la fin d'une phrase qui exprime la joie, la douleur, l'admiration, l'étonnement, la colère, l'exaspération l'enthousiasme, etc. Il étend son registre bien au-delà de ce que suggère son nom. C'est pourquoi, parlant de lui, Olivier HOUDART et Sylvie PRIOUL ont pu dire ceci :

« Qu'il intervienne dans la narration, les passages dialogués ou les pièces de théâtre, le point d'exclamation est dans tous les cas la marque visible de l'oralité et assume une bien grande responsabilité tant sont nombreuses les nuances qu'il est censé exprimer. »²

C'est certainement parce qu'il est détenteur de toutes ces potentialités qu'il est beaucoup apprécié et utilisé par les écrivains, et particulièrement par les dramaturges. Et Sony Labou l'utilise de façon excessive. Le parcours de ses différentes œuvres, montre que le point d'exclamation domine toute l'œuvre dramatique de cet auteur congolais. Il n'existe aucune page qui ne contienne ce signe de ponctuation. Nous mentionnons deux exemples, faute de pouvoir toutes les citer :

Paysan A : Bois et bave ! Pisse où tu peux ! Mais ne demande pas de comptes !
L'indépendance s'use du moment qu'on s'en sert.

¹ Jean -Claude CHEVALIER et al.; Grammaire Larousse du français contemporain, Paris, Larousse, 1988, p.32

² -Olivier HOUDART & Sylvie PRIOUL ; *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes* ; Paris, édition du Seuil, 2006, pp51-52.

Paysan D : Attention, vieux compadre, pose les pieds au bon endroit ! Crains de marcher sur des secrets d'Etat ! Ça foisonne partout, ces bêtes-là ! Diffuse pas les couilles de la patrie !
(**Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?** p.39)

LES VOIX : (en chœur) : A boire ! A manger ! A rire ! A barboter ! A vivre ! A jouir ! A jaillir ! A jaboter ! A jouter ! A dépouiller ! A dorloter ! A écarteler ! A prospecter ! A tâter et A dépouiller ! Nous sommes au comble ! Y en a marre ! Y en a ras-le-bol ! A euphoriser ! A calembouler ! A chambouler !

La présence presque envahissante du point d'exclamation n'est pas gratuite ou encore n'est pas le fait d'une quelconque fantaisie scripturale de l'auteur. Elle est la preuve vivante d'une prose parlée prisée au théâtre. Mais encore, la grande présence du point d'exclamation renforce l'aspect volontairement choquant et vulgaire du message de l'auteur congolais : « *A jouir ! Diffuse pas les couilles de patrie !* ». Par ailleurs, l'utilisation répétitive de l'exclamation et la succession des expressions prépositionnelles impriment au discours un rythme rapide nécessaire pour déclencher le rire du lecteur-spectateur. Le point d'exclamation permet donc au dramaturge congolais de faire ressortir l'aspect ironique ou comique de ses œuvres. On comprend dès lors pourquoi, il est utilisé de façon abusive dans ses pièces de théâtre.

1-3 Les points de suspension

Les points de suspension étaient appelés au départ "point interrompu" parce que le nombre de points formant ce signe au XVII^e siècle n'était pas fixé d'emblée. Il variait selon l'inspiration de l'auteur ou du typographe. Ainsi, ce nombre pouvait aller jusqu'à six ou sept d'affilés, et cela jusqu'au XX^e siècle où il s'est enfin stabilisé à trois. Aussi, à l'instar des autres signes de ponctuation, les points de suspension jouent aujourd'hui, un rôle majeur chez les écrivains. Ils indiquent que la phrase n'est pas terminée, donc signalent au lecteur que tout n'a pas été dit, que le sens est seulement "suspendu". Le lecteur doit donc prolonger lui-même la phrase par l'imagination. Ces signes de ponctuation marquent aussi une interruption causée par l'émotion, la surprise, l'hésitation ou un arrêt voulu dans le développement de la pensée pour mettre en relief certains éléments de la phrase. Les points de suspension deviennent, dès lors, très utiles aux écrivains et surtout aux dramaturges qui s'en servent à volonté pour exprimer leurs idées, leurs sentiments à travers leurs personnages. Ainsi, Sony Labou Tansi s'en sert pour traduire certains sentiments des personnages de ses œuvres dramatiques. Ce passage extrait de *La parenthèse de sang* aux pages 10 et 11 en est un exemple parfait.

Martial : Quoi qu'il en soit, il est à nourrir...

Yavilla : Là-bas ! Des soldats

Martial : Ici, c'est le pays des soldats.

Aleyo : On dirait qu'ils...ils...

Ramana : ça ne vous regarde pas. Mange !

Lefou : Vous voulez que je vous raconte ?

Martial : Même si sa voix me répugne : si je n'étais pas chez mon oncle, si je n'étais pas chez feu mon oncle...

Kalahashio : S'il vous plaît. Il faut respecter cette tombe qui nous fait face. Il faut respecter ce trou où il y a ses vêtements et sa...(sanglots).

Aleyo : ses vêtements et sa...(sanglots)

Kalahashio : (sanglots). Ne ...ne parle pas. N'en...parlons pas : il...est...entier... dans nos mémoires.

Les points de suspension, dans cet extrait, ont de l'allure : tantôt ils traduisent des interruptions, tantôt des troubles et des hésitations des interlocuteurs. En ce qui concerne les interruptions, elles se perçoivent à plusieurs niveaux. Mais, cette réplique de Martial en est une illustration parfaite.

Martial : Quoi qu'il en soit, il est à nourrir...

Yavilla : Là-bas ! Des soldats.

Ces points de suspension qui terminent la réplique de Martial montrent bien que ce dernier n'a pas le temps de terminer ses propos. Il est interrompu par son interlocuteur. Il ne s'agit donc pas d'une interruption volontaire. Yavilla interrompt Martial pour signaler la présence d'un danger : « Là-bas ! Des soldats. ». Cependant, Martial le rassure : « Ici c'est le pays des soldats ». Il n'y a donc pas lieu de s'affoler encore moins de craindre. Ce qui prouve qu'au-delà de l'interruption qu'ils permettent d'indiquer, les points de suspension, dans cet exemple, nous révèlent les sentiments de l'interlocuteur de Martial : la peur, la crainte. Quant aux troubles et hésitations, ils se situent dans le dialogue suivant :

Kalahashio : S'il vous plaît. Il faut respecter cette bombe qui nous fait face. Il faut respecter ce trou où il y a ses vêtement et sa... (Sanglots)

Aleyo : ses vêtements et sa... (Sanglots)

Kalahashio : (sanglot). Ne...parle pas. N'en...parlons pas : il...est...entier...dans nos mémoires.

Les points de suspension requièrent ici un double sens. Ils traduisent non seulement une interruption observable dans la première réplique de kalahashio mais aussi, ils signalent les troubles, les hésitations, l'embarras, la gêne à dire les choses clairement. Par ailleurs, ces points de suspension s'efforcent, dans ce passage, de rendre les arrêts qui hachent les propos, les débits saccadés sous l'effet de l'émotion, les halètements et les balbutiements des

interlocuteurs en sanglots. Ces points de suspension traduisent alors à chaque fois la reprise de souffle après des sanglots. Et les didascalies (*sanglots*) l'attestent bien.

Un autre exemple dans la même pièce vient confirmer l'importance des points de suspension dans l'écriture de Sony Labou. Ce sont les répliques du soldat MARC aux pages 22 et 23.

Marc : (...) je suis soldat. Bon soldat. Et je fais à la manière du bon soldat. Vous, vous êtes des citoyens. Et pourquoi vous ne faites pas à la manière des citoyens ? Quand on vous appelle aux... aux...urines... y a des moments où leur français-là me complique l'arrière.

Unsoldat : les urnes, vous voulez dire sergent

Marc : (La voix commence à lui manquer). Oui. Les u... les uri... (un temps). Y a dans leur langue-là des mots qui vous...qui vous... vous n'arrivez pas à les dire comme ils se disent. Comme le... général... comme mon copain là qui n'est jamais arrivé à dire le mot gendarmerie. Il dit toujours « gendarmairie ». Alors pourquoi quand vous allez aux u... aux uri... Dis-moi ce mot-là, toi ».

Dans cet extrait, les points de suspension, à l'exception d'un seul cas « *Quand on fait le choix pour un...* », disent la même chose. Dans ce seul cas, ces signes de ponctuation prennent, à l'évidence, la place d'un mot que le soldat MARC se refuse de prononcer pour, sans doute, des raisons de prudence ou de décence. Par cette technique, le dramaturge congolais laisse le choix à son lecteur de mettre à la place des pointillés le mot qui lui conviendrait. Mais un mot au sens péjoratif vu le contexte d'énonciation. Dans les autres cas, les suspensions dans cet exemple, traduisent une légère pause du personnage de MARC qui cherche à prononcer correctement le mot ; « URNES ». La difficulté qu'il a à prononcer ce mot l'amène à observer des pauses pour reprendre son souffle espérant réussir par cette méthode.

En somme, quel que soit l'emploi et le sens des points de suspension dans les passages que nous venons d'analyser, il ressort que ce signe de ponctuation a ceci de particulier qu'il permet de créer au sein du discours des arrêts, des pauses, des interruptions, des hésitations en un mot des silences. Et ces silences donnent un rythme saccadé au discours car la présence des points de suspension indique que celui qui parle s'est tu un moment par hésitation, par interruption ou par pause, avant de reprendre ou non la parole. Dans ce cas, le discours n'est plus continu mais discontinu ; la parole et le silence s'alternent, dès lors, pour imprimer un rythme saccadé au discours.

On le voit, les points d'interrogation, d'exclamation et de suspension, par leur expressivité génèrent du rythme à l'écriture dramatique sonyenne et participent ainsi à la littérarité des œuvres théâtrales soumises à notre analyse. Cependant, d'autres signes appartenant à la ponctuation grammaticale, par leur usage particulier par Sony, participent aussi à la mise en

lumière de l'expression du rythme dans les œuvres-cibles. Il s'agit du point ordinaire et de la virgule.

2 -L'usage particulier de la ponctuation grammaticale

Comme son nom l'indique, la ponctuation grammaticale joue, dans un texte, un rôle purement grammatical car elle permet de séparer les éléments du discours en indiquant les rapports logiques qui existent entre eux. A ce titre, les signes propres à la ponctuation grammaticale, aident à comprendre le sens d'un texte en contribuant au sens des phrases et des mots, et même parfois, en créant à eux seuls, le sens. Cependant, utilisés de manière spécifique dans les œuvres-cibles, certains signes de ponctuation à valeur grammaticale, constituent des faits stylistiques indéniables. C'est le cas ici, du point ordinaire appelé communément point final et de la virgule.

2-1 Le point ordinaire : une ponctuation inattendue

Selon la grammaire française, le point ordinaire indique la fin d'une phrase et s'accompagne d'une intonation descendante suivie d'une pause bien marquée. De ce fait, son usage peut être qualifié d'orthodoxe, de classique, d'académique quand il apporte la touche finale à un développement. Vu sous cet angle, on pourrait presque oublier qu'il est là, tant sa présence se fait légère, discrète. Il vient alors juste confirmer ce que le lecteur avait déjà pressenti : la phrase est finie. Ce n'est pas cette utilisation régulière, normale qui nous intéresse.

En effet, dans l'exemple ci-dessous extrait de son œuvre intitulée *Antoine m'a vendu son destin*, le dramaturge congolais fait une utilisation étonnante du point ordinaire :

LE PREMIER REPRESENTANT : *Votre Altesse ! C'est la débandade. La fin. Le chaos. La confusion totale. Le marasme. Et le pays arrive à la porte d'une guerre civile. (Scène 4, p.49).*

Dans cette réplique, six points séparent des syntagmes nominaux à valeur énumérative. Ce qui surprend tout lecteur qui s'attend plutôt à des virgules plus indiquées pour l'énumération. Le point ordinaire apparaît ici comme un signe de ponctuation inattendue. Il devient, dès lors, expressif et invite tout critique à s'interroger sur la portée de cette présence inattendue. Cela est d'autant plus vrai que le signe de ponctuation approprié pour l'énumération est incontestablement la virgule. La convocation du point ordinaire dans cet extrait par Sony Labou Tansi devient alors surprenante voire déviante. Cependant, du point de vue stylistique, la présence du point ordinaire peut se comprendre. Car, il est à noter que même si des virgules auraient mieux fluidifié ce passage, il n'en demeure pas moins qu'elles auraient

considérablement atténué sa double valeur stylistique et significative. Le point ordinaire est donc utilisé à la place des virgules pour mieux mettre en évidence les termes de l'énumération « *C'est la débandade. La fin. Le chaos. La confusion totale. Le marasme.* »

Aussi, faut-il préciser que **LE PREMIER REPRESENTANT**, par l'énumération de termes péjoratifs qui renvoient au champ lexical de l'apocalypse, espère convaincre Antoine¹ de revenir prendre sa place à la tête du pays. Sa présence au milieu du peuple est plus que nécessaire, car sans lui, c'est l'apocalypse. Il n'y a personne d'autre que lui pour apporter la paix et la tranquillité dans le pays. Il fallait donc pour le Représentant du peuple, présenter ce tableau noir, conséquence de son absence, à Antoine pour que celui-ci prenne la mesure de la gravité de la situation et se rende compte aussi de son importance. Le contexte d'énonciation et la gravité de la situation nécessitent que l'on fasse appel au point ordinaire en remplacement de la virgule énumérative pour mettre en lumière l'état d'esprit qui anime le Représentant face au souverain Antoine, encore indécis. De plus, l'usage du point ordinaire ralentit le rythme de ce passage afin que l'on puisse se pencher longuement sur chacun des termes de l'énumération. Ce signe de ponctuation fait alors ressortir le poids de chaque terme énuméré.

Il en est de même pour cet autre exemple tiré de cette même œuvre :

Antoine : (...) c'est le silence. Opaque. Luxuriant. Qui vrombit dans tous les sens. Le grand silence national. Qui aboie dans tes oreilles. Tais-toi Antoine. (Antoine m'a vendu son destin, scène 6, p.54)

Dans cet exemple, nous avons en réalité deux phrases complexes :

P1- « c'est le silence opaque qui vrombit dans tous les sens. »

P2- « Le grand silence national qui aboie dans tes oreilles. »

Quand on fait une analyse logique de ces deux phrases, nous avons :

1) C'est le silence opaque, luxuriant : proposition principale

Qui vrombit dans tous les sens : proposition subordonnée relative, introduite par le pronom relatif "Qui" ; complément de son antécédent "le silence opaque, luxuriant".

2) C'est le grand silence national : proposition principale.

Qui aboie dans tes oreilles : proposition subordonnée relative, introduite par le pronom relatif "Qui" ; complément de son antécédent "silence nationale".

¹ En effet dans la pièce intitulée *Antoine m'a vendu son destin*, il est question d'un homme nommé Antoine qui règne en maître absolu sur un pays sans nom. Un jour, poussé par quelque diable, Antoine veut déjouer un prétendu complot par un autre complot. Il confie alors la sale besogne à deux fidèles compagnons. Pour ce faire, il est placé dans une prison dorée à l'intérieur mais d'apparence misérable. Les choses tournent mal pour le fou dictateur. Le pays est au bord d'une guerre civile. Plusieurs délégations (ambassadeurs, gouvernements, armée...) viennent supplier Antoine de reprendre le pouvoir. Mais ce dernier tarde à donner sa réponse.

De cette analyse logique, il ressort que chaque phrase complexe est composée d'une proposition principale et d'une proposition subordonnée relative introduite par le pronom relatif "Qui". Nous avons donc affaire à deux phrases complexes ordinaires qui, selon les normes grammaticales françaises en vigueur, ne peuvent comporter des signes de ponctuation à l'intérieur de chaque proposition ou à tout le moins, des virgules ou des points-virgules mais pas de point ordinaire. Or dans l'extrait, qui nous sert d'exemple, nous remarquons que la proposition principale de la première phrase complexe est ponctuée de manière extraordinaire et étonnante par des points ordinaires : « *C'est le silence. Opaque. Luxuriant.* ». Trois points séparent en effet, trois mots de nature différente. Le nom commun "silence" est suivi par deux adjectifs qualificatifs postposés "*opaque*" et "*luxuriant*". Ce sont des adjectifs épithètes qui qualifient le substantif "*silence*". A ce titre, "silence" selon la grammaire française, ne doit en principe et en aucun cas, être séparé de "*opaque*" par un quelconque signe de ponctuation en dehors de la virgule, et ce, dans le cas de l'apposition. Toute dérogation à cette règle constitue un écart et s'inscrit dans la ponctuation inattendue. L'usage donc des points ordinaires dans cette proposition principale brise non seulement le rythme habituel de cette phrase, mais met aussi en exergue les deux adjectifs qualificatifs "*opaque et luxuriant*" pour mieux présenter la nature du "*silence*".

Quant à la deuxième phrase complexe "*le grand silence national. Qui aboie dans tes oreilles*", on note la présence d'un point ordinaire qui sépare la proposition principale "*c'est le grand silence*" de la proposition subordonnée relative "*Qui aboie dans tes oreilles*". Ce qui paraît surprenant et anormal du point de vue de la syntaxe de la grammaire française. Nous avons donc affaire ici à une ponctuation inattendue.

A travers ces deux exemples que nous venons d'analyser, nous remarquons que Sony Labou Tansi fait du point ordinaire un usage particulier créant ainsi un effet de surprise chez le lecteur-spectateur. Qu'en est-il de la virgule ?

2-2 La virgule : un signe prisé

Considérée à tort ou à raison par certains grammairiens comme le signe le plus faible de segmentation de la phrase, la virgule passe très souvent inaperçue. A ce titre, elle jouerait un rôle négligeable parce qu'elle marque une petite pause dans la lecture. Pourtant, à y voir de près, il nous revient difficile de limiter le rôle de la virgule au marquage d'une petite pause. Son rôle et son pouvoir vont plus loin qu'une simple pause ou d'une simple séparation, dans une phrase, d'éléments semblables. Ce petit signe de ponctuation détient ce pouvoir quasi

magique de modifier totalement le sens d'une phrase. Elle apparaît alors comme la seule parmi les signes de ponctuation à pouvoir entraîner dans la phrase de grands bouleversements.

Nous voyons donc au regard de ce qui précède, toute l'importance de ce signe de ponctuation dont la place semble bien souvent disproportionnée par rapport à sa petitesse. On pourrait donc la qualifier à juste titre de "petit marteau" de la ponctuation. Cependant, si la virgule est beaucoup prisée par les écrivains ce n'est pas seulement par rapport à son importance, mais c'est surtout grâce à l'émotion et au rythme qu'il permet de générer dans un texte. Sous cet aspect, elle introduit une respiration et partant un rythme dans la phrase. De ce fait, elle sert à coordonner, à relier, en se lovant entre eux, des noms, des adjectifs, des verbes, des propositions, en somme, tous les éléments grammaticalement équivalents et surtout les termes d'une énumération. Cet aspect émouvant de la virgule se perçoit dans cette réplique de Touma (*Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* à la page 78) :

TOUMA : (...) Moi, Touma, paysan cru, cuir dur et souche dure, pousse comme une moule vers les sillons des savoirs invisibles, quand je jure, c'est juré. Acquis à la cause de la démocratie tropicale musclée, je roupille dans l'absolu rabâchement de la science d'être sujet. Jamais je ne lèverai le petit doigt contre les abus de monsieur car moi, Touma, ex-paysan cru, conseiller de Monsieur, cuisinier de Monsieur, avocat de Monsieur, confident de Monsieur, toubib de Monsieur, je sais définitivement essuyer les volontés, écumer les humeurs, rincer les rages et récuser les impatiences les plus pointues (...).

Dans ce passage, le dramaturge congolais abuse de la virgule qui apparaît dix-huit (18) fois. Toutefois, cet usage excessif de la virgule participe à la présentation du personnage au lecteur. Dès lors, le nom de ce personnage paraît deux fois dans une position d'incise « *moi, Touma, paysan cru* » ; « *moi, Touma, ex-paysan cru* ». Cette mise en incise met Touma en relief. D'où la présence du pronom personnel présentatif "moi" qui précède chaque fois le nom Touma, suivi par les syntagmes nominaux "*paysan cru*" et "*ex-paysan*". Ainsi, TOUMA a changé de statut ; de paysan qu'il était, il est devenu l'homme de main sinon "l'homme à tout faire" de son maître Walante. Et c'est l'énumération sur laquelle règne en maître absolu la virgule, qui nous permet de le savoir.

« (...) *moi, Touma, ex-paysan cru, conseiller de Monsieur, cuisinier de monsieur, avocat de Monsieur, confident de Monsieur, toubib de Monsieur,...* »

Les huit virgules utilisées dans cette énumération permettent ainsi à Sony Labou de présenter les différents rôles de Touma auprès de Walante. Au demeurant, ces virgules accélèrent le rythme de ce passage à travers leur densité. Elles permettent aussi à l'auteur de mettre en relief l'émotion du personnage qui montre fièrement son rôle auprès du souverain Walante. Ce qui revient à dire que Touma aime son travail ; dans ce sens, ce signe de

punctuation qu'est la virgule peut aussi marquer l'affectivité dans un discours. Elle a alors ici une valeur expressive et rend dynamique ce passage car elle permet de lui donner du rythme tout comme une pendule ou métronome. L'apparition répétitive de la virgule dans ce passage n'est donc pas gratuite. A l'évidence, le repérage et l'analyse de la punctuation expressive que nous venons de faire, montrent clairement que cet aspect de la grammaire est un élément essentiel dans la mise en relief de la littéarité des textes dramatiques de Sony Labou Tansi. Cela dit, comment ces signes de punctuation peuvent-ils imprimer le rythme à un texte surtout quand ils sont totalement absents ?

3- Absence de punctuation et rythme

L'absence de punctuation dans un texte est un acte volontaire de son auteur et répond à un besoin de style. Elle peut de ce fait, susciter de l'intérêt comme c'est le cas chez Sony Labou Tansi dans ce passage qui suit :

RIFORONI : Antoine, mesdames et messieurs le mesquin le signifiant à vie le monstre à vie voit sa peine commuée oui hélas en une rudimentaire détention perpétuelle (Antoine m'a vendu son destin, p.18).

Dans cette réplique, la présence de la punctuation fait cruellement défaut. A l'exception d'une seule virgule qui vient juste après le nom "Antoine", ce passage souffre de l'absence de punctuation. Mais la prouesse stylistique de Sony Labou Tansi se révèle en ce sens que malgré cette absence, cet extrait ne souffre d'aucune incompréhension de la part de tout lecteur. L'auteur congolais réussit par cette technique à donner de l'importance et de la valeur aux blancs typographiques qui sont ici chargés de signification. Ils remplacent en quelque sorte, les virgules, le point ordinaire, le point-virgule et le point d'exclamation qui manquent à ce texte. Car, selon les normes syntaxiques de la grammaire française, ce texte pourrait être ponctué ainsi :

RIFORONI : Antoine, mesdames et messieurs, le mesquin, le signifiant à vie, le monstre à vie, voit sa peine commuée ; oui, hélas ! Une rudimentaire détention perpétuelle.

Mais ponctuer ce passage de telle manière, reviendrait à "tuer" toute la poéticité et à affaiblir le rythme qui le sous-tend. L'écrivain congolais atteint ainsi le haut degré du langage ; car en omettant volontairement la punctuation, il supprime *a priori* non seulement les marques de tonalité, mais rapproche par la même occasion les éléments séparés pour imprimer certainement un rythme très rapide au discours. Le dramaturge congolais épouse ainsi cette technique scripturale inventée par Mallarmé et confirmée par Apollinaire. C'est donc en délaissant totalement la punctuation que ce passage dégage toute sa littéarité. En

tout état de cause, cette absence de ponctuation permet de jouer sur l'ambiguïté syntaxique. Nous retenons donc qu'à l'écrit, la ponctuation a certes une valeur d'indication sur les rapports de sens et sur les pauses entre les mots, les groupes de mots et les propositions ; mais au-delà, elle marque aussi l'expression de l'émotion et de l'affectivité. Ces effets sont utilisés et même multipliés chez certains auteurs modernes notamment Sony comme des marques supplémentaires de lyrisme. A ce titre, l'absence de ponctuation peut paraître surprenant et susciter de l'intérêt comme c'est le cas ici où elle se présente comme un moyen de régulation de rythme.

Aussi, la stylistique selon Charles BALLY « étudie les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »¹. Ce qui revient à dire que l'expressivité est la mesure de la réalisation langagière d'une subjectivité dans le discours et relève donc du domaine de la stylistique. La tâche de la stylistique consistera alors à mettre à jour des éléments affectifs ou encore ses marques de subjectivité et d'en étudier la valeur. Et l'une des marques de subjectivité dans l'écriture de Sony Labou Tansi est incontestablement la ponctuation dont l'usage particulier par le dramaturge congolais ne laisse pas indifférent. Ce qui justifie, à suffisance, cette étude sur la ponctuation et sa valeur expressive. Aussi, s'agissant de la ponctuation et de l'expressivité, Eric Bordas dira :

« L'expressivité étant définie par Bally comme toute extériorisation langagière de la pensée ou émotivité intime du locuteur, la ponctuation ne saurait être autre chose que l'expression formelle d'une expressivité originale perçue dans une scansion, une diction »².

Cela dit, l'analyse de l'œuvre théâtrale de Sony Labou révèle que tous les signes de ponctuation n'ont pas le même potentiel expressif. Certains ont un riche potentiel en matière de sous-entendu et de suggestion pendant que d'autres paraissent transparents et banalement utilitaires dans une phrase. Cependant, tous les signes de ponctuation analysés dans cette étude et même de l'absence de ponctuation, tous, par leur usage spécifique, ont un potentiel expressif significatif. Leur utilisation excessive et leur traitement singulier mettent en lumière leur puissance et leur capacité à transformer non seulement le sens intégral d'un énoncé, d'une phrase, à traduire de manière fidèle les sentiments et les émotions du dramaturge congolais mais encore à apporter musicalité et rythme aux mots, aux phrases et à l'écriture.

¹-Charles BALLY ; *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, P.16

² -Eric BORDAS ; « Qu'est-ce que "la valeur expressive" en grammaire ? Le cas de la ponctuation », in *Linx* 75/2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 10 juillet 2019 URL : <http://journals.openedition.org/Linx/1908;DOI:104050//Linx.1908>

CONCLUSION

Au total, il ressort de cette étude que les signes de ponctuation, en raison de leur expressivité, se révèlent être des moyens de régulation de rythme. L'approche stylistique de la ponctuation nous a donc permis de mettre en lumière la littérarité des textes dramatiques de Sony Labou Tansi. Aussi, pour parvenir à ce résultat, avons-nous procédé au décryptage de la notion de ponctuation. Il s'est alors dégagé deux types de ponctuation : l'une dite grammaticale et l'autre expressive. La ponctuation expressive, parce qu'elle a une valeur stylistique, a retenu notre attention. Toutefois, quelques signes appartenant à la ponctuation grammaticale notamment la virgule et le point ordinaire, du fait de leur utilisation singulière, ne nous ont pas laissé indifférent. Leur étude a révélé qu'à l'instar de la ponctuation expressive, ils constituent des faits stylistiques indéniables en nous permettant de mettre en relief le rythme qui sous-tend les oeuvres-cibles. Au demeurant, l'analyse de l'absence de ponctuation à certains niveaux de notre corpus, a montré que cette dernière est incontestablement indice de littérarité en ce sens qu'elle a permis de renforcer l'expressivité du rythme des passages concernés. La ponctuation, au regard de ce qui précède, se présente alors comme un artifice littéraire au même titre que les autres constantes formelles telles les figures de rhétorique, les images, la versification, l'énonciation, le rythme, etc. De ce fait, elle peut susciter de l'intérêt et mérite d'être prise en compte dans le décryptage stylistique de tout texte.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

SONY Labou Tansi ; *Antoine m'a vendu son destin*, Paris, Lansman, 1986
 ; *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981
 ; *Je soussigné Cardiaque*, Paris, Hatier, 1981
 ; *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Paris, Lansman, 1995

OUVRAGES CONSULTÉS

BALLY (C) ; *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksiek, 1951
 BERGEZ (D), GERAUD (V), ROBRIEUX (J-J) ; *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010
 CALAS (F) ; *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015
 CHEVALIER (JC) ; *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1988
 COLLECTIF ; *Cahiers de l'IREA N°7 : Littérature et linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2016
 ; *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2007
 DESSON (G) & MESCHONNIC (H) ; *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003
 DOPPANE (A) ; *La bonne ponctuation*, Paris, Duculot, 1984
 FOBAH (E.P) ; *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie négro-africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012
 GREVISS (M) ; *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1993
 HOUDART (O), PRIOUL (S) ; *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*,

Paris, Editions du Seuil, 2006

KARL (C) ; *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, 2001

MAZALEYRAT (J) & MOLINIE (G) ; *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989

LARTHOMAS (P) ; *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980

ARTICLES

BORDAS (E) ; « *Qu'est-ce que "la valeur expressive" en grammaire ? Le cas de la ponctuation* », in *Linx* 75/2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 10 juillet 2019

URL : <http://journals.openedition.org/Linx/1908>;DOI:104050//Linx.1908

LEPRÊTRE (L) ; « *La ponctuation, rythme de l'écriture, et éclairceuse de nos vies selon l'ouvrage Et si on dansait de l'auteur Erik ORSENNA* » consulté sur le site

[https:// :scl.hypothese.org](https://scl.hypothese.org) du 12/2017.

Théories et Analyses littéraires

LE « ROMAN TOTAL » OU L'AUTOBIOGRAPHIE GÉNÉRATIONNELLE D'ANNIE ERNAUX

N'GUESSAN Larroux Béatrice
Maître de conférences (HDR)
nguessan.apollinab@sfr.fr
Université Félix Houphouët-Boigny

Résumé

*Comment se dire après le doute semé par L'Ère du soupçon de Nathalie Sarraute et la dérision des Mots de Sartre ? Annie Ernaux relève le défi par une écriture qui triture le genre personnel. Elle exploite singulièrement le récit de vie ou l'écriture du moi avec une écriture située aux confluents de la sociologie, de l'ethnologie et de l'histoire. L'écrivaine peut dès lors offrir une « autobiographie vide », désignation d'une écriture de soi impersonnelle, objective. On essaiera de montrer avec *Les Années* (2008) comment ce texte réalise le projet d'un « Roman Total » dont la durée de maturation (24 ans) confirme la nouveauté et la singularité d'une écriture qui accouche d'une catégorie littéraire ignorée : l'autobiographie collective. Qualifiée encore de générationnelle, cette entreprise met à distance l'autobiographie classique comme l'autofiction. Le récit de soi d'Annie Ernaux, livré en fragments, se dissout ainsi dans une impersonnalité comparable à une « désécriture » de la vie.*

Mots-clés : Récit de vie - Ecriture du moi - Autobiographie vide - chronotope du repas - Autobiographie collective ou générationnelle - Roman total - « Désécriture » de la vie.

Introduction

L'indifférenciation sémantique du titre, *Les Années*¹, d'Annie Ernaux semble instaurer un horizon d'attente défini par le temps. Et en effet, cette porte d'entrée dans le texte invite à une lecture temporelle plutôt qu'autobiographique tant nostalgie et Histoire semblent se confondre dans une telle formulation. Mais la dimension temporelle fait partie intégrante du genre autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité² ». Le texte d'Annie Ernaux, par sa désignation à la fois claire et ambiguë, joue cependant sur les codes du genre. Ajouté aux ouvrages qui l'ont précédé comme *Les Armoires vides* (1974), *La Femme gelée* (1981), *La Place* (Prix Renaudot, 1984), ou à ceux qui l'ont suivi comme *Regarde les lumières mon amour* (2014) ou *Mémoire de fille* (2016), il permet d'intégrer l'auteure parmi les écrivains qui ont renouvelé l'écriture de soi dans ce que Dominique Viart et Bruno Vercier ont qualifié de littérature au

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2007. Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1972.

présent¹. Nous ne chercherons pas à légitimer de prime abord notre projet de lecture par une critique autorisée mais par celle d'une simple lectrice commentant le deuxième ouvrage d'Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) :

« En lisant ce livre, j'ai beaucoup pensé à mes enfants, et, surtout, à ma fille aînée qui va avoir 11 ans. Puis à ce que moi je pensais de mes propres parents lorsque j'avais l'âge d'Anne² ».

La dimension temporelle déjà présente dans ce récit écrit trente ans plus tôt témoigne, à travers les différentes générations, de la précocité du sentiment générationnel à l'œuvre au début du parcours de l'écrivaine ; apparaît également la longue maturation d'un projet esthétique – écrire un « Roman total » – qui devait donner lieu aux *Années* en 2008. En effet, *L'Atelier noir*, « journal d'avant-écriture » d'Annie Ernaux révélera, bien des années plus tard, les coulisses de la confection de ce texte « envisagé dès 1983 – "ce serait une sorte de destin de femme" –, désigné successivement comme « RT » (roman total), « Histoire », « Passage », « Génération », « Jours du monde³ ».

Relevons cependant que l'ambition d'un « Roman total » ne s'apparente guère à celle d'un Balzac « conteur des drames de la vie intime », « archéologue du mobilier social », « nomenclateur des professions ou encore, « enregistreur du bien ou du mal » cherchant à « surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements » qu'est *La Comédie humaine*⁴. Si la notion de totalité peut en revanche renvoyer au Balzac rêvant « d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes », l'ouvrage d'Annie Ernaux surprend par le défi aux lois du genre romanesque : il se donne à lire comme une « autobiographie vide », envers de l'autobiographie classique conçue comme celle d'un « homme dans toute la vérité de la nature⁵ ». Venant après la dérision des *Mots* de Jean-Paul Sartre et la distance ironique d'*Enfance* de Nathalie Sarraute, l'« autobiographie vide » d'Annie Ernaux se dessaisit du « je » fondateur du récit personnel, dans une quasi mise à distance du « pacte autobiographique » de Lejeune comme de l'autofiction de Serge Doubrovsky. Elle propose alors une voie dans laquelle pronoms autres que le « je », archives familiales requises pour le récit de filiation, Histoire, faits de société et petits riens de la vie,

¹ Celle qui part de 1980 à aujourd'hui. Voir Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature au présent*, Bordas,

² Francisca Romeral Rosel, « Annie Ernaux face à son Histoire », in Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, 2011, p. 146.

³ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Éditions des Busclats, 2011, p. 13.

⁴ Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, édition présentée par Pierre Dufief et Anne-Simone Dufief, Omnibus, t. 1, 2007. Lire l'Avant-propos.

⁵ Lire le préambule aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. « Voici le seul portrait d'homme peint d'après nature et dans toute sa vérité... ». *Avertissement* de Rousseau en tête du manuscrit de Genève, I, p. 3.

agissant comme des leçons de choses, forment un récit rétrospectif dans lequel défilent les générations. On appréhende celles-ci au travers de la matière de l'œuvre avant d'observer qu'elles se déploient au sein d'un chronotope particulier concomitamment à l'usage de la photo.

I La matière

Dans le journal intime d'Annie Ernaux figure, en date du 23 janvier 1963, cette information : « Hier soir, je songeais que [« je vengerais ma race »] dont l'opposé est la bourgeoisie incarnée par les filles du Havre¹ ». Cette volonté d'assigner un but précis à ses écrits a donné lieu à une œuvre complexe et dense (dix-neuf ouvrages si l'on tient compte du photo-journal inclus dans *Écrire la vie* de la collection Quarto Gallimard²) dont la matière repose sur la vie de l'auteur et de celle de ses parents, modestes petits commerçants propriétaires d'une épicerie-mercerie à Yvetot, en Normandie. Vengeance qui ne se comprend que par rapport à l'ascension sociale d'Annie Ernaux née cinq ans avant la fin de la guerre dans ce milieu populaire. Lieu milieu, aurait dit Zola, qui suscitait honte pour l'enfant qu'elle fut et mépris de la classe bourgeoise en général.

Cependant, venger la « race » requiert une forme qu'Ernaux veut « plate », en harmonie avec la simplicité du langage de ses parents. C'est aussi prendre en compte la leçon de Freud remisant au placard le « moi » désormais redistribué en « ça » et en « surmoi », de même que la réflexion dérangeante de Nathalie Sarraute sur l'imposture d'une narration autobiographique au vingtième siècle³. À ces exigences, Annie Ernaux répond par la voie détournée du récit de filiation. Ainsi, sont livrés successivement les livres du père (*La Place*, 1984), de la mère (*Une Femme*, 1987 et *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, 1997), de sa défunte sœur (*L'Autre fille*, 2011). Puis un infléchissement est donné à la veine autobiographique qui joue désormais sur deux versants : l'intime avec *Passion simple* (1992) *Se perdre* (2001), *L'Occupation* (2002), *Mémoire de fille* (2016), et l'extime avec *Le Journal du dehors* (1993), *La Vie extérieure* (2000), *L'Usage de la Photo* (2006), *Regarde les lumières mon amour* (2014), sans autre but que de les confondre, dans une forme de transsubstantiation. L'approche individuelle, aut centrée, est alors récusée jusque dans ce qui peut paraître le plus extérieur à l'auteur :

¹ Annie Ernaux, *Ecrire la vie*, Quarto Gallimard, 2011, p.12.

² *Ibid.* p. 7-101.

³ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983.
, L'Ère du soupçon, Gallimard, 1956.

« [...] noter les gestes, les attitudes, les paroles de gens que je rencontre me donne l'illusion d'être proche d'eux. Je ne leur parle pas, je les regarde et les écoute seulement. Mais l'émotion qu'ils me laissent est une chose réelle. Peut-être que je cherche quelque chose sur moi à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations¹. »

Le projet d'écriture formulé autour de la vengeance d'une race emprunte de multiples linéaments, dont l'un des tout premiers consacré à la famille vise aussi à exprimer la trahison d'un habitus social défini par Pierre Bourdieu comme manières d'être, de penser, de faire, de dire propres à un milieu social donné². Trahison à l'égard des siens qui résulte de la conscience de soi comme transfuge de classe. Une autre direction vise la sexualité qui tire l'œuvre vers les études de genre et du « soi-même comme un autre ». La complexité de l'œuvre ernalienne se mesure alors à sa polygénéricité : journal, roman, autobiographie, photojournal, vidéo, journal intime convoquent une intertextualité singulière³. Les œuvres de l'auteure dialoguent entre elles et avec celles des autres. L'exploration des données de la vie va cependant plus loin avec *Les Années* qui semble marquer une rupture dans l'itinéraire scripturaire de l'écrivaine. Cette réorientation constitue l'aboutissement de la recherche formelle couplée à un fond singulier qui rencontre les préoccupations naguère formulées par Georges Perec :

« Essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose ; arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes⁴. »

Au regard de cette visée, on se rend compte, avec *Les Années*, de la parfaite jointure entre le désir d'objectiver une vie, des vies au travers de « l'autobiographie vide » sur fond de théories structuralistes. On découvre un récit qui semble s'organiser à partir des notes développées par Roland Barthes sur la photographie ou du chronotope, notion désormais célèbre de Bakhtine sur l'indissolubilité du temps et de l'espace.

II Le chronotope du repas

On saisit d'emblée ce chronotope à la suite de ce qui sert d'incipit aux *Années* et qui en est le condensé :

« Toutes les images disparaîtront.

¹ Annie Ernaux, *Le Journal du dehors*, Gallimard, 1993, p. 36-37.

² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

³ Elise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, Oxford. Bern. Berlin. Bruxelles. Frankfurt am Main. New York. Wien, n°82. 2009. Voir chapitre II « Lectures et lectorats : intertextualité, intersubjectivités », p. 69-112.

⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, p. 123.

la femme accroupie qui urinait en plein jour derrière un baraquement servant de café, en bordure des ruines, à Yvetot, après la guerre, se renculottait debout, jupe relevée, et s'en retournait au café

l'homme croisé sur un trottoir de Padoue, l'été 90, avec les mains attachées aux épaules, évoquant aussitôt le souvenir de la thalidomide prescrite aux femmes enceintes contre les nausées trente ans plus tôt [...]

Claude Piéplu en tête d'un régiment de légionnaires, le drapeau d'une main, de l'autre tirant une chèvre, dans un film des Charlots

cette dame majestueuse, atteinte d'Alzheimer, vêtue d'une blouse à fleurs comme les autres pensionnaires [...]

Tout s'effacera en une seconde. [...] Dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération¹. »

L'incipit, qu'on pourrait identifier à tout le chapitre inaugural par la cohérence du propos, se lit comme un programme organisé autour du thème de la disparition diffracté en images renvoyant à des êtres réels ou fictifs, l'Histoire, des choses engrangées le long d'une vie. Le récit d'Ernaux se construit avec la disparition de la langue et de soi par effet d'effacement des pronoms personnels « je » et « moi ». Disparition, encore, du « je » au profit de la mise en exergue des générations. L'individualité traduite par la première personne se résorbe au travers des pronoms personnels pluriels comme « nous », « vous ». Le livre se lit ainsi comme une approche ou une réflexion particulière sur le temps. L'entreprise d'Annie Ernaux diffère cependant de la démarche proustienne : il ne s'agit pas d'une recherche du temps perdu mais d'exprimer la perte, la dépossession par le travail du temps. Antoine Compagnon énonce cette singularité en ces termes :

La hantise de l'oubli inspire ce livre, l'angoisse du temps perdu, la crainte ou la honte que la mémoire individuelle et collective s'anéantisse. La narratrice se sent responsable de la tradition, elle éprouve l'urgence de tout ressaisir, de tout conserver tant qu'on est encore là. L'incipit mélancolique annonce la fin des temps : « Toutes les images disparaîtront » (p. 11), tandis que la clause semble un mot d'ordre énoncé sous l'emprise de la mort : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais (p. 242)². »

La hantise de l'oubli qui entraîne la nécessité de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » va cependant à rebours du sentiment d'amertume ressenti chez Proust craignant la fragilité de ses espaces :

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008, p. 11-19.

² Antoine Compagnon, *Désécrire la vie*, https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18812_21_A.Compagnon_D_s_crire_la_vie.pdf. Consulté le 15 janvier 2019.

« le temps va les user, les détruire : rien ne ressemblera à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassées¹. »

Le récit d'Annie Ernaux s'emploie justement à démontrer le contraire malgré cette crainte du travail du temps. La narration s'évertue à éviter la suprématie de l'instance temporelle sur celle de l'espace dans leur mise en œuvre solidaire. Dans *Les Années*, rien n'est mieux à même de traduire cette indissolubilité du temps et de l'espace que le chronotope. Ce topos littéraire, revisité de texte en texte par l'auteure, est mis à profit dans le Roman total par le truchement de la scène de repas. Celle-ci forme une unité reconnaissable par ses frontières et détachable, sans être pause narrative ; le blanc typographique et les photographies en assurent les coutures. Marque de fabrique de l'auteur, les scènes de repas sont reconnues comme inhérentes à une recherche formelle :

« Je constate par exemple, avec étonnement, que la description des photos, le "nous" et le "on", le principe d'*autobiographie vide*, le repas de fête, figurent dans ce journal très longtemps avant la rédaction des *Années*². »

L'étonnement ici mentionné rend compte d'une recherche formelle menée dans le balbutiement, née des doutes sur une écriture capable de rendre compte de ce qui, pour l'auteure, relève de l'infralettrature. Le monde indigne d'entrer en littérature dont elle est issue s'éprouve par le biais de la nourriture : pouvoir en vendre tout en assurant sa propre pitance avec, nouée aux entrailles, « cette peur continuelle de *manger le fonds*³ ». Les « rayons de nourritures et de boissons, des boîtes de pâté, des paquets de gâteaux » de l'épicerie familiale, pleins ou clairsemés, sont un indicateur de santé financière. Ainsi les courses, la cuisine familiale, les menus, la confection de repas, le boire comme le manger, bref, tout ce qui est lié à la nourriture est convoqué sous la plume d'Ernaux. Repas de funérailles, ou scène de faim, repas de communion, réveillons, pique-niques dans *La Place*, scènes de repas saisies furtivement ou livrées en creux (voir par exemple le repas donné à la narratrice après son avortement dans *L'Événement*) traversent l'œuvre de l'écrivaine qui récupère ce topos littéraire bien connu depuis Rabelais et qui a fait le bonheur des lecteurs de Balzac, de Flaubert ou de Zola. Le maître du naturalisme en avait fait un constituant essentiel du *Ventre de Paris* avec Les Halles comme métaphore du cœur de Paris. On sait aussi comment Zola use d'une scène de repas en en faisant le pivot autour duquel s'articule *L'Assommoir*, structurant l'assomption et la chute de Gervaise. Aucune valeur cyclothymique chez Annie Ernaux qui ne

¹ Georges Perec, *op.cit.*, p. 122.

² Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Editions des Busclats, 2011, p. 11.

³ Annie Ernaux, *La Place*, in *Écrire la vie*, *op.cit.*, p. 450.

reproduit pas, non plus, les mondanités proustiennes. Aucune scène de repas n'a valeur de scène primitive comme le drame du coucher de « Combray » ou de désignation d'un groupe tel le « clan » des Verdurin dans le premier tome de la *Recherche du temps perdu*. Cependant la nourriture s'invite avec force dans *Les Années*, convoquée plus d'une dizaine de fois en sept partitions qui sont autant de scansion des différents moments de vie de l'auteur.

Dès 1940, date de naissance de l'écrivaine, de décennie en décennie (1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000), le récit propose un ou deux repas de famille. À la fois publics et privés, ces repas ritualisés interrogent le sens de la famille restreinte ou élargie, trahissent les classes sociales par les menus, les boissons, et les airs chantés ou écoutés. Par ailleurs, cette fonction de rassemblement que l'on confère en premier lieu au repas ne se fait pas sans une prise de conscience des générations saisies dans des histoires différentes. Ainsi, la scène de repas se donne à lire comme un chronotope, au sens de Bakhtine¹. Elle n'est pas simple convocation d'un groupe autour d'une table. Elle ne vise pas à illustrer un « effet de réel » pour le roman ou le pacte de vérité pour l'autobiographie, elle contient l'image d'une époque. La scène de repas symbolise en cela l'inscription du temps dans l'espace. Outre l'Histoire du moment qui se forge ou celles du passé racontées par les personnages à table, le chronotope ressortit également à la nourriture, aux menus : rutabaga, variété de navet indigeste consommé en temps de guerre, dans l'« après-guerre », gigot rôti, chassagne-montrachet, Coca-cola et bière dans les années quatre-vingt-dix, ou encore, toast de foie gras, dinde, café, Perrier, au XXI^e siècle. Ainsi dans le passage suivant, ce n'est pas tant l'intérêt porté à la scène (souci du menu, préparation du repas, nombre et distribution des convives autour de la table, composant tout un chapitre dans *L'Assommoir*, par exemple) qu'un menu type, une certaine phraséologie d'époque consacrant un rite conversationnel dans un milieu bourgeois au fait de l'actualité du moment qui retiennent la narratrice. L'attention portée à l'impondérable (chant, publicité, film, les objets²) se lit comme une culture d'époque et répond d'un chronotope singulier :

« À la fin des années soixante-dix dans les repas de famille, dont la tradition se maintenait malgré la dispersion géographique des uns et des autres, la mémoire raccourcissait.

Autour des coquilles Saint-Jacques, du rôti de bœuf provenant de chez le boucher – non d'une grande surface – assorti de pommes dauphine – surgelées mais aussi bonnes que les vraies, assurait-on –, la conversation roulait sur les voitures et la comparaison des marques, le projet de faire construire ou d'acheter de l'ancien, les dernières vacances, la consommation du temps et des choses. Dans l'évitement instinctif des sujets réveillant les vieilles envies sociales, les

¹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 235-398.

² On pourra au sujet des objets de consommation consulter Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, (1968, 1^{ère} édition), 1978.

disparités culturelles, on détaillait le présent commun, les plasticages en Corse, les attentats en Espagne et en Irlande, les diamants de Bokassa, le pamphlet Hasard d'Estaing, la candidature de Coluche aux présidentielles, [...] dans une conversation dont les hommes gardaient le monopole des sujets¹. »

Examinons de plus près la première série de repas ouvrant le récit, inscrite dans une analepse qui les situe dans les années quarante². Narrée par un narrateur homodiégétique, elle suit immédiatement le premier récit apparemment extradiégétique livré au présent de la narration en un inventaire des choses vues, entendues ou lues. Ces repas ne servent pas à marquer l'âge de la narratrice convoqué bien souvent par un pacte autobiographique singulier, la photo en prose, c'est-à-dire la description ou le commentaire porté sur la photo³. Ces repas d'ouverture, comme ceux des décennies ultérieures, possèdent une fonction symbolique : ils sont une allégorie de l'Histoire, comme l'illustre très tôt dans le texte, la « lenteur interminables des repas » des « jours de fêtes après la guerre ». Pas de description de menu. Seuls le regard et les sons sollicitent l'intérêt de la narratrice puisque les personnages, tous anonymes, sont renvoyés à des voix narratives. Il s'avère alors que les récits des attablés (parents et assimilés), tout comme les chansons de jeunesse entonnées, font concurrence au récit premier de la narratrice principale, dans un désordre qui va de pair avec l'absence d'une voix narrative prééminente :

« Les voix mêlées des convives composaient le grand récit des événements collectifs, auxquels, à force, on croirait avoir assisté. Ils n'en avaient jamais assez de raconter l'hiver 42, glacial, la faim et le rutabaga, le ravitaillement et les bons de tabac, les bombardements [...] les Boches en fuite traversant la Seine à Caudebec sur des chevaux crevés la paysanne qui lâche un gros pet dans un compartiment de train où de se trouvent des Allemands et proclame à la cantonade « si on ne peut pas leur dire on va leur faire sentir [...]. Ils parlaient de Pétain en haussant les épaules [...] Ils imitaient le vol et le grondement des V2 tournant dans le ciel, mimaient l'effroi passé, avec de feintes délibérations aux moments les plus dramatiques, *qu'est-ce-que je fais*, pour tenir en haleine. C'était un récit plein de morts et de violence, de destructions [...]»⁴

Ce conglomérat de voix instaure une rupture temporelle et spatiale par cette représentation du passé avec les accents du présent dans une mise en scène où les personnes, d'abord témoins des événements de la guerre puis véritables acteurs, imitent, miment au présent les situations du passé ; mais elles demeurent les spectatrices de leur propre mise en scène et confèrent ce statut aux enfants. Cette narration collective sait jouer cependant avec la tension

¹ Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 140-141.

² *Ibid.*, p. 22-35.

³ Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

⁴ *Ibid.*, p. 22-24.

narrative telle que l'entendrait Raphaël Baroni¹, usant du « mentir-vrai », de « feintes délibérations » pour marquer le suspense ou « tenir en haleine » si bien qu'on « croirait avoir assisté à ces événements ». Cette représentation est la traduction même d'une chronotopie de l'Occupation mise en abyme dans la scène du repas. En ce lieu se re-joue l'Histoire : si les enfants n'écoutaient pas, « ils retenaient tout » de cette leçon d'histoire que ses propres narrateurs considéraient comme telle : « une mise en garde à l'adresse d'une instance obscure² ».

La scène de repas est, au demeurant, triplement chronotopique : par la réinscription du temps de l'Occupation dans l'union du moment et du lieu d'abord, par l'inscription, ensuite, de l'image d'une époque, celle de la Libération avec ses espoirs, la joie de vivre autrefois perdue. Enfin l'époque se lit à travers l'image produite par l'ensemble des membres de la famille distribués selon les générations, car

« Dans la polyphonie bruyante des repas de fête, [...] nous parvenait par bribes, entremêlé à celui de la guerre, l'autre grand récit, celui des origines [...] les voix transmettaient un héritage de pauvreté et de privation [...]. Au sortir de la guerre, dans la table sans fin des jours de fête, au milieu des rires et des exclamations (...) ! la mémoire des autres nous plaçait dans le monde³ ».

Réduite aux discours, la scène se prête à la répartition des convives selon la généalogie et les places sociales occupées. Ainsi, au seuil du récit, sont installés à la même table grands parents, parents, enfants et autres alliés qui figurent une allégorie démultipliée de l'Histoire.

Cette complexe marche du temps dans l'espace marquée par des personnes aux symboles multiples (du passé et du présent, comédiens ou personnes réelles assignées à des positions dans une généalogie) et perçue dans le brouhaha des repas de fête est cependant rendue par une extinction de l'individualité de la voix narrative : en effet, « tout se racontait sur le mode du « nous » et du « on⁴ ».

« On », « elle », « nous »

Qui parle lors des repas, en ce début de récit, se résume en une instance diffuse, indéfinie du « on » ou du « nous », « ils », actant collectif rendu par « Les voix mêlées des convives [qui] composaient le grand récit des événements collectifs⁵ ». Ces désignateurs excluent la narratrice extradiégétique à ces histoires d'avant sa naissance. Puis ces pronoms se révèlent

¹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007.

² Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 24.

³ *Ibid.*, p. 28-31.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

progressivement inclusifs avec l'intégration d'un autre pronom, « elle », renvoyant à la narratrice du récit principal définie tantôt par le pronom indéfini « on ». Elle rejoint alors le groupe social distinct des enfants désignés à la fois par « nous » et par « on » :

« *Nous*, le petit monde, rassis pour le dessert, *on* restait à écouter les histoires lestes que, dans le relâchement des fins de repas, l'assemblée, oubliant les jeunes oreilles, ne retenait plus, [...] ¹. »

On assiste ainsi à une dilatation de l'actant collectif premier désormais intégré au récit de « elle », narratrice principale. Figurant la voix démocratique ou la *vox populi*, l'actant collectif dessaisit la narration d'une individualité qui exclut toute forme d'omniscience. Le savoir dans le texte devient celui du groupe après que les plus jeunes en ont hérité. On retrouve dans cet effacement de l'individu une forme d'héroïsation collective renouvelée, à chaque scène de repas, le long d'une vie. Chaque tranche de vie – une décennie – traduisant un temps en marche, fait s'entremêler curieusement passé et présent en un lieu précis : la table familiale. Ainsi dans une certaine mesure se conforte par la durée – soixante-dix ans – le chronotope du repas.

Ces catégories grammaticales relevées au seuil du récit en donnent le ton. Cette clameur narrative faisant songer à celle du héros collectif hugolien figuré par le « on », annonciateur d'une société démocratique², est cependant trompeuse. Nul acte épique ici. Contrairement aux insurgés de Hugo, le « on » des récits d'avant la naissance narrait « avec une jubilation que semblait vouloir démentir par intervalles, un "il ne faut plus jamais revoir ça", vibrant et solennel, suivi d'un silence [...], le remords d'une jouissance³ ». Au seuil du récit, le « on » d'Annie Ernaux, de manière factuelle, renvoie aux gens de peu selon la formule de Pierre Sansot, personnes sans « histoire » au sens de Malraux et indignes de figurer dans un projet littéraire selon Ernaux parce que justement a-historiques, êtres banals confinés au-dessous de la littérature. Le pronom indéfini symbolise à l'extrême l'apersonnalité du « personnage sans entrailles » de Roland Barthes, reconnaissable encore par la voix impersonnelle de l'infinitif et du gérondif présente dans le récit. Le « on », figure de personnes réelles bien qu'anonymes, devient symbole du vide : il ne peut que servir à mettre en forme l'autobiographie vide voulue dans *Les Années*.

¹ Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 30. C'est nous qui soulignons.

² Philippe Dufour, « Le chronotope hugolien de la rue », in *La Rue dans tous ses états*, L'Harmattan, 2018, p. 107-119.

³ Annie Ernaux, *Écrire la vie, op. cit.*, p. 24.

Cet artefact servant la cause du vide autobiographique trouve la plénitude de son sens avec l'usage de la photo ramenant à notre souvenir la réflexion de Roland Barthes à propos de cet art visuel :

« La photo, c'est comme le mot : une forme qui veut tout de suite dire quelque chose. [...] Le statut de ces systèmes est paradoxal : la forme ne se pose que pour s'absenter au profit d'un réel supposé : celui de la chose dite ou de la chose représentée [...] la littérature, assomption de la matière verbale, doit multiplier les signes qui la distinguent du langage courant, qui est, dit-on, celui de la simple communication ; et la photographie, vouée, par toute une série d'usages (c'est-à-dire d'aliénations) historiques et sociaux, à la représentation « objective » des faits visuels, se trouve sans cesse coincée entre un statut fonctionnel, celui de la photo de reporter (enregistrer fidèlement au bon moment) et un statut emphatique, celui de la photographie qu'on appelle « d'art ». Pour ces deux ordres signifiants (littérature et photographie), [...] il s'agit de produire – par une recherche difficile – un signifiant qui soit à la fois étranger à l'« art » (comme forme codée de la culture) et au « naturel » illusoire du référent¹. »

Annie Ernaux n'a certes eu cesse d'user de la photo, depuis ses débuts, comme forme d'enrichissement de la littérature. Elle a, dans un premier temps pris le parti de la photo en prose², c'est-à-dire racontée ou commentée. Ainsi dans *Les Années*, comme la scansion opérée par les repas, seize « photographies en prose » rythment-elles le récit. Malgré la distance instaurée par le « elle » qui raconte les photos, celles-ci sont cependant comme un gage d'identification de la narratrice et participent ainsi du pacte qui permet d'assimiler l'auteur à la narratrice et au personnage « elle ». L'option de la présence-absence suggérée par l'usage de la photo est signifiante à plus d'un titre. Reprenant un passage de son journal intime dans le photojournal inséré dans *Écrire la vie*, Annie Ernaux s'interroge sur son propre rapport à sa fonction d'enseignante lorsque approche l'âge de la retraite :

« [...] je me débarrasse de ce qui a été le cocon de ma vie : prof, quelle chose étrange, finalement d'avoir été "prof de lettres". Je ne crois pas avoir été bon prof, un peu plus au Cned que dans le secondaire, j'ai surtout appris pour moi, utilisé un sens critique, des connaissances linguistiques dans ma propre recherche littéraire³. »

Le langage métacritique accompagnant toute l'œuvre ernalienne suffit à traduire le mouvement même de l'acte scripturaire. *L'Atelier noir* révèle l'écrivaine et critique littéraire dont on sait l'intérêt pour les structuralistes. Elle ne saurait ignorer que Roland Barthes (mais

¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, T. III, 1974-1980, Édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, 1995, p. 706.

² Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Lire le paragraphe « De l'usage de la photo » du chapitre II « Ce qui a été : photos, traces et taches », p. 63-128.

³ *Ibid.*, p. 73.

également Susan Sontag¹) définit la photo comme « un certificat de présence » ou la traduction de « ce qui a été », muette et ne valant que par sa force dénotative. Mais on peut lui adjoindre une valeur connotative résultat du regard ou de la critique portée sur elle. Selon l'auteur de *La Chambre claire* seul le *studium*, contrairement au *punctum*, donne des informations sur les « époques, vêtements, photogénie² ». Ce premier moment critique renvoie à une sorte « d'intérêt général, parfois ému » relevant presque d'un « affect moyen » pour une photo réduite à n'être que témoignage politique ou historique. L'usage de la photo, chez Ernaux, procède de ce discours critique. Le commentaire des photos (le premier commentaire du moment de la photo qui la situe, puis celui de la narratrice des *Années* qui la raconte) présente « l'analogon », la personne représentée, cependant marquée par la distance avec « elle ». Ensuite le commentaire recadre le sens culturel ou historique attendu. L'ingéniosité d'Annie Ernaux consiste, dans tout le récit, à aller au-delà du *studium* en mettant en avant le *punctum*³, c'est-à-dire ce qui point dans ce que le *studium* offre au *spectator*, équivalent au narrateur-focalisateur. Ce leitmotiv dans l'observation rend désormais la photo dynamique par la restitution d'une époque avec le même dénoté. Portrait d'une personne seule, de groupe, habillement, posture, photo d'amateur ou de professionnel disent les classes sociales, la psychologie du photographié, la mode ou son contraire – le désintérêt pour elle – ou encore le décalage entre la mode et telle partie de la population ; tout cela dit les générations. L'archive familiale fournit à la narratrice une série de photos qui s'étend de la petite enfance à sa vieillesse, photographies soumises à une vectorisation biographique qui épouse le propre mouvement du texte. L'incipit comme l'explicit sont bornés par deux photos, celle du commencement (photo de bébé) à laquelle répondra celle de la fin (photo de l'auteur connue en grand-mère). Entre les deux, celles qui figurent les naissances, les disparitions, marquées par l'ajout ou le vide soudainement soulignés par une photo ultérieure. Les photos en prose n'ont pas pour vocation d'illustrer. En dehors de leur fonction d'identification de « elle », celles-ci participent du récit des *Années* qui est de produire une forme (objectiver par la

¹ Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973.

² Roland Barthes, « *La Chambre claire. Note sur la photographie* », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1126 et suiv. « Très souvent, le *punctum* est un "détail", c'est-à-dire un objet partiel qui « change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure » p. 1137. Se reporter également à *L'obvie et l'obtus Essais critiques III*, Seuil, 1982. Le sens symbolique [...] s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles ; c'est un sens qui me cherche, moi, destinataire du message [...] va au-devant de moi. [...] Je propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie*. Quant à l'autre sens, le troisième, celui qui vient « en trop », comme un supplément que mon intelligence ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus*. » Cf. p. 45. Voir la première partie consacrée à l'image, p. 9-61. Le *studium* et le *punctum* se retrouvent dans cette autre distinction barthésienne tout comme l'image connotée et dénotée.

³ *Ibid.* p. 1126.

distanciation) pour dire soi et les autres en ce qu'il y a de plus privé. Elles accompagnent un autre discours plus collectif et donc public que soi et les autres ont en partage : l'Histoire contemporaine propre à chaque génération, l'histoire sociale (grèves, changement de mœurs, le fonds culturel d'une époque à travers films, chansons, publicités, danses...). Ces petits riens qui parsèment les vies minuscules comme celles des petits et grands bourgeois demeurent tous des marqueurs d'époque qui consacrent les contours d'une génération. L'autobiographie n'est vide que par la force d'expulsion du je ou du moi classiques du genre. Le « je » se dilate et se mue cependant en autobiographie transpersonnelle dans cette capacité qu'il a de migrer vers les autres et vice-versa.

La preuve par deux

Arrêtons-nous maintenant à deux figurations d'« elle ». La veine autobiographique amorcée dès *La Place* donne aux photos empruntées aux archives familiales une place considérable¹ qui oblige à confronter texte et images. Si la majorité des textes antérieurs à *Écrire la vie* présente des photos commentées, le photojournal de l'édition Quarto présente en grande partie des photos dénotées (reproduites dans le texte). On en analysera une parce qu'elle semble établir un pont avec *Les Années*. Il s'agit de la photo prise en 1949 sur la plage de Sotteville-sur-Mer, en Normandie². La deuxième représentation d'« elle » est le film d'une séance de cours proposée en classe de seconde en 1985 et commenté dans le présent de la narration.

La photo de Sotteville-Sur-Mer³ présente dans *Les Années* est la cinquième de la série de photos de la décennie 1940-1950⁴. Les deux premières relèvent du rituel professionnel - Barthes aurait dit photo d'« art » - censé permettre « l'entrée dans le monde » d'un bébé « sur le mode petit bourgeois ». Les deux autres clichés, non professionnels, présentent « elle », âgée de quatre ans, respectivement aux côtés de son père et de sa mère. Celle de Sotteville-sur-Mer, de même nature, la figure à neuf ans, en maillot de bain sombre d'une pièce, assise sur la plage de galets. On la confrontera à celle, dénotée, du photojournal de l'édition Quarto, représentant la même personne que celle des *Années*, mais couchée sur la plage de galets. Cette différence de position, couchée/assise, signale le passage de la dénotation à la connotation. La photo en prose des *Années* n'est certes pas identique à celle, dénotée, du photojournal mais la mise en regard du texte et de l'image montre des similitudes : la plage de

¹ Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux, op. cit.*, Voir le paragraphe « De l'usage des photos », p. 63-107.

² Voir en annexe, la photo reproduite dans le photo-journal de l'édition Quarto. Rappelons que la photo en prose renvoie à celle mentionnée à la quatrième de couverture de l'édition Folio, agissant comme un condensé du récit.

³ Voir l'annexe.

⁴ Annie Ernaux, *Les Années, op.cit.*, p. 35.

galets, la couleur sombre du maillot de bain, l'âge de la photographiée, les yeux fermés. La pose rappelle certaines photos des magazines de l'époque. Tout cela, véritable « effet de plage¹ », relève du *studium*. Mais celui-ci est troué par ce que Barthes désigne comme « punctum » c'est-à-dire ce qui pique, touche à vif lorsqu'on est face à une photo dénotée. L'originalité des *Années* repose sur un « punctum » étiré à l'envi à partir des yeux clos de la photographiée au profit d'un récit imaginaire :

« Difficile de dire à quoi elle pense ou rêve, comment elle regarde les années qui la séparent de la Libération, de quoi elle se souvient sans effort. Peut-être n'y a-t-il plus déjà d'autres images que celles-ci, qui résisteront à la déperdition de la mémoire : l'arrivée dans la ville de décombres et la chienne en chaleur qui s'enfuit

Le premier jour d'école à la rentrée de Pâques, elle ne connaît personne

La grande excursion de toute la famille maternelle à Fécamp, dans un train aux banquettes de bois, avec la grand-mère en chapeau de paille de riz noire et les cousines qui se déshabillent sur les galets, leurs fesses nues [...]»²

Dans ce qui apparaît comme une photographie *unaire*, c'est à-dire, codée, banale selon le regard de l'auteur de *La Chambre claire*, se produit le miracle qui en fait une photographie autre, « marquée d'une valeur supérieure », extérieure au discours laconique du *studium*. En effet, la rêverie suscitée par la pose produit un récit rétrospectif d'une grande amplitude. Sont racontés les années d'avant-guerre, l'arrivée à Yvetot, l'après-guerre et ce qui s'en suivit : la première rentrée scolaire, l'école, le baby-boom, les précautions sanitaires. La photo dénotée doit au punctum manifesté par les yeux fermés, un supplément d'informations invisibles mais « *qui cependant y était déjà*³ ». Désormais photo connotée, elle permet de relier encore la photo dénotée de Sotteville-sur-Mer à une autre photo connotée du même lieu, mais renvoyant à une autre fille : Ginette, la sœur aînée morte avant la naissance de la narratrice.

« La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. Elle a les cheveux courts, des cuisses menues et des genoux proéminents. À cause du soleil, elle a mis sa main au-dessus des yeux. Elle rit. Au dos, il y a écrit *Ginette 1937*. Sur sa tombe : *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938*. C'est la sœur aînée de la fillette sur la plage de Sotteville-sur-Mer⁴. »

La photo en prose de Sotteville-sur-Mer des *Années* ne consiste donc pas en une simple illustration de la photo dénotée de 1949 du photo-journal, ce qui accrédirait le nouveau statut accordé par l'auteure à l'ouvrage *Écrire la vie*. Malgré la reprise, dans cette édition, de

¹ Roland Barthes, Sur « la plage », in *Œuvres complètes*, T. III, *op. cit.*, p. 699-700. Article d'abord paru dans *Le Monde* du 24 mars 1984.

² Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 36 et suivante.

³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 1147.

⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

certaines publications antérieures, il s'agit d'un autre texte. L'attesterait, en l'occurrence, la photo de Sotteville-sur-Mer du photojournal qui permet de relier trois photos différentes prises sur le même lieu mais à des moments différents. En effet, entre les lignes de la photo en prose des *Années*, surgit l'intertexte constitué par *L'Autre fille* et les textes autobiographiques.

Comme effet d'enrichissement littéraire, on retiendra encore parmi les cassettes vidéo mentionnées dans le « Roman total », le film de trente minutes de cours consacré à des élèves de classe de seconde.

« C'est une cassette vidéo de trente minutes tournée dans une classe de seconde d'un lycée de Vitry-sur-Seine, en février 85. Elle est la femme assise à une table du type en usage dans tous les établissements scolaires depuis les années soixante. En face d'elle, les élèves groupés en désordre sur des chaises, une majorité de filles, plusieurs Africaines ou Antillaises, Maghrébines. Certaines sont maquillées, portent des pulls décolletés, des anneaux gitane. Elle parle de l'écriture et de la vie, de la condition féminine d'une voix légèrement haut perchée, avec des hésitations, des coupures et des reprises, surtout quand on lui pose des questions¹. »

Le regard ultérieur de la narratrice mentionne la diversité d'origine des élèves, leurs tenues et un naturel qui semblent l'emporter sur la voix mal assurée du professeur qu'elle fut, peinant à expliquer le sujet du cours : l'écriture, la vie, la condition féminine. La gêne concerne également la difficulté à exposer le récit de jeunesse du professeur dans ce qu'elle qualifie elle-même de « situation de communication » singulière. Particularité qui ne peut se comprendre que par l'écart générationnel entre ce professeur de 45 ans et ces jeunes élèves d'une quinzaine d'années. Une séance de trente minutes ne suffit pas à dire « elle ». Il faudrait, pour cela, aller au-delà du biographème que représente une séance de cours. Dire la vie, c'est aussi penser l'écriture pour la dire. C'est encore envisager la vie sous le prisme du genre pour cette femme qui « se retournait sur son histoire de femme [qui] s'apercevait qu'on n'avait pas eu notre compte de liberté sexuelle, créatrice, tout ce qui existe pour les hommes ». Le récit de vie tel que le conçoit la quadragénaire ne saurait cependant relever que de la seule écriture-femme telle qu'envisagée par Béatrice Didier². Il doit pouvoir rendre compte de toutes les captations d'instant de vie intime, de « la vie extérieure » ou du « dehors, de l'extime donc, des chansons et des films, notamment. Pour cela il faudra « replonger longtemps dans les images d'elle », revenir aux textes du journal intime, à ceux contenus dans des cahiers livrés bien plus tard dans le photo-journal (2011). On admet que cette cassette vidéo met en scène, avant l'heure, les difficultés de l'écriture de soi marquées ici par la gêne de se dire en un laps de temps bref. L'égographie en peine est, de toute

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

² Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, PUF, 1981.

évidence, amplifiée par la « voix haut perchée » de la cassette vidéo. On perçoit également dans celle-ci la ligne générationnelle à suivre, grâce à la distance que la narratrice établit entre elle et ses élèves. Ainsi, cette vidéo peut s'entendre comme une double mise en abyme des *Années* et du futur *Écrire la vie* auquel est intégré le photo-journal, « je » se disant par le détour de « elle », des générations et de tout ce qui a peuplé une vie. Aussi assiste-t-on, de l'incipit jusqu'à l'explicit, au déroulé des générations depuis les grands parents de la narratrice jusqu'à ses propres petits-enfants, dans un dessaisissement du « je » qui s'apparente à une « désécriture » de soi.

Conclusion

Affichant son positionnement dans le champ littéraire, Annie Ernaux a déclaré être entrée par effraction en littérature. Aussi, à l'orée de son écriture, a-t-elle usé de cette position dans un but précis : venger sa race. L'auteur réussit son pari grâce au renouvellement de l'écriture du moi. Par le récit de filiation, sa famille accède à une forme de dignité littéraire. Puis l'écriture de soi s'étend à l'extérieur, sollicitant même un journal du dehors, embrassant son monde, les mondes. L'écriture s'articule alors savamment autour des choses du quotidien dans lesquelles s'intègre l'Histoire. Les repas de familles, les photos et films de famille ou simples vidéos tournées à l'extérieur, les chansons, sans en avoir l'air, disent le temps qui passe au travers des générations, mais permettent de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais ». Ainsi se définit le Roman total d'Annie Ernaux, quelque peu à rebours de l'ambition totalisante voulue autrefois pour la *Comédie humaine*.

Bibliographie succincte

Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, (réédition en 1990).

Aragon, *J'abats mon jeu*, Mercure de France, 1959 ; réédition, Les Lettres françaises/Mercure de France, 1992.

Michèle Bacholle-Bošković, *Annie Ernaux De la perte au corps glorieux*, Presses Universitaires de Rennes, 2011

Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, 2011

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978,

Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, édition présentée par Pierre Dufief et Anne-Simone Dufief, Omnibus, t. 1, 2007

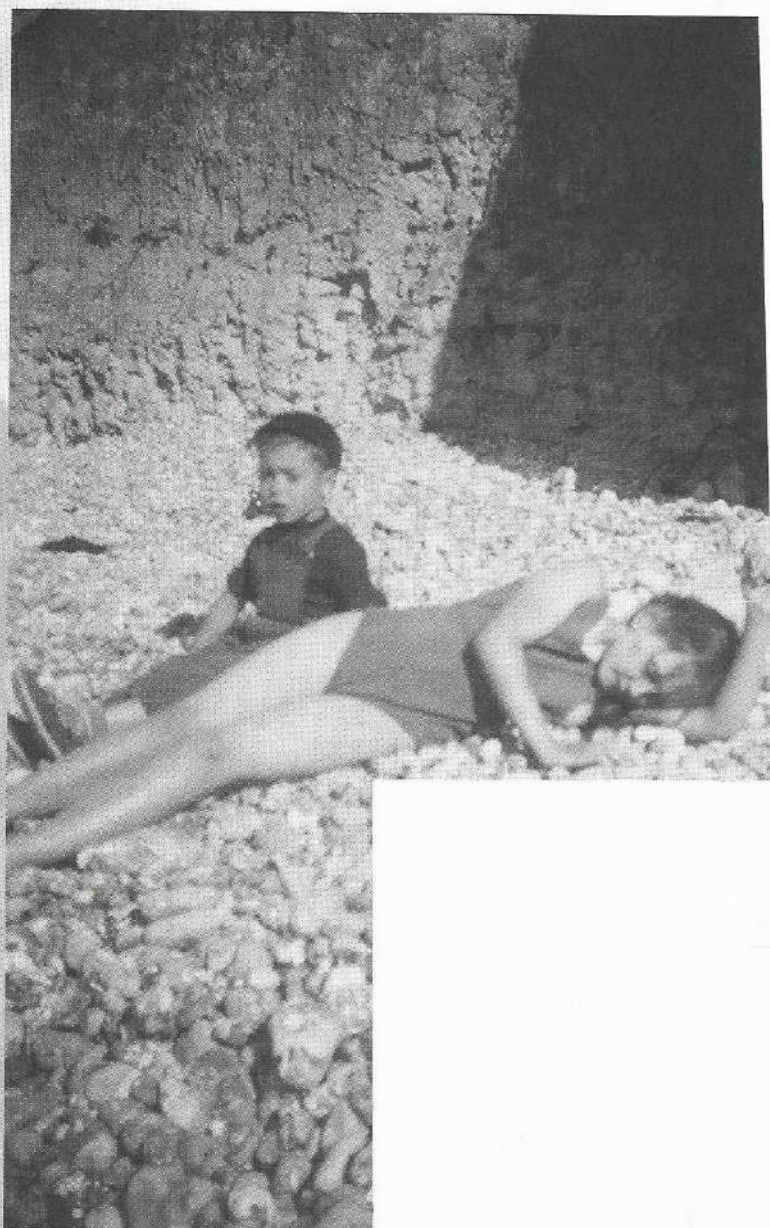
Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007.

Roland Barthes, *Œuvres complètes, T. III, 1974-1980*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Seuil, 1995

Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, (1968, 1^{ère} édition), 1978.

- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.
- Antoine Compagnon, Désécrire la vie, https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18812_21_A.Compagnon_D_scrire_la_vie.pdf. Consulté le 15 janvier 2019.
- Laure Depretto, « Quel genre pour quel moi ? Les paradoxes du récit de soi », *Acta fabula*, vol. 10, n° 7, « Mémoires & littérature », Août-Septembre 2009, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5169.php>, page consultée le 11 juin 2019.
- Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, PUF, 1981
- Annie Ernaux, *Le Journal du dehors*, Gallimard, 1993
 , *Les Années*, Gallimard, 2007
 , *L'Atelier noir*, Éditions des Busclats, 2011
 , *Écrire la vie*, Quarto Gallimard, 2011
- Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- Elise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang, Oxford. Bern. Berlin. Bruxelles. Frankfurt am Main. New York. Wien, n°82. 2009
- Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1972.
 , *Signes de vie Le pacte autobiographique II*, Seuil, 2005.
- Marie-Thérèse Mathet (dir), *La Scène*, L'Harmattan, 2002.
- Peyre (Henri). *Les Générations littéraires*, Boivin et Cie, 1948.
- Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.
 , *Enfance*, Gallimard, 1983.
- Susan Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1973.
- Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature au présent Héritage, Modernité, mutations*, Bordas, 2005.

ANNEXE : Sur la plage de Sotteville en 1949, in *Écrire la vie*, 2011.



1

2

**LA DÉCOLONIALITÉ DANS *LE RÊVE MEXICAÏN*
ET *DIÉGO ET FRIDA* DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO**

COULIBALY Nakpohapédja Hervé

hervcoulibaly@gmail.com

Université Félix Houphouët-Boigny

Résumé

*Cet article vise à montrer que l'histoire du Mexique ne peut se conter sans évoquer la colonisation espagnole qui l'a fortement influencée. Chez Le Clézio, la mise en fiction de cette histoire postule une décolonialité humanisante dont les ressorts sont contenus dans l'art, creuset de l'identité culturelle du peuple mexicain, mieux, socle de son unité. Dans *Le Rêve mexicain*, tout comme dans *Diégo et Frida*, on lit le projet humaniste leclézien dans le sens d'un appel à la capitalisation de la rencontre des cultures, gage de la fin des barrières frontalières visibles ou invisibles pour l'émergence d'un monde plus harmonieux. Pour mener à bien notre réflexion, nous prenons pour référence les travaux de Nicholas Beauclair et de Walter Mignolo. Le premier critique évoque la philosophie de la Décolonialité tandis que le second en propose les mécanismes d'analyse des textes évoquant la question.*

Mots-clés : Décolonialité, harmonie, Beauté, art, humanisme, écriture.

**DECOLONIALITY IN *LE RÊVE MEXICAÏN* AND *DIÉGO ET FRIDA*
OF JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO**

Abstract

This article aims to show that the history of Mexico can't be told without evoking the Spanish colonization that strongly influenced it. With Le Clézio, the fictionalization of this history postulates a humanist decoloniality whose springs are contained in art, crucible of the cultural identity of the Mexican people, better, the base of its unity. In *Le Rêve Mexicain*, as in *Diego et Frida*, we read the humanist project of Le Clézio as a call for the capitalization of the meeting of cultures, the only guarantee of the end of visible or invisible border barriers for the emergence of a more harmonious world.

Keywords : Decoloniality, Beauty, art, humanism, writing.

INTRODUCTION

L'histoire de tout peuple colonisé est indubitablement marquée par la culture importée et supposée hostile. Loin pourtant de constituer une raison suffisante pour cloisonner, isoler voire défier les colonisateurs ou, au contraire, de les défier (au sens fondamentalement spirituel), cette histoire heurtée reflète chez Le Clézio, une volonté manifeste de préconiser

une approche plutôt humaniste. *Le Rêve mexicain* ainsi que *Diego et Frida* suggèrent apparemment la capitalisation des relations nées des rapports conflictuels liés à la colonisation du Mexique plutôt que l'adversité.

La décolonialité, en ce contexte, constitue une épreuve de démarcation culturelle – un état culturel dû à un processus de décolonisation – réussie. Avec *Le Clézio*, elle signifie sans heurts, être en osmose avec ce dont on se démarque quand bien même, il y aurait choc(s). Est-ce une forme d'humanisme ? Comment s'opère cette forme d'esthétique décoloniale ? En quoi est-ce que l'écriture leclézienne participe-t-elle à la valorisation de l'homme en général, et en particulier, à celle du Mexicain ? Pour répondre à ces interrogations, nous prendrons pour appui les travaux de Nicholas Beauclair qui parle explicitement de la philosophie interculturelle des peuples latino-américains comme étant source de l'essor culturel du Mexique et de bien d'autres pays. Selon lui, la question de la décolonialité est indissociable du processus de colonisation qui la fonde. Car, « bien que les Empires coloniaux aient cessé d'exister, leur fonctionnement se perpétue à travers ce que l'on peut appeler la colonialité. »¹ Bref la colonialité est une écriture, un ensemble de marques. D'où la possibilité même de ce que Walter Mignolo nomme « la grammaire de la décolonialité »² : c'est-à-dire, les mécanismes permettant de rompre avec certaines habitudes coloniales pour entrevoir une prise en main des réalités socio-politiques, économiques et culturelles.

C'est pourquoi, nous examinerons d'abord la posture décoloniale de *Le Clézio* pour en faire ressortir les différents aspects utiles à la présente étude ; nous analyserons par la suite l'esthétique qui en découle à travers l'art pictural né du choc culturel ; enfin, nous tenterons de déterminer la finalité du croisement des cultures, ici présenté comme socle d'une identité propre au peuple mexicain.

1. Posture décoloniale chez *Le Clézio* : entre appréhensions et réalités

Les peuples colonisés ont forcément des séquelles qu'ils exploitent selon les besoins de l'actualité d'autant plus que, désormais, ils mènent une existence qui ne se détache pas toujours de leur passé. Fort de cela, les motivations résident pour l'essentiel, dans la manière dont s'est opérée la colonisation ou dans le mode de décolonisation : la brutalité et la philosophie qui sous-tendent le processus colonial ou décolonial semblent être déterminants pour la postérité.

¹ Anibal Quijano cité par Nicholas Beauclair dans *Recherches amérindiennes au Québec. Identités, savoirs, archéologie*, Volume 45, Numéro 2-3, 2015, p. 67.

² Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.

1.1. La brutalité offerte au nom de la modernité

La colonisation mexicaine a été sanglante du fait de sa brutalité. L'Espagne, pour faire valoir sa culture, a procédé par une entrée sanglante au Mexique sur la base d'un malheureux quiproquo autour d'un rêve : pour les Espagnols, il s'agissait du « rêve d'or, rêve *dévorant*, *impitoyable*, qui atteint parfois l'extrême de la *cruauté*, rêve absolu, comme s'il s'agissait peut-être de tout autre chose que de posséder la richesse et la puissance, mais plutôt de se régénérer dans *la violence et le sang...*»¹ Alors que pour les autochtones, l'accueil guide la démarche :

Le rêve ancien des Mexicains, rêve tant attendu, quand viennent de l'est, de l'autre côté de la mer, ces hommes barbus guidés par le Serpent à plumes Quetzalcoatl, pour régner à nouveau sur eux. Alors, quand les deux peuples se rencontrent, et les deux peuples, tandis que l'un demande l'or, les richesses, l'autre demande seulement *un casque*, afin de le montrer aux grands prêtres et au roi de Mexico, car, disent les Indiens, il ressemble à ceux que portaient leurs ancêtres, autrefois, avant de disparaître².

Le mythe se mêlant au réel, la réalité se construit sur un malentendu. Ces souvenirs sont-ils constructifs ou l'auteur a seulement envie de montrer combien les peuples colonisés ont toujours été naïfs ? La violence des uns s'oppose ici à la candeur des autres et rend l'attaque barbare. Inversion des rôles : « La tragédie de cet affrontement est tout entière dans ce déséquilibre. C'est l'extermination d'un rêve ancien par la fureur d'un rêve moderne, la destruction des mythes par un désir de puissance. »³

La puissance espagnole, en s'imposant violemment dans la vie du peuple mexicain, est présentée comme un impérialisme de mauvais aloi. L'Occidental devient le bourreau inhumain quand l'Indien est l'humanité même qu'on prive de son être. Enrique Dussel soutient du reste combien « la modernité est essentiellement et exclusivement un phénomène européen »⁴. Du coup, ce qui devrait être la porte ouverte à un progrès collectif devient, par l'absence de méthodes humaines, une somme d'actions dégradantes, avilissantes, méprisantes, et donc, source de perturbation de la cohésion sociale. Comme une fatalité, le sort du colonisé est rythmé par de nombreux actes inhumains qui désagrègent l'image du colonisé. Au regard de ce type de changement dont le niveau de brutalité appelle à remettre en cause l'humanisme supposé des initiateurs, il est juste de dire avec Frantz Fanon que

¹ Le Clézio, *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11.

² Le Clézio, *Op. cit.*, p. 13.

³ Le Clézio, *Op. cit.*, p. 17.

⁴ Enrique Dussel, « Eurocentrism and Modernity, Introduction to the Francfort Lectures », in *Boundary 2*, 20/3, 1993, P. 65.

Le colonialisme ne se contente pas d'imposer sa loi au présent et à l'avenir du pays colonisé. Le colonialisme ne se satisfait pas d'enserrer le peuple dans ses mailles, de vider le cerveau colonisé de toute forme et de tout contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit.¹

La posture de Frantz Fanon fonde à dire que la colonisation, quelle que soit sa forme, laisse toujours un bouleversement social multidimensionnel dont les effets collatéraux peuvent demeurer longtemps d'autant plus que le Mexique, « plus tard, après la Conquête, est exsangue, affamé, dépeuplé par les épidémies de grippe et de variole...»² La laideur de l'action coloniale est palpable, tangible au point où les raisons qui justifient la démarche du colon, raisons motivées dans la plupart des cas par un désir de contribuer au modernisme des peuples colonisés (prétexte absolu), relèvent du fallacieux, de la délation, de la volonté d'exploiter les terres conquises aux seuls profits du colonisateur. Rien ne pourrait justifier l'introduction de toute forme d'agressivité dans une société humaine. C'est en ce sens que la rhétorique liée à la démarche et à l'action mérite d'être rejetée pour la Modernité vraie, celle qui pose les bases d'une identité nationale comme dans *Diégo et Frida*, le roman qui consacre l'unité nationale mexicaine autour de l'art.

1.2. La brutalité, méthode rejetée pour la Modernité

La rencontre des peuples est toujours précédée d'*a priori*, de méfiance, mais surtout du désir de domination réciproque ou non. De prime abord, la force physique et/ou militaire constitue les armes nécessaires pour aller, dans le cas de la colonisation, à la rencontre de l'autre en dépit des appréhensions. La brutalité est alors la philosophie exploitée par les colons dans leur diversité. Pourtant, cette philosophie doit être écartée si l'on veut atteindre la Modernité³ au sens d'élévation, de progrès, de prise en considération de l'être humain comme sujet primordial pour toute action sociale. *Diégo et Frida*, bien que différents physiquement, dans l'être et le faire, postulent le prototype de rencontre idéale pour l'établissement d'un monde de valeurs, du moins, c'est ce que semble proposer Jean-Marie Gustave Le Clézio dans son œuvre éponyme. En effet, pour cet auteur, ce qui compte, c'est l'être intérieur qui est capable d'ignorer ce qui pourrait se présenter comme des défaillances chez l'autre : lorsque

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte et Syros, 2002, p. 201.

² Le Clézio, *Op. cit.*, p. 33.

³ Selon Paul Aron et alii, « le moderne se définit de manière relative, par opposition avec une tradition perçue comme conservatrice. Le moderne affiche son appartenance au camp de la nouveauté, de l'innovation, de l'invention. Le mot relève donc presque toujours du registre polémique ou, au moins, d'un classement en termes de valeur. » in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2014, p. 489.

« Diego Rivera rencontre Frida pour la première fois, il est frappé par le contraste entre la minceur du corps et la beauté inquiète du visage, et ce regard sombre, brillant, tendu, qui le fixe et l'interroge avec la sincérité de l'enfance »¹.

L'implicite dans cette taxinomie est l'expression de la singularité physique de Frida dont la corpulence impressionne Diego. En effet, la minceur de Frida peinte dans cette focalisation interne est plutôt prémonitoire d'une union amoureuse en dépit de ce qui aurait pu dissuader Diego. En réalité, la simplicité, la sincérité de Frida ont séduit Diego qui dépasse le niveau physique de l'être pour s'en tenir à l'essence, l'intérieur, la pureté du naturel. D'ailleurs, le narrateur souligne, et de juste, que « Frida ne ressemble à aucune des femmes qu'il a connues. »² Dans son cas, il ne s'agit pas du corps-matière contre lequel il ne pourrait, de toutes façons, opposer la force brutale. L'être est considéré dans sa dimension ontologique pure sans préjugés discriminatoires. Son jugement sur le physique de Frida exclut ainsi toute velléité de faire d'elle une insignifiante personne puisqu'il y trouve la « sincérité de l'enfance », une sorte de référence biblique qui consacre la pureté des enfants comme le signe de l'amour vrai, l'amour désintéressé.

Par ce jeu de l'écriture, Le Clézio consacre l'essentiel dans « la recherche de l'harmonie : l'harmonie entre la langue et la pensée, entre l'individu et la société, entre soi et l'autre, entre la vie et la mort, entre la magie et le réel » (Xu Jun³). Cette particularité condense son projet humaniste universalisant en laquelle la décolonisation sous-jacente n'est que le prétexte à l'élaboration du livre.

2. La décolonialité leclézienne, une esthétique scripturaire humaniste

Malgré tout, Le Clézio, après son essai⁴ (*Le Rêve mexicain*) sur la colonisation du Mexique, met en fiction, un projet humaniste élaboré autour de l'art. Il élabore *Diego et Frida* sous l'emprise d'une volonté certaine de présenter l'art comme le reflet de nos aspirations insoupçonnées dans la mesure où il y voit un lieu approprié de brassage culturel, ici le socle de l'unité mexicaine.

¹ Le Clézio, *Op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*

³ Xu Jun, « L'Aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire in *Etudes littéraires*, 47(3), Automne 2016, pp. 117-132. <https://doi.org/10.7202/1054015ar>, consulté le 4 décembre 2018.

⁴ Dans cet essai qui se présente comme une enquête nécessaire à l'élaboration de *Diego et Frida*, l'auteur montre comment le Mexique a vécu la colonisation et comment ce pays s'est organisé pour bâtir une nation digne et intègre.

2.1. Autour de l'art pictural : l'homme en question

Les personnages, Diégo et Frida, physiquement et intellectuellement n'étaient pas faits pour se rencontrer à l'instar du Mexique et de l'Espagne. Pourtant, leur union semble, à l'analyse, préfigurer les bases d'une adaptation vitale qui a généré des sentiments dont la force rappelle celle à l'origine de la fougue mexicaine dans toutes les entreprises de ce pays. L'élément qui déclenche cette force est l'art puisque finalement, « d'une façon ou d'une autre, [ils] (Diégo et Frida) ont incarné les vices et les vertus de cette époque où l'on réinvente les valeurs mexicaines, l'art et la pensée des civilisations préhispaniques.»¹ Dans le cas de la décolonisation mexicaine, il s'agirait sans doute comme le soutient Walter Mignolo, « de la revendication, matérielle et symbolique en même temps, d'un pouvoir d'organiser les relations sociales selon des critères différents que ceux qui régissent la raison moderne colonisatrice »². L'art devient un choix probant étant donné qu'il offre à lire différemment la vie avec la ferme conviction que tout peut s'améliorer selon les nécessités sociales.

L'homme est donc au cœur de la réflexion de Le Clézio : l'art, ici, ne constitue que le prétexte de l'histoire d'amour entre Diego et Frida. Au regard de la simplicité de cet amour entre les deux protagonistes, il semble juste de dire que l'auteur, une fois encore, sublime l'être humain en présentant son corps comme fondamental à travers la grandeur de son âme. Finalement, Le Clézio appelle à l'acceptation de ce que le choc, la réalité et l'avenir (quels qu'ils soient) conditionnent l'être humain, surtout le colonisé dans la mesure où, selon l'auteur,

« les vrais chefs-d'œuvre ne changent pas, ne vieillissent pas. Aujourd'hui dans un monde qui a connu tant de désillusions, alors que la beauté des cultures amérindiennes est quotidiennement bafouée par l'uniforme laideur des empires marchands, les images que nous ont laissées Diego et Frida (...) restent aussi fortes, aussi nécessaires. Dans l'histoire du Mexique, elles continuent à briller comme des braises vivantes, et leurs rougeoiements sont les purs joyaux des enfants démunis.»³

L'idée de l'art se résume en la pratique du domaine avec le secret dessein de surmonter les difficultés nées de la colonisation. En clair, toute colonisation suppose un choc, des surprises (agréables et/ou désagréables), mais par delà tout, un avenir.

2.2. Choc, réalité et avenir : condition de l'être colonisé

L'idée de décolonialité suppose un processus visant à rétablir un certain ordre perturbé préalablement par des pré-supposés ayant insidieusement des allures de préjugés au sens

¹ Le Clézio, *Op. cit.*, p. 19.

² Walter Mignolo, *La Désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 13.

³ *Op. cit.*, pp. 22-23.

strictement négatif du peuple colonisé. Suivant ce postulat, convenons de dire que dans une telle dynamique, le choc, la réalité et l'avenir de l'être colonisé s'en trouvent fortement influencés. Chez Le Clézio, cet impact est observable à travers la métaphorisation de la diégèse qui présente, d'un côté Diego, homme de culture mais dont la corpulence symbolise le monstre Europe et Frida dont la fébrilité corporelle correspondrait au Mexique. L'association de ces deux personnages que rien ne semblait rapprocher suggère l'idée de brutalité, de choc des rencontres culturelles, sociales, politiques et dans le cas présent, de choc artistique. A juste titre, le narrateur révèle :

La prise de conscience de Diego a été lente et mûrie par l'expérience européenne, par le choc de la guerre, par la rencontre à Montparnasse d'Ilya Ehrenbourg, de Picasso, d'Elie Faure, par ses relations avec la petite communauté d'immigrés de Russie, où circulait avant 1914 le ferment de la révolution.¹

Cette présentation est significative en ce sens qu'elle traduit, non seulement les oppositions qui résulteraient des rencontres des cultures, mais aussi, et surtout, elle relève le caractère surprenant des relations humaines qui parviennent à se transcender pour offrir à l'humanité son essence harmonieuse en dépit des différences quelquefois surprenantes. Les références comparatives à la guerre illustrent parfaitement le caractère bouleversant de certaines relations dont les aspects peuvent être stigmatisant pour les peuples colonisés. Walter Mignolo exprime cela en mettant en rapport la colonisation et la décolonisation. À ce propos, il précise que :

La colonisation de l'être et du savoir se fait, et s'est toujours faite, de haut en bas, par l'intermédiaire du contrôle de l'autorité politique et économique. La décolonisation de l'être et du savoir remonte du bas vers le haut, part de la société civile et des secteurs radicaux de la politique pour arriver au centre du contrôle impérial de l'autorité et de l'économie.²

En tout état de cause, il convient de dire que l'approche décoloniale que propose Le Clézio adopte la pratique de l'art comme le creuset du rapprochement des peuples. Selon son entendement, à travers ce domaine, *mêmeté* et *altérité* se découvrent harmonieusement. Car malheureusement, *Le Rêve mexicain* le rappelle bien, les « canons de l'art de la Renaissance ne peuvent admettre la symbolique de l'art indien »³ puisque, « l'un des traits les plus étranges de la pensée des anciens Mexicains, c'est sans doute qu'elle semblait porter en elle-même les éléments de sa propre fin »⁴. Le fusionnel que ces deux récits lecléziens offrent à lire inclinent à comprendre la diversité dans l'universalité. Ce qui est propre à l'art musical qu'on découvre

¹ *Op. cit.*, p. 265.

² Walter Mignolo, *Op. cit.*, p. 138.

³ *Le Rêve mexicain*, p. 43

⁴ *Idem*, p. 228.

avec Diego et Frida. L'écriture leclézienne se présente ainsi comme « un acte semi-conscient ou semi-vigile qui s'exerce dans un mouvement musical. »¹ La démarche décoloniale leclézienne s'organise alors sous le prisme de la rencontre des cultures avec pour finalité l'établissement d'une harmonie qui, même si elle ne peut plus être à l'image de l'originelle, elle devrait avoir une originalité qui promeut le droit à la différence en dépit des chocs et des blessures que connaît chaque peuple. C'est en cela que décolonialité et Harmonie peuvent devenir une finalité du croisement des cultures. Telle semble du moins être la posture de Le Clézio.

3. La décolonialité et l'Harmonie : finalité du croisement des cultures

Le prétexte que constitue l'art, dans ce contexte, est justement une opportunité qui rapproche deux entités que rien ne devrait unir tant les différences sont énormes : Diego et Frida, le Mexique et l'Espagne. L'écrivain parvient ainsi à montrer comment l'Espagne culturelle transposé au Mexique a fait de ce pays un creuset de l'unité nationale.

3.1. L'Espagne culturelle transposé

La colonisation opérée par l'Espagne au Mexique est à lire chez Le Clézio comme une opportunité scripturaire dont l'unique dessein résiderait dans la volonté de l'auteur de voir comment, transposée, une culture autre s'assimile lors même qu'elle voudrait assimiler. Le langage universel, qu'il convient de nommer l'art, lui sert de rhétorique que condense toute l'écriture. En effet, la symbolique incarnée par Diego et Frida, dissimulée par leur amour et entretenue par l'art qui les rapproche, suggère une acceptation d'une réalité incrustée dans les habitudes mexicaines. C'est pourquoi, pour Diego, [« L'artiste, explique-t-il,] « n'est pas solitaire. Il exprime un langage universel, et pour atteindre cette universalité, il doit être porté par le peuple tout entier. »²

Cette posture leclézienne se sert simplement de l'histoire comme repère pour envisager la Beauté originelle comme source de bonheur. Dans *Le Rêve mexicain*, il présente les Espagnols comme étant des conquérants qui bouleversent tout sur leur passage. Ce témoignage historique se présente comme une invitation à capitaliser positivement l'entrée des Espagnols au Mexique. Pour preuve, rappelons, cette pénétration espagnole au Mexique : « Les Conquérants espagnols avancent lentement sur la longue chaussée qui traverse le lac, de

¹ Xu Jun, « L'aventure poétique : un dialogue avec J.M.G. Le Clézio sur la création littéraire » in *Etudes littéraires*, 47(3), 117-132. <https://doi.org/10.7202/1054015ar>, consulté le 04 mai 2019.

² Le Clézio, *Op. cit.*, pp. 52-53.

la ville d'Ixtapalapa jusqu'à Tenochtitlan, dans le crépuscule...»¹. L'assurance et la précision avec lesquelles ils prennent le contrôle du Mexique, assurent de ce que le peuple envahi ne pouvait plus réagir autrement que de faire des concessions. Les « derniers survivants du plus grand désastre de l'humanité, les peuples indiens réfugiés dans les montagnes, dans les déserts, ou cachés dans la profondeur des forêts, continuent à donner l'image d'une fidélité absolue aux principes de liberté, de solidarité et de rêve des anciennes civilisations préhispaniques. »² Ce fut alors l'occasion d'impulser certaines valeurs inspirées de l'art et qui fondent aujourd'hui le Mexique.

3.2. Le Mexique établi sous l'impulsion de l'art

L'art est l'âme de l'identité nationale mexicaine. C'est ce que postule du moins *Diego et Frida*. Les drames antérieurs, dans ce récit, laissent croire qu'ils ont fait place à une culture des valeurs axées sur la réflexion autour de la valorisation des acquis coloniaux et ce, dans un élan qui porte haut l'amour du prochain au cœur des préoccupations de ce pays. En usant de ce que l'on peut appeler une abstraction, Le Clézio suggère aux peuples colonisés des chances de trouver dans leurs âmes, des raisons d'avancer en dépit des tragédies imposées par la confrontation des cultures. Pour lui, cette contradiction culturelle doit inspirer de nouvelles approches de l'autre en ce sens que l'être humain n'est pas fini tant qu'il parvient à faire de sa pensée une référence indiscutable du point de vue des valeurs morales à l'image de l'amour entre Diego et Frida que rien ne prédestinait à l'union. C'est à juste titre que le narrateur dans le prologue, précise donc ceci :

Pour Diego, comme plus tard pour Frida, l'attrait, c'est Mexico. Non pas la mégapole d'aujourd'hui, piège pour les damnés de l'ère industrielle, mais cette ville éblouissante, légère, effervescente, dans laquelle se retrouvent au lendemain de la révolution les étudiants, les aventuriers, les amoureux, les maîtres à penser et les ambitieux politiciens, les théoriciens de l'art et les apprentis de la modernité.³

Fort de son approche de ce qu'est devenue Mexico, il paraît juste de dire qu'à travers la création fictionnelle de *Le Clézio*, l'on découvre la grandeur d'un pays qui, en dépit des affres de la colonisation est parvenu à se surpasser pour donner une âme unique à son peuple. D'ailleurs, Le Clézio estime que « l'écriture est un acte semi-conscient »⁴ dont certainement le

¹ Le Clézio, *Le Rêve mexicain*, Op. cit., p. 37.

² Le Clézio, *Op. cit.*, p. 274.

³ Le Clézio, *Op. cit.*, p. 17.

⁴ Le Clézio, *Op. cit.*,

but serait de concourir à rendre le monde plus humaniste pour parvenir à l'Harmonie, à la Beauté. C'est sans doute pourquoi Diego prévenait déjà que « la peinture doit être en harmonie avec le lieu dans lequel elle se trouve »¹. Cette suggestion est une préoccupation de l'auteur par le truchement de ce dédoublement scripturaire qui lui donne un aspect objectif.

Par ailleurs, il convient de souligner que la peinture, ayant uni deux êtres que tout opposait, constitue un sujet saisissant de par son caractère à la fois singulier et universel. Le couple, Diego/Frida, exporte son expertise aux Etats-Unis à travers des tableaux remarquables. Le narrateur révèle à juste titre « l'histoire d'un couple exceptionnel qui allait bouleverser la peinture mexicaine et vivre totalement l'aventure de la modernité. »² La modernité dont il est question ici est celle qui transcende les appréhensions tendant à maintenir le colonisé dans une situation d'immobilisme accusateur dénué de toute volonté de prendre son envol. Mieux, la référence à l'art se présente comme la symbolique de ce que le monde serait meilleur si l'on s'efforçait « à regarder les mêmes choses ensemble »³, en artistes.

Conclusion

Sur le paradoxe et la complexité que suppose le désir de décolonialité, la décolonisation mexicaine, telle que figurée ici par Le Clézio, est un exemple qui pourrait faire école : le peuple, considéré à tort comme barbare, primitif et donc sans culture civilisée, a fait de l'art du colon espagnol en principe ennemi, le creuset de sa culture. Mieux, l'art fonde l'amour, la cohésion et la solidarité qui constituent des valeurs humanistes dans la mesure où elles intègrent, dans ces textes lecléziens, l'homme au cœur de toutes les préoccupations. Jean-Marie Kouakou affirme alors que :

L'autre se construit au fur et à mesure de sa présence, par le silence de celui qui l'écoute est à son tour un bruit de présence. La parole du premier remplit la page. Son ombre poétique également. Et ce à travers un symbolisme à partir duquel s'est d'abord formée l'image virtuelle puis, ensuite, au terme du contact sensible, l'image vraie, l'image "réelle."⁴

Le Clézio, dans sa dynamique d'éveiller les consciences en vue de faire du monde une Harmonie où se côtoient Amour et Beauté, suggère que l'on trouve dans les effets de la colonisation, des raisons d'espérer. Pour lui, l'art espagnol importé au Mexique fut une

¹ Le Clézio, *Op. cit.*, p. 128.

² Le Clézio, *Op. cit.*, p. 100.

³ Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, p. 120.

⁴ J.M. Kouakou, (2013), *J.M.G. Le Clézio. Accéder en vrai à l'autre culturel*, Paris, l'Harmattan, pp. 223-224.

aubaine que ce dernier a su saisir pour son unité sans laquelle il ne pourrait y avoir développement.

Bibliographie

- ARON Paul et alii, (2014), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- BEAUCLAIR Nicolas, (2015), « Épistémologies autochtones et décolonialité : Réflexions autour de la philosophie interculturelle latino-américaine » in *Recherches amérindiennes au Québec*, Identités, savoirs, archéologie, Volume 45, Numéro 2-3, p. 67-76.
- CASTORIADIS Cornelius, (1991), « Le sujet humain : de la clôture identitaire à l'ouverture au monde » in *L'inconscient et la science*, (Dir. R. Dorey), Paris, Dunod, Coll. Inconscient et Culture.
- CAVALLERO Claude, (2009), *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Éditions Calliopées.
- FANON Frantz, (2002), *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte et Syros.
- GENETTE Gérard, (2007), *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GUILLERMET-PASQUIER Martine, (1989), *La Quête de l'altérité dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat nouveau, Université de Rouen.
- KOUAKOU Jean-Marie, (2013), *J.M.G. Le Clézio. Accéder en vrai à l'autre culturel*, Paris, L'Harmattan.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, (1988), *Le Rêve mexicain*, Paris, Gallimard.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, (1993), *Diégo et Frida*, Paris, Gallimard.
- VAILLANT Alain, (2011), *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, (2008), *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- WALTER Mignolo, (2015), *La Désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

**REGARD ANATOMIQUE SUR LE CORPS SOCIAL
PARISIEN : GERMINIE LACERTEUX (1865)
D'EDMOND ET JULES DE GONCOURT**

MPAMY Lucien

adeluc3@yahoo.fr

Université Cheikh Anta Diop

Résumé

Cette étude vise à démontrer qu'avec le développement des sciences et de la technologie au XIX^e siècle, le genre romanesque, jusqu'alors considéré comme mineur vis à vis de la poésie et du théâtre, est devenu un récit dans lequel les romanciers justifient sa capacité de traiter avec exactitude le mal social. C'est pourquoi les Goncourt accordent moins d'importance à la vraisemblance qui fut un aspect préféré par leurs aînés, en privilégiant l'intégration des sciences exactes dans le roman. Désormais, le roman, acquiesçant à cette interdisciplinarité, rivalise avec lesdites sciences afin d'aboutir, dans le traitement des questions inhérentes à l'existence humaine, à la précision qu'on retrouve lors d'une étude anatomique.

Mots-clés : corps, naturalisme, réalisme, roman, société

This study tries to show that with the development of science and technology in the nineteenth century, the fictional genre, hitherto considered minor to the detriment of others, has become a document in which novelists justify its ability to treat accurately social evil. This is why the Goncourt neglect the likelihood that was a favorite aspect of their elders by favoring the integration of the exact sciences in the novel. Henceforth, the novel, acquiescing in this interdisciplinarity, competes with the said sciences in order to achieve, in the treatment of the questions inherent in human existence, the precision that we find in an anatomical study.

Keywords : Body, naturalism, realism, novel, society

Introduction

Le genre romanesque a, au XIX^e siècle, atteint, en France, son âge d'or avec les courants réaliste et naturaliste. Mais le goût de la précision dans la description anime de plus en plus les frères Goncourt. Le souci d'exactitude les pousse à étendre les frontières du genre jusqu'aux sciences exactes. L'attention que portent les Goncourt sur la société parisienne du XIX^e siècle est tout à fait singulière dans *Germinie Lacerteux*. En plus d'être un roman bâti sur l'étude clinique, *Germinie Lacerteux* se présente comme un lieu où Edmond et Jules de Goncourt anatomisent la société parisienne. Le roman en décrit les différentes couches jusque dans les détails les plus infimes. Il nous paraît ainsi judicieux d'analyser la manière dont les Goncourt observent, avec un souci d'objectivité, les formes de vice sous le second Empire. Nous

considérerons trois étapes de leur méthode narrative : l'observation, l'anatomie et la physiologie. Ces trois phases ne sont pas dissociées dans la trame du récit. Elles constituent la démarche opérationnelle classique de l'école naturaliste qui a le goût des sciences naturelles et exactes. Sur ces fondements, Edmond et Jules de Goncourt dressent, avec acuité, un diagnostic de l'état du corps social de la capitale française.

1. Une observation méticuleuse

D'ordinaire le propre des sciences naturelles, l'observation devient à la seconde moitié du XIX^e siècle un domaine que s'approprient, avec intérêt, certains romanciers. Il n'est pas du tout surprenant de constater cette préférence non seulement chez l'homme de Lettres, mais également chez les romanciers naturalistes. Le besoin d'être plus proche de la société et d'en tirer la réalité avec minutie s'impose de plus en plus :

Le journal, il faut le rappeler, était encore complètement inédit au moment où parut *Germinie Lacerteux*. Les critiques, dans l'impossibilité de connaître l'origine de l'œuvre, furent prompts à juger malsaine et morbide l'inspiration des Goncourt, alors qu'ils n'avaient rien inventé. Tout au plus avaient-ils reconstitué quelques scènes dont la réalité ne leur avait donné que l'argument. Tout dans le roman était vrai, aussi incroyable qu'il paraisse, et lorsque les Goncourt avaient appris les événements dont ils allaient faire *Germinie*, ils en avaient été les premiers estomaqués¹.

L'acharnement de la critique et de la presse d'antan sur les Goncourt reste une preuve patente démontrant qu'il y avait quelque chose d'innovant, voire de dérangeant, dans *Germinie Lacerteux*. Il est de nature chez les humains de rejeter tout ce qui relève de l'extraordinaire. Ainsi, à beau critiquer la démarche des frères Goncourt, leur récit offre et justifie l'honnêteté avec laquelle Edmond et Jules ont, avec attention, observé et analysé le comportement de la société parisienne du XIX^e siècle. Le roman, dans son intégralité, abhorre le sentimental et obéit à une fermeté scientifique parce que le projet goncourtien n'est pas de plaire, mais de réaliser un récit dans lequel la vérité est rendue dans son intégrité et son intégralité. C'est pourquoi la préface inhabituelle de la première édition se montre à la fois révélatrice et ironique à l'endroit du public-lecteur, ainsi que vis-à-vis de l'intelligentsia française, sous le second Empire :

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue. Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le

¹ Nadine Satiat, « Préface de *Germinie Lacerteux* », Paris, Flammarion, 1990, p. 18.

scandale qui se retrouve dans une image aux devantures des libraires : ce qu'il va lire est sévèrement pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'Amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène¹.

Cette préface est révélatrice de deux habitudes émanant scientifiquement de la lecture que les Goncourt ont faite du public français d'antan. D'abord, les auteurs de *Germinie Lacerteux* se donnent la conviction que les lecteurs se sont jusqu'ici mal informés, vu les tâtonnements de l'information dans l'ensemble du roman de la première moitié du XIX^e siècle. Pourtant, trente ans auparavant, à la parution du *Père Goriot*, Honoré de Balzac se réclamait déjà « secrétaire de la société française »². Cela laisse implicitement croire qu'un travail sérieux avait été entamé par l'initiateur du réalisme quant à la fidélité de l'information que le genre romanesque devait désormais offrir au public-lecteur. En vérité, les Goncourt cachent la véritable cible à laquelle leur préface est destinée, car s'ils connaissent bien les attentes habituelles du lecteur au XIX^e siècle, lequel, selon eux, aime le livre traitant des futilités, ils ne méconnaissent pas non plus la frange d'intellectuels qui écrit le roman. Les deux frères sont sans conteste de véritables observateurs. Donc, la publication de *Germinie Lacerteux* se pose comme une remise en question d'une coutume de la création romanesque qui jusqu'alors se montre légère :

La préface de *Germinie Lacerteux* rappelle les principes affichés par Victor Hugo dans *Les Misérables*, dont les Goncourt avaient attendu beaucoup et qui les avait déçus [...] les Goncourt se veulent « historiens des mœurs contemporaines » et « historiens des cœurs et des âmes » plus que des événements. Mais ils entendent le « roman vrai » autrement qu'Hugo. En visitant, cette même année 1862 où paraissait *Les Misérables*, la prison de femmes de Clermont-d'Oise, ils mesurent la distance qui sépare les tableaux d'Hugo de la réalité, et jugent "injustifié" le titre de son roman, bâti « avec du vraisemblable et non avec du vrai »³.

Les frères Goncourt ne comptent pas sur l'imagination, le propre même du genre romanesque, pour la création de *Germinie Lacerteux*. La déception qu'ils ont eue de la Préface des *Misérables* justifie leur ambition de faire du roman un récit où s'appliquent des méthodes des sciences naturelles et médicales, basées sur une observation minutieuse. Dès lors, le vraisemblable, s'il doit exister dans la fiction romanesque, devrait plutôt, selon Edmond et

¹ Edmond et Jules de Goncourt, « Préface de la première édition », in *Germinie Lacerteux*, Paris, Edition de référence G. Charpentier et Cie, 1889, p. 05.

² Honoré de Balzac, Avant-propos de *La comédie humaine* (1842), Paris, édition omnibus, 2011.

Désormais, ainsi sera abrégé le titre du roman (GL) : *Germinie Lacerteux*.

³ Nadine Satiat, Préface de *Germinie Lacerteux op., cit.*, p. 12.

Jules, se conformer à une documentation fiable. Cette pratique rigoureuse, empruntée aux sciences médicales et sociales, n'est pas absente de ce récit qui a fait tant de bruit¹, dès sa parution, dans le milieu de la critique. La description très simple mais crue de la vie misérable de Germinie n'est pas sans choquer plus d'un lecteur :

Lorsque la petite Germinie Lacerteux était arrivée à Paris, n'ayant pas encore quinze ans, ses sœurs, pressées de la voir gagner sa vie et de lui mettre son pain à la main, l'avaient placée dans un café du boulevard où elle servait à la fois de femme de chambre à la maîtresse de café et d'aide aux garçons pour les gros ouvrages de l'établissement. L'enfant, sortie de son village et tombée là brusquement, se trouva dépaysée, tout effarouchée dans cette place, dans ce service. Elle sentait le premier instinct de ses pudeurs et la femme qu'elle allait être frissonner à ce contact perpétuel avec les garçons, à cette communauté de travail, de repas, d'existence avec des hommes ; et chaque fois qu'elle avait une sortie et qu'elle allait chez ses sœurs, c'étaient des pleurs, des désespoirs, des scènes où, sans se plaindre précisément de rien, elle montrait comme une terreur de rentrer, disant qu'elle ne voulait plus rester là, qu'elle s'y déplaisait, qu'elle aimait mieux retourner chez eux (GL, 84-85).

Au bout de leur plume, Edmond et Jules libèrent leur instinct naturaliste dans la description du personnage. Il faut dire qu'ils laissent surtout s'afficher dans la fresque qu'ils font de Germinie Lacerteux l'effet des activités journalières lourdes pour son jeune âge. Dans la société parisienne à laquelle ces écrivains nous renvoient, la hiérarchie, étant de mise, définit également les classes sociales aussi bien sur les plans économique que politique. Connaissant parfaitement le monde parisien, les Goncourt ne transposent que leur expérimentation existentielle au sein d'une société où les plus démunis doivent, comme le révèle le texte, s'adonner à fond dans le travail afin d'assurer la survie. C'est cette caractéristique qui, en effet, fait de *Germinie Lacerteux* un roman vrai, issu d'une documentation scientifique, singulièrement de l'observation :

Dans le roman même, l'exigence qu'il soit « étude » et « clinique », se voit réalisée par des références explicites à une réalité extra-littéraire. Comme on le sait, l'histoire entière de *Germinie* repose sur un cas réel. Les Goncourt racontent la vie et la mort de Rose Malingre qui était leur bonne ; et la maladie finale de Germinie est décrite d'après la documentation détaillée de la mort de Rose qui se trouve dans leur *Journal*. À cette source s'ajoutent, en tant que sources des faits présentés, des documents sociologiques, physiologiques et médicaux².

Ce n'est pas l'origine réelle de l'histoire qui justifie le réalisme de ce roman, mais la détermination des Goncourt dans l'intégration de la pauvre vie de Rose – leur domestique –

¹ Au lendemain de la publication de leur roman, la presse et la critique littéraire, vu les caractéristiques formelles et thématiques pratiquement inédites que présente *Germinie Lacerteux*, ont jugé d'une manière sarcastique les Goncourt. Des fois, les critiques appliquent même l'ironie sur leur vie en soulignant qu'ils n'avaient fait que raconter avec une parfaite imagination leurs propres habitudes au lieu d'une société parisienne.

² Katja Hettich, « Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans Germinie Lacerteux (1864) d'Edmond et Jules de Goncourt », in *Savoirs En Prisme*, 2014. La version électronique est disponible à l'adresse suivante : <https://savoirenprisme.com>, consulté le 20 mars 2018 à 10 heures 15minutes.

dans le récit. C'est ce qui fait qu'au-delà de la facture fictive du personnage, en l'occurrence Germinie Lacerteux, on y reconnaît Rose Malingre, la servante des Goncourt. D'ailleurs, le nom "Malingre" est souvent utilisé à titre d'adjectif qualificatif pour peindre l'état clinique de l'héroïne, lequel rappelle celui des derniers jours de la « pauvre Rose »¹ affaiblie par la maladie.

1. Une analyse du corps social parisien

Le corps "malingre" de Germinie Lacerteux n'est qu'une vitrine à travers laquelle les deux frères anatomisent la structure de la société parisienne pathologique du XIX^e siècle. Pour preuve, la faiblesse physique et morale du personnage rappelle à bien des égards l'état des différentes couches sociales que présente le récit. Dans le roman, si la description révèle la forte présence du bas peuple, il n'en demeure pas moins qu'elle affiche celle de la bourgeoisie. L'habileté d'Edmond et de Jules aura été de laisser s'exprimer surtout les bas-fonds parisiens où évolue le personnage de Germinie Lacerteux :

La maison, où on l' [Germinie] avait prise pour bonne à tout faire, était ce que les domestiques appellent "une baraque". Gaspilleuse et mangeuse, sans ordre et sans argent, comme il arrive aux femmes dans les commerces de hasard et les métiers problématiques de Paris, l'épileuse presque toujours entre une saisie et une partie, ne s'occupait guère de la façon dont se nourrissait sa petite bonne. Elle partait souvent pour toute la journée sans lui laisser de quoi dîner. La petite se rassasiait tant bien que mal de crudités quelconques, de salades, des choses vinaigrées qui trompent l'appétit des jeunes femmes, de charbon même qu'elle grignotait avec les goûts dépravés et les caprices d'estomac de son âge et de son sexe. Ce régime, au sortir d'une couche, dans un état mal raffermi et demandant des fortifiants, maigrissait, épuisait, minait la jeune fille. Elle arrivait à faire peur. Son teint devenait de ce blanc qui paraît verdir au plein jour. Ses yeux gonflés se cernaient d'une grande ombre bleuâtre. Ses lèvres décolorées prenaient un ton de violettes fanées. Elle était essoufflée pour la moindre montée, et l'on souffrait auprès d'elle de cette incessante vibration qui s'échappait des artères de sa gorge. Les pieds, le corps affaissé, elle allait en se traînant, comme trop faible et pliant sous la vie. Les facultés et les sens à demi-sommeillants, elle s'évanouissait pour un rien, pour la fatigue de peigner sa maîtresse (GL, 88-89).

Grâce à la description de la vie domestique de Germinie, les Goncourt introduisent systématiquement le lecteur dans la découverte des habitudes de la société parisienne sous le second Empire où le bas peuple ployait dans « une misère sans poésie »², dont parle Honoré de Balzac. Il est clair que le second Empire avait placé la France sur une bonne direction en ce qui concerne le développement économique. Malheureusement, les efforts consentis par le monarque Napoléon III sont plutôt orientés vers ses propres ambitions de bien conforter son

¹Edmond et Jules de Goncourt, « La mort de Rose Malingre et la découverte par les Goncourt de sa double vie »: extraits du *Journal* des Goncourt, 20 juillet 1862 – 21 août 1862, édition Ricatte, Imprimerie nationale de Monaco, 1956, tome IV, p. 163.

² *Le père Goriot* (1835), Paris, Gallimard, 1971, p. 05.

pouvoir créant une certaine indifférence vis-à-vis du peuple. Le récit goncourtien n'occulte pas cet aspect, étant donné que les différents milieux où Germinie Lacerteux a servi comme servante laissent comprendre que ses maîtres et maîtresses ne voyaient en elle qu'un outil dont ils se servent pour atteindre leur objectif. Edmond et Jules de Goncourt restituent, dans *Germinie Lacerteux*, une société parisienne très vicieuse dont l'indifférence n'est qu'une résultante directe. Ce qui étonne le plus, c'est que le bas peuple, au sein duquel l'on devrait sentir une réelle solidarité entre hommes et femmes partageant la même condition, se montre dépravé sur tous les plans :

Au cours du XIX^e siècle, la France a vécu des changements profonds, tant sur le plan politique et social que sur le plan scientifique et technique, et qui ne sont pas restés sans influence pour les champs spirituel, moral et culturel. Ces bouleversements créent un esprit du temps quelque peu ambivalent : tandis que les progrès technique, économique et scientifique donnent lieu à un certain optimisme, les problèmes sociaux provenant de l'industrialisation croissante, la déchéance des valeurs chrétiennes et le désenchantement vis-à-vis des idéaux des Lumières depuis la grande révolution entraînent une crise spirituelle et morale¹.

La recherche du bien-être social, bâti sur l'argent, ne se soucie plus de l'éthique et de la morale. Dans le récit, le deuxième malheur de Germinie, après celui de la perte de ses parents au village, reste très lié au bien matériel². La seule famille qui lui reste, en l'occurrence ses sœurs vivant déjà à Paris, ne s'est pas montrée indulgente à son endroit. Elle ne se préoccupe que de la manière dont leur jeune sœur rembourserait l'argent qu'elles ont dépensé pour sa venue à Paris. Les multiples plaintes et fugues de la petite et candide Germinie, par moments, n'ont pas suffi pour réanimer leur attention et leur sensibilité :

Un dimanche, elle avait été passée la soirée chez sa sœur la portière ; après des vomissements, elle se trouva mal. Un médecin, locataire de la maison, prenait sa clef dans la loge : les deux sœurs apprirent par lui la position de leur cadette. Les révoltes d'orgueil intraitables et brutales qu'a l'honneur du peuple, les sévérités implacables de la dévotion, éclatèrent chez les deux femmes en colères indignées. Leur confusion se tourna en rage. Germinie reprit connaissance sous leurs coups, sous leurs injures, sous les blessures de leurs mains, sous les outrages de leur bouche. Il y avait là son beau-frère, qui ne lui pardonnait pas l'argent qu'avait coûté son voyage et qui la regardait d'un air goguenard avec une joie sournoise et féroce d'Auvergnat, avec un rire qui mit aux joues de la jeune fille plus de rouge encore que les soufflets de ses sœurs (GL, 87).

¹ Katja Hettich, « Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* (1864) de Jules et Edmond de Goncourt », *Savoirs En Prisme*, 2014 ; la version électronique est disponible à l'adresse suivante : <https://savoirsenprisme.com>, consulté le 20 mars 2018 à 10 heures 15 minutes.

² La quête de pouvoir économique occupe essentiellement le genre romanesque du XIX^e siècle; Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1835) ; Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857) etc. ont souvent peint l'homme confronté à ce désir comme un malade étant donné que les valeurs morales sont oubliées au détriment de la cupidité.

La torture physique et morale infligée à Germinie par ses sœurs et son beau-frère démontre à quel point ces derniers ne pensent qu'à défendre leur propre orgueil. Un tel égoïsme leur a fait oublier qu'ils sont, pourtant, à l'origine du viol dont Germinie a été victime et qui a abouti à une grossesse. Même si ses sœurs aînées tentent plus tard de réparer cette erreur en voulant y associer la justice, Germinie se montre réticente afin que la mauvaise nouvelle ne soit pas révélée au grand public parisien :

Elle [Germinie] ne chercha ni à se défendre ni à s'excuser. Elle ne raconta point comment les choses s'étaient passées, et combien peu il y avait de sa volonté dans son malheur. Elle resta muette : elle avait une vague espérance qu'on la tuerait. Sa sœur aînée lui demandant s'il n'y avait pas eu de la violence, lui disant qu'il y avait des commissaires de police, tribunaux, elle ferma les yeux devant l'idée horrible d'étaler sa honte. Un instant seulement, lorsque le souvenir de sa mère lui fut jeté à la face, elle eut un regard, un éclair des yeux dont les deux femmes se sentirent la conscience traversée : elles se souvinrent que c'étaient elles qui l'avaient placée, retenue dans cette place, exposée, presque forcée à sa faute (GL, 87).

Entre le mutisme de Germinie et le refus de voir sa condition de violée publiée, est lisible une faiblesse psychique qui la suivra jusqu'à sa dernière demeure. La décision, qui est la sienne, de toujours contenir son mal la fait davantage sombrer dans la souffrance et le malheur. Généralement, l'impression qui s'impose au lecteur, au regard de l'attitude indolente et passive de Germinie Lacerteux face aux tristes événements qui lui arrivent, fait penser à une aboulie. En inscrivant leur personnage principal dans ce contexte, les Goncourt invitent le lecteur à regarder l'envers du texte dans la mesure où c'est la société parisienne qui détermine le comportement et les différents états altérés de Germinie. Là, les auteurs de *Germinie Lacerteux* jouent sur la psychologie sociale car la plongée infernale de Germinie n'en est pas moins symétrique à celle de ceux qui sont à l'origine de sa décrépitude physique et morale. On peut comprendre que, malgré son isolement, cette servante reste toujours et fortement liée à son entourage social.

Bien que vivant une solitude intérieure, l'agression sociale contraint, par moments, Germinie à suivre ses directives. En fait, le personnage gongourtien se trouve dans l'obligation d'aller à la rencontre du peuple puisque son travail en dépend. Justement, les deux frères analysent méthodiquement cette situation où la domestique vit une emprise, tiraillée entre les services de Mademoiselle de Varandeuil, sa maîtresse, et les duperies de la famille Jupillon :

Le soir, mademoiselle aurait pu la garder auprès d'elle pour lui tenir compagnie : elle aimait mieux l'envoyer se promener, la pousser dehors, lui faire prendre un peu d'air, de distraction. Elle ne lui demandait que d'être rentrée à dix heures pour l'aider à se mettre au lit ; et encore quand Germinie se trouvait en retard, mademoiselle se déshabillait et se couchait fort bien toute seule. Toutes les heures que lui laissait sa

maîtresse, Germinie vint les vivre et les passer dans la boutique. Elle descendait maintenant à la crèmerie, dès le matin, à l'ouverture des volets que la plupart du temps elle rentrait, prenait son café au lait, restait jusqu'à neuf heures, remontait pour le chocolat de mademoiselle, et du déjeuner au dîner, elle trouvait moyen de revenir deux ou trois fois, s'attardant et bavardant dans l'arrière-boutique pour la moindre commission. – Quelle pie borgne tu fais ! lui disait mademoiselle avec une voix qui grognait et un regard qui souriait.

À cinq heures et demie, le petit dîner desservi, elle descendait quatre à quatre les escaliers, s'installait chez la mère Jupillon, y attendait dix heures, regrimpait les cinq étages, et en cinq minutes déshabillait sa maîtresse qui se laissait faire, tout en étant un peu étonnée de la voir si pressée d'aller se coucher (GL, 112).

Pressée d'achever ses travaux domestiques chez Mademoiselle de Varandeuil qui, pourtant, est loin d'être cruelle, mais « *cach[ant] un caractère de fer, une volonté d'homme, un de ces cœurs que rien ne plie et qui ne fléchisse pas* » (GL, 75), Germinie n'osait pas faire d'elle une confidente. Comme Germinie, cette dame de la petite bourgeoisie a reçu de son père une éducation difficile faisant d'elle une « *étrange vieille fille* » (GL, 81) aigrie. Les épreuves que Mademoiselle a subies de son père lui ont endurci le cœur, à telle enseigne qu'elle n'était pas du tout réceptive aux souffrances du monde, même à celles de sa servante.

3. Une étude physiologique du cœur

La découverte de chez Mme Jupillon, la crèmière, devient intéressante en ce que la servante y trouve une sorte de havre de paix, mais cette paix-là est éphémère. La relation amicale que Germinie entretient avec la famille Jupillon n'augure que sa déchéance, puis sa mort. Cette amitié est, en effet, fragile ou mieux, elle n'existe pas en réalité quand on sait que la crèmière n'en tire que du profit. En plus des tâches qu'elle accomplit chez sa maîtresse, Germinie devient rapidement la servante de Mme Jupillon, assurant pratiquement tous les travaux domestiques dans la crèmerie. Voici comment dans une description très méticuleuse, les Goncourt nous le dévoilent :

Pour être toujours là et avoir le droit de toujours y être, pour s'incruster dans cette boutique, ne jamais quitter des yeux l'homme de son amour, le couvrir, le garder, se frotter perpétuellement à lui, elle s'était faite la domestique de la maison. Elle balayait la boutique, elle préparait la cuisine de la mère et la pâtée des chiens. Elle servait le fils ; elle faisait son lit, elle brossait ses habits, elle cirait ses chaussures, heureuse et fière de toucher à ce qu'elle touchait, émue de mettre la main où il mettait son corps, prête à baiser sur le cuir de ses bottes la boue qui venait de lui. Elle faisait l'ouvrage, elle tenait la boutique, elle servait les pratiques : Mme Jupillon se reposait de tout sur elle ; et tandis que la bonne fille travaillait et suait, la grosse femme, se donnant sur sa porte de majestueux loisirs de rentière, échouée sur sa chaise en travers du trottoir, humant la fraîcheur de la rue, tâtait et retâtait sous son tablier, dans sa poche de marchande, ce délicieux argent de gain, l'argent de la vente qui sonne si doux à l'oreille du petit commerce de Paris que le boutiquier retirait reste tout mélancolique

aux premiers jours de n'en avoir plus sous les doigts le tintement et frétillement (GL, 112-113).

Le dévouement de Germinie dans l'accompagnement de la crémère, concernant les travaux ménagers, advient de la sympathie qu'elle lui a exprimée. Mme Jupillon a sans doute perçu le projet sentimental de la servante de Mademoiselle de Varandeuil. Son attraction pour la crémère réside surtout dans le plaisir qu'elle exprime d'être souvent au contact de Jupillon. Après avoir été violée par le vieux Joseph, son collègue de travail chez l'épileuse, Germinie développe une frigidity à l'endroit des hommes. Toutefois, quelques invitations aux bals à la Boule-Noire lui redonnent l'avidité de revivre sa féminité, ce qui facilite son ouverture au jeune Jupillon dont elle fut pourtant une nourricière. Ce feu qui la brûle de l'intérieur conduit Germinie à une certaine jalousie pathologique. Aussi, les Goncourt anatomisent-ils, à travers le cas de leur personnage, une société parisienne dans laquelle l'Amour n'est que simulation et fatalité. On peut bien percevoir pourquoi, dans la préface de *Germinie Lacerteux*, ils parlent de la « clinique de l'Amour »¹. Les deux frères ont dû réaliser que l'Amour, au lieu d'être un sentiment où se matérialise l'humanisme, se voit perverti à cause du désir et de l'assouvissement sexuel toujours colorés du gain matériel que le profiteur peut en tirer. Vanessa Costa et Silva Schmitt en font une analyse intéressante :

Que leur discours soit compris comme moralisant ou comme constatation brutale de la réalité du peuple, c'est à leurs disciples de le juger d'après les données trouvées chez le malade. Dans ce sens, notre clinique de l'Amour est fort pédagogique, puisque par l'ensemble des signes et symptômes que manifeste Germinie, il est possible d'inférer la (es) pathologie (s) dont elle souffre, tout en l'associant à d'autres tableaux sémiologiques analogues, ce qui pourrait contribuer au diagnostic, et, pourquoi pas à la prophylaxie de plusieurs maux physiques, psychiques et sociaux qui se ressemblent.

Flaubert a magistralement ouvert la voie de la dimension pathologique de l'amour avec sa *Bovary*. Les Goncourt, quelques années après, inspirés de la précision anatomique de leur maître pour dépouiller l'âme d'une femme malade, poussent à l'extrême la rigueur scientifique et transforme l'amour en sujet médical. Dans leur clinique, il ne s'agit pas seulement de Germinie en tant cas pathologique, il s'agit de l'inscription définitive de l'Amour même dans la nosographie du XIX^e siècle².

Les frères Goncourt ne sont pas, au XIX^e siècle, les seuls à s'être intéressés à la question de l'Amour dans le roman. Flaubert et Balzac l'ont, chacun de façon particulière, étudiée. L'intérêt accordé à ce thème par ces romanciers corrobore bien le désordre qui régnait au sein d'une société française où les mœurs étaient fébriles. Cependant, la singularité du traitement de ce sujet chez les Goncourt relève de ce que la vraie histoire amoureuse de Rose Malingre

¹ Edmond et Jules de Goncourt, Préface in *Germinie Lacerteux*, op. cit., p. 55.

² « *Germinie Lacerteux* et la clinique de l'Amour: la poétique nosographique de l'excès et de la déchéance », in *Letras de hoje*, 2015, p. 380.

devient un cas d'autopsie d'où ils ressortent le comportement des Parisiens. Une bonne partie de leur *Journal* qu'ils consacrent à la maladie et à la mort de leur "maman"-bonne élucide la ressemblance forte de l'histoire de Rose Malingre et celle de *Germinie Lacerteux* :

C'est affreux, ce déchirement de voile, c'est comme l'autopsie de quelque chose d'horrible dans une morte tout à coup ouverte. Par ce qu'on me dit, j'entrevois tout ce qui a dû être, ce qu'elle a souffert depuis dix ans ; ces amours où elle se jetait comme une folle ; les craintes de nous, d'un éclair, d'une lettre anonyme ; cette éternelle trépidation pour l'argent, la terreur d'une dénonciation de fournisseur ; les ivresses qui lui rongeaient le corps, qui l'ont usée plus qu'une femme de quatre-vingt-dix ans ; la honte où elle descendait – elle toute pétrie d'orgueil – de prendre un amant à côté d'une bonne voleuse et misérable qu'elle méprisait, entre le tracas d'argent, le mépris des hommes, les querelles de jalousie, les désespoirs les plus furieux, les pensées de suicide qui l'assaillaient, qui me la faisaient un jour, retirer d'une fenêtre, où elle était complètement penchée en dehors, et enfin toutes ces larmes, que nous croyions sans cause ; cela mêlé avec une affection d'entrailles très profonde pour nous et avec des dévouements absolus, jusqu'à la mort, qui ne demandaient qu'à éclater [...] Pauvre fille ! nous lui pardonnons. Et même, entrevoyant des coins d'abîme tout ce qu'elle a dû souffrir des maquereaux du peuple, nous la plaignons¹.

La double vie de Rose ressemble beaucoup à celle du personnage principal des Goncourt. On peut, avec aisance, constater que le récit de *Germinie Lacerteux*, dès qu'il évoque l'aspect sentimental, n'est qu'une réadaptation du *Journal* des deux frères. En effet, la surprise d'Edmond et Jules d'apprendre après la mort de Rose Malingre ce qu'elle fut réellement est symétrique à celle de M^{lle} de Varandeuil qui, dans le roman, venait de découvrir l'amour misérable de Germinie avec ses amants, suite à son décès. Regardons la similitude entre le texte du *Journal*, cité précédemment, et cet extrait du roman :

Mais comment doit-elle tout cela ?... s'écria-t-elle... Je lui donnais de bons gages... je l'habillais presque... À quoi son argent passait-il, hein ?

Ah ! voilà, mademoiselle... Je n'aurais pas voulu vous le dire... mais autant aujourd'hui que demain... Et puis, il vaut mieux que vous soyez prévenue ; quand on sait, on s'arrange... Il y a un compte de la marchande de volailles... La pauvre fille doit un peu partout... elle n'avait pas beaucoup d'ordre dans les derniers temps... La blanchisseuse, la dernière fois, a laissé son livre... Ça va assez haut... je ne sais plus... Il paraît qu'il y a une note chez l'épicier... oh ! une vieille note... ça remonte à des années... Il vous apportera son livre...

Toutes ces révélations, tombant coup sur coup sur Mlle de Varandeuil, lui arrachait des exclamations sourdes. Soulevée de son oreiller, elle restait sans parole devant cette vie dont le voile se déchirait morceau par morceau, dont les hontes s'éclairaient une à une (GL, 254).

L'idée de voile déchiré exprimée dans les deux extraits est révélatrice d'une réalité qui marque bien les Goncourt. Au même moment qu'ils apprennent la vie de débauche de leur

¹ Edmond et Jules de Goncourt, « La mort de Rose Malingre et la découverte par les Goncourt de sa double vie », *Le Journal, op., cit.*, p. 273.

domestique, les auteurs de *Germinie Lacerteux* décident de révolutionner le roman en y intégrant des « documents racontés ou relevés d'après nature »¹. Les récits des différents témoins qui révèlent à M^{lle} de Vrandeuil la vie amoureuse désordonnée de Germinie ont une facture documentaire et démontrent en même temps la provenance du roman. On voit implicitement, comme le notent les Goncourt, que leur roman vient de la rue, notamment de la société parisienne. Cela prouve sans doute que ces écrivains sont des maîtres en physiologie.

Les Goncourt s'affichent en bon physiologiste du cœur. De l'*incipit* à l'*excipit* de *Germinie Lacerteux*, le cœur de tous les personnages est comme "opéré" pour en trouver le réel fonctionnement. L'incapacité de résister aux désirs et aux sentiments suscités par le cœur s'érige en principal dévissage des personnages du bon sens. Les pulsions de cet organe déterminent singulièrement le destin ; s'il est vrai que les protagonistes de *Germinie Lacerteux* répondent inéluctablement en ses serviteurs les plus fidèles. Le personnage principal, quand bien même n'est pas le seul à illustrer cette attitude, constitue tout de même le consortium de tous les éléments qui orchestrent ce drame intérieur. Il existe chez les personnages goncourtiens une caractéristique qui rappelle Phèdre² de Jean Racine, en l'occurrence l'amour incestueux qui la mobilise et la conditionne jusqu'au suicide. Sans conteste, il est une différence de taille entre *Germinie Lacerteux* et *Phèdre*, étant donné que dans la pièce de théâtre de Racine, il y a une présence divine alors que dans ce roman, c'est la tentation qui malmène le personnage éponyme. Germinie se trouve dans l'incapacité de résister dès qu'elle est en face de ce qu'elle aime :

L'amour qui lui manquait, et auquel elle avait la volonté de se refuser, devint alors la torture de sa vie, un supplice incessant et abominable. Elle eut à se défendre contre les fièvres de son corps et les irritations du dehors, contre les émotions faciles et les molles lâchetés de sa chair, contre toutes les sollicitations de nature qui l'assaillaient. Il lui fallut lutter avec les chaleurs de la journée, avec les suggestions de la nuit, avec les tièdes moites des temps d'orage, avec le souffle de son passé et de ses souvenirs, avec les choses peintes tout à coup au fond d'elle, avec les voix qui l'embrassaient tout bas à l'oreille, avec les frémissements qui faisaient passer de la tendresse dans tous ses membres [...] Ses mauvaises pensées se rallumaient toutes seules, vivaient et s'agitaient sur elles-mêmes. À toute heure, l'idée fixe du désir se levait de son être, devenait dans toute sa personne ce tourment fou qui ne finit pas, ce transport des sens au cerveau : l'obsession, – l'obsession impudique, acharnée, fourmillante d'images, l'obsession qui approche l'amour de tous les sens de la femme, l'apporte à ses yeux fermés, le roule fumant dans sa tête, le charrie tout chaud dans ses artères (GL, 198-199).

¹ Dr. Henri Stofft, « Le Réalisme obstétrical des Frères Goncourt », Communication présentée à la séance du 28 mai de la société française d'Histoire de la médecine. À la mémoire du professeur Jacques Léonard à la faculté des lettres de Rennes, *Actualités et Politiques*, 2017, p. 221.

² Cf. Jean Racine, *Phèdre* (1677), Paris, Editions Larousse, 2006.

On sent pourtant Germinie lutter contre la puissance de ses propres sentiments. Cependant, la dépression que cela engendre finit par l'assujettir. Il est visible qu'à la place de l'esprit, ce sont des sentiments qui s'expriment et lui font subir toutes les formes de torture. Alors, Edmond et Jules explorent le fonctionnement du corps humain dans son intégralité en mettant en relief le lien fort qui existe entre le *soma* et la *psychè*. Ces deux dimensions de l'homme sont indissociables, au point que l'altération de l'un provoque l'instabilité de l'autre. L'expression abusive d'un fol amour pour le jeune Jupillon sans en être satisfait entraîne chez Germinie une paralysie. C'est pourquoi on décèle une faiblesse psychologique provoquée par le pouvoir du cœur. Il n'est plus possible à Germinie de mener une réflexion saine en ce sens que la raison qui aurait dû le lui permettre est décrépite. Toutes ses facultés mentales sont ramenées à une simple et morbide expression sentimentale.

Afin de réparer ce choc causé par l'indifférence de Jupillon, Germinie se livre instinctivement à Gautruche. Or, le cœur de ce peintre en bâtiment n'éprouve de désir et de plaisir que pour l'alcool. Si la domestique de M^{lle} de Vrandeuil espère retrouver le bonheur dans la compagnie de Gautruche, c'est grâce à la nature comique de ce dernier. Les plaisanteries que Germinie aime écouter lui donnent l'occasion de revivre, par moments, une paix intérieure.

Toutefois, nous sommes en présence d'un couple dont chacun est porté par un désir incontrôlable. En effet, les longues absences récurrentes du peintre sont souvent liées à la quête de l'alcool ; ce qui oblige Germinie à attendre son retour des heures durant :

Tiens ! t'es un amour, lui disait Gautruche en la voyant poser sur la table un poulet froid et trois bouteilles de vin. Car faut te dire... pour ce que j'ai dans l'estomac, un méchant bouillon... voilà tout... Ah ! Celui-là, il aurait fallu un fier maître d'armes pour lui crever les yeux !

Et il se mettait à manger. Germinie buvait, les coudes sur la table, en le regardant, et son regard devenait noir [...]

Et c'étaient, entre ces deux êtres, des amours terribles, acharnées et funèbres des ardeurs et des assouissements sauvages, des voluptés furieuses, des caresses qui avaient les brutalités et les colères de vin, des baisers qui semblent chercher le sang sous la peau comme la langue d'une bête féroce, des anéantissements qui les engloutissaient et ne leur laissaient que le cadavre dans le corps. À cette débauche, Germinie apportait je ne sais quoi de fou, de délirant, de désespéré, une sorte de frénésie suprême. Ses sens exaspérés se retournaient contre eux-mêmes, et, sortant des appétits de leur nature, ils se poussaient à souffrir. La satiété les usait sans les éteindre ; et dépassant l'excès, ils se forçaient jusqu'au déchirement (GL, 220).

Ce n'est pas de l'amour dont il s'agit chez le couple Germinie-Gautruche, mais de l'assouissement du désir sexuel. La brutalité à laquelle ils se livrent à l'acte sexuel reflète une image sordide. C'est cet instinct de satisfaction du désir qui fait errer Germinie dans

toutes les rues de Paris jusqu'à des heures indues, à la recherche de son amant. Le lecteur ne peut qu'avoir une perception tragique de la violence des sentiments que les Goncourt octroient à leurs personnages. Chez ces êtres de papier, l'amour ne reflète jamais la vérité ni le bonheur même quand il s'agit de celui bâti sur un lien parental.

Conclusion

En somme, l'apport des frères Goncourt dans l'évolution du roman français au XIX^e siècle tient sa particularité de l'intégration des sciences exactes et de la documentation. Ils ont su, pour être pragmatiques dans la peinture de la société parisienne sous le second Empire, étudier et dévoiler les rapports morbides des différentes couches sociales. Dans leur anatomie du corps social parisien, Edmond et Jules de Goncourt ont notamment autopsié le cœur qui se pose en un élément réifiant des humains. La perception qu'ils ont de l'amour et qu'ils ont étudié à travers les relations humaines est révélatrice d'une sorte de fatalisme qui conditionne et incline à la mort. Les Goncourt ont su soutenir l'idée selon laquelle le genre romanesque pouvait bien égaler les sciences exactes en justifiant son pouvoir

Bibliographie

- BALZAC, Honoré (de), *Le Père Goriot* (1835), Paris, Gallimard, 1971.
- BALZAC, Honoré (de), Avant-propos de *La Comédie humaine* (1842), Paris, Omnibus, 2011.
- COSTA, Vanessa et SCHMITT, Silva, « *Germinie Lacerteux* et la clinique de l'amour : la poétique nosographique de l'excès et de la déchéance », *Letras de hoje*, 2015.
- GONCOURT, Edmond et Jules (de), Préface de la première édition, in *Germinie Lacerteux* (1856), Paris, Flammarion, 1990.
- GONCOURT, Edmond et Jules (de), « La mort de Rose Malingre et la découverte par les Goncourt de sa double vie », extrait du *Journal des Goncourt*, 20 juillet 1862 – 21 août, 1862, éditions Ricatte, imprimerie nationale de Monaco, tome IV, 1956.
- HETTICH, Katja, « Auteurs positivistes et autorité affective : la pitié tragique dans *Germinie Lacerteux* (1865), d'Edmond et Jules de Goncourt », *Savoir En Prisme*, 2014 ; la version électronique est disponible à l'adresse suivante : <https://savoirenprisme.com>, consulté le 20 mars 2018 à 10 heures 15 minutes.
- HUGO, Victor, *Les Misérables* (1862), Paris, éditions Erable, 1968.
- RACINE, Jean, *Phèdre* (1677), Paris, éditions Larousse, 2006.
- SATIAT, Nadine, Préface, in *Germinie Lacerteux* (1865), Paris, Flammarion, 1990.
- STOFFT, Henri (Dr.), « Le réalisme obstétrical des frères Goncourt », communication présentée à la séance du 20 mai à la société française d'Histoire de la médecine. A la mémoire du professeur Jacques Léonard à la faculté des lettres de Rennes, *Actualités et politique*, 2017.

RÔLE ET UTILITÉ DU CADRE DE VIE DANS *LOIN DE MON VILLAGE, C'EST LA BROUSSE DE SAYOUBA TRAORÉ*

TIBIRI Dieudonné

dieudonne.tibiri@u-auben.com

tibiri005@gmail.com

Université Aube Nouvelle (Burkina Faso)

Résumé

Le roman Loin de mon village, c'est la brousse de Sayouba Traoré est le récit d'un siècle d'histoire. Un siècle d'histoire débutant en Haute-Volta devenue Burkina Faso, passant par la Côte-d'Ivoire et se terminant en France. Le récit de l'écrivain burkinabè, partagé entre tradition et modernité, culture africaine et occidentale, met en scène différents espaces que nous avons appelés cadres de vie. L'étude sur le cadre de vie va démontrer le rôle et l'utilité dans la trame du récit. Il s'agit de souligner leur impact dans le discours. Notre analyse prend appui sur la géocritique et la sociocritique. La géocritique va aider à la compréhension de la représentation de l'espace dans l'univers fictionnel en sondant les liens intimes avec la réalité. Quant à la sociocritique, elle tiendra compte de la structure textuelle et du contexte social. L'intérêt porté au texte sera mis en relation avec le contexte social. En outre, le cadre de vie sera subdivisé en cadre naturel, technique et social pour mieux examiner son impact dans le dénouement de l'intrigue et dans la compréhension de l'œuvre. Par ailleurs, l'étude établira la relation du cadre de vie avec les personnages, les actions et l'histoire narrée. Aussi, examiner le cadre de vie revient-t-il à souligner la dynamique de l'évolution du récit et des personnages. Des personnages de différentes générations (cinq générations) réparties entre trois cadres de vie dans trois pays et dont la chronologie narrative débute en Afrique pour se terminer en Europe.

***Mots-clés :** littérature, roman, espace, cadre de vie, rôle.*

ROLE AND UTILITY OF THE LIVING ENVIRONMENT IN *FAR FROM MY VILLAGE IS THE BUSH*, BY SAYOUBA TRAORE

Abstract

The novel *Far from my village is the bush* of Sayouba Traoré is the story of a century of history. A century of history beginning in Upper Volta became Burkina Faso, passing through Côte d'Ivoire and ending in France. The story of the Burkinabe writer, divided between tradition and modernity, African and Western culture, depicts different spaces that we have called frames of life. The study on the living environment will demonstrate the role and usefulness in the plot of the story. It is a matter of highlighting their impact in the speech. Our analysis is based on geocriticism and sociocriticism. Geocriticism will help to understand the representation of space in the fictional universe by surveying intimate links with reality. As for sociocriticism, it will take into account the textual structure and the social context. The interest in the text will be linked to the social context. In addition, the living environment will be subdivided into a natural, technical and social setting to better examine its impact in the outcome of the plot and in the understanding of the work. In addition, the study will establish the relationship of the living environment with the characters, actions and story narrated.

Thus, examining the living environment is tantamount to underlining the dynamics of the evolution of the narrative and the characters. Characters from different generations (five generations) are divided between three living environments in three countries and whose narrative chronology begins in Africa and ends in Europe.

Keywords : literature, novel, space, living environment, role.

Introduction

La narration romanesque est, très souvent, l'expression de la société de son écrivain. Elle reflète les faits sociaux (P. Zima, 1985) et elle met en exergue les différents cadres de vie. Les cadres de vie sont les espaces évoqués pour consolider la trame d'un récit, c'est ce qui ressort des travaux d'Yves Dakouo (2011, p. 59) sur la construction de l'espace littéraire au Burkina Faso. En outre, nous pouvons ajouter que l'espace est une étendue signifiante (Greimas, 1966). En effet, sa mise en roman est à appréhender comme une représentation doublement signifiante ; c'est ce qui découle de l'affirmation de F. G. Sanou (2016, p. 47) quand elle dit que « les écrivains africains arrivent à mettre en place des espaces où se reflètent l'in vraisemblable en donnant la mesure des faits qui se sont vraiment passés ».

La problématique de l'espace est au cœur de notre analyse sur l'intrigue narrative romanesque. Elle nous conduit aux interrogations suivantes : L'espace que nous appelons cadre de vie est-il l'élément clé du récit ? Quel est son impact sur la trame du récit ? En d'autres termes, le cadre de vie joue-t-il un rôle prépondérant dans le récit ? Quelle est son utilité ?

La réponse à ses interrogations débouchera sur une étude qui analysera le rôle et l'utilité du cadre de vie dans le roman *Loin de mon village, c'est la brousse* de l'écrivain burkinabè Sayouba Traoré. Nous comptons mettre en exergue l'importance des différents espaces ou cadres de vie dans une narration romanesque. La géocritique et la sociocritique sont les outils sur lesquels nous prendrons appui pour examiner les types de cadres de vie. La géocritique va aider à la compréhension de la représentation de l'espace dans l'univers fictionnel en sondant les liens avec la réalité (Westphal, 2017). Concernant la sociocritique, elle permettra de tenir compte des structures textuelles et du contexte social, en d'autres mots, l'intérêt porté aux textes littéraires sera mis en relation avec le contexte social (Zima, 1978).

Afin de faciliter notre analyse, nous allons subdiviser le cadre de vie en trois cadres essentiels à savoir le cadre naturel, le cadre technique et le cadre social. Cette subdivision

permettra de mieux les décortiquer et d'en révéler leur pertinence dans le discours romanesque.

1. Le Cadre naturel

Le cadre naturel ou cadre de vie naturel est en relation avec la nature. Il est encore qualifié d'espace naturel ou espace non construit par F. Paravy (2002). Il faut souligner ici que la nature est en relation avec la culture. En effet, l'exploitation du cadre naturel dans *Loin de mon village, c'est la brousse* permet la redécouverte de la vieille Afrique, l'Afrique des valeurs ancestrales ; une Afrique où la terre, l'eau et la brousse ont une place prépondérante dans les relations socioculturelles et religieuses. Pour mieux cerner la place de ces éléments dans le récit, Paravy propose une analyse sur l'imaginaire de la matière (la terre, l'eau, le feu, l'air) et sur l'espace orienté ou désorienté. L'analyse sur l'imaginaire de la matière va nous conduire à l'examen de trois éléments essentiels dans l'expression des mœurs traditionnelles. Il s'agit de la terre, de l'eau et de la brousse. L'analyse de l'imaginaire de la matière nous dira si le cadre naturel du récit est orienté ou désorienté.

1.1. La Terre

La terre est le lieu de l'expression des valeurs humaines, sociales et religieuses. Dans le récit, le village de *Kougsalla* met en exergue les droits, les prérogatives et les devoirs des ancêtres vis-à-vis des vivants. L'usage de la terre dans la narration romanesque présente une certaine sacralité. En effet, ici, la terre représente les ancêtres pour les vivants (M. Kane, 1982). En d'autres mots, elle est le principal héritage que les ancêtres ont laissé à leur postérité. Considéré comme une puissance spirituelle, le pouvoir de la terre confère aux Anciens les fonctions de prêtre, d'où le terme de culte de la terre ou de culte de la terre des pères ou encore de culte des ancêtres. Dans le contexte traditionnel, comme c'est le cas dans *Loin de mon village, c'est la brousse*, la vie et le pouvoir de décision relève de la terre ; tout part d'elle et tout revient à elle.

L'importance accordée à la terre dans l'œuvre est perceptible à travers différents extraits dont l'un est le suivant :

« Cette terre porte nos vies. Nous vivons par elle. Elle est ce que nos ancêtres nous ont légué. Elle est toute notre vie, et nos corps doivent se dissoudre dans cette terre et pas ailleurs. Rien ni personne ne saurait justifier ni pardonner l'abomination que vous suggérez. Nous refusons de nous perdre nous-même. Cette frontière nous coupe en deux comme elle ampute lâchement notre terre. Elle nous vole nos ancêtres. Nul n'a le droit ni le pouvoir de nous détourner de ces choses. S'il le faut, si on refuse de nous rendre nos ancêtres, nous ne pourrons qu'aller les rejoindre là où on les retient en otage. Cette terre réclame notre sang. C'est notre mission et nous la remplirons, quoi qu'il advienne » (P. 167).

L'extrait montre l'importance de la terre pour les habitants de Kougsalla. La terre est un héritage des pères, des ancêtres. Il incombe à leur descendant d'en prendre soin et de s'en montrer digne. Cet autre extrait « Le commandant de Ouahigouya envoya un petit commandant s'installer à Thiou. A partir de cette installation aux portes de Kougsalla, plus rien ne fut comme avant. Le Blanc vous prenait, lavait à grande eau la terre que portait vos racines avant de vous jeter dans un bouillon » (P. 53), met en exergue la fin du pouvoir de la terre des pères avec l'arrivée de l'homme blanc.

Le deuxième extrait évoqué souligne « la perte de la terre » et de son culte. L'arrivée de l'homme blanc va marquer la fin de l'étroitesse des relations des populations avec la terre. Une terre pour laquelle ils étaient prêts à tout comme l'a laissé voir le premier extrait. Il faut également retenir que la terre n'est pas seulement considérée par rapport à la semence, elle est aussi vue comme l'expression des valeurs sociales, morales, culturelles, spirituelles, religieuses et autres. En somme, la terre est le lieu des conceptions pour l'Africain, le lieu de toutes les expériences de la vie emmagasinées dans la tradition comme l'affirme M. Kane dans *Roman africain et tradition* (1982).

Après avoir évoqué le rôle et l'utilité de la terre dans la narration romanesque de Sayouba Traoré, nous passons à un autre élément du cadre naturel. Cet autre élément va, très souvent, de pair avec la terre dans l'expression des événements liés au culte de la terre des pères, mais aussi dans l'expression des mœurs socioculturelles. L'élément dont il est question est l'eau.

1.2. L'eau

Dans *Loin de mon village, c'est la brousse*, l'eau est présentée sous plusieurs aspects et elle a différentes utilités. Concernant son aspect, l'eau peut être une boisson alcoolisée, c'est le cas du dolo (bière de mil, encore appelé tchapalo/chapalo). Concernant l'utilité, l'eau peut faire office de boisson de rituels et également être un espace pour les rituels, c'est le cas des points d'eau comme les rivières, les lacs, les puits et autres. En résumé, l'eau accompagne les rituels, les festivités et bien d'autres événements socioculturels et religieux heureux comme malheureux. Dans les sociétés traditionnelles, comme c'est le cas dans l'œuvre de Sayouba Traoré, l'eau, sous ses différentes facettes, occupe une grande place dans l'expression des mœurs.

L'analyse que nous faisons de l'eau s'inscrit sous trois aspects : l'eau comme source de vie, l'eau comme lieux de rencontre et l'eau comme boisson. Le premier aspect (l'eau comme source de vie) est palpable à travers ces deux extraits :

« Comme tout le sahel, Kougsalla vivait au rythme des saisons. Les premières gouttes d'eau redonnaient vie et couleur à un paysage désolé et aride. Puis les premiers signes de la saison sèche suffisaient à tout racornir. Ainsi, le village était une communauté heureuse, ou malheureuse, suivant que la saison était ou non pluvieuse. Une bonne récolte, et c'était la joie. Une saison avare, et l'angoisse emplissait les cœurs des chefs de famille » (P. 9) ; et « Parvenu au gué franchissant la rivière, cours d'eau qui faisait la fierté du village, le conducteur de la camionnette ralentit son allure » (P. 211).

Le deuxième aspect (l'eau comme lieu de rencontre et d'expression de soi) est perceptible à travers le passage suivant : « Pour être totalement triomphal, le parcours des chasseurs en herbe se devait de passer par le puits du village (...) Il importait surtout de se faire voir par les femmes qu'on savait occupées à ravitailler les familles en eau » (P. 173).

Dans cet extrait, le puits fait office de lieu de rencontre, de retrouvailles. L'importance de l'eau (le puits) est mise en évidence à travers l'exhibition des chasseurs en herbe mais aussi à travers la présence d'un public : les femmes.

Le troisième aspect (l'eau comme boisson) est perceptible à travers la consommation du dolo et d'une décoction. La consommation du dolo par le chef souligne l'extase, la sensation de bien-être que procure cette boisson : « S'emparant de laalebasse que Ouango lui tendait, le chef but une gorgée de dolo. Il s'arrêta enfin et respira bruyamment » (P. 192). L'extrait laisse voir l'effet agréable du dolo. Par ailleurs, l'eau apparaît également sous l'aspect d'une décoction. L'on lui confère des vertus thérapeutiques ; c'est ce qui transparaît dans cet autre extrait : « Elle nous donna d'atroces et nauséabondes décoctions à boire » (P. 386).

Les passages ci-dessus mettent en relief l'étroitesse des relations entre l'homme et l'eau. Qu'il s'agisse de l'eau comme source de vie, l'eau comme lieu de rencontre ou encore l'eau comme boisson, le rôle et l'utilité de cette dernière est diversement soulignée dans l'œuvre. A cet effet, D. Coussy (2009, p. 17) dira : « Objet d'un traitement ambigu (...) l'eau reste (...) synonyme de clarté et de fraîcheur ». Aussi, ajoute-t-elle que l'eau a une « valeur purificatrice » (Coussy, 2009, p. 18), c'est le cas avec la décoction évoquée dans l'extrait ci-dessus. Cette décoction, en plus d'être thérapeutique, a une valeur de purification. L'eau, telle que abordée dans le récit, est un liquide précieux rythmant le quotidien des populations. Elle est perçue comme un medium de connexion aux ancêtres. Elle présente un aspect religieux et spirituel.

L'analyse du cadre naturel nous a conduits à voir l'impact de la terre et de l'eau sur les mœurs socioculturelles et religieuses des populations. Le troisième élément du cadre naturel que nous allons analyser est la brousse.

1.3. La Brousse

La brousse, dans la conception africaine, est le lieu de tous les mystères, de tous les dangers ; c'est le domaine de prédilection des initiés et des forces de la nature. Elle revêt les différents secrets de l'existence humaine, végétale et sauvage. La brousse est régulièrement évoquée dans les narrations africaines. A ce sujet, D. Coussy (2009, pp. 13-14) affirme que la brousse est « l'environnement primordial de ces littératures qui l'a décrivent comme étant à la fois très proche et très mystérieuse (...) le lieu sacré par excellence, celui de l'initiation ». La brousse apparaît dans le récit comme l'espace et l'agent purificateur des choses maléfiques. Elle peut être généreuse comme impitoyable.

Le rôle et l'utilité du cadre naturel à travers la brousse est palpable à travers ce passage : « Il était véritablement l'homme de la brousse comme le laissait entendre sa profession. Sa longue cohabitation avec les animaux sauvages avait fini par lui donner un aspect et un comportement de fauve. De plus, on lui attribuait des pouvoirs occultes à la limite de la sorcellerie » (PP. 45-46).

La description du chasseur en rapport avec son milieu de vie (la brousse) laisse voir la particularité de cet espace et son impact sur son habitant. L'extrait montre que la brousse est le monde des avertis, c'est-à-dire un monde que seuls les initiés et les chasseurs peuvent côtoyer en toute quiétude. Aussi, faut-il rappeler, comme nous l'avons souligné plus haut, qu'elle peut être généreuse, c'est-à-dire qu'elle peut être votre complice comme l'indique ce passage : « Ils ont caché les jeunes filles dans le bois sacré, là où nul n'a le droit de pénétrer » (P. 101) ; ou encore que la brousse peut être impitoyable : « Quelque imprudent avait pu déclencher leur colère en bafouant un interdit ou en provoquant un mauvais génie de la brousse par une quelconque malveillance » (P. 125).

La brousse comme cadre de vie naturel a également un autre entendement dans le récit de Sayouba Traoré. L'auteur à travers le titre de son roman « Loin de mon village, c'est la brousse » ajoute une autre définition à la notion de brousse. Ici, la brousse est considérée comme l'inconnu, un monde qui n'est pas le mien, qui est différent de mon milieu de vie, qui n'est pas celui de mes ancêtres, qui n'est pas la terre de mes pères ; cela est perceptible à travers l'extrait suivant : « Elle n'était allée nulle part et ne souhaitait pas y aller, persuadée qu'il ne saurait y avoir, ailleurs sous les cieux, meilleur monde que le sien. Après Thiou, on était hors du monde. Elle parlait en disant que son fils, mon père, était exilé en brousse. « Hors de chez moi, c'est la brousse », disait-elle d'un ton pénétré » (P. 385).

Le passage montre que toute vie menée en dehors de la terre de ses pères est une vie en brousse, dans l'inconnu, loin du paradis terrestre. Cette vie ne vaut pas la peine d'être vécue.

Les différents extraits sus-évoqués font remarquer que la brousse relève du mystérieux, de l'inconnu. Elle inspire la crainte mais aussi le bonheur et la vie. Les personnes qui la côtoient doivent être prêtes pour parer à toutes éventualités. C'est la raison pour laquelle on l'a qualifié de lieu de l'incertitude : le lieu des puissances supérieures à l'homme.

En outre, il est important de souligner que le bois sacré ou encore le bosquet font partie de la brousse comme cadre naturel parce qu'ils sont des lieux de cérémonies, d'initiations, d'enterrements et autres. De nos jours, avec la prépondérance du modernisme, des villes et de la démographie, les bosquets et/ou bois sacrés sont devenus la représentation réduite de la brousse et de ses pouvoirs. Pour parer à la disparition de la brousse, les dignitaires de la tradition ont eu l'initiative de laisser un espace naturel non aménagé aux abords des villages pour perpétuer le culte de la terre des pères. Ces endroits, deviennent des sortes de sanctuaires.

En somme, nous pouvons retenir que l'analyse effectuée sur l'imaginaire de la matière à travers la terre, l'eau et la brousse a permis de démontrer le rôle et l'utilité du cadre naturel dans la trame du récit et d'affirmer que nous sommes en présence d'un espace orienté (F. Paravy, 2002). Les éléments qui composent l'imaginaire de la matière traduisent un rapport d'interdépendance entre l'homme et la terre, l'homme et l'eau, l'homme et la brousse. Aussi, pouvons-nous ajouter qu'en plus d'entretenir un rapport d'interdépendance, l'on peut souligner un rapport de complémentarité entre l'homme et le cadre naturel.

Toutefois, si le cadre naturel est le reflet de la vie en société et l'expression du bien-être de cette dernière, quand sera-t-il du cadre technique ?

II. Le Cadre technique

La désignation que nous faisons du cadre technique ou espace construit, selon F. Paravy (2002, p. 5), est celle d'un univers matériel, artificiel, conçu par l'homme ; autrement dit, un cadre qui n'est pas naturel. L. Millogo (2002, p. 165) utilise l'expression « environnement technique » pour désigner le cadre technique. Il le définit comme étant une création de l'homme, une création répondant à ses besoins, à ses préoccupations : « L'homme se construit des objets selon ses besoins, ses préoccupations et son savoir-faire » (L. Millogo, 2002, p. 165). L'analyse que nous allons mener ici, sous le regard de la géocritique de Bertrand Westphal (2017), se centre sur des données spatiales et non sur le cours du récit (narratologie)

ou sur des données à rapporter au temps comme la vie de l'auteur, l'histoire du texte (critique textuelle).

La géocritique, telle qu'envisagée par Westphal, est un travail de lectures croisées et interactives des textes et des lieux. En résumé, nous avons affaire à une analyse littéraire qui accorde un grand intérêt à l'étude de l'espace géographique. En effet, les espaces présentés et décrits dans *Loin de mon village, c'est la brousse* sont des espaces identifiables et localisables. La géocritique et la toponymie vont nous aider à les analyser et à les situer. Elles nous permettront de démontrer que certains espaces narrés sont des réalités sociales. Ces espaces narrés sont représentatifs du biotope Moosé (Burkina Faso), Akan (Côte-d'Ivoire) et français (France). L'univers de ces peuples est au premier plan.

Pour faciliter la compréhension de notre démarche, nous allons illustrer les différents cadres techniques dans un tableau.

N°	NOMS	QUARTIERS	VILLES	PAYS	AUTRES ESPACES	DESCRIPTION & LOCALISATION
1	La Mecque (P. 10)		X			Ville de l'Arabie Saoudite et lieu de pèlerinage.
2	Thiou (P. 30)		X			Petite ville du Nord du Burkina, non loin de la frontière du Mali.
3	Djibo (P. 53)		X			Ville du Nord du Burkina Faso.
4	Haute-Volta (P. 93)			X		Ancienne appellation du Burkina Faso.
5	Mali (P. 93)			X		Pays de l'Afrique de l'Ouest.
6	Mopti (P. 94)		X			Ville du Nord du Mali ayant un port sur le fleuve Niger.
7	Bamako (P. 159)		X			Capitale du Mali.
8	Côte-d'Ivoire (P. 221)			X		Pays de l'Afrique de l'Ouest.
9	Ghana (P. 223)			X		Pays de l'Afrique de l'Ouest.

10	Abidjan (P. 229)		X			Capitale de la Côte-d'Ivoire.
11	Comoé (P. 229)				X	Fleuve à cheval sur le Burkina Faso et la Côte-d'Ivoire ; Région de la Côte-d'Ivoire où passe ce fleuve.
12	Port (P. 242)				X	Port Autonome d'Abidjan.
13	Plateau (P. 246)	X				Quartier administratif de la commune d'Abidjan.
14	Niamey (P. 250)		X			Capitale du Niger.
15	Marseille (P. 250)		X			Deuxième grande ville de la France.
16	Paris (P. 250)		X			Capitale de la France.
17	France (P. 250)			X		Pays de l'Europe de l'Ouest.
18	Aéroport de Roissy (P. 270)				X	Aéroport de la ville de Paris.
19	Nantes (P. 336)		X			Ville de France, située dans la région de la Bretagne.
20	Bordeaux (P. 336)		X			Ville de France, chef-lieu de la région Aquitaine.
21	Ouagadougou (P. 365)		X			Capitale du Burkina Faso.
22	Dapoya (P. 371)	X				Quartier de la ville de Ouagadougou.
23	Yako (P. 380)		X			Ville du Nord du Burkina Faso.
24	La Sorbonne (P. 404)				X	La plus grande Université de France.
24 Cadres Techniques		02 Quartiers	13 Villes	05 Pays	04 Autres espaces	-

A l'issu de notre analyse, nous avons dénombré vingt-quatre cadres techniques dans *Loin de mon village, c'est la brousse*. Ces cadres techniques identifiés et localisés correspondent à deux (2) quartiers, treize (13) villes, cinq (5) pays et quatre (4) autres espaces. Les cadres

techniques que nous avons appelés autres espaces sont entre autres une région, un port, un aéroport et une université. Par ailleurs, sept (7) cadres techniques correspondent au Burkina Faso, cinq (5) émanent de la Côte-d'Ivoire, sept (7) appartiennent à la France, et les six (6) autres cadres techniques correspondant aux espaces malien, nigérien, ghanéen et saoudien. Il est important de préciser que le Burkina Faso et la Côte-d'Ivoire ont un cadre technique en commun ; il s'agit de la « Comoé ». La Comoé est un fleuve à cheval sur le Burkina Faso et la Côte-d'Ivoire. Les deux régions traversées par le fleuve porte son nom : la région de la Comoé. Au Burkina Faso, cette région a été rebaptisée région des Cascades.

Au regard de l'étude géocritique menée, nous constatons que les cadres techniques qui dominant le récit de Sayouba Traoré sont ceux relatifs à l'espace burkinabè, ivoirien et français ; cela se justifie à travers le parcours du personnage principal Ouango : ce dernier est burkinabè, il part à l'aventure en Côte-d'Ivoire et termine son périple en France. La variation des cadres techniques dans le récit, en plus d'apporter une richesse, apporte une dynamique narrative. L'évocation de ces cadres situe géographiquement le lecteur, et rend aisée la compréhension de l'intrigue (Nguessan-Larroux, 2004).

Les quartiers, les villes, les pays et autres espaces évoqués illustrent la dynamique des personnages et permettent de voir le rôle et l'utilité du cadre technique dans *Loin de mon village, c'est la brousse*. En effet, les actions des personnages sont en étroite relation avec les différents cadres identifiés ; cela permet d'affirmer que les quartiers, les villes, les pays et autres espaces, sont bel et bien des réalités sociales évidentes et palpables. En outre, cette affirmation se confirme, non pas à travers la critique textuelle, mais à travers l'analyse des données spatiales et la lecture croisée et interactive du texte et des lieux ou espaces géographiques.

A la suite de l'étude du cadre naturel (espace naturel) et du cadre technique (espace artificiel), nous aborderons l'analyse du cadre social, c'est-à-dire la vie de l'homme dans ces deux cadres ou espaces.

III. Le Cadre social

Le cadre de vie social est l'expression de la vie sociétale des personnages. Il correspond à l'espace social avec son architecture, sa topographie, mais aussi son code proxémique, comme le stipule F. Paravy (2002, p. 30). En d'autres termes, le cadre social est un véritable objet sémiotique qui livre les secrets des fondements sous-jacents d'une société.

L'analyse que nous allons fournir sur le cadre social a pour objectif de faire ressortir le rôle, la particularité et l'utilité de certains personnages dans la trame narrative de *Loin de mon*

village, c'est la brousse. Mais avant, il faut souligner qu'au cours de l'histoire du genre romanesque, les écrivains ont eu recours à diverses techniques pour présenter les personnages au lecteur. Les auteurs du XIXe siècle comme Balzac, Zola, Stendhal et autres ont utilisé les moindres détails sur l'aspect physique, le comportement et les attitudes mentales. D'autres, par contre, les privent de cette description, niant parfois leur importance ; il s'agit des Nouveaux romanciers tels que Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute. La question du rapport au réel et du rapport à l'action est débattue.

Pour Philippe Hamon (1983), faire la description d'un personnage c'est d'abord mettre en ordre, ranger, classer, délimiter, étiqueter, réduire un foisonnement amorphe à l'aide d'un certain nombre de « tiroirs », de modèles et de grilles qui sont proposés par la culture de l'époque, et qui rendront ce réel intelligible.

L'analyse d'un personnage est la détermination avec précision des éléments de sa personnalité. Il s'agit d'étudier le rôle qu'il joue dans l'intrigue, dans le but de comprendre les intentions de l'auteur. Pour cela, l'on doit pouvoir repérer les éléments utiles, noter leur place, leur rôle et leur évolution. Pour y arriver, il faut user de la notion d'étiquette. L'étiquette est l'ensemble des unités formant ce que V. Jouve (1992) appelle « l'effet-personnage ». Ces unités sont le nom, les prénoms, les surnoms et les portraits biographiques contenus dans l'espace intra-textuel ; c'est cet ensemble qui donne lieu à la notion de portrait.

Par ailleurs, en plus de l'étiquette de Jouve pour démontrer le rôle et l'utilité du cadre social, nous allons recourir à la notion de personnage comme étant une personne vivant au sein d'une communauté, d'une collectivité. La notion du personnage comme personne de L. Millogo (2002) renvoie à un individu humain faisant partie d'un ensemble ; cet ensemble est appelé société. La société est son lieu d'évolution et de réalisation, c'est en son sein que la personne se forge. En somme, la personne est :

« L'élément de base de tous les autres aspects structurants de la société que sont les groupes culturels, les classes d'âges, les sexes et la famille. (...) Cependant, dans son essence, homme ou femme, l'être humain se compose (...) d'une partie physique visible (...) le corps (...) et d'une autre partie invisible, l'âme (...). L'union de l'âme et du corps fait la vie » (Millogo, 2002, p. 187).

L'analyse du cadre social par le biais des personnages centraux nous conduira à examiner des personnages masculins et féminins. Nous tenons à préciser que le choix du terme « personnages centraux » en lieu et place de « personnages principaux » se justifie par le fait que chaque personnage qui sera évoqué est au cœur d'une action, d'un fait, d'un événement. Il est le héros/l'héroïne, l'élément clé du dénouement de cette action.

2.1. Les Personnages centraux masculins

L'examen des personnages centraux masculins portera sur un échantillon de trois personnages. Les trois personnages sont choisis dans différents cadre technique pour mieux illustrer leur impact sur le récit. Les personnages identifiés sont Sandaogo (Kougsalla, Burkina Faso), M. Kouassi (Comoé, Côte-d'Ivoire), et Georges (Paris, France).

2.1.1. Sandaogo

La description faite de Sandaogo par le narrateur est la suivante :

« Sandaogo, le respecté chef du village, était un vieil homme au visage anguleux. En dépit d'une soixantaine avancée, il conservait une musculature impressionnante. Ce taciturne avait la double charge de chef de la communauté et de gardien de la case à fétiches. Cette dernière attribution, faisant de lui le grand prêtre de l'animisme, lui donnait une aura de mysticisme qui complétait sa puissance » (P. 10).

L'on observe, dans cet extrait, une description axée sur l'âge pour évoquer la sagesse, et sur le physique pour montrer la prestance du personnage malgré son âge avancé. En outre, Sandaogo a le statut de chef et celui de garant des valeurs socioreligieuses et ancestrales en tant que gardien de la case à fétiches. Par ailleurs, il est le grand prêtre de l'animisme, le Moogo Naaba¹.

2.1.2. Monsieur Kouassi

Monsieur Kouassi est un personnage ivoirien. Le narrateur le décrit en ces termes : « M. Kouassi, homme affable et grassouillet, semblait s'être fait une devise de ne jamais s'épuiser à quelque agitation. Cette lenteur du geste s'accompagnait d'un goût prononcé pour le secret » (P. 230).

Le portrait de M. Kouassi diffère de celui de Sandaogo parce qu'il présente d'autres caractéristiques. En effet, il est gras, de petite taille, aimable et cachotier. En outre, il n'a pas le statut de roi, ni de chef Akan, mais plutôt celui de patron, de riche propriétaire d'une plantation qui embauche plus d'une centaine de burkinabè, dont Ouango, l'arrière-petit-fils de Sandaogo. Par ailleurs, il porte une devise qui traduit sa personne : « Ne jamais s'épuiser à quelque agitation ».

2.1.3. Georges

Le troisième personnage retenu pour cette analyse est Georges, un Français :

¹ Moogo Naaba est la composition de « Moogo » qui veut dire pays et de « Naaba » qui signifie Chef/Roi. Donc, le Moogo Naaba est le roi du Moogo (le pays des Moosé), en d'autres termes c'est le roi des Moosé (Mossi).

« Il était surnommé « le taureau », sobriquet qui lui allait comme un gant. Son imposante carrure et la fougue de son caractère rappelaient cet animal. Il avait de large épaule auxquelles pendaient des bras gros comme des troncs d'arbre. Le reste du corps donnait une impression de force et d'éternité. Georges était d'une assurance et d'une témérité qui ne souffraient pas la contradiction. Il n'y avait pas de passion dans ses propos mais seulement la tranquille conviction de sa supériorité et celle de son pays sur les autres pays perdus quelque part sur la planète » (P. 274).

Georges est physiquement semblable au personnage de Sandaogo, mais plus massif avec de larges épaules. Son imposante carrure lui a valu le surnom de « taureau ». Aussi, a-t-il le statut de Patron, c'est le chef de Ouango, l'arrière-petit-fils de Sandaogo. Il est suffisant et hautain. A ses yeux, les travailleurs immigrés sont des moins que rien tout comme leur nation d'appartenance : « les autres pays perdus quelque part sur la planète ». Georges est un personnage sans compassion, à la différence de Sandaogo et M. Kouassi.

Les portraits physiques et moraux des personnages de Sandaogo, M. Kouassi et Georges sont le reflet de leur société d'appartenance, de leur cadre social. En effet, Sandaogo incarne la société moaga (A. J. Sissao, 2010) et au-delà l'Afrique ancienne ; il est le garant des valeurs socioculturelles et ancestrales. M. Kouassi est le reflet de la culture Akan ivoirienne ; il laisse voir une Afrique moderne encline au confort. Enfin, Georges incarne l'Occident, le colonisateur ; il se voit supérieur et n'a d'égard que pour lui et sa patrie.

La technique du portrait des personnages centraux masculins permet au lecteur de se faire une idée précise du personnage, de le visualiser et de le rendre vraisemblable, ou de le mettre en valeur à un moment précis de son évocation dans le récit, ou encore de le rapprocher d'une personne réelle issue du cadre technique évoqué. Dans l'analyse effectuée, la notion de personnage central est utilisée indépendamment de celle de héros dans le but de faire abstraction de l'idée d'exemplarité et de modèle reconnue chez le héros classique. Ici, les personnages jouent des rôles actanciels et thématiques, ils sont à l'origine des grandes actions qui assurent la dynamique interne du récit.

Après avoir analysé les personnages centraux masculins, nous passons à ceux féminins.

2.2. Les Personnages centraux féminins

L'examen des personnages centraux féminins va également porter sur trois personnages essentiels de trois cadres techniques. Il s'agit de Wanda (Kougsalla, Burkina Faso), Marie Kouassi (Comoé, Côte-d'Ivoire) et Brigitte (Paris, France).

2.2.1. Wanda

La description faite du personnage de Wanda est la suivante :

« Wanda avait encore embelli. C'était maintenant une femme merveilleuse aux formes somptueuses. Elle avait la taille souple et gracile des danseuses. Même au sortir du sommeil, elle restait resplendissante. Son abondante chevelure était tressée en nattes fines qui retombaient sur ses frêles

épaules, encadrant un visage charmant. (...) Goûter les caresses des doigts de Wanda était un bonheur sacré. Savourer par de petites lampées les chansons qu'elle distillait de sa voix pure était une joie dont les génies seuls étaient dignes » (PP. 139 et 141).

Le personnage de Wanda montre une femme dotée d'une beauté singulière caractérisée par une abondante chevelure, un visage charmant, un physique angélique. Une beauté qui se bonifie au fil du temps. En outre, elle est douce des doigts avec une voix langoureuse et chuintante. Le portrait de Wanda est fait dans un contexte traditionnel. Par ailleurs, elle est l'épouse de Nobila, le petit-fils de Sandaogo, le chef des Ouédraogo.

2.2.2. Marie Kouassi

Le deuxième portrait ciblé est celui de l'Ivoirienne Marie Kouassi dit Mâ. Le narrateur dresse le portrait suivant :

« Il n'y avait que Mâ pour faire un pareil vacarme en marchant. Elle ouvrit la porte avec les mêmes gestes brusques. Le rituel était inchangé. Elle entra brusquement comme si elle cherchait à surprendre quelqu'un ou quelque chose. La porte franchie, elle inspectait la maison d'un coup d'œil circulaire. (...) Mâ avait pris du poids. A mesure que sa taille s'épaississait, son caractère avait empiré d'autant. (...) La jeune femme devenait incapable de compréhension. Elle affichait un silence lourd de reproches (...) Mâ se gardait de formuler clairement sa tristesse. Et c'était cela le plus difficilement supportable. » (PP. 239-240).

Marie Kouassi est la fille de M. Kouassi, l'épouse de Ouango le fils de Wanda et l'arrière-petit-fils de Sandaogo. Le personnage de Mâ est atypique. Elle est grincheuse, provocatrice, colérique et peu soucieuse des bonnes manières de la vie en société. A la différence de Wanda, Mâ a un physique grassouillet comme son père et sa corpulence impacte négativement son caractère : « A mesure que sa taille s'épaississait, son caractère avait empiré d'autant » ; Mâ est peu sociable.

2.2.3. Brigitte

Le troisième personnage féminin identifié est la Française Brigitte :

« Elle était fine jusqu'au bout des doigts. Loulou et la mère de Brigitte disaient d'elle qu'elle était frêle. A mon avis, ce n'était pas le qualificatif qui convenait. Elle était menue et fragile, mais frêle n'était pas le mot, car cela ne l'empêchait pas d'être forte. Quand elle vous serrait la main, on sentait la force de son poignet et surtout celle de sa volonté. Et c'était précisément cela qui faisait peur en elle. Ses jolis petits yeux vous fouillaient jusque dans l'âme, et sa belle bouche pouvait prononcer des mots qui faisaient réfléchir. Elle se dominait elle-même et domptait les autres. Elle pouvait rester des heures entières à nous écouter sans manifester ni approbation ni contrariété. Et lorsqu'elle émettait un avis, c'était bref, caustique et précis. Elle n'était pas impolie ni entêtée. Elle savait décider quelque chose et s'en tenir à cette décision. Et comme son jugement était souvent le bon, elle dominait sans partage. Tous craignait d'affronter son implacable volonté » (PP. 333-334).

Brigitte est la petite-amie de Zama, le fils de Marie Kouassi et le petit-fils de Wanda. Le narrateur peint une Blanche svelte, considéré comme frêle et timide. Mais, Brigitte est plutôt confiante, mesurée, patiente et sait s'imposer.

En somme, nous pouvons affirmer que les portraits physiques et moraux des personnages de Wanda, Marie Kouassi et Brigitte, à l'instar des personnages masculins, sont le reflet de la société qu'elles incarnent. Les portraits réalisés cadrent avec les mœurs socioculturelles et religieuses de leur société. En effet, Wanda symbolise la femme moaga¹, celle soucieuse des valeurs culturelles et traditionnelles de sa société. A la différence de Wanda, Marie Kouassi est décrite comme une africaine émancipée, c'est-à-dire une femme noire vivant dans un contexte moderne, là où la culture et la tradition ont moins d'emprises sur elle. Enfin, Brigitte est différente des deux autres, à la fois physiquement et culturellement. L'on pourrait même dire qu'elle est l'opposée de Marie Kouassi parce qu'elle est calme et réservée. Elle appartient à un autre type de mœurs. Contrairement à Georges, le personnage masculin français, Brigitte est attentionnée et compatissante.

En somme, les différents portraits réalisés conformément chaque personnage à son cadre de vie. Ils indiquent la place qu'il occupe dans la hiérarchie de la société de roman que C. Duchet (1979) nomme sociotexte. Ce sociotexte a permis la lecture du social dans le texte de Sayouba Traoré en le mettant en relation avec la société de référence qui n'est rien d'autre que la société réelle. En d'autres mots, la société de référence est l'univers extradiégétique. Aussi, la manière de présenter les personnages est-elle diversement ressentie dans l'écriture de Sayouba Traoré. Les différents portraits ont consisté en une description des traits du visage, de la taille, de la constitution physique, de certains gestes caractéristiques et de la morale. Les descriptions réalisées sont de types documentaires, réalistes et vraisemblables. Elles révèlent le rôle et l'utilité du cadre social des protagonistes.

Conclusion

L'étude du rôle et de l'utilité du cadre de vie dans *Loin de mon village, c'est la brousse* de Sayouba Traoré a permis de démontrer que la narration romanesque est l'expression de la société de l'écrivain (Kane, 1982). Elle reflète les faits sociaux et met en exergue les différents espaces dans la consolidation de la trame du récit. L'analyse de l'espace à travers le cadre de vie a permis d'établir que celui-ci est une étendue signifiante comme l'a affirmé Greimas (1966). En recourant à la géocritique comme instrument d'analyse central, cela a facilité la compréhension de la représentation du cadre de vie dans l'univers fictionnel en sondant les liens intimes avec la réalité. Par ailleurs, la sociocritique a situé la relation du texte littéraire avec le contexte social. En outre, la subdivision du cadre de vie en cadre naturel, technique, social, a contribué à mieux examiner le récit et à déduire que le cadre de

¹ Moaga est le singulier de Moosé (Mossi).

vie est un élément clé dans *Loin de mon village, c'est la brousse*. Aussi, le rôle et l'utilité du cadre de vie sont-ils nettement perceptibles dans l'analyse sus-effectuée. En somme, le cadre de vie impacte la trame du récit et aide à davantage cerner l'œuvre. En plus, il est utile à la narration parce qu'il est l'élément clé du récit et parce qu'il joue un rôle prépondérant dans le dénouement de l'intrigue. A ce titre, F. Paravy (2002, p. 6) ne dit-elle pas que l'espace représente un vecteur fondamental de l'existence humaine ? Ou encore l'espace n'est-il pas aussi le champ dans lequel se déploient la volonté et l'action de l'écrivain ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COUSSY Denise, 2009, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- DABLA Sewanou, 1986, *Nouvelles écritures. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- DAKOUO Yves, 2011, *Emergence des pratiques littéraires modernes en Afrique francophone. La construction de l'espace littéraire au Burkina Faso*, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina.
- DUCHET Claude, 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- GREIMAS Algildas-Julien, 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- HAMON Philippe, 1983, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart de Emile Zola*, Genève, Librairie Droz.
- JOUVE Vincent, 1992, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- KANE Mohamadou, 1982, *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines.
- MILLOGO Louis, 2002, *Nazi Boni, premier écrivain du Burkina Faso*, Limoge, PULIM.
- NGUESSAN-LARROUX Béatrice, 2004, « Eléments pour une approche de l'espace dans le roman africain » dans *L'Espace et ses représentations en Afrique : Approches pluridisciplinaires*, Paris, Karthala.
- PARAVY Florence, 2002, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan.
- PARE Joseph, 1997, *Ecritures et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal.
- REUTER Yves, 1987, *La Question du personnage*, Clermont-Ferrand, CRDP, 1987.
- SANOU Fatou Ghislaine, 2015-2016, *Le Personnage de roman burkinabè entre mythe, histoire et fiction*, Thèse de Doctorat Unique, Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo.
- SISSAO Alain Joseph, 2010, *La littérature orale moaga comme source d'inspiration de quelques romans Burkinabé*, Publication de l'Institut des Etudes Africaines, Université Mohamed V – Soussi, Série : Thèse (5), 2010.
- TRAORE Sayouba, 2005, *Loin de mon village, c'est la brousse*, Paris, Vents d'ailleurs.
- WESTPHAL Bertrand, 2017, *La géocritique, réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de minuit, 2017.
- ZIMA Pierre, 1978, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, 10/18, UGE.
- ZIMA Pierre, 1985, *Manuel de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan.

ACTUALISATION DE LA POÉTIQUE DU MÉTISSAGE CULTUREL FACE AUX DÉFIS DE LA MONDIALISATION

CAMARA Stanislas Modibo

decames777@yahoo.fr

modibo.camara@upgc.edu.ci

Université Péléforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire)

Résumé

Le thème du métissage culturel tel que développé par Senghor et repris par d'autres auteurs de la première génération présente une dualité culturelle Blanc / Noir chère à la Négritude. Si la société actuelle est continuellement mise en contact avec diverses pratiques culturelles via les médias, c'est parce que la mondialisation des échanges prédominants à travers le métissage culturel préoccupe plus d'un. Avec la mondialisation il y a une communion et une fusion dans un monde planétaire où toutes les cultures du monde se côtoient, d'où une actualisation de cette thématique pour coller à la modernité et surtout aux réalités contemporaines. L'article porte sur le brassage culturel actuel et met en œuvre son impact sur la communauté mondiale.

Mots-clés : Culture, métissage, poétique, actualisation, mondialisation.

Abstract

The theme of cultural interbreeding as developed by Senghor and other first-generation authors presents a cultural duality Blanc / Noir dear to negritude. If today's society is continually put in contact with various cultural practices via the media, it is because the globalization of predominant exchanges through cultural miscegenation is of concern to many. With globalization, there is a communion and a fusion in a global world where all the cultures of the world come together, hence an update of this theme to stick to modernity and especially to contemporary realities. The article focuses on the current cultural mix and implements their impact on the global community.

Keywords: Culture, miscegenation, poetics, actualization, globalization.

INTRODUCTION

Au cours de son histoire, le Noir a connu l'esclavage et la colonisation orchestrés par l'Occident. Ainsi, la défense des valeurs du Noir et de l'Afrique fut la théorie de prédilection des auteurs africains, occasionnant la naissance de la négritude dont les principaux pionniers étaient des poètes pour la plupart des francophones. Les chantres de ce mouvement qui furent Senghor, Césaire et Damas ont œuvré à l'affirmation de la culture du Noir face à celle du Blanc colonisateur. Il s'agissait donc, pour eux, de faire cohabiter deux cultures d'égal

valeur, d'où le thème du métissage culturel prôné par Senghor et adopté par ses pairs de la première génération.

Face à l'évolution du monde, un tel thème s'est trouvé dépassé voire restrictif, justifiant ainsi la préoccupation articulée autour de : « *L'actualisation de la poésie du métissage culturel face aux défis de la mondialisation* ». Le sujet tel que formulé pose le problème des nouvelles approches de la poésie du métissage culturel de nos jours. Senghor, en effet, s'est fait l'ardent défenseur, de ce qu'il a appelé la civilisation de l'universel, une composante essentielle de sa pensée. Il déclare que les Blancs et les Noirs sont destinés à vivre en harmonie dans un monde sans race ni classes sociales. Chacun amènerait sa contribution à la symbiose culturelle, à la construction de l'humanité. L'humanisme de Senghor consiste à affirmer la complémentarité des cultures et des civilisations ; en d'autres termes, le métissage culturel. Ainsi, l'enracinement rend possible l'affirmation de l'identité tout en préparant l'africain à une meilleure ouverture au monde. L'ouverture est dans la perspective senghorienne, l'étape seconde qui doit mener à la civilisation de l'universel et qui serait le résultat de la symbiose entre les races et les cultures qui enrichissent l'humanité. Cet article propose une nouvelle lecture de la poésie de Senghor et permet de voir dans quelle mesure sa vision universalisant du métissage culturel trouve sa pertinence dans le monde actuel en perpétuelle mutation. Comment le poète conçoit-il la civilisation de l'universel ? L'humanité a-t-elle atteint cette étape de son évolution ? Telles sont les différentes préoccupations auxquelles nous essayerons modestement de répondre en puisant dans la poésie de Senghor avec comme ouvrage de référence, *Œuvre Poétique*. Prophète ou psychologue, seule la psychocritique, nous servira à comprendre la vision atemporelle de Senghor sur la question du concept faisant l'objet de notre réflexion.

I- La poésie du métissage culturel à l'origine

L'expression métissage culturel, à l'origine a été développée par Senghor et ensuite empruntée par Césaire et Damas. Comment était-elle perçue dans l'écriture senghorienne ? On peut affirmer que toute l'œuvre de Senghor ainsi que toute sa vie auront été l'expression du métissage de la négritude et de la francophonie. Il faut rappeler que Senghor compose ses premiers poèmes sous l'influence de Victor Hugo, Lamartine et Château Briand. Tout le monde sait également qu'il a épousé une française et que c'est en Normandie, en France, qu'il a pris sa retraite et où il est resté jusqu'à sa mort. Il est vrai, l'idée de métissage fait penser au chiffre deux parce qu'elle évoque en premier lieu le croisement biologique, le croisement des races, l'idée de "moitié moitié" Le métissage envisagé par Senghor a davantage été préoccupé

par la francophonie et la négritude. Pour prôner ce métissage, il fallait mener le combat de l'affirmation de la spécificité de la culture negro africaine. Dans les années 1930, les auteurs de la négritude en particulier Senghor découvre une certaine "négromannie" à Paris qui se décline sous la forme d'un exotisme décrié par les Noirs eux-mêmes. Lassés de l'art occidental, un groupe de peintres et d'artistes parisiens dont Picasso, Devain, Braque et Matisse découvrent pour la première fois la statue et le masque africain qui seront considérés comme de simples curiosités. Ils s'en inspirent pour créer le cubisme. Dans le domaine musical, le jazz s'impose en littérature, des auteurs comme Apollinaire s'en inspire pour écrire « *fétiches de l'Océanie et de la guinée* ». Partant de là, nous pouvons affirmer que le métissage fait appel à des emprunts, des rejets et à des échanges. Le métissage postule l'égalité des cultures. Il invite à la reconnaissance de la différence et de la diversité. Ce concept indique l'ouverture à l'autre et le dépassement des enfermements des cultures supposées pures. Toutes ces cultures existent et ont des valeurs qui sont des voies d'humanité. Le métissage est, pour ainsi dire, une pensée et une expérience de la désappropriation, de l'absence de ce que l'on a quitté et de l'incertitude de ce qui va jaillir de la rencontre. Le métissage culturel désigne le mélange d'influences culturelles distinctes au niveau musical, pictural, sculptural, vestimentaire et linguistique. Il assure la cohésion de la mémoire collective et individuelle, la permanence des valeurs d'une société, la rigueur et la vigueur de la pérennité. Chez Léopold Sédar Senghor, l'une des données principales de la symbiose des civilisations est le métissage. Et ce métissage exprimé dans sa poétique peut, selon lui, réaliser l'unité et le progrès de l'africain.

II- Senghor et le métissage culturel

De l'avis de Senghor, l'Afrique a un rôle primordial à jouer dans l'avenir du monde, compte tenu de ce qu'elle peut apporter à l'humanité. Il part du principe que le matérialisme a tué l'âme des nations industrialisées alors que l'Afrique est toujours porteuse de ses valeurs essentielles. La vocation de la culture négro-africaine sera d'insuffler ces valeurs au monde, ainsi, la contribution de l'Afrique au rendez-vous du donner et du recevoir, c'est la richesse de sa culture. Et d'après Senghor, l'influence de cette dernière a commencé à se manifester depuis longtemps, surtout dans le domaine des arts. C'est le cas du jazz qui est une musique nègre et, qui a inspiré certains musiciens d'Europe et d'ailleurs. Le monde entier se l'est approprié et, en dépassant le cadre de ses origines, il est devenu la propriété de l'humanité. Dans le domaine de la sculpture et de la peinture, les artistes Picasso et Matisse ont montré à travers leurs œuvres qu'ils ont assimilé les vertus de l'esthétique négro-africaine et qu'ils l'ont

rendue moderne. Senghor (1977, p.23) le dit bien : « *Après avoir lu dans la revue Diogène, mon article sur l'esthétique négro-africaine, le peintre Soulages me disait, en matière de commentaire : c'est l'esthétique même du XXème siècle* ». L'apport culturel des Noirs à l'humanité est pour Senghor une réalité indéniable. Le métissage culturel se décline en deux concepts, à savoir la civilisation de l'universel et la culture de l'universel.

II-1- La civilisation de l'universel selon Senghor

Le travail manifeste de Senghor est d'une grande importance, dans la mesure où il consacre l'avènement d'une littérature métissée. Pour lui, la Négritude ne doit pas être un *ghetto* mais un enracinement dans l'ouverture. Seul ce parti pris permettra la Renaissance à la fois de la civilisation noire et de la civilisation blanche et impliquera l'élargissement du problème Noir au problème du prolétariat du monde entier. Le poète initie un humanisme noir pour la construction d'une civilisation de l'universel, du moins de nouvelles civilisations africaines et européennes réconciliant la raison et l'émotion. La civilisation de l'universel à laquelle songe Senghor est bien différente de la mondialisation des banquiers. Il s'agit d'une symbiose des peuples dans l'accord des esprits et des cœurs. La civilisation de l'universel, c'est l'amitié entre les peuples, l'émergence d'une citoyenneté mondiale, libre et éclairée qui protège les identités faibles et affermit les citoyennetés rétives. Ce concept est la paix et l'unité au sein des démocraties apaisées, soucieuses de la dignité humaine. Pour Senghor, la Négritude est humanisme, voie de passage *sine qua non* vers l'universel. Elle est d'abord enracinement dans la culture africaine et ouverture aux rapports fécondant des autres civilisations.

Senghor annonce une nouvelle poésie qui se démarque des formes littéraires traditionnelles africaines surtout dominées par l'oralité et le rythme. La 'nouvelle poésie nègre' se destine aussi bien à un public européen qu'au public africain. Cette poésie est assortie d'une ponctuation expressive que l'on devrait restituer dans la diction. Le poète emprunte des vocables aux langues africaines. Pour Senghor, la Négritude militante consiste à assumer un passé, à le faire renaître, à l'actualiser et à le féconder au besoin par les influences étrangères afin que les nègres apportent leur contribution à la civilisation de l'universel. Il le dit fort bien : « *Pour moi, je visais surtout à analyser et à exalter les valeurs traditionnelles de l'Afrique noire* ». (Senghor, 1977, p.121). L'universel peut se définir comme la fusion et le nivellement des différences au nom d'une dimension essentielle de l'être. Pour le mouvement de la Négritude il y a d'une part, l'affirmation de l'être au-monde du Noir en tant que Noir ; d'autre part la nécessité de dépasser cette dangereuse isolation. L'affirmation du moi n'est pas un but

en soi, mais un moyen de s'ouvrir à l'Autre au regard de la vision senghorienne : « *Notre souci a été de l'assumer, cette Négritude, en la vivant, et, l'ayant vécue, d'en approfondir le sens, pour la présenter au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la civilisation de l'universel, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes ou ne sera pas* ». (Senghor, 1964, p.9). L'art en tant qu'expression de l'âme noire constitue la contribution essentielle de l'homme noir à la civilisation de l'universel.

Le rythme est l'élément qui, accompagné de mots, assure la substance esthétique du poème nègre. La civilisation de l'universel obéit à cette dynamique de l'homme perçu comme personne humaine : « *L'homme-personne est un tissu instable de forces qui s'entrecroisent : un monde de solidarité qui cherche à se nouer* ». (Senghor, 1993, p.12). Ou encore « *Pour ce qui est de l'homme, l'universel ne peut être universel que s'il est teinté d'humanité, enraciné dans l'homme* ». (Idem, 1964, p.18). La civilisation de l'universel est une initiative qui appartient à tous les êtres humains. La civilisation de l'universel est une manière pour Senghor de rejeter la mainmise des européens sur la civilisation, de les inviter à construire une civilisation unique qui éradiquerait les différences raciales de sorte que, contrairement à l'expansionnisme de la civilisation européenne, l'avenir appartienne à un métissage des cultures : « *La civilisation idéale serait comme ces corps quasi divins surgis de la main et de l'esprit d'un grand sculpteur, qui réunissent les beautés réconciliées de toutes les races* ». (Senghor 1964, p.96). Dans le même ordre d'idées Fosty André affirme que : « *Le chant de l'Afrique future. Cette civilisation de l'universel à venir devra rassembler les quatre points cardinaux d'une immense collectivité* ». (Fosty, V9, 1988, pp.107-108). Le métissage est de ce fait, la preuve de la possibilité d'une civilisation de l'universel. Il s'agit ici d'un enrichissement dans les différences. C'est le rêve-vision du poète qui exprime ainsi son amour pour toutes les races et son désir de les voir se tendre la main :

«Les Blancs et les Noirs, tous les fils de la même Terre-mère

Et ils chantaient à plusieurs voix, ils chantaient

Hosanna! Alléluia!

Comme au royaume d'enfance autrefois, quand je rêvais ». (Senghor, 1990, p.302).

La fusion des êtres au-delà de leur différence raciale est symptomatique de l'amour universel que prêche Senghor. C'est un rêve de bonheur dans l'amour fraternel et il ne désespère pas de voir son idéal se matérialiser en ses termes : « *Que j'ai rêvé d'un monde de soleil dans la fraternité*

De mes frères aux yeux bleus ». (Ibidem, p.50). Le métissage atteint son stade ultime, sa forme parfaite avec la rencontre de toutes les races, de toutes les civilisations est le symbole de la communion véritable des races humaines. C'est dans ce contexte que se place la civilisation de l'universel. Lilyan Kesteloot de dire :

S'il se déclare partisan des civilisations métisses, il s'agit selon ses propres termes, de confrontation ; de symbiose. Comme dans la synthèse hégélienne, les deux affirmations contraires- valeurs nègres / valeurs occidentales- doivent s'épurer l'une et l'autre et ne conserver que leurs caractères excellents, pour arriver à l'harmonieuse fusion que Senghor souhaite. (Kesteloot, 2001, p.60).

Senghor fait de la cité de l'universel une réincarnation de ce temps:

Ta voix nous dit la République, que nous dresserons

La cité dans le jour bleu

Dans l'égalité des peuples fraternels. Et nous répondrons :

Présents, ô Guélwâr. (Senghor, 1990, p.73).

Senghor, dans sa vision de l'avenir de la culture africaine, a montré qu'elle doit tendre vers la symbiose avec les autres cultures pour donner « cette civilisation de l'universel » dont il a peint les facettes et les caractéristiques. De plus, avec l'état d'avancement des nouvelles technologies de l'information et de la communication, le monde est devenu un village planétaire, les cultures s'influencent les unes les autres, et cela a accentué d'une certaine manière leur brassage, donc le métissage culturel. Quel sera le rôle de l'africain dans cette convergence de toutes les civilisations humaines ?

Le poète Senghor refuse donc que Le Noir, moteur de la civilisation de l'universel, demeure éternellement enfermé dans son passé moins reluisant, mais qu'il puise dans son histoire les richesses pour penser l'avenir. Pour le poète, "le nègre nouveau" n'est plus le fils d'un continent à la traîne qui a besoin d'aide pour avancer, mais un homme qui apporte sa contribution à la marche du monde. La contribution de l'Afrique sera essentielle, car elle aura pour mission de revitaliser le monde par sa culture. Selon le poète, le nègre est l'homme de l'émotion par excellence. Il devra apporter cette émotion à la civilisation occidentale dont le matérialisme a tué l'humanisme. Il rendra leur âme à ceux qui l'ont perdue. L'Afrique est de ce fait l'espoir de l'humanité. Ainsi la civilisation de l'universel ne se fera pas sans l'émotion, car le nègre en est l'auteur principal, il en est même l'élément catalyseur :

Que nous répondions présent à la renaissance de Monde ainsi le

Levain qui est nécessaire à la farine blanche

Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des machines et

Canon ?

Qui pousserait le cri de joie pour réveiller morts et orphelins à l'aurore

Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux espoirs

Éventrés? (Idem, 1990, pp.23-24).

II-2 La culture de l'universel selon Senghor

Senghor a célébré la France dans des poèmes d'une beauté et d'une finesse extraordinaires tout en se réclamant pour son inspiration, de la poétesse de Joal, son village natal. Considéré comme assimilé ou acculturé, Senghor s'est toujours efforcé de maintenir l'équilibre entre sa formation occidentale et son éducation traditionnelle Il déclare en substance :

Ce sont les civilisations qui m'ont formé, la civilisation négro-africaine, la civilisation arabo-musulmane, la civilisation européenne.... J'ai pris mon bien partout où je l'ai trouvé, je respecte la religion, la culture, l'ethnie de l'Autre autant que les miennes et je le proclame publiquement. (Senghor, 1956, p.20).

Pour Senghor, la culture noire tire sa force de la proximité avec la nature et ses ancêtres, là où la culture occidentale s'en est coupée. Le Noir est intuitif quand l'européen est cartésien. Réhabiliter le Nègre en valorisant ses cultures ancestrales et participer à l'édification de la civilisation de l'universel est l'objectif visé par le poète. Reprenant la légende de Chaka, Senghor évoque la colonisation. Son poème dramatique épouse diverses sources littéraires. Il s'inspire de la culture classique occidentale (présence d'un chœur à l'antique, dialogue théâtral entre le héros épique et la voix blanche, reprise du verset claudélien pour le souffle ample). A la culture africaine, il emprunte les répétitions, les incantations, la syntaxe libre (dissymétrie, anaphore, syncope) et les images expressives de la poésie orale. Il tisse étroitement le texte avec le rythme et la tonalité du tam-tam funèbre. Si Césaire invoque l'image de la colonisation pour appeler à la révolte, Senghor, s'affranchissant de la réalité historique, forge le mythe des origines et de l'unité africaine. Il appelle à la réconciliation, à la fraternité et au métissage entre les civilisations. À ceux qui reprochent aux poètes de la Négritude d'écrire dans la langue de la soumission, Senghor répond que le français, enrichi par le métissage linguistique, est universel. Il pose son esthétique comme relevant de la "négrification" de la langue française en lui imposant son émotion, ses images cosmiques et son rythme. L'art nègre que définit Senghor fonde ses caractéristiques esthétiques sur la base d'une vision personnelle du Noir campée face au Blanc dans une humanité spécifique.

Le refus de l'imitation et la création poétique caractérisent les œuvres poétiques qui constituent la conscience d'un nouveau champ littéraire avec ses procédés et ses règles, en rupture avec la littérature française.

Le poète refuse d'intégrer un champ linguistique tout constitué. Il s'engage dans une volonté d'infléchir la langue et de la refaire. L'essentiel de la transformation touche la métrique, le rythme de la phrase à travers un penchant pour les répétitions, la redondance, les lieux phoniques, parallélismes lexicaux et autres assonances et refrains. On peut supposer qu'il complète les images et les rythmes de la poésie française. La poésie de la Négritude est, par conséquent, une poésie métissée ou se mêlent, s'entremêlent et se démêlent des règles de versification propres tant aux lettres françaises qu'aux lettres africaines et malgaches. Avec la poésie de la Négritude que Sartre considérait comme ' la seule grande poésie révolutionnaire' de la première moitié du XXème siècle, nous assistons, en fait, à l'acte de naissance d'une grande poésie nègre en langue française. Le recours aux vocables ayant trait aux langues des pays d'origine des poètes de la Négritude est justifié par Senghor. L'intégration des idiomes dans son écriture peuvent être classés dans les catégories : créolismes, africanismes et malgachismes. « *Quand nous disons Kôras, balafongs, tam-tams et non harpes, pianos et tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque : nous appelons 'un chat un chat'* ». (Senghor, 1964, p.36). Senghor note que la plupart des figures de style de la Négritude basée sur la répétition de lettres, de mots, ou de groupes de mots, n'ont pour fonction que de créer un rythme au sein du poème. Il affirme :

Je dis que le rythme demeure le problème. Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales voire dans l'emploi distinctifs de certaines figures de langage (Senghor, 1964, p.44).

III- Mondialisation et métissage culturel

La mondialisation désigne une forme de gestion, totalement intégrée à l'échelle mondiale de la grande firme multinationale. La mondialisation est le résultat de la conjugaison de la globalisation des flux financiers et des nouvelles technologies de l'information et de la communication. La mondialisation désigne également est le processus de mise en relation et en inter dépendance de la quasi-totalité des pays du monde dans une sorte de vaste marché unique, de système monde grâce à l'extension et à l'intensification des échanges économiques et culturels à l'échelle de la planète. Elle s'articule autour de trois dimensions : la première, c'est le sentiment d'appartenir à un même monde ; la deuxième dimension est le fait de se

reconnaître apparemment dans des formes esthétiques ou culturelles communes ; et la troisième est le sentiment de vivre en temps réel avec le reste du monde.

C'est en s'enracinant profondément dans sa culture d'origine qu'on s'ouvre mieux aux autres ou encore que c'est en creusant le particulier qu'on atteint l'universel. De nos jours, les campagnes continuent de se vider au profit des agglomérations urbaines réceptives à souhait des influences culturelles véhiculées par les télévisions satellitaires et le cinéma. La mondialisation est un marché. Elle ne peut qu'accélérer le phénomène d'un métissage culturel créateur d'identités multiples. Aujourd'hui on parle d'une musique mondiale faite de variétés (World music). Les sports s'uniformisent. Le football et le handball pratiqués à l'origine par les anglais se mondialisent, la lutte africaine s'internationalise à la faveur de la francophonie qui est un rendez-vous culturel où le métissage règne. Car chaque nation francophone vient participer et apporter son savoir-faire au plan culturel.

Senghor considère que toute civilisation qui se replie sur elle-même s'étiole et se meurt. Il faut donc assimiler sans être assimilé. Le métissage s'auto-désigne comme la force de stabilité dont on a besoin pour contrecarrer les forces intruses de la mondialisation. Le métissage cherche à effacer les frontières qui séparent les sociétés. Ceci revient au fait que le métissage et l'identité culturelle ne sont pas opposés l'un à l'autre. Aujourd'hui avec la mondialisation cette réalité devient plus expressive. On assiste à la naissance d'une culture mondiale. Mais bien avant cela, avec l'évolution du monde le phénomène de créolisation devient la norme. C'est le cas de nombre de pays africains qui ont connu la colonisation. En linguistique, il y a l'intégration des idiomes dans la langue du colonisateur, pour faciliter le brassage culturel et surtout la communication. Dans beaucoup de pays francophone à l'instar du créole, des Antilles, naissent des langues issues d'un mélange entre le français et des dialectes locaux. C'est le cas du « *nouchi* » en Côte d'Ivoire.

La coexistence et l'interpénétration des cultures constituent une possibilité d'enrichissement et de développement, tant moral que culturel. Dans un contexte de mondialisation des échanges où prédomine la culture de consommation ; on constate un foisonnement des cultures et des pratiques artistiques dominantes. La culture se consomme au quotidien via la télévision, les supports publicitaires, l'internet, la téléphonie cellulaire, les imprimés et les autres. Ces technologies donnent accès à l'image, au son, à la mise en espace, à la scénarisation mais aussi aux interactions par des extensions technologiques du corps et de ses capacités. À travers ces véhicules médiatiques, les jeunes sont continuellement mis en contact avec diverses cultures populaire, artistique, scientifique, scolaire. La rencontre et le

respect de l'autre. La rencontre de même que sa manière de vivre vont à l'encontre de l'idée d'exclusion basées sur la pureté culturelle, l'enfermement "le suicide culturel".

La quête de la signification de la culture d'aujourd'hui exige que l'on « *se place à un carrefour vers lequel convergent mais aussi s'opposent l'avancée de la mondialisation et la persistance des identités* ». (Edouardo Portella, 1990). Le métissage est, en fait, la porte ouverte à la création de la mondialisation. Le métissage des cultures n'est autre chose que cet appel de Senghor à assumer les valeurs de civilisation du monde, à les actualiser, à les vivre par soi-même mais aussi à « *les faire vivre par et pour les autres* ». (Senghor, 1971). Le métissage culturel se révèle comme le meilleur remède face au problème de l'identité associé à toute forme de domination, de marginalisation et de discrimination. Comme le note Cheikh Hamidou Kane : « *l'extérieur ne constitue pas nécessairement de danger pour l'homme africain.* » (Fatoumata Kane, 66-67). Le pouvoir de la culture occidentale ne doit en aucun cas, détruire l'empreinte culturelle profonde que les traditions ancestrales africaines, religieuses ont laissée sur les peuples.

On peut se permettre de s'ouvrir aux valeurs étrangères, mais rester proche de la tradition africaine. Et Amselle Jean –Loup (2005, p. 16) le dit fort bien « *Le métissage culturel et intellectuel est le salut des nations, l'espoir des civilisations modernes* ». Face aux défis du monde en perpétuel mouvement, la présence de l'homme noir est toujours fort remarquable. En musique par exemple ; le reggae jamaïcain a fait le tour du monde et a présenté une coiffure et une manière d'être de nos jours, les rastas ne sont plus que des Noirs. De plus, l'introduction d'instruments africains tel que le djembé dans le panorama musical européen a contribué à métisser la musique et a fait entrer ce vocable dans la langue française. Ce qui nous conduit à l'enrichissement de cette langue par des mots provenant de langues africaines. On les trouve dans diverses sphères de la langue et certains ont fini par trouver leur place dans les dictionnaires français. En ce qui concerne la mode, l'utilisation de couleurs et de matériaux africains, ainsi que la présence marquée de mannequins noirs a donné du succès au style ethnique, sans compter la percée de stylistes africains à l'international. Dépouillée de tout complexe, la culture africaine exhibe sa richesse et offre une autre manière d'être et de voir le monde pour le bonheur de l'homme. Pour Senghor, le monde présent est imparfait. Il suggère sa transformation en un monde où toutes les contradictions se fonderont sous une nouvelle peau. Le monde aspire à un renouveau imminent, un processus dans lequel la contribution des Noirs ne sera pas seulement essentielle, mais aussi active que productive et source d'inspiration. Fidèle à sa pensée qui oppose la raison au sentiment et à l'émotion, Senghor situe la contribution des Noirs au niveau de la pulsion rythmique qui donnera vie au

monde des mesures et des normes. L'âme plutôt que l'intelligence, l'intuition plutôt que la connaissance, la perception directe plutôt que la voie déductive vers la vérité, telles sont les notions principales sur lesquelles Senghor bâtit sa théorie de la poétique du métissage culturel. Il développe une terminologie qui lui est propre : royaume d'enfance, rencontre du donner et du recevoir, symbiose des civilisations, dialogue des cultures. En avance sur la société de son temps, Senghor lisait déjà dans l'inconscient de son peuple et par ricochet de la société de demain. C'est en cela que sa vision du métissage culturel se veut prometteuse des lendemains qui chantent comme Claude Duchet l'explique en ces termes : « *la science et la connaissance intellectuelle du monde ne suffisent pas. Seule l'intuition, en forgeant des images à valeurs de symbole, pouvait parvenir à dévoiler toute la réalité, visible et invisible* ». (Claude. Duchet, 1962, p. 14).

CONCLUSION

Notre réflexion théorique sur la notion de la poétique du métissage culturel a permis de rendre compte de la complexité des rapports existant entre le Soi et l'Autre au sein de la réalité actuelle de mondialisation culturelle. Le métissage culturel né de la rencontre des peuples, à la faveur des migrations, de l'esclavage et de la colonisation a été poétisé par Senghor. Pour lui, loin de sacrifier la personnalité originelle de chaque culture et en particulier la négritude plaide en faveur d'un humanisme fait d'enrichissement permanent, de tolérance et de relativisation de l'idée dangereuse de pureté et d'épuration.

La crise d'effondrement des identités aurait pour conséquence l'avènement de nouvelles constructions identitaires. Suivant l'argumentation des tenants du concept de métissage, on peut affirmer avec certitude que l'évolution actuelle impose une révision de la vision restrictive du monde et de la question des valeurs culturelles.

Mais à côté de la conception senghorienne il y a la créolisation ou l'identité multiple qui s'est développée avec la mondialisation. Avec elle, les modes de vie et les aspirations tendent vers un modèle unique. L'urbanisation et la mondialisation accélèrent la rencontre des cultures et leur métissage. Le métissage pousse à s'approprier les valeurs étrangères, il invite par le fait même, à un abandon de certaines certitudes à l'égard des cultures. Bien que des personnes ou des institutions cherchent à préserver leurs spécificités culturelles, il est en effet, urgent de protéger la diversité du patrimoine culturel mondial car il est une richesse pour l'humanité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AMSELLE, Jean Loup, *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Champs Flammarion, 2005.

EDOUARDO Portella, « *Culture clonée et métissage* », conférence donnée dans le cadre des Entretiens du XXI^{ème} siècle au siège de l'Unesco à Paris, 1990.

DUCHET Claude, 1962, *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF.

FOSTY (André), « *Aux sources d'un univers et d'un imaginaire: Histoire et Histoire* » in *Itinéraires*

et contacts de cultures, volume 9, Paris, l'Harmattan, 1988.

KANE (Fatoumata), « *L'éducation coranique dans l'Aventure Ambiguë de Cheickh Hamidou Kane* », *Éthiopiennes, Revue négro-africaine de littérature et de Philosophie*, numéros 66-67.

KESTELOOT (Lilyan), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, AUF, 2001.

LAMAISON (Didier), *Léopold Sédar Senghor, Éthiopiennes*, Paris, Bréal, 1998. SENGHOR SENGHOR (Léopold Sédar), - *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

- *Liberté I : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

- *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'universel*. Seuil.

1977

- *Liberté V : Le dialogue des cultures*, Paris, Seuil, 1973.

- « *Problématique de la Négritude* », Acte du Colloque sur la

Négritude, Paris, Présence Africaine, 1971. SENGHOR (Léopold Sédar), « *Nous sommes des métis culturels* », in *Bulletin de l'Association musulmane des Étudiants africains Dakar*, Paris, *Éthiopique*, 1956.

**LE BOURG DE LOUGA ET LA VILLE DE DAKAR :
DEUX TERROIRS, DEUX RÉALITÉS SOCIO-CULTURELLES
DANS MAÏMOUNA D'ABDOULAYE SADJI**

FAYE Bernard

saintbernardfaye@yahoo.fr

Université Cheikh Anta Diop

Résumé

La présente étude pose la problématique de l'espace et de son incidence dans la vie des personnages dans Maïmouna de Sadj. Ainsi, il s'agit d'établir un parallèle entre Louga et Dakar, les deux milieux qui constituent le cadre où se déroule l'histoire dans le roman. Louga est le bourg qui a vu naître et grandir Maïmouna, l'héroïne éponyme. C'est un village manquant beaucoup d'opportunités aussi bien matérielles que culturelles. Dakar, de son côté, est une ville à l'occidental où les possibilités sont plus favorables, à plusieurs niveaux. Elle attire les habitants de l'intérieur du pays, à l'image de Maïmouna qui la trouve favorable au succès. La perspective d'analyse axée sur le rapprochement et la confrontation des tableaux spatiaux et culturels de Louga et Dakar a révélé une nette différence entre ces deux lieux.

Mots-clés : espace, réalités, société, village, ville.

Introduction

*Maïmouna*¹ d'Abdoulaye Sadj a été écrit bien avant l'indépendance du Sénégal, exactement en 1953. Plus d'un demi-siècle après sa parution, en relisant ce classique de la littérature sénégalaise, on est mieux édifié sur la réalité spatiale et socio-culturelle des deux lieux principaux qui le composent : Louga et Dakar. Les deux espaces étaient totalement différents : Louga avait les particularités d'un village, tandis que Dakar maintenait sa stature de ville-capitale. Cette disparité spatiale avait un impact certain sur le plan du comportement des personnes qui les peuplaient. De ce fait, les personnages, qui sont les représentants mimétiques² de celles-ci, véhiculaient, eux aussi, les mêmes pensées et menaient le même mode de vie qu'elles, dans *Maïmouna*. Les villageois de Louga, moins favorisés sur beaucoup de plans que les citadins de Dakar et attirés par les mirages de la métropole-capitale, rêvaient d'une vie meilleure dans cette cité, à l'image de Maïmouna, l'héroïne éponyme. Celle-ci, à

¹ Abdoulaye Sadj, (1953), Saint-Amand, Imprimerie Bussière, 1994. Ce texte est abrégé *M*, suivi de la page citée.

² Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979, p. 286.

travers son déplacement de Louga à Dakar, donne à Sadjì la possibilité de démontrer comment la littérature, tout en partant de l'espace des terroirs qu'elle décrit, met en exergue les réalités socio-culturelles indéniables de ceux-ci. L'on se demande, ainsi : Comment sont représentés le bourg de Louga et la ville de Dakar sur le plan spatial ? Existe-t-il un rapport de cause à effet entre l'espace et le mode de vie des personnages ?

Pour commencer, nous analyserons, dans une étude comparative, le cadre spatial de Louga et Dakar dans *Maïmouna*. Ce qui nous permettra d'examiner l'impact social et culturel de ce même cadre dans la vie des personnages.

I°) : Louga et Dakar : deux cadres spatiaux distincts

Dans *Maïmouna*, l'héroïne éponyme fréquente deux espaces : Louga et Dakar. Elle a vécu, d'abord, à Louga auprès de sa mère Daro, femme honnête, courageuse et « *digne dans la pauvreté* » (*M*, 13). Ensuite, suite aux appels incessants de sa sœur, Rihanna, elle quitte Louga pour vivre auprès de celle-ci à Dakar. Le premier espace, Louga, est considéré comme un bourg à l'allure d'une véritable « *brousse* » (*M*, 39). L'atmosphère qui y prévaut est décrite de la manière suivante :

Le soleil glissait insensiblement vers la ligne du couchant, créant ce moment anonyme du jour où les êtres sont las, où le repos ne se conçoit pas. On s'agitait dans le village, on allait à ses occupations, sans conviction. Nulle émotion au cœur des gens et des bêtes (*M*, 55).

Considérons, avant tout, la méthode descriptive telle que Paravy la conçoit. Avec elle, on s'aperçoit que « *la description spatiale se réduit le plus souvent à la simple dénomination d'un lieu, et éventuellement de quelques objets* »¹. Cette remarque concerne le roman africain francophone contemporain en général. Dès ses premières parutions, il affiche sa particularité :

Un caractère frappant du roman africain francophone, depuis ses débuts, est la place qu'il accorde, d'une manière générale, au descriptif. La description, qu'elle soit celle de l'espace, d'un objet ou d'un personnage, est dans l'ensemble évacuée au profit de l'action et du récit².

Même si une place est accordée à la description dans le roman africain francophone, celle-ci n'est que superficielle de telle sorte que Pageaux n'hésite pas à parler, de son côté, de « *description impossible* »³, dans ce sens. Nonobstant, cette description non approfondie a le mérite de mettre l'accent sur le lieu et les objets. Dans ce contexte, des informations non

¹ Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 214.

² *Ibid.*

³ Daniel Henri Pageaux, « Le descriptif et le nouveau roman africain d'Afrique noire et d'Amérique latine », in *L'ordre descriptif*, Étude réunies par J. Bessière, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, P.U.F, Paris, 1988, p. 248.

négligeables peuvent être saisies. Dans l'extrait ci-dessus, il est question essentiellement du lieu : le village ; des êtres et des choses : les bêtes, les gens, le soleil. Cette dénomination des éléments est pourtant très suffisante pour faire voir que Louga est un endroit où les individus vaquent à des occupations quotidiennes relatives au monde rural.

Ce premier tableau sur Louga contraste avec l'image de Dakar qui se présente à Maïmouna lorsqu'elle l'aperçoit à partir de Rufisque :

Et voilà Dakar, "Ndakarou-Dial-Diop", comme l'appelait les vieux noirs du bon vieux temps.

C'était à perte de vue comme une chaîne de coquillages cristallisés qui endiguait la mer et la dominait, tordue à demi-cercle. Ce point semblait être le bout de la terre, car le train y arrivait le soir après une journée de marche et le soleil s'y couchait rouge-sang (*M*, 77).

Dakar présente un visage différent de Louga. Alors que dans l'extrait qui servait d'étude sur le bourg, il n'y avait aucune « émotion au cœur des gens et des bêtes », ici l'émotion est visible à travers l'expression renforcée « Et voilà Dakar » suivie de la mise en apposition périphrastique à valeur historique, Ndakarou-Dial-Diop. La singularité de ce lieu suscite la curiosité, l'étonnement aux yeux de la jeune campagnarde. Dakar, contrairement à Louga, est un monde qui sort de l'ordinaire. Le procédé comparatif, usé pour la qualifier, montre son immensité, sa grandeur tant démographique qu'économique. En même temps, cette ville se présente comme un lieu très éloigné de Louga, exotique, fascinant pour ceux de l'arrière pays qui y arrivent pour la première fois, comme Maïmouna.

La différence des deux espaces se perçoit de manière plus évidente, encore, lorsque l'héroïne, une fois bien installée à Dakar, se réveille un jour avec une présence assaillante de son pays natal. Le passé et le présent défilent alors dans sa mémoire :

Son pays natal... un vieux point du Sénégal où l'on pouvait suivre le soleil depuis son lever jusqu'à son coucher. Là-bas les campagnes étaient vastes, il y avait des boqueteaux et des clairières, et les fillettes du bourg allaient cueillir des jujubes ridés et des cerises roses gonflées de jus. [...] Pendant l'hivernage les cours des concessions se couvraient de gazon, des petites mares s'y creusaient où les grenouilles coassaient et où il était passionnant de suivre les évolutions si drôles des têtards. [...] Depuis qu'elle était à Dakar, Maïmouna n'avait vu que des maisons en pierres, des rues larges, droites, bien pavées où il était impossible de s'étendre ou de jouer (*M*, 136).

Les deux espaces fondamentaux du texte, Louga et Dakar, sont évoqués dans ce tableau. Le premier espace apparaît dans toute sa réalité naturelle et, même, à la limite, primitive. Ici, « l'accord primordial entre l'homme et la nature »¹ est bien réel. Cette nature est partout présente et joue son rôle bienfaisant. Il n'est point de chose que l'homme puisse faire sans se référer à elle. À ce stade, l'harmonie entre l'homme et la nature, tout en démontrant leur

¹ Pius Ngandu Nkashama, *La Littérature africaine écrite*, (1979), Paris, Imprimerie Saint- Paul, 1985, p. 50.

interdépendance, permet, en même temps, de considérer Louga, réellement, comme une brousse au sens de contrée où se pratiquent des activités relatives à la terre de manière globale. Quant à Dakar, elle se dessine dans sa particularité de cité urbaine. Tout, dans ses bâtisses, son agencement, révèle un type d'habitat unique, favorisant « *la thèse selon laquelle "la ville", au sens contemporain du terme, aurait plus été, en Afrique, le fruit de la colonisation européenne ou de l'influence arabo-musulmane qu'une réalité endogène* »¹. En réalité, Dakar, telle qu'elle se laisse découvrir aux yeux de Maïmouna, est une ville qui n'a rien d'africain, du moins de sénégalais. C'est une ville coloniale, une ville européenne bâtie par les européens selon leurs us et coutumes, leur savoir faire, leur volonté propre. La convocation de l'histoire permet de vérifier cette thèse sans aucun doute :

Les colons se sont d'abord installés à Gorée et ne voulaient pas cohabiter avec la population indigène. La démographie galopante sur la petite île de Gorée, qui devenait de plus en plus étroite, a poussé le capitaine de vaisseau Protet à fonder la ville, en 1857².

Si Dakar se positionne, donc, comme une ville à l'architecture singulière, c'est parce que c'est un modèle d'ailleurs. Il n'est pas étonnant, dans ce cas, que les réalités endogènes telles qu'elles existent à Louga y soient absentes. Alors que celui-ci est peint dans toute sa réalité naturelle, Dakar, elle, apparaît dans toute sa stature artificielle. Aux cases, aux vastes étendues et aux sentiers sinueux de Louga succèdent les villas, les usines et les pavées bien faites de Dakar. Celles-ci se profilent à l'horizon à partir du train qui mène la jeune fille jusqu'à la gare : « *Quelques villas isolées, de longues cheminées flanquées d'immenses réservoirs, des routes goudronnées apparurent, et le bruit chaud du cœur de la ville impériale happa le régulier* » (M, 78). Ce qui fonde réellement une ville et, de surcroît, la différencie de la campagne, du bourg se dégage dans ces lignes. La ville se caractérise, avant tout, par ses constructions atypiques : étages, buildings, villas, voies de transport, commerce, diverses infrastructures. Dans ce cadre, Dakar est bien dotée :

La promotion de Dakar comme capitale de l'A.O.F en 1902 consacra l'avènement d'éléments ayant contribué à la mise en place de sa forte centralité : gouvernement de la colonie, camps militaires, buildings administratifs, équipements de transports et de santé etc. La ville est ainsi devenue l'espace du pouvoir central colonial. Elle demeure un lieu, un point d'où partent les décisions. Cette situation la propulsa sa à un niveau supérieur et favorisa l'émergence d'équipements administratifs³.

¹ Christophe Roy, « La ville africaine vue à travers la littérature subsaharienne. Un miroir de la réalité qui n'est pas si déformant », Ressac – n°2 – 1^{er} septembre 2009, www.ressac.net/fr/articles/lavilleafr.pdf, consulté le 21/11/18.

² Ibrahima Ndiaye, « Étalement urbain et différenciation sociospatiale à Dakar (Sénégal) », *Cahiers de géographie du Québec*, 59(166), 47 – 69. <https://doi.org/10.7202/1034348ar>, consulté le 19/11/18.

³ Abdou Aziz Diop, « Quelles centralités pour la ville de Dakar, Sénégal ? » *Rives nord-méditerranéenne* URL : <http://rives.revues.org/921>; consulté le 21/11/18.

Les différentes villas qui se profilent à l'horizon à partir du train où se tient l'héroïne découlent d'une politique bien assise depuis la colonisation. Cette politique promotionnelle à l'endroit de Dakar a permis, en outre, l'émergence de divers équipements, l'implantation d'usines, l'aménagement de routes. Cette panoplie de réalisations consacre Dakar qui, non seulement, reste symbolique, mais aussi, propice à la concrétisation d'ambitions personnelles et communautaires. On comprend donc bien qu'elle soit une vitrine captivante et un cadre d'épanouissement : « *une ville se distinguant du monde rural par ses artifices et sa modernité* »¹, fréquentée par toutes les couches sociales du pays. Mais, en plus de celles-ci, Dakar, de par sa position de carrefour intellectuel, attire aussi les étrangers. C'est donc un réel melting-pot, comme en témoigne le narrateur : « *Dakar, métropole sénégalaise, foyer d'élégance, creuset où se fondent toutes les races noires qui y envoient les plus beaux spécimens de leur génie, la quintessence de leurs aristocrates et de leurs élites* » (M, 118).

Ainsi, la renommée de Dakar dépasse largement les frontières du Sénégal. Ce fait est dû aux nombreuses opportunités qu'offre son espace. Mais, ces opportunités font, en même temps, qu'elle est un mirage, surtout pour les ruraux qui y débarquent sans aucune qualification. Maïmouna fait partie de cette couche sociale. Elle réalisera dans le train, en voyant la ville qui s'impose de par son immense superficie, qu'elle est exceptionnelle, « *ça une ville ! ce n'était pas possible. Un monde* » (M, 77). Dès lors, les paroles de Doudou-Khary, un jeune homme de sa classe d'âge resté à Louga, lui reviennent à l'esprit : « *Dakar est une ville dangereuse* » (M, 77). Aussitôt, elle prend conscience non seulement du fait que la ville est « *énorme* » (M, 77), mais aussi « *monstrueuse* » (M, 77). Le pressentiment est là : « *elle eut vaguement peur de se perdre là-dans* » (M, 77).

Aussi, faut-il le noter, Dakar est une cité qui bouge, qui évolue même très vite. Alors que le N'Diambour, cette vaste province dont Louga est la capitale, s'attache toujours aux réalités de la terre, Dakar, elle, se métamorphose à tout point de vue. La ville européenne est toujours imposante avec le plateau ; tandis que la banlieue indigène côtoie les nouveaux quartiers avec leurs villas cossues. Ce conglomérat fait de la ville un lieu où cohabitent toutes les disparités sociales du pays. On est, ainsi, loin de Louga où tout semble plus homogène, du moins dans le rythme quotidien des gens qui organisent toutes leurs activités autour de la terre. À Dakar, au contraire, les activités sont foisonnantes et variées : des dockers aux charbonniers, des

¹ Ibrahima Ndiaye, « Étalement urbain et différenciation sociospatiale à Dakar (Sénégal) », *Cahiers de géographie du Québec*, 59(166), 47 – 69. <https://doi.org/10.7202/1034348ar>, consulté le 19/11/18.

ouvriers du bâtiment aux mendiants, tous s'activent dans la ville qui grouillent incessamment.

Tout ceci imprime un cachet unique à l'espace de la ville :

Hors de ce domaine, s'étendait Dakar, capitale des tropiques avec ses bâtiments que des conceptions nouvelles remaniaient chaque jour. On était loin du N'Diambour aux grandes savanes qui portaient toujours des noms de pâturages. Ici, le roc ancestral avait disparu sous la dalle, le goudron et l'asphalte. Les foules qui coulaient dans les rues fuyaient au lieu de marcher. Le danger planait dans le ciel avec le vrombissement des avions, guettait le passant étourdi aux angles des carrefours, et se trouvait jusque dans l'anonymat qui revêtait les choses et les gens. Tel était le fief de la civilisation qui avait séduit et attiré la petite Maïmouna comme tant d'autres rêveurs de la brousse sénégalaise. Aux confins de la ville de pierre, les agglomérations indigènes s'étaient, rousses et poussiéreuses. Comparées aux quartiers neufs, riants et pittoresques qui champignonnaient dans le centre, sur le plateau et sur le roc, ces agglomérations évoquaient par leur aspect sordide la misère et la décrépitude qui s'étaient partout à l'intérieur du pays. Elles formaient comme une ceinture d'ordures qui s'élargissaient à mesure que le flot grondant de l'urbanisme déferlait sur elle (M, 86).

Dès que Sadjji parle de Dakar, la première chose qui se présente à lui est cet espace physique de la ville avec ses constructions particulières et dominantes. Effectivement, Dakar, comparée à Louga et au reste du Sénégal, est bâtie superbement avec ses étages, mais aussi singulièrement avec la pierraille partout visible. Le dynamisme de la ville est bien réel. La foule pressée et le trafic aérien, tout en faisant partie des marques de ce dynamisme, séduisent le visiteur provenant de l'intérieur du pays, à l'image de Maïmouna. Cependant, tout n'est pas parfait dans cette espace géophysique de la ville. L'environnement paie fortement le prix de l'urbanisation. Si ce ne sont pas des tas d'ordures, ce sont des habitats délabrés qui n'offrent aucune perspective sanitaire. Véritablement, « *Dakar est une agglomération cosmopolite, où l'on note une grande diversité du tissu urbain [...] Cette diversité témoigne d'une certaine hétérogénéité sociale, avec une cohabitation entre les riches et les pauvres, les secteurs formel et informel etc.* ».¹ À tout le moins, Dakar, comme toutes les grandes villes africaines a ses deux faces : l'une étant belle et l'autre hideuse. Nonobstant, elle attire par son gigantisme, ses atouts infrastructurels et ses divers services que le romancier a mis en évidence en présentant l'espace de la ville. Celle-ci de même que Louga se caractérisent, aussi, par des réalités sociales et culturelles.

II°) : Tel espace, tel mode de vie

L'étude de l'espace dans une œuvre littéraire est toujours importante. En effet, l'espace revêt un sens et renvoie toujours à une réalité qu'il symbolise. Cela est dû au fait que la réalité

¹ Ibrahima Ndiaye, « Étalement urbain et différenciation sociospatiale à Dakar (Sénégal) », *Cahiers de géographie du Québec*, 59(166), 47 – 69. <https://doi.org/10.7202/1034348ar>, consulté le 19/11/18.

matérielle entretient un rapport étroit avec l'homme. L'espace est, ainsi, « *le théâtre de la réalisation d'existences individuelles et de destins collectifs* »¹. Si toute vie humaine ne se réalise qu'au travers de l'espace, il y a forcément une réelle influence de celui-ci sur l'homme. De ce fait, « *l'environnement agit sur l'homme qui réagit sur lui dans une boucle de feedback où l'être prend conscience de lui-même par l'image de ses actes que lui renvoie le monde environnant comme une sorte de miroir* »². En réalité, l'interaction entre l'espace et l'homme peut permettre à celui-ci de prendre conscience de certains aspects de sa vie. Ce qui est valable pour la personne l'est aussi pour le personnage, son représentant mimétique. C'est en constatant le délabrement de son espace que Maïmouna en arrivera à considérer clairement sa propre misère humaine et sociale. Elle s'ouvrira à sa mère sous forme de lamentations :

Ne me demande pas pourquoi je pleure, tu le sais. Je suis bien trop malheureuse. Je vis dans cette case délabrée quand mes compagnons se réveillent dans des maisons en pierre ou dans de belles baraques. Je suis la plus mal habillée, la plus mal nourrie du village. Je suis reléguée dans ce trou quand toi, tous les matins, tu t'empresses d'aller au marché. On ne connaît ni mon père, ni ma mère. Quand, dans une réunion, on encense les grands-parents des gens connus et honorés, je suis oubliée. Je ne veux plus rester ici à vivre dans cette case, à manger des aliments que je n'aime pas, à tomber malade et à maigrir. Je m'en irai, je m'en irai (M, 64).

Le sort de Maïmouna semble être lié irrémédiablement à la case de Daro, sa mère. D'ailleurs, le terme « cette case » revient à deux reprises dans son discours et une fois sous forme de métaphore dépréciative « ce trou ». C'est pour dire combien la jeune fille mesure l'impact de cet espace dans sa vie. La comparaison qu'elle établit entre ses camarades se réveillant dans des espaces bien lotis et elle se levant au fond d'une case délabrée permet de voir l'effet du cadre dans sa vie. N'est-elle pas la plus pauvre au sens le plus large du terme ? Pour elle, la case de Daro est l'unique responsable de son infortune. Dès lors, elle veut vaille que vaille la quitter et, mieux encore, c'est tout Louga qu'elle veut quitter pour mener une vie plus digne. Véritablement, elle croit que tant qu'elle se confine dans cet espace, sa vie n'aura pas de sens.

La jeune fille a très tôt perçu cette adéquation entre l'évolution des hommes et leur espace : « *L'existence dans la brousse n'était qu'un perpétuel et pénible recommencement. Les hommes s'y livraient à leurs piteux destins, toujours debout et toujours esclaves d'occupations terre à terre* » (M, 73). Si des destins médiocres particularisent ceux qui vivent en brousse, cela dépend du cadre de vie qui n'offre aucune voie de réussite, « *aucune*

¹ Birahim Thioune, *Les Nouveaux romanciers chrétiens. Code biblique et code de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 23.

² Abraham Moles, Élisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978, p. 165.

rédemption »¹. Plutôt, c'est la reprise du quotidien, sans ambition ni motivation, qui prévaut à tout moment, dans ce lieu. À cause de toutes ces défaillances, Maïmouna est consciente que seul le changement de cadre de vie peut lui permettre de trouver une vie meilleure. Et, l'espace de prédilection pour son épanouissement n'est autre que Dakar : « *Pour elle, il était inconcevable qu'on pût aller ailleurs qu'à Dakar* » (M, 73). La cause de cette fixation est toute simple. Dans les lettres que Rihanna, la sœur aînée, destinait à leur mère, Daro, elle rappelait toujours l'avantage qu'aurait Maïmouna à venir vivre auprès d'elle à Dakar. Ayant cru à tout ce plaidoyer, elle a fini par retenir Dakar comme son unique havre de réussite sociale, sa terre promise. Ainsi, la vie idéalisée paraît plus favorable du côté de Dakar que du côté de Louga :

Rihanna tenait aussi à ce que la petite allât vivre auprès d'elle à Dakar. Elle craignait que la brousse n'en fit une petite sauvage, à peine présentable, ignorant tout des manières de la femme moderne, quand viendrait pour elle l'âge de se marier dans les milieux sélects où sa jeunesse, sa beauté et les relations mondaines de sa sœur lui donneraient forcément accès. À Dakar, la petite Maïmouna serait vite dégrossie. Rihanna l'enverrait, s'il le fallait, à l'école de Mme Maubert, où les filles sont si gentilles, où, à la sortie des classes, elles forment de longues guirlandes chatoyantes. Ce n'est assurément pas dans cette brousse de Louga qu'elle trouverait le mari digne d'elle. Rihanna rêvait pour Maïmouna d'un époux cossu, aisé, un homme des cadres comme son mari, fonctionnaire de grade supérieur (M, 38-39).

On décèle rapidement les différences fondamentales entre Louga et Dakar dans la perception de Rihanna. Le premier espace est celui de la rusticité, du primitivisme, de l'ignorance, de l'obscurantisme ; tandis que le second se présente comme celui du savoir, de l'élégance, de l'ambition, du succès et de la réussite. Ce procédé antithétique et antinomique entre les deux univers permet de dire que Sadji oppose le monde africain au monde européen. Les symboles représentatifs de ceux-ci, le village et la ville, servent d'illustration à ce parallèle. Au final, le romancier opte pour le progrès au détriment de l'abrutissement, le modernisme au profit de la tradition. Il s'inscrit, dans cette dynamique, dans la vision du roman africain des indépendances qui « *en viendra à considérer la fidélité aux traditions plutôt comme folie et manifestation de la conscience malheureuse* »². Si les personnages principaux, Maïmouna et Rihanna, qui révèlent la vision de l'auteur dans une certaine mesure, sont plus favorables au mode de vie mené à Dakar qu'à celui mené à Louga, cela voudrait dire que Sadji, comme certains de ses pairs écrivains dont parle Ngandu Nkashama, choisit l'avenir et non le passé, même si ce choix a aussi ses limites.

¹ Florence Paravy, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, op. cit., p. 27.

² Pius Ngandu Nkashama, *La Littérature africaine écrite*, op.cit., p. 50.

Quoi qu'il en soit, l'héroïne qui, dans son imaginaire, a déjà considéré Dakar comme son seul eldorado, ira jusqu'au bout de ses rêves. Elle quitte Louga et atterrit à Dakar. Sa nouvelle vie permet de confirmer le rôle agissant et bienfaiteur de ce nouvel espace, comme elle le prétendait. Après quelques mois seulement vécus à Dakar, la petite broussarde qu'elle était se transforme en une véritable dakaroise :

Elle était vraiment belle alors, plus radieuse que la petite cayorienne au crâne rasé flanqué de touffe de cheveux. La bonne nourriture prise régulièrement, la quiétude, l'adulation des soupirants, et peut-être l'air marin de Dakar lui avaient, en quelques mois, donné un léger embonpoint qui convenait très bien à sa grande taille. Ses bras s'étaient arrondis. Sa poitrine s'était affermie. Tout cela avait un charme indéniable... (M, 98).

Notons que dans le roman, Sadji oppose toujours les deux espaces, Dakar et Louga, dans l'optique de laisser voir les avantages ou les inconvénients de chacun d'eux. Jusqu'ici, l'espace de la ville remporte largement ses faveurs. Aussi, dans cette comparaison entre les deux vies de la petite cayorienne devenue dakaroise, c'est l'espace urbain qui a le plus d'effets positifs sur sa personne. Son physique a agréablement changé à cause de quelques subtilités propres à Dakar. Désormais, le charme, la beauté et la grâce féminins se font plus apparents chez elle. En plus des raisons évoquées ci-dessus par le narrateur, il a fallu l'usage de quelques effets matériels spécifiques et le concours des mains expertes de Rihanna pour que la jeune fille devienne plus radieuse. Précisons que ces ressources matérielles et humaines sont absentes à Louga. D'abord, il y a la douchière qui, non seulement l'a séduite, mais aussi a égayé sa joie, contribuant ainsi à son bien être moral : « *Le paradis osait-il promettre des joies plus grandes ?* » (M, 86), s'interrogea-t-elle en pleine douche. Et, le narrateur montre tout le processus de ce bain totalement différent de celui pratiqué au village et comportant plus de bienfaits sur le corps et sur l'esprit : « *Il suffisait de tirer sur une corde à peine plus épaisse qu'une ganse. Un tel bain raffermissait la chair, rendait l'esprit léger et lucide* » (M, 87).

Ensuite, il y a les divers effets de toilette non négligeables qu'on retrouve à Dakar et dont Rihanna, la sœur aînée, maîtrise parfaitement l'art de l'application :

Au sortir du bain, elle s'enveloppa frileusement dans de grandes serviettes-éponges qui semblaient avoir été tissées dans une cuve de parfum. Rihanna l'attendait dans sa chambre pour la transformer, comme elle disait, en petite dakaroise. L'opération fut longue et savante. [...] Maïmouna, parée, pouvait rivaliser avec les beautés de Tahiti. Sa brosse peignée, étirée et ondulée au fer chaud fut ornée de fleurs artificielles. Rihanna enleva la profusion de perles et de paillettes d'or, mit aux lobes de la petite de longs pendentifs à la mode antillaise, formés de cercle d'or d'une minceur incroyable. Au cou, elle lui passa une chaînette du même métal jaune crème, qui ressemblait à un long reflet de soleil. Pour tout vêtement un boubou de gaze au col échancré, de manière qu'on découvre toute son épaule et la naissance du sein ; puis un pagne blanc immaculé et par-

dessus un autre à pois roses et verts, comme les fleurs artificielles qui ornaient ses cheveux (M, 87).

Pour mieux saisir la perfection de la toilette de Maïmouna ci-dessus, revoyons la sienne à Louga. En effet, dès qu'elle sortait du lit, elle s'aventurait dans la maison, torse nu, soupirant et baillant. Ensuite, elle prenait de l'eau dans une timbale et, « *vraie chatte qui lustre son poil, commença[it] sa toilette* » (M, 11). De manière désordonnée, elle s'aspergeait l'eau sur quelques parties de son corps : le visage, en s'appliquant « *à nettoyer délicatement les coins de ses yeux, les cils et les sourcils* » (M, 11), la bouche « *rincée d'une façon un peu sommaire* » (M, 11). Enfin, elle terminait « *sa toilette en lavant ses petits pieds l'un après l'autre, avec la coquetterie des grandes femmes* » (M, 11). Et, « *la voilà proprette* » (M, 11). Cette toilette très bâclée et indélicate, tout en confirmant le terme de petite sauvage que lui collait la grande sœur, contraste fort bien avec le rituel constaté chez cette dernière. Ici, tout relève de la délicatesse et de l'art. La comparaison de la jeune fille avec les beautés de Tahiti démontre combien l'opération a eu son effet escompté. Dakar a réussi à révéler le vrai visage de Maïmouna que Louga n'aurait pu jamais faire voir. En cela, elle consacra même sa beauté en l'élevant « *à la dignité d' "Étoile de Dakar" »*¹ (M, 135).

Ainsi, le cadre de vie devient déterminant dans l'évolution et dans le comportement du personnage, car étant porteur de sens : « *La perception des caractères physiques de l'environnement est inséparable de l'évaluation affective, esthétique, normative, voire sociale – évaluation qui s'appuie sur la perception des objets mais la dépasse en complexité et en signification* »². De tout temps, les hommes ont cherché à modifier leur espace et à le réajuster selon leur niveau de vie, leurs moyens, leur progrès historique. Ils savent, nettement, qu'il existe une corrélation intrinsèque entre celui-ci et le niveau social. Par exemple, les deux espaces, qui nous servent d'illustration dans cette étude, Louga et Dakar, ne sont plus les mêmes aujourd'hui, au XXI^e siècle. Louga a dépassé son statut de bourg et est devenu une véritable ville ; tandis que Dakar se mesure aux autres métropoles du monde. Sur le plan socioculturel, les mêmes comportements citadins y sont constatés. L'espace devient, dans cette approche, un fait sémiotique :

Tout se passe comme si l'objet de la sémiotique topologique était double, comme si son projet pouvait être défini à la fois comme inscription de la société dans l'espace et comme lecture de cette société à travers l'espace. Deux dimensions, que nous avons dénommées provisoirement signifiant spatial et signifié culturel, paraissent ainsi constitutives de cette

¹ C'est au cours d'une soirée de tam-tams appelée « saabar » organisée par les jeunes filles de la capitale que ce titre a été attribué à Maïmouna par le griot.

² Claude Lévy-Leboyer, *Psychologie et environnement*, P.U.F., Paris, 1980, p. 55.

sémiotique, dimensions susceptibles d'être traitées de manière autonome, mais dont la corrélation seule permet de construire des objets topologiques¹.

La société dépend entièrement de l'espace. Non seulement elle y est confondue, mais aussi elle se révèle à travers celui-ci. Le cadre spatial dépasse, ainsi, sa simple apparence physique et matérielle : elle divulgue la société dans tout ce qu'elle renferme sur les plans humain, culturel et symbolique. L'héroïne de Sadjî a tellement compris l'action et l'influence de l'espace dans la vie sociale qu'elle opte pour celui qui a le plus d'avantages : « *Certes, pour le côté matériel, pour le bien-être, pour le milieu, elle ne pouvait se risquer à comparer Dakar et Louga* » (M, 111). La cité urbaine offrant plus d'opportunités que le bourg, la jeune fille veut y rester et saisir toutes ses chances : « *elle voulait demeurer à Dakar jusqu'à la fin de ses jours, s'y marier comme sa sœur Rihanna, y être heureuse* » (M, 111). C'est parce que Dakar est un monde pour tous, un monde de tous, différemment de Louga, que la jeune fille veut y accomplir ses ambitions. Même les femmes, soumises et réservées au village, y ont acquis une liberté inégalable de telle sorte que « *leur degré d'émancipation étonna Maïmouna et la charma* » (M, 80), lorsqu'elle entend, pour la première fois, la causerie des amies de Rihanna, très à l'aise dans leur discussion.

En réalité, en analysant la vie de Maïmouna, on ne peut s'empêcher de soutenir que la personnalité, elle-même, est largement tributaire de l'espace. Les privilèges matériels de celui-ci, ses atouts climatiques, mais aussi, dans le cas contraire, l'absence ou le manque de ceux-ci, peuvent orienter ou désorienter la vie de l'individu :

Maïmouna trouvait maintenant l'univers dont elle n'avait cessé de rêver : palais éclairé à l'électricité, cuisine succulente et variée, prestige et noblesse. Il lui était impossible de se rappeler comment, pendant seize ans, elle avait vécu dans une case, seule avec une mère [...] La vie lui paraissait toute rose. Rien ne pourrait plus l'empêcher d'être heureuse. Elle n'avait qu'à se laisser vivre et durer, à côté de sa sœur Rihanna et de son beau-frère Bounama. Le monde entier s'arrêtait là (M, 95).

Depuis qu'elle est arrivée à Dakar, Maïmouna n'est plus la même. Sa personnalité entière a changé positivement : elle est heureuse et épanouie. Tout ce charme retrouvé est à mettre au compte de la ville qui présente au personnage un cadre physique qui influence sa vie intérieure. On est très loin de Louga où l'environnement ne causait que de désagréments à la jeune fille : mauvaise humeur, angoisse, maladie ; en somme, la misère morale et physique. La mobilité de la jeune fille a été, donc, la principale cause de sa transformation psychologique :

¹ Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, p. 133.

En quittant Louga pour Dakar, l'héroïne passe d'un espace de misère et de désagrément, au seuil de la puberté et de la découverte de la vie, à un espace de vie matérielle de toutes les satisfactions, de loisirs permanents et de confort si féminin, d'une beauté adulée et recherchée¹.

Cependant, si, sur le plan matériel, Dakar offre le plus de garanties qui agissent même sur l'être du personnage, la vie y est plus désarticulée et plus désorganisée. Les gens ne sont pas sociables, mais individualistes. Maïmouna et la Mbinedane² s'inquiéteront de cette particularité de la ville qui révèle une de ses faces hideuses : « *On n'y faisait attention à personne. Chaque maison comptait une vingtaine de locataires tous aussi indifférents les uns que les autres. L'égoïsme y était la règle : « Bop sa bop » (chacun pour soi). D'une porte à une autre on ne se connaissait pas* » (M, 153). On est très loin de Louga où les relations comptent plus que tout. Au temps de son enfance, Maïmouna et sa mère rendaient visite fréquemment aux « *voisines de bonnes mœurs* » (M, 17). Tandis que les grandes personnes devisaient de tout et de rien, les enfants, de leur côté, jouaient aux culbutes, chantaient, dansaient et racontaient des contes. Tout ceci avait un impact social réel. Pour les grandes personnes, ces moments, au-delà des échanges faits, servaient à tisser et à maintenir les relations de bon voisinage et à favoriser l'entraide mutuelle. Quant aux enfants, c'était pour eux le temps de l'apprentissage de la vie sociale, de l'ouverture à l'autre, qui réprimait tout égoïsme en eux. À ce niveau, Louga reste un milieu plus humain que Dakar.

Mais, cette atrophie sociale notée à Dakar fait d'elle « *une cité pour les intrigues amoureuses qui vivent si bien dans le secret* » (M, 153). Cette manière de considérer l'amour « dans le secret » peut être un avantage ou un inconvénient. Dans le cas de l'héroïne de Sadji, cet individualisme sentimental sera à l'origine de sa perte. En effet, aux yeux de toute la communauté, il a été « *donc décidé que Maïmouna Tall serait donnée en mariage à un nommé Hadji, naturellement* » (M, 142). Cependant, ce mariage de convenances avec le richissime Galaye Kane sera hypothéqué à cause de quelques concours de circonstances : l'espace de la ville et la cupidité de Yacine, la domestique de maison. Elle conduira la jeune fille à travers les artères labyrinthiques de la ville jusqu'au domicile de Doudou Diouf, son amant. Elle sera enceinte et sa sœur, Rihanna, la renverra de Dakar. La réputation de ce lieu comme ville dangereuse, tel que le soutenait Doudou Khary, se confirme, ainsi.

¹ Madior Diouf, « Les Formes du roman négro-africain de langue française 1920-1976 », thèse de doctorat d'État, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991, p. 37.

² Terme Wolof qui est l'équivalent de « bonne », c'est-à-dire, domestique chargée de faire les travaux ménagers.

Conclusion

Le bourg de Louga et la ville de Dakar présentent, donc, deux visages différents, presque à tous les niveaux de notre analyse. Le premier espace, de par sa situation de bourg, c'est-à-dire de grand village, a nettement les caractéristiques de celui-ci. Les constructions, la nature, l'environnement, tous renvoient aux réalités du cadre qui particularise la campagne africaine. Quant au second, il s'impose par sa stature de ville où le cadre est plus organisé : rues d'asphalte, villas, maisons à étage avec leurs corollaires matériels. Ces différences spatiales impactent aussi la vie des occupants. Ainsi, Dakar apparaît comme l'endroit le plus attractif, le plus propice à la liberté et à l'essor culturel ; tandis que Louga reste le lieu où les valeurs humaines et sociales comptent plus que tout. Aujourd'hui, Louga, devenue une grande ville, est presque à l'image de Dakar. Toutes les deux sont identiques aux villes du monde dans lesquelles le post-modernisme dicte ses lois sans fin.

Bibliographie

- Diop, Abdou Aziz, « Quelles centralités pour la ville de Dakar, Sénégal ? » Rives nord-méditerranéenne URL : <http://rives.revues.org/921>, consulté le 21/11/18.
- Diouf, Madior, « Les Formes du roman négro-africain de langue française 1920-1976 », thèse de doctorat d'État, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.
- Greimas, Algirdas Julien, « Pour une sémiotique topologique », in *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, pp. 129-157.
- Lévy-Leboyer, Claude, *Psychologie et environnement*, P.U.F., Paris, 1980.
- Moles, Abraham, Rohmer, Elisabeth, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978.
- Ngandu Nkashama, Pius, *La Littérature africaine écrite*, (1979), Paris, Imprimerie Saint-Paul, 1985.
- Ndiaye, Ibrahima, « Étalement urbain et différenciation sociospatiale à Dakar (Sénégal) », *Cahiers de géographie du Québec*, 59(166), 47 – 69. <https://doi.org/10.7202/1034348ar>, consulté le 19/11/18.
- Pageaux, Daniel Henri, « Le descriptif et le nouveau roman africain d'Afrique noire et d'Amérique latine », in *L'ordre descriptif*, Étude réunies par J. Bessière, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, P.U.F, Paris, 1988, pp. 239-252.
- Paravy, Florence, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Roy, Christophe, « La ville africaine vue à travers la littérature subsaharienne. Un miroir de la réalité qui n'est pas si déformant », Ressac – n°2 – 1^{er} septembre 2009, www.ressac.net/fr/articles/lavilleafr.pdf, consulté le 21/11/18.
- Sadji, Abdoulaye, *Maïmouna*, (1953), Saint-Amand, Imprimerie Bussière, 1994.
- Thioune, Birahim, *Les Nouveaux romanciers chrétiens. Code biblique et code de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2010.

L'INCOMMUNICABILITÉ ET LES SOUS-ENTENDUS DANS *CHANSON DOUCE* DE LEÏLA SLIMANI ET *JE M'APPELLE LUCY BARTON* D'ELIZABETH STROUT

COLY Augustin
augustincoly@yahoo.fr
Université Cheikh Anta Diop

Résumé

Dans ce présent article, l'auteur se penche sur les multiples facettes d'une communication défailante, sources d'une remise en cause de la notion de famille. Chanson douce de Leïla Slimani et Je m'appelle Lucy Barton d'Elizabeth Strout illustrent, à bien des égards, cette fragmentation du tissu social. Mais, en même temps que l'écart se creuse entre les individus, naît, par ce fait même, une poétique qui, par le suspense qu'elle crée, les possibilités qu'elle offre, tant par le doute thématique que par le soulignement linguistique, traduit bien l'état d'esprit de l'homme de ces deux derniers siècles.

Mots-clés

Crime, déchirement, drame familial, écriture, guerre, incommunicabilité, moderne, narration, pauvreté, sous-entendus.

Abstract

In this present article, the author studies the multiple facets of an inadequate communication, sources of reconsideration of the notion of family. Leïla Slimani's *Chanson douce* and Elizabeth Strout's *Je m'appelle Lucie Barton* illustrate, in many ways, that fragmentation of social structure. However, at the same time as the gap is widening between individuals, appears, by the same fact, a poetics that, by the suspense that creates, the possibilities that it offers, by thematic doubt as well as by linguistic underscore, expresses well the man's state of mind of the two last centuries.

Keywords

Crime, destruction, family drama, writing, war, incommunicability, modern, narrative, poverty, understatements.

INTRODUCTION

Dans *Chanson douce* (2016) et *Je m'appelle Lucy Barton* (2017)¹, la romancière franco-marocaine Leïla Slimani et l'Américaine Elizabeth Strout peignent diversement le déchirement de la cellule familiale.

Chez Slimani le dysfonctionnement s'installe lorsque Myriam, appelée à faire valoir ses compétences d'avocate dans une étude, confie la charge de sa progéniture à une énigmatique et mystérieuse Louise par qui survient le drame. Quant au récit de Strout, il dévoile le caractère hétérogène d'une famille sans noyau. Dans l'un et l'autre cas, l'absence de

¹ La version originale de ce roman paraît sous le titre *My Name is Lucy Barton*, New York, Random House, 2016.

communication et les sous-entendus ne cessent d'accroître le fossé qui sépare ces familles de la norme. Et les trames narratives des deux romancières finissent par construire une poétique autour de ce déchirement : « Le style sec et tranchant de Leïla Slimani, où percent des éclats de poésie ténébreuse, instaure dès les premières pages un suspense envoûtant », avertit le « prière d'insérer » de *Chanson douce*, alors que le questionnement intérieur de Lucy n'a de répondant que sa plume qui va devenir féconde au fur et à mesure qu'elle s'interroge sur sa famille.

Ainsi après avoir mis en exergue les différentes facettes de l'incommunicabilité et des sous-entendus, sources du drame familial, nous analyserons comment l'écriture poétise ce drame au point d'en tirer sa substance.

I. L'IMPOSSIBLE OU DÉTOURNÉE COMMUNICATION

L'une des deux épigraphes de *Chanson douce* est une pensée extraite de *Simple contes des collines* (1888) de Rudyard Kipling qui dit ceci :

Mademoiselle Vezzis était venue de par-delà la Frontière pour prendre soin de quelques enfants chez une dame (...). La dame déclara que mademoiselle Vezzis ne valait rien, qu'elle n'était pas propre et qu'elle ne montrait pas de zèle. Pas une fois il ne lui vint à l'idée que mademoiselle Vezzis avait à vivre sa propre vie, à se tourmenter de ses propres affaires, et que ces affaires étaient ce qu'il y avait au monde de plus important pour mademoiselle Vezzis (*CD*, 12)¹.

La méfiance de la dame en question à l'endroit de Mademoiselle Vezzis, jeune fille censée s'occuper de ses enfants, campe d'emblée le décor. Dans *Chanson douce*, Myriam, avocate qui n'exerce pas, tente d'intégrer l'univers professionnel par le biais d'une pratique assidue du métier dans une étude. Mais si son attitude est louable car potentiellement génératrice de revenus, elle a des conséquences néfastes dans la gestion de sa famille qui était déjà mal en point. En effet, même quand Myriam était disponible pour s'occuper de Mila et d'Adam, ses deux enfants, la famille subissait de plein fouet un certain déséquilibre communicationnel dû au fait que la maman, en prise au chômage, était toujours présente et le papa, se démenant pour joindre les deux bouts pour subvenir aux besoins de sa famille, était toujours absent. Ce choc entre la présence et l'absence était déjà une plaie béante qui sapait l'entente du couple :

Elle était jalouse de son mari. Le soir, elle l'attendait fébrilement derrière la porte. Elle passait une heure à se plaindre des cris des enfants, de la taille de l'appartement, de son absence de loisirs. Quand elle le laissait parler et qu'il racontait les séances d'enregistrement d'un groupe de hip-hop, elle lui crachait : « Tu as de la chance ». Il

¹ Tout au long de cet article, les références à *Chanson douce*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2016, seront ainsi notées, le chiffre renvoyant à la page de la citation. De même, les références à *Je m'appelle Lucy Barton*, Paris, Fayard, coll. « littérature étrangère », 2017, seront matérialisées par un chiffre précédé du sigle *JMLB*.

répliquait : « Non, c'est toi qui as de la chance. Je voudrais tellement les voir grandir ». À ce jeu-là, il n'y avait jamais de gagnant. La nuit, Paul dormait à côté d'elle du sommeil lourd de celui qui a travaillé toute la journée et qui mérite un bon repos. Elle se laissait ronger par l'aigreur et les regrets (CD, 20).

Mais une fois que les présences de la maman se transforment en absence, du fait de sa rencontre avec Pascal, ancien camarade de Faculté par les soins de qui elle trouve enfin un travail, le déséquilibre bascule. Les enfants, sources de disputes du couple, se trouvent exposés à l'errance et à la solitude. Pour pallier leur absence, ils organisent un casting à l'issue duquel émerge une certaine Louise qui désormais va se charger de la garde des enfants. Le prénom Louise associé au travail de « *nounou* » (CD, 16), ne laisse pas indifférent le lecteur averti, surtout quand celui-ci est amateur du fait divers américain. En effet, en 1997, une domestique avait, aux États-Unis, assez fortement secoué le bébé d'un couple de médecins américains qui a fini par succomber et défrayer la chronique. Cette domestique s'appelait étrangement Louise Woodward. En 2012, toujours aux États-Unis, une nourrice dominicaine, Yoselyn Ortega, assassine les deux enfants de sa patronne Marina Krim. Ces deux histoires jumelées vont servir de matière première à Slimani qui prend dans l'une le prénom et dans l'autre l'intrigue et, savamment, sa plume se charge du reste. D'ailleurs, dans un entretien, l'écrivaine avoue explicitement :

Je me souviens très bien, dans le journal, de sa photo dans la bibliothèque de l'appartement, avec les parents qui disaient : « Elle faisait partie de la famille ! » Et puis, un jour, la mère a trouvé les pièces plongées dans le noir et les enfants assassinés par la nounou qui avait tenté de se donner la mort. L'écriture est partie de là¹.

C'est dire que cette histoire n'est pas que pure inspiration de Slimani. Elle tire, en grande partie, sa substance du désordre réel de ce monde où le désir d'ascension sociale fragilise davantage la cohésion familiale². Le récit suit alors les contours d'un monde incompréhensible où toute volonté de discernement est vouée à l'échec. Mila qui tente de découvrir le monde est à l'école d'une Louise aussi obscure que celui-ci :

Lentement, Louise apprivoise l'enfant. Jour après jour, elle lui raconte des histoires où reviennent toujours les mêmes personnages. Des orphelins, des petites filles perdues, des princesses prisonnières et des châteaux que des ogres terribles laissent à l'abandon. (...) D'où viennent ces histoires ? Elles émanent d'elle, en flot continu, sans qu'elle y pense, sans qu'elle fasse le moindre effort de mémoire ou

¹ Marine Chassagnon, « L'histoire vraie qui a donné naissance au Goncourt de Leïla Slimani », en ligne : https://www.huffingtonpost.fr/2016/11/03/leila-slimani-goncourt-2016-chanson-douce_a_21597900/, consulté le 17 octobre 2018.

² Mariama Bâ dans *Une si longue lettre* (1979), Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 2005, p. 142, disait déjà que « notre société actuelle est ébranlée dans ses assises les plus profondes (...). Le rêve d'une ascension sociale fulgurante pousse les parents à donner plus de savoir que d'éducation à leurs enfants ».

d'imagination. Mais dans quel lac noir, dans quelle forêt profonde est-elle allée pêcher ces contes cruels où les gentils meurent à la fin (...) ? (CD, 38-39).

Ce fragment est annonciateur d'une communication défaillante même quand sa priorité est d'être transparente. Louise cherche pourtant à raconter à l'enfant des contes dont les visées sont à la fois ludiques et instructives. Mais sa conscience pervertie lui joue des tours et pernicieusement elle contamine la jeune Mila de sa « *mélancolie délirante* » (CD, 158). Celle-ci est en partie liée au passé de la domestique. Elle « *s'est retrouvée seule* », avec « *des dettes* » à la mort de Jacques, son mari et « *la banque lui a donné un mois pour quitter la petite maison de Bobigny, qui allait être saisie* » (CD, 101). Elle est en proie à une instabilité qui, nous renseigne Lucia Casas Campanella, est liée à son statut social :

La servante (...) entretient des relations, très ambiguës et souvent conflictuelles avec l'espace privé auquel elle est directement rattachée, parfois depuis sa première jeunesse. Elle n'a pas de nom de famille, apparaît sans racines et sans famille et n'a pas d'autonomie affective (...) ¹

Même si concernant le cas spécifique de Louise, il y a lieu de nuancer ce propos par rapport au manque de nom de famille, pour le reste, l'analyse de Campanella est juste. L'impossible communication est donc la résultante des traumatismes du passé. Par exemple, comment expliquer au couple Massé les déboires avec « *le trésor public* » ? Quand Myriam et Paul reçoivent un courrier qui les met dans l'embarras, Louise reste muette :

[Elle] arrête de respirer. Elle ne sent même plus sa langue et doit se mordre la lèvre pour ne pas pleurer. Elle voudrait faire comme les enfants, se boucher les oreilles, crier, se rouler par terre, tout, pourvu qu'ils n'aient pas cette conversation (CD, 149).

Plus sa situation personnelle se détériore, plus elle devient manipulatrice et intrigante. Le comble c'est quand, ne se sentant en sécurité que chez ses employeurs, elle veut faire perdurer son emploi. Mais comme les deux enfants dont elle a la charge grandissent et que le début de leur scolarisation risque de la jeter dans le chômage, elle fomente un coup :

Elle demande à Mila si elle voudrait d'un petit frère ou d'une petite sœur. « Un bébé dont on s'occuperait toutes les deux, qu'en penses-tu ? » Louise espère que Mila en parlera à sa mère, qu'elle lui soufflera l'idée qui fera ensuite son chemin en elle et qui s'imposera (CD, 187).

Malheureusement, son souhait est voué à l'échec. L'enfant, assez facile à manipuler, va transmettre le message à la maman, mais, celle-ci, sans ambages, évacue cette idée : « *oh non, plutôt mourir* » (CD, 187). À partir de cette réponse, Louise s'adonne au voyeurisme pour guetter les conversations du couple, « *elle passe sa main sur les draps* », cherchant « une trace

¹ « Poétique de la domestique en France et au Rio de la Plata, de 1850 à nos jours », thèse de doctorat, Université de Perpignan, 2016, p. 16.

de leurs étreintes » (CD, 187). Pourtant la réponse de Myriam à Mila pouvait suffire à refroidir les ardeurs de Louise mais elle est dans un état second et dans celui-ci, elle semble avoir obtenu l'accord pour le troisième enfant. Elle informe Wafa, une autre domestique, dont elle s'est liée d'amitié, de la venue quasi-certaine du troisième enfant de Myriam (CD, 187). « Elle se remet à faire la cuisine (...). Elle prépare pour Myriam des riz au lait à la cannelle, des soupes épicées et toutes sortes de mets réputés pour favoriser la fertilité (CD, 188) ».

Nous observons, eu égard à tous ces comportements, que Louise est en déphasage avec la réalité. Elle fait appel à son subconscient un peu dérégulé pour affronter l'âpre réalité. Elle croît même que les situations qu'elle imagine sont réelles. C'est pourquoi, quand le sang des menstrues de Myriam sonne la fin de sa rêverie, elle « est déçue » (CD, 188). Et cette déception jumelée aux pressions de Bertrand Alizard, son bailleur, qui veut l'expulser pour défaut de paiement et manque d'entretien du studio qu'elle loue, l'anéantissent et, dans un ultime acte que le couple n'a pas vu venir, elle assassine les deux enfants. La quête de stabilité de Louise, non accompagnée d'une communication claire et intelligible, s'accompagne donc d'une « *obsession diffuse* »¹ qui s'est révélée meurtrière.

C'est dire donc que l'incommunicabilité meurtrière est liée à la volonté malade de Louise de se servir de la famille de sa patronne comme élément catalyseur de sa triste et ténébreuse vie.

Dans *Je m'appelle Lucy Barton*, le motif de l'incompréhension entre les personnages est autre mais il conduit tout de même à une dislocation familiale. En effet, si dans *Chanson douce* le déséquilibre fatal vient d'une nourrice, dans le récit de Strout, le déchirement est interne. Une mère et un père voient un mur se dresser progressivement entre eux et leurs enfants dans un contexte de pauvreté et de traumatisme d'après-guerre. Dès les premières pages, qui se focalisent sur l'hospitalisation de Lucy, se lit une solitude dévastatrice. Elle est omniprésente, décapante, malgré la lutte que mène Lucy pour s'en départir. Elle avoue : « *chaque fois qu'une infirmière venait me prendre la température, j'essayais de la retenir quelques minutes de plus, mais elles étaient toutes très occupées, pas question pour elles de rester là à bavarder* » (JMLB, 12-13). Si Lucy est arrivée à vouloir "kidnapper" des infirmières ne serait-ce que pour discuter, c'est que manifestement sa solitude est malade et qu'elle cherche une thérapie :

Pour éviter de s'enfermer dans les idées noires et de tomber dans cette spirale d'où il sera difficile de sortir, il est très important, d'abord, d'apprendre à faire face au sentiment de solitude. De se tourner ensuite vers les autres et de développer des

¹ Pierre Daco, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Verviers, Éditions Marabout, 1960, p. 79.

contacts sociaux. Enfin s'il y a lieu, on n'hésitera pas à avoir recours aux services médico-sociaux (...).

L'entourage professionnel mais aussi familial – et, pourquoi pas, le simple voisin de palier –, peut saisir toutes les occasions d'aider la personne à renforcer les bonnes parties d'elle-même et à puiser dans les ressources dont elle dispose pour surmonter les passages à vide¹.

Mais, faut-il l'avouer, le mal qui la rongeaient était profond. Il date de son enfance :

Nous passions vraiment pour une drôle de famille, même pour la petite ville rurale d'Amgash, dans l'Illinois, où d'autres maisons étaient délabrées, auraient eu besoin d'une couche de peinture (...). Ces maisons étaient regroupées dans ce qui formait la ville, mais la nôtre se trouvait à l'écart. On prétend que les enfants considèrent toujours leur mode de vie comme la norme, mais Vicky et moi sentions bien que nous menions une existence différente. Les gamins de l'aire de jeu nous la répétaient : « ça pue, chez vous ! », et ils s'éloignaient en se pinçant le nez ; en CE1, la maîtresse avait dit à ma sœur – devant toute la classe – que la pauvreté n'était pas une excuse pour avoir les oreilles sales, que même pauvre on pouvait s'acheter du savon (*JMLB*, 18).

La pauvreté et la saleté ont mis Lucy et sa famille à l'écart de la société et ce traumatisme a fini par avoir raison d'eux. À l'interne aussi, toute communication entre les membres de cette famille était difficile, voire impossible. Par exemple, le papa qui a échappé de justesse à la mort pendant la guerre contre les Allemands nourrit une haine malade contre tout Allemand, fut-il son gendre. Les stigmates du passé ont affecté sa conscience à tel point qu'il développe un refoulement qui empoisonne toute velléité de sociabilité. Quand sa fille Lucy lui présente William, « *les traits de son visage se sont horriblement crispés, signe avant-coureur de ce qu'enfant j'appelais, en mon for, la Crise, lorsque mon père perdait toute patience et tout contrôle* » (*JMLB*, 41). Même la mère qui semble pourtant plus équilibrée n'est pas exempte de reproches. Elle reste des années durant sans chercher le moindre contact avec Lucy. Et quand elle le fait, c'est parce que le mari de Lucy lui a demandé de venir assister sa fille à l'hôpital. Aucun amour maternel n'a motivé son voyage et, du coup, leur rencontre est dépourvue d'affection :

Pendant notre première journée passée ensemble, ma mère et moi parlions de temps en temps. Je crois qu'aucune de nous ne savait quoi faire au juste (...). Aucune question sur mon mari, même si – comme il me l'expliquerait au téléphone – c'était par lui qu'elle avait appris mon hospitalisation (...). À présent elle était là, sur cette chaise au pied de mon lit. Elle ne parlait pas davantage de mon père, et je n'en parlais pas non plus. J'espérais qu'elle finirait par me dire « ton père te souhaite un prompt rétablissement », mais rien (*JMLB*, 14-15).

Aucune convergence de vues n'est envisageable et l'analyse de Marguerite Duras à propos du contexte d'asociabilité qui a prévalu au lendemain de la Seconde Guerre se trouve

¹ Italo Simeone, « La solitude, c'est aussi une maladie », *Allez savoir !*, n° 24, octobre 2002, p. 51.

justifiée : « *La vie de groupe a complètement cessé (...), la vie communautaire (...). Les gens s'ennuient mortellement (...)* »¹. Dans le cas précis du récit de Strout, entre Lucy et sa mère, s'instaure aussi une communication détournée où chacun veut appréhender l'autre à partir de ses propres pensées sans pour autant qu'elle prenne la peine de s'assurer du partage d'informations. Dès lors, les dialogues sont voués à l'échec. C'est le cas dans leur discussion qui a tourné autour de la personnalité légendaire d'Elvis Presley :

- C'est la drogue qui l'a tué, Lucy.
- Plutôt la solitude, maman. Provoquée par la célébrité. Réfléchis un peu : il ne pouvait aller nulle part.
- Pendant longtemps ma mère n'a rien répondu.
- J'avais l'impression qu'elle réfléchissait vraiment à ce que je venais de dire. Puis :
- J'aimais bien ses premières chansons. Ton père pensait que c'était le diable incarné, avec les tenues ridicules qu'il portait à la fin, mais si tu entendais juste sa voix, Lucy... (*JMLB*, 134-135).

C'est dire que la mère et sa fille ne sont jamais sur la même longueur d'ondes. Un déphasage permanent s'instaure entre les questions de l'une et les réponses de l'autre. Quand, par exemple, la fille dit à sa maman qu'elle se sent fatiguée, celle-ci, en guise de réponse dit ceci : « *Tu vas aller mieux. Je l'ai vu clairement. Tu vas aller mieux, puis tu auras des problèmes dans la vie* » (*JMLB*, 129). Qu'est-ce qui peut bien justifier qu'elle décide d'être rabat-joie alors qu'elle avait si bien commencé à rassurer sa fille ? Pourquoi veut-elle se livrer à des projections si alarmistes alors qu'aucune donnée rationnelle ne justifie ses dires ? À la question de savoir comment elle le savait, elle se lance dans des conjectures : « *– comment je le sais ? Je ne sais pas comment je le sais. Je n'ai jamais su comment je sais les choses* » (*JMLB*, 129). Cette errance langagière évoque le conflit de l'être avec soi-même. Tout comme Louise, dans *Chanson douce*, a été rongé de l'extérieur au point de ne pouvoir exposer à la face de la société qu'un visage laid, la mère et sa fille, dans *Je m'appelle Lucy Barton*, sont antipathiques à cause d'un long processus lié aux origines.

II. LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉCRITURE

La manière dont les deux récits commencent annonce la place prépondérante de l'écriture dans les orientations de Slimani et celles de Strout. Dès l'incipit de *Chanson douce*, le crime de Louise est exposé :

Le bébé est mort. Il a suffi de quelques secondes. Le médecin a assuré qu'il n'avait pas souffert. On l'a couché dans une housse grise et on a fait glisser la fermeture éclair sur le corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets. La petite, elle, était encore vivante quand les secours sont arrivés. Elle s'est battue comme un fauve (*CD*, 13).

¹ *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gautier, Éditions de Minuit, 1974, pp. 106-110.

Il n'y a rien d'anodin dans ce procédé consistant à décrire d'abord le crime avant d'en venir aux faits qui l'ont causé. L'écriture organise l'acte odieux et prépare le lecteur à appréhender les choses selon ce schéma de départ. Une « *dynamique narrative* »¹ s'instaure et tient en haleine le lecteur. Mais avant d'examiner les contours de cette dynamique, notons que *Je m'appelle Lucy Barton* procède de la même logique. Avant que Lucy ne se focalise sur son hospitalisation, un paragraphe se charge de la détacher de cette époque : « *À une époque, cela remonte à plusieurs années, j'ai été hospitalisée pendant presque neuf semaines* » (JMLB, 9). Nous voyons donc que là aussi l'écriture revient sur ce qui est déjà accompli. L'avantage de ce procédé est que l'écriture régule le récit. Ce n'est plus l'histoire racontée qui suscite l'intérêt mais plutôt la manière dont elle sera racontée. Dès l'entame, le lecteur sait que Louise a assassiné les enfants dont elle avait la charge, Lucy est sortie de l'hôpital et s'exerce à l'écriture intime. Que reste-t-il alors ? Voir comment l'écriture, à reculons, habille ces histoires. Si Slimani et Strout se sont, dès les premières lignes, débarrassées d'un quelconque suspense qui pouvait découler d'un retardement du dénouement, c'est qu'ils ne comptent pas sur l'intrigue pour assurer la pérennité de leurs œuvres mais plutôt sur la manière dont leur plume va se charger de retenir le lecteur.

Ils rejoignent, en ce sens, Alain Robbe-Grillet qui dans son essai consacré au Nouveau Roman disait déjà :

Il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit et réclame sa main. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre vient après, comme secrété par l'écriture elle-même. Et, une fois l'œuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme qu'on affecte de mépriser, forme dont il ne pourra souvent dire le sens de façon précise, mais qui constituera pour lui le monde particulier de l'écrivain².

Dans *Chanson douce*, ce qui est impressionnant est que malgré l'exposition du crime dès l'ouverture du récit, le lecteur a du mal à cerner comment Louise, qui dès le premier contact avec la famille Massé s'est révélée être presque la déesse tant recherchée, va basculer dans le crime. Il y a donc un écart entre la vérité de départ, exposée sans détours, et les appréciations positives que le lecteur est tenté de se faire sur Louise, à la lecture de son entrée en matière. Il est tenté de se demander comment Louise, si aimable, si consciencieuse peut-elle être la meurtrière décrite à l'*incipit*. Cet *incipit* ne constituerait-il pas une fausse accusation que la suite va se charger d'annuler ? Pourtant malgré le déphasage entre l'acte et le sens de la

¹ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure*, Édition P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles, 2002, p. 9.

² *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1963, p. 41.

responsabilité attribué *a priori* à Louise, il s'avère qu'elle est la véritable coupable de ces meurtres.

Le narrateur du roman de Leïla Slimani s'est donc joué du lecteur en modelant à sa guise les multiples¹ faisceaux qui permettent d'atteindre la compréhension. Lambert Barthélémy, dans un essai consacré à la mise en fiction de l'errance chez quelques auteurs contemporains, avertit que le narrateur peut s'appuyer sur ce clair-obscur pour accorder le primat aux « réseaux indiciels dessinés dans le texte » :

Le narrateur peut donc également handicaper la compréhension immédiate de son récit en retardant plus ou moins systématiquement la distribution de l'information, en la dispersant, la fragmentant dans l'espace textuel, en déléguant la possibilité de compréhension d'un passage à un temps ultérieur du récit. Il ne s'agit pas ici de priver le lecteur d'un élément relatif à l'histoire, de donner à celle-ci un aspect inconclusif qui peut, à la limite, rendre problématique la possibilité de la comprendre, mais de suspendre, pour une durée plus ou moins longue, la compréhension et l'interprétation de certains événements de la fiction, de faire dépendre leur cohésion de réseaux indiciels dessinés dans le texte. (...). Une telle stratégie de retardement, qui repose principalement sur la dispersion de détails, d'indices, à la surface du texte, et/ou sur un séquençage narratif, transforme le texte en espace à arpenter par le lecteur (...)².

Pour justement arpenter cet espace, le lecteur doit apprendre à donner du sens aux mots, étant entendu que toute erreur modifie la compréhension. Examinons ce fragment pour mieux comprendre la difficulté de la tâche :

Dans l'entourage de Paul et de Myriam, tout le monde finit par connaître Louise. Certains l'ont croisée dans le quartier ou dans l'appartement. D'autres ont seulement entendu parler des prouesses de cette nounou irréaliste, qui a jailli d'un livre pour enfants (*CD*, 62).

Que faut-il comprendre par « *irréaliste qui a jailli d'un livre pour enfants* » ? Deux lectures possibles coexistent sans qu'aucune n'ait véritablement la priorité absolue. Et c'est justement cet équilibre de la balance qui rend toute interprétation hypothétique. Une possibilité existe que le lecteur puisse se dire que la notion d'irréalité révèle que la « nounou » cache un mystère et que sa bonté est factice et illusoire, tout comme le même lecteur peut se dire que c'est la singularité de la bonté de Louise qui en fait un être unique, angélique comparable aux personnages féériques des contes pour enfants.

Dans un autre contexte, celui du voyage en Grèce, une attitude, à première vue anodine, mettra en lumière la duplicité de Louise. Mais là aussi, les interprétations possibles vont

¹Arno Bertina, appréciant la multiplicité de faisceaux du récit moderne, parle de « sujet fracturé, ouvert à tous les vents », « L'histoire et moi », *Inculte*, n° 11, septembre 2006, p. 12.

² *Fictions contemporaines de l'errance*, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon, Paris, Classiques Garnier, coll. « perspectives comparatistes », 2011, p. 402.

retarder le dévoilement de Louise. Il s'agit de la scène qui peint la manière violente de Louise de repousser Mila qui l'invitait à la nage :

Elle attrape le poignet de la petite fille et la repousse si brutalement que Mila tombe. Louise crie : « Mais tu vas me lâcher, oui ! » Paul ouvre les yeux. Myriam se précipite vers Mila, qui pleure et qu'elle console. Ils lancent à Louise des regards furieux et déçus. La nounou a reculé, honteuse. Ils s'appêtent à lui demander des explications quand elle murmure, lentement : « Je ne vous l'avais pas dit mais je ne sais pas nager » (CD, 73).

Si, dans le premier exemple que nous avons évoqué, la problématique de l'écriture apparaît à travers un énoncé dont le sens prête à confusion, dans celui-ci c'est dans le contenu des échanges qu'il faut noter la volonté de la narration d'attirer l'attention du lecteur sur l'ambivalence de Louise. Avait-elle besoin de déployer autant d'énergies pour repousser les désirs de cette petite fille ? Pourquoi les caprices de cette petite fille qui révèlent tout juste une insuffisance si minime l'irritent-elle tant ? Que cache-t-elle au point de ne vouloir dévoiler que ses perfections ? L'écriture n'insiste pas gratuitement sur la disproportion entre les désirs d'une petite fille habituée à tout recevoir de la nourrice et les réactions violentes de celle-ci. Elle sème volontairement le doute sur la conscience du lecteur et lui indique que la véritable intrigue de *Chanson douce* est en son sein.

Dans *Je m'appelle Lucy Barton*, l'écriture est plus un antidote. Nous voulons dire que si dans le récit slimanien l'incommunicabilité est une quête délibérée permettant au lecteur de comprendre que sa recherche de sens est prise en charge essentiellement par l'écriture, dans celui-ci elle vient répondre au désir d'ouverture des personnages, Lucy, en particulier.

Née dans une famille qui n'accorde aucune importance aux échanges sociaux, Lucy se cherche et se reconstruit par la lecture d'abord, puis par l'envie d'écrire. D'ailleurs, les sujets autour desquels sont orientées ses lectures sont révélateurs :

Notre école n'était pas assez grande pour avoir sa propre bibliothèque, mais on pouvait emporter chez nous les livres à disposition dans les salles de classe. En CE2, j'ai lu un livre qui m'a donné envie d'écrire un livre. Il y était question de deux filles qui avaient une gentille mère, qui passaient l'été dans une autre ville et qui étaient heureuses. Dans cette ville, elles rencontraient une certaine Tilly-Tilly ! –, une fille étrange et peu attirante, pauvre et sale. Les deux sœurs la traitaient mal, mais leur gentille maman les sommait de se montrer bienveillantes envers elle. C'est le seul souvenir qui me reste de cette histoire : Tilly (JMLB, 33).

Le personnage de Tilly n'est-il pas le pendant de Lucy ? Il n'y a aucun doute que l'attrance de Lucy pour l'histoire de Tilly est qu'elle s'identifie à elle : tous les deux sont pauvres et sales. Mais le plus que Tilly possède s'avère être le soutien indéfectible de la mère des deux jeunes filles qui sont ses ennemies. En manque d'affection, Lucy voudrait bien être défendue comme l'est Tilly. C'est dire que plus elle se sent isolée et persécutée, plus elle a

besoin d'amour et de tendresse. Malheureusement, pour elle, la vie réelle l'enfonçait davantage dans la solitude et pour sortir de cette torpeur, un seul remède s'offrait à elle : la lecture.

Les livres m'apportaient quelque chose. C'est ça que je voulais dire. Grâce à eux, je me sentais moins seule. C'est ça que je voulais dire. Et je pensais : moi aussi, un jour, j'écrirai et les gens ne se sentiront plus aussi seuls ! (...). Sauf que, pour moi, c'était une affaire très sérieuse. En secret, en secret, je me prenais très au sérieux. Je *savais* que j'avais la trempe d'un écrivain (*JMLB*, 33-34).

La narration fait bien de souligner le verbe savoir : « je *savais* ». On peut se demander d'où pouvait venir cette certitude. Existe-t-il dans ce que Lucy a montré jusque-là des indices qui puissent étayer son ton péremptoire ? Elle n'est pourtant qu'à ses débuts et rien – ni même un goût de la lecture depuis le bas-âge – ne peut justifier ce qu'elle décrète. Et donc le soulignement interpelle le lecteur et l'invite à construire lui-même la compréhension qu'il peut se faire de l'aventure de Lucy. Jean Bessière dira que

le lecteur alimente l'écriture, comble le vide entre la lettre transcrite et le mensonge, s'investit de manière inévitablement croissante dans le décodage ; l'écriture se définit, en conséquence, par une indéfinition également croissante. La lecture, caractérisée par l'interaction, fait l'hypothèse d'une interactivité permanente¹.

L'écriture² donne au lecteur³ la possibilité de remodeler les choses à sa guise. Et c'est justement parce que Lucy voudrait parfaire son image qu'elle s'y exerce. Elle est confortée dans sa vision par Sarah Payne, une romancière rencontrée par hasard et qui comprend, comme en atteste sa réponse au modérateur de la « *table ronde à la New York Public Library* » (*JMLB*, 110), qu'il ne s'agit pas pour elle, en sa qualité d'écrivaine, d'influencer le lecteur par le biais de quelconques mises au point : « *mon métier ne consiste pas à expliquer aux lecteurs la différence entre une voix narrative et le point de vue personnel de l'auteur* » (*JMLB*, 110).

À l'image de Payne, Lucy sait que dans sa reconquête du monde, elle ne tire pas les ficelles, elle est juste une exposante de fictions à l'attente de consommateurs intéressés. Et voici ce qu'elle voudrait exposer suivi des conseils avisés de Payne :

¹ *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990, p. 317.

² Mathieu Larnaudie analysant les microstructures de cette écriture parle d'une « phrase devenant flux pour rendre compte d'un réel consistant lui en un entrelacement de flux ». *Devenirs du roman II, Écritures et matériaux*, Paris, Éditions Inculte, coll. « Essais », 2014, p. 101.

³ « L'action de l'œuvre inclut également ce qui s'accomplit dans la conscience réceptrice et ce qui s'accomplit en l'œuvre elle-même », dira Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978, p. 43.

C'est l'histoire d'un homme qui, tous les jours de sa vie, a été tourmenté par ses actions, pendant la guerre. C'est l'histoire d'une femme qui est restée avec lui, parce que c'est ainsi que se comportaient la plupart des femmes de sa génération, et qui vient voir sa fille à l'hôpital. Elle se met à parler de façon compulsive de tous les couples qui vont mal autour d'elle, mais, elle ne s'en rend pas compte. Elle ne se rend même pas compte de ce qu'elle fait. C'est l'histoire d'une mère qui aime sa fille. D'un amour imparfait. Parce que nous aimions tous d'un amour imparfait. Mais si, en écrivant, vous vous surprenez à protéger quelqu'un, alors ayez bien cela à l'esprit : vous faites fausse route (*JMLB*, 120-121).

Par la technique de la mise en abyme¹, Lucy charge l'écriture de lui offrir l'équilibre que la vie n'a pas su lui donner. Mais en même temps, sa narration expie les erreurs de ses parents et même les siennes avec comme seuls gages de succès d'offrir à Lucy des possibilités multiples.

CONCLUSION

Chanson douce et *Je m'appelle Lucy Barton* sont des récits éminemment modernes, d'autant plus qu'ils ont su mettre en exergue la hantise de l'homme moderne dont le principal déchirement trouve sa source dans l'éclatement de la cellule familiale. Slimani a exploré la banalité d'une femme croyant que tout est solution. Le couple Massé, en se laissant sous la guidance de Louise, croit que tous les chemins sont bons à explorer, or, comme le note Clément Rosset, « *si tout est indifféremment chemin, rien n'est chemin* »². Ainsi le bonheur d'avoir trouvé une Louise exceptionnelle au point de s'enorgueillir se transforme progressivement en cauchemar insurmontable et fatal. Ailleurs – chez Strout – même s'il n'y a pas drame au sens de mort, Lucy, issue d'un père qui a connu les affres de la guerre, mesure à quel point les conséquences de celle-ci ont considérablement affecté les rapports de l'individu à la société.

Sur le plan de l'écriture, les deux types de déchirement conduisent à une fécondité qui, même si elle est diversement appréciable, unit les deux récits. Ainsi entre une écriture slimanienne qui crée une identité autour du mystère que représente Louise et une volonté de Strout d'offrir à Lucy l'écriture comme alternative, se lit une poétique à même de traduire les égarements et inquiétudes de l'homme de ces deux derniers siècles, obligé de se (re)construire une identité à partir du chaos.

¹ Voir à ce sujet André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948 ; Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

² *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977), Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1985, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHÉLÉMY, Lambert, *Fictions contemporaines de l'errance, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier, coll. « perspectives comparatistes », 2011.
- BERTINA, Arno, « L'histoire et moi », *Inculte*, n° 11, septembre 2006, pp. 12-15.
- BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et Langage », 1990.
- CAMPANELLA, Lucia Casas, « Poétique de la domestique en France et au Rio de la Plata, de 1850 à nos jours », thèse de doctorat, Université de Perpignan, 2016.
- CHASSAGNON, Marine, « L'histoire vraie qui a donné naissance au Goncourt de Leïla Slimani », en ligne : https://www.huffingtonpost.fr/2016/11/03/leila-slimani-goncourt-2016-chanson-douce_a_21597900/, consulté le 17 octobre 2018.
- DACO, Pierre, *Les prodigieuses victoires de la psychologie moderne*, Verviers, Éditions Marabout, 1960.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DURAS, Marguerite, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gautier, Éditions de Minuit, 1974.
- GARNIER, Xavier, *L'éclat de la figure*, Édition P.I.E. - Peter Lang, Bruxelles, 2002.
- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.
- JAUSS, Hans Robert dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.
- LARNAUDIE, Mathieu, *Devenirs du roman II, Écritures et matériaux*, Paris, Éditions Inculte, coll. « Essais », 2014, p. 101.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1963.
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie* (1977), Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique », 1985, p. 12.
- SIMEONE, Italo, « La solitude, c'est aussi une maladie », *Allez savoir !*, n° 24, octobre 2002, pp. 49-56.
- SLIMANI, Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 2016.
- STROUT, Elizabeth, *Je m'appelle Lucy Barton*, Paris, Fayard, coll. « littérature étrangère », 2017.

Littérature orale, Cinéma, Arts du spectacle et autres arts

POÉSIE ET PEINTURE : RIMBAUD ET LES IMPRESSIONNISTES

ALADE Jean-Jacques Angoua

aladejj3@yahoo.fr

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan Cocody

Résumé

Arthur Rimbaud s'est donné comme leitmotiv d'offrir un cachet tout particulier à sa création poétique. Pour y parvenir, il va colorer sa poésie et la rendre beaucoup plus métaphorique. Il va donc convoquer différents arts dans sa poésie, notamment la peinture, pour prouver sa rupture scripturale. Cet article a pour ambition, par le biais de l'intermédialité, de rapprocher poésie et peinture, deux domaines qui semblent s'opposer, d'établir les liens, aussi bien fondamentaux que formels, entre Rimbaud et les impressionnistes.

Mots-clés : Création poétique, Poésie, Peinture, Intermédialité, Impressionnisme.

Abstract

Arthur Rimbaud gave himself as a leitmotiv to offer a particular cachet to his poetic creation. To achieve this, he will color his poetry and make it much more metaphorical. He will therefore call different arts in his poetry, especially painting, to prove his scriptural break. This article aims, through intermediality, to bring together poetry and painting, two areas that seem to oppose, to establish the links, both fundamental and formal, between Rimbaud and the Impressionists.

Keywords : Poetic creation, Poetry, Painting, Intermediality, Impressionism.

INTRODUCTION

Élucider la question du rapport entre deux entités, c'est établir le lien, la relation qui existe entre celles-ci. Il peut s'agir d'objets distincts, de personnes, d'une réalité animée et d'une autre inanimée, d'un être pensant et d'un animal que l'esprit peut constater. De même, étudier Arthur Rimbaud, c'est découvrir l'Art dans toute sa plénitude, tant sa poésie est colorée et métaphorique, surtout dans ses *Illuminations*. C'est sans doute ce qu'a voulu traduire Suzanne Bernard, en ces termes :

Un bleu et un vert très foncé envahissent l'image qui nous montre que l'imagination de Rimbaud est non seulement une imagination visuelle, mais une imagination de coloriste. On sait du reste que, suivant Verlaine, les *Illuminations* devaient porter comme sous-titre « coloured plates », c'est-à-dire « gravures coloriées »¹

¹Suzanne BERNARD : « La palette de Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 12, 1960, pp. 105-106.

Chez Rimbaud, admirateur inconditionné de Charles Pierre Baudelaire, la précocité le dispute à son génie où se déploie toute la créativité symboliste et la profondeur paradoxale du juvénile. Il dira lui-même : « Enfant, certains ciels ont affiné mon optique¹ ».

En plus de ses impulsions symbolistes, déjà subversives, Rimbaud va pratiquer une écriture poétique de rupture. Sa poésie devient alors plus suggestive et fait de lui un libérateur de la forme. C'est un poète de talent, irrespectueux des normes scripturales. Ainsi, sa poésie devient un vaste sentier d'apprentissage pour qui voudrait voyager à travers les différentes facettes de l'art, que sont la poésie, la musique et la peinture afin d'accéder à l'Inconnu², qui serait le symbole de l'invention d'une nouvelle langue. En effet, pour réussir à créer ce nouveau langage il ne faut pas dissocier poésie, peinture et musique car elles sont inséparables³.

Par le biais de l'intermédialité⁴, nous nous ferons fort de rapprocher poésie et peinture, d'établir les liens entre Rimbaud et les impressionnistes. En effet, lire Rimbaud et parcourir sa poésie demande un œil avisé et un regard synoptique sur l'ensemble de son œuvre. C'est peu de le dire car avec lui, l'on se rend bien vite compte que divers genres s'interconnectent, s'imbriquent pour donner un cachet spécial, une originalité à sa dextérité scripturale. Non que Rimbaud soit le seul à faire se côtoyer les Arts, mais que l'usage et la juxtaposition dans la création rimbaldienne ont une allure toute particulière que lui impriment à la fois sa lecture du monde, ses influences et sa particularité artistique. De la poésie à la musique, en passant par la peinture, les frontières semblent si fines. Le poète produit des images sur la base de vues, de visions et de sons.

La permanence de la couleur et de la lumière dans l'écriture rimbaldienne fait de Rimbaud un peintre affiché de la poésie. Partant de cette observation, il n'est pas utopique de voir un lien étroit entre Rimbaud et la peinture d'abord, ensuite et plus précisément entre Rimbaud et les impressionnistes, qui avaient pour motivation d'immortaliser les instants inoubliables, présents et rapides. Il est dit à juste titre :

¹Arthur RIMBAUD : « Guerre » in *Illuminations*, Paris, Robert Laffont, 1992, p.177.

²Michel JARRETY : *La poésie française du Moyen âge au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 318.

³Antonio Tàpies, José Angel Valente, Edmond Amran El Maleh : « Peinture et poésie », in *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°33-34, 1997. Itinérances. Art contemporain marocain. La question de la critique d'art. pp. 104-107; [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1997_num_33_1_1605. (Consulté le 31 octobre 2019).

⁴ « On entend l'intermédialité comme adaptation; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias ». (Silvestra MARINIELLO : « Cinéma et intermédialité », in *Cinemas*, vol. 10, no2-3, printemps 2000, p.7-11.)

Les impressionnistes cherchaient à capturer des moments fugaces et si, lors de ces brefs instants, un objet apparaissait orange à cause de la lumière ou de sa réflexion, alors l'artiste le peignait en orange. Ou si le soleil rendait la surface d'une mare rose, alors elle était peinte en rose. Les jeux de couleurs naturalistes, étant créés en théorie ou tout du moins en studio, ne permettaient pas cela. Un travail ample du pinceau associé avec une utilisation non naturaliste de la couleur a donné au mouvement un côté révolutionnaire et a ouvert la porte à d'autres mouvements, tels que l'expressionnisme et le fauvisme. ¹

Quelles sont donc les notations visuelles et les notations de couleurs qui inondent les œuvres rimbaldiennes ? Nous nous fonderons, pour cette démonstration, sur la similitude existante entre l'empreinte rimbaldienne et les inférences impressionnistes.

1. Rapports fondamentaux

1.1. Question de modernité

Si l'une des différences fondamentales qui existent entre Baudelaire et Rimbaud réside dans le mot « modernité », Arthur Rimbaud et les impressionnistes ont la même conception de la « modernité ». En effet, pour Baudelaire, la modernité n'est qu'un chapitre de l'esthétique, un passage fugace. Il le dit lui-même dans « *Le peintre de la vie moderne* » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel immuable² ».

Autrement dit, la modernité baudelairienne est à la fois rattachée à une période très distincte où se retrouvent seulement les contemporains de celle-ci et cette modernité peut être aussi intemporelle. Pour lui, la modernité ne suppose pas pour autant une révolution du langage et une grande innovation en matière métrique. Il se place du côté d'un certain classicisme formel. L'usage de l'alexandrin et du sonnet reste majoritaire chez lui. Il y trouve une contrainte formelle qui sert et soutient la rigueur et l'austérité de sa quête. Le véritable reproche que Rimbaud fait à Baudelaire c'est de n'avoir pas vu que les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.

C'est la raison pour laquelle chez Rimbaud, poète-symboliste libertaire, il faut être absolument moderne. Contrairement à ce qu'on pourrait penser lorsqu'on fait la décomposition lexicographique de modernité (« moderne », c'est-à-dire récent, nouveau et « ité », qui manifeste l'idée de stagnation), la modernité n'est pas un état, mais une impulsion se situant dans une perspective dynamique de progression dont le terme n'est pas d'emblée

¹ BREIZHMASTER : « Les origines et les influences de l'impressionnisme », in *Un peintre contemporain*, 2019, [En ligne] URL : <http://www.un-peintre-contemporain.com/blog-artiste-peintre-contemporain/origines-et-influences-de-l-impressionnisme>. (Consulté le 31 octobre 2019.)

² Charles Pierre BAUDELAIRE : « Le Peintre de la vie moderne », in *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1869.

défini. De ce fait, elle fait l'objet d'une réinvention perpétuelle : l'idée de révolution permanente. C'est sûrement dans cette vision de la modernité que s'inscrit Rimbaud car pour lui, il faut être un multiplicateur de progrès, c'est-à-dire s'affranchir de toute norme pour être en avant. Illustration nous est proposée dans ces lignes :

Le poète définissait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa marche au Progrès! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait un multiplicateur de progrès! La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant¹.

Cet écho lancé à la modernité est semblable aux aspirations des impressionnistes. L'univers pictural d'Édouard Manet a cet aspect qui dérange un public conformiste qui continue d'épouser une peinture classique. A ces détracteurs, il répondra qu'il peint les choses telles qu'il les voit. Il ne fait que transposer les images d'un monde ésotérique vers l'exotérique et seuls les initiés y voient plus clair. Les impressionnistes, qui sont instinctifs, se détournent du tactile séculaire et tentent cet impossible qu'est la préhension du fugitif, du fluide, de l'impalpable, du mouvant.

En somme, sortir du carcan de la mesure des normes serait, sans ambages pour Rimbaud et les impressionnistes, la voie de l'acquisition de la vraie modernité, voire de la liberté d'explorer le monde afin de le transcrire comme ils le ressentent, de manière naturelle.

1.2.Éléments naturels

Outre cet aspect sensible de la modernité, les éléments naturels constituent une autre caractéristique fondamentale. En effet, ils sont tous inspirés par la Nature, même si pour Rimbaud, celle-ci va plus loin parce qu'elle symbolise une mère de substitution. La mer, la forêt, le soleil, la lune, le jour, l'aube et les couleurs sont autant d'éléments qui unissent Rimbaud et les impressionnistes. Ces éléments naturels favorisent leur dévotion à la création. Étayons nos propos par ces exemples :

Cette idole, yeux noirs et crin jaune, sans parents ni cour (...), par des vagues sans vaisseaux (...). A la lisière de la forêt, les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent, la fille à lèvres d'orange, les genoux croisés dans le clair déluge qui sourd des prés, nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer².

La lecture de ce passage, extrait d'Enfance I des *Illuminations*, donne le reflet d'un tableau impressionniste qui aurait pu être peint par Manet, par Monet ou par Degas. Comme l'a déjà laissé entendre Suzanne Bernard, l'imagination de Rimbaud est non seulement une imagination visuelle, mais aussi coloriste. La lumière et la couleur unissent fortement le poète et les peintres. La vibration de la lumière, qui est rendue dans les peintures impressionnistes,

¹Arthur RIMBAUD : « Lettre du voyant » in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p.228.

²Arthur RIMBAUD : « Enfance », *op. cit.*, p.162.

est traduite par Rimbaud à travers des verbes « *tintent, éclatent, éclairent, ombrent, traversent et habillent* » et des couleurs « *noirs, jaune, orange, clair et arcs-en-ciel* ». Cette impalpable émanation de la lumière le conduit à être plus innovateur en allant jusqu'à créer des couleurs aux voyelles. Lisons ensemble, « *Voyelles¹* » :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelques jours vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs de vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! -

Le jeu des lettres, des mots et des couleurs est assez visible dans cet extrait poétique de Rimbaud. En effet, L'univers du « A » est métaphorisé par une sorte de bouche d'ombre, avec des assonances en « o », en « u » et surtout nasalisées « an » et « om ». Rimbaud juxtapose ici des voyelles éclatantes, aiguës et nasales. En outre, pour caractériser le « A », il associe volontiers des consonnes nasales ou longues : « m » (*mouches*) et « n » (*noir*), accompagnées d'un effet de labiales : « v » (*velu*), « b » (*bombinent*) et « p » (*puanteurs*). Cette association assonantique et allitérative se combinent aisément pour suggérer la stagnation et l'abîme qui sont représentés par la couleur noir.

Pour le « E », nous remarquons la présence des sons « eù » et « è » qui donne l'impression de quitter l'obscurité pour aboutir à la lumière vive. Les sons nasalisés conjugués à des liquides et des fricatives (*lancent, frissons*) persistent, s'éclairent et expriment, non plus le lugubre, mais la blancheur, la pureté et le candide (*candeurs, blancs*).

Le frisson fait place à l'exaltation, au feu, au jet et au bouillonnement par le truchement du « I ». L'assonance en « è » et l'allitération en « r » expriment le passage de l'air au feu, le rouge sang perçant.

Quant au « U », qui est envahi par le « i » moins strident dû à son interaction avec des consonnes plus douces et plus intérieures, « v » et « m », nous constatons la vibration des

¹Arthur RIMBAUD : « Voyelles », in *Poésies*, Paris, Flammarion, 1989, p.191.

grandes profondeurs, le moment de la science et de la sagesse. Tout cela est suggéré par la couleur verte.

Enfin, le « *O* » multiplie énormément les voyelles nasalisées et le consonantisme (*s, tr, str, r, pr, pl, cl*). Ainsi, tourbillon, frisson, bouillonnement, vibrations et stridents aboutissent à la couleur bleu, symbole de la beauté et du silence.

Tout comme les impressionnistes pour qui les couleurs agissent les unes sur les autres, non seulement dans la réalité et dans les diverses parties du paysage à représenter, mais aussi en fonction du temps qui passe, Rimbaud peint des couches vives par le biais d'une dextérité scripturale pour le moins prégnante.

Cependant, y a-t-il un rapport formel entre Rimbaud et les impressionnistes ?

2. Rapports formels

Dans son tableau, « *Le déjeuner sur l'herbe*¹ », qui s'appelait « *Le bain* »,



TABLEAU 1 : « *Le déjeuner sur l'herbe* »

Manet peint, à coups de pinceau larges et rapides, deux messieurs habillés en compagnie de deux femmes nues. Cette peinture est en parfaite contradiction avec les normes du nu idéalisé, ce qui fait que nous avons l'impression d'être en présence d'une œuvre inachevée. C'est à juste titre que Nelly note :

Ce tableau, autrefois intitulé *Le bain*, représente deux jeunes gens vêtus à la mode de l'époque. Ils sont assis sur l'herbe nue. L'un des deux hommes est le frère de Manet, l'autre un ami sculpteur dont Manet épousera la sœur. A l'arrière-plan une seconde jeune femme habillée d'une robe blanche légère se baigne dans une rivière. Sur l'herbe, un chapeau de paille et un panier de fruits forment une charmante nature morte. Manet joue avec les contrastes de couleurs : le noir des vestes s'oppose au gris des pantalons ainsi qu'à la blancheur rosée du corps nu. (...) Il traite le sujet d'une manière très moderne, et c'est ce qui déchaîne la colère.²

¹Brunel-Raynal NELLY : *Les plus beaux tableaux du monde*, Paris, Hachette, 2000, p. 228.

²*Idem*, p. 228.

Rimbaud agit comme les impressionnistes. En effet, dans ses poèmes en prose, il y a une lecture qui se fait par un rythme rapide et saccadé. L'irrespect de Rimbaud pour les normes fait qu'il est aussi déprécié par certains critiques¹. Soit «*Marine*», un extrait des *Illuminations* :

Les chars d'argent et de cuivre —²
 Les proues d'acier et d'argent —
 Battent l'écume, —
 Soulèvent les souches des ronces.
 Les courants de la lande,
 Et les ornières immenses du reflux
 Filent circulairement vers l'est,
 Vers les piliers de la forêt, —
 Vers les fûts de la jetée, —
 Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière².

Dans ce poème, un rythme externe est clairement mis en avant par la présence des tirets (—). Rappelons que le tiret est un petit trait horizontal qui, dans un dialogue, annonce un changement d'interlocuteur ou qui sert de parenthèse dans un texte. Vers 1830, l'usage du tiret s'élargit sous la plume des écrivains romantiques. Il devient un signe de ponctuation à valeur rythmique³, servant à laisser respirer la phrase, à segmenter et scander le discours. Il se combine souvent dans ce rôle avec les autres signes de ponctuation [les points de suspension (...), les parenthèses (), l'alinéa, etc.]

Dans ce poème, Rimbaud utilise cette ponctuation (le tiret) pour donner l'effet des vagues, l'illusion de la brise marine. C'est aussi le prolongement du mouvement de l'écume sur la mer. Toute cette rythmique externe tend à mettre à nu un espace paisible. Cependant, une autre interprétation laisse entrevoir que le tiret suggère ici un affrontement, une collision entre deux mondes, celui de la terre et celui de la mer.

Les impressionnistes manifestent une prédilection pour la mer, pour son perpétuel balancement, pour son inconsistance substantielle. Ce *prima accordé* à la mer est dû à son imprécision colorée, à la disponibilité de son absorption lumineuse et surtout à sa force de destruction lente ou brutale qui creuse les falaises. Les tableaux ci-dessous (le 1^{er} de Claude Monet⁴ et le 2^e de Berthe Morisot⁵) sont des représentations parfaites des propos sus tenus :

¹Antoine FONGARO : « Les vers mesurés dans *Illuminations* », in *Littératures* 8, 1983, p. 64.

²Arthur RIMBAUD : « *Marine* », *op. cit.*, p.168.

³Gustave KAHN : *La doctrine symboliste*, Paris, Nizet, 1947, p. 97.

⁴Claude MONET : « *Etretat, la Manneporte* », in *œuvres commentées*, 2006, [En ligne] URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/thecliff10618.html?> (Consulté le 03 mars 2019).

⁵Berthe MORISOT : « *Vue du petit port de Lorient* », in *1001 Tableaux*, 2011, [En ligne] URL : <http://www.1001tableaux.net/peintres/17/berthe-morisot/vue-du-petit-port-de-lorient.html>. (Consulté le 03 mars



TABLEAU 2 : « Etretat, la Manneporte »



TABLEAU 3 : « Vue du petit port de Lorient »

Aussi, l'une des ressemblances formelles réside dans l'outil utilisé par les impressionnistes, c'est-à-dire le pinceau, et le turet utilisé par Rimbaud dans ses poèmes, surtout dans « Marine ». En effet, le bout du pinceau, instrument composé d'un faisceau de poils (de blaireau, de martre, de putois...), ou de fibres végétales ou artificielles, serrés au moyen d'une virole à l'extrémité d'un manche, dont on se sert pour appliquer et étendre des couleurs, du vernis, de la colle, ressemble à la morphologie du turet.

Un autre aspect de leur ressemblance formelle se laisse entrevoir à travers la typographie. Lorsque nous voyons la configuration du poème « *Sensation* », extrait du *Cahier de Douai*,

*Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.*

*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme¹.*

nous sommes en face de deux quatrains écrits en alexandrins, ce qui donne une impression d'équilibre rendu manifeste par des rimes croisées (*sentiers-menue, pieds-nue / rien-âme, bohémien-femme*). Ce croisement interactif entre, d'une part, le poète-enfant et la Nature et, d'autre part, entre l'adolescent et l'amour induit l'harmonie paisible d'un lieu idyllique, symbolisé par « *les soirs bleus d'été* ». Cet enchevêtrement est plus saisissant avec les vers 1 et 8 qui viennent plus accentuer l'effet de croisement, comme si ces vers venaient enlacer tout le poème. Cette création rimbaldivienne est comparable à un tableau impressionniste. Tout comme Rimbaud, les impressionnistes, en l'occurrence Edgar Degas dans « *Les danseuses en bleu*² »,



TABLEAU 4 : « *Les danseuses en bleu* »

éprouvent une sensation poussée pour la capture des moments fugaces.

CONCLUSION

L'objectif global de ce travail a été d'étudier l'œuvre de Rimbaud, en rapport avec les impressionnistes. Il s'est agi pour nous de redécouvrir le génie de cet auteur dont la précocité et l'audace fondent finalement son siècle et les suivants. Rimbaud traverse ainsi le temps,

¹Arthur RIMBAUD : « Sensation », in *Le cahier de Douai*, Paris, Robert Laffont, 1992, p.48.

²Brunel-Raynal NELLY : *op. cit.*, p. 236.

gage de sa puissance et de son éternité littéraire. On pourra le noter, le poète Rimbaud convoque la peinture dans sa création. Ainsi, au niveau du fond Rimbaud et les impressionnistes ont la même vision. Le concept de « Modernité », équivalant à l'affranchissement de toute norme pour accéder à un nouveau langage, est partagé par Rimbaud et les impressionnistes. Aussi, se servent-ils souvent de la Nature colorée pour édifier leurs œuvres. Formellement, ils ont en commun une multitude d'éléments typographiques qui les caractérisent, le tiret et le pinceau en particulier. La technique scripturale rimbaldienne manifeste, de ce fait, son accointance avec les impressionnistes.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELAIRE Charles Pierre : *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1869.
- BERNARD Suzanne : « La palette de Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 12, 1960, pp. 105-119.
- BREIZHMASTER : « Les origines et les influences de l'impressionnisme », in *Un peintre contemporain*, 2019, [En ligne] URL : <http://www.un-peintre-contemporain.com/blog-artiste-peintre/peintre-contemporain/origines-et-influences-de-l-impressionnisme>. (Consulté le 31 octobre 2019.)
- FONGARO Antoine : « Les vers mesurés dans Illuminations », in *Littératures* 8, automne 1983, pp. 63-79.
- JARRETY Michel : *La poésie française du Moyen âge au XXe siècle*, Paris, PUF, 1997.
- KAHN Gustave : *La doctrine symboliste*, Paris, Nizet, 1947, p. 97.
- NELLY Brunel-Raynal : *Les plus beaux tableaux du monde*, Paris, Hachette, 2000.
- MARINIELLO Silvestra, « Cinéma et intermédialité », in *Cinémas*, vol. 10, no 2-3, printemps 2000, pp.7-11.
- MONET Claude : « Etretat, la Manneporte », in *Œuvres commentées*, 2006, [En ligne] URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/thecliff10618.html?> (Consulté le 03 mars 2019).
- MORISOT Berthe : « Vue du petit port de Lorient », in *1001 Tableaux*, 2011, [En ligne] URL : <http://www.1001tableaux.net/peintres/17/berthe-morisot/vue-du-petit-port-de-lorient.html>. (Consulté le 03 mars 2019).
- RIMBAUD Arthur : *Poésies*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- RIMBAUD Arthur : *Illuminations*, Paris, Robert Laffont, 1992.
- RIMBAUD Arthur : *Le cahier de Douai*, Paris, Robert Laffont, 1992.
- TÀPIES Antonio, VALENTE José Angel, EL MALEH Edmond Amran : « Peinture et poésie » In *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°33-34, 1997. Itinérances. Art contemporain marocain. La question de la critique d'art. pp. 104-107; [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1997_num_33_1_1605. (Consulté le 31 octobre 2019.)

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, DIDACTIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE	5
AKROBOU Agba Ezechiël, BAMBA Dochienmè Mathieu, Pour une conception interdisciplinaire de la traductologie : les théories de la traduction	6
KONAN Kouamé Richard, Approche stylistique de la ponctuation dans l'œuvre théâtrale de Sony Labou Tansi	19
DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES	38
N'GUESSAN Larroux Béatrice, Le « Roman total » ou l'autobiographie générationnelle d'Annie Ernaux.....	39
COULIBALY Nakpohapédja Hervé, La décolonialité dans <i>Le rêve mexicain</i> et <i>Diego et Frida</i> de Jean-Marie Gustave Le Clézio.....	56
MPAMY Lucien, Regard anatomique sur le corps social parisien : <i>Germinie Lacerteux</i> (1865) d'Edmond et Jules de Goncourt.....	67
TIBIRI Dieudonné, Rôle et utilité du cadre de vie dans <i>Loin de mon village, c'est la brousse</i> de Sayouba Traoré.....	80
CAMARA Stanislas Modibo, Actualisation de la poétique du métissage culturel face aux défis de la mondialisation.....	96
FAYE Bernard, Le bourg de Louga et la ville de Dakar : deux terroirs, deux réalités socio-culturelles dans <i>Maimouna</i> d'Abdoulaye Sadjì.....	108
COLY Augustin, L'incommunicabilité et les sous-entendus dans <i>Chanson douce</i> de Leïla Slimani et <i>Je m'appelle Lucy Barton</i> d'Elizabeth Strout	121
TROISIÈME PARTIE : LITTÉRATURE ORALE, CINÉMA, ARTS DU SPECTACLE ET AUTRES ARTS	134
ALADE Jean-Jacques Angoua, Poésie et peinture : Rimbaud et les impressionnistes.....	135
Table des matières	145