



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

Revue semestrielle N°5 - Janvier 2016



• **STYLISTIQUE, RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE**

• **THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES**

• **LITTÉRATURE ORALE ET COMMUNICATION**

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

Réalisation :

• Sylvie NIAMKEY

- CREUS (Centre de Recherche et d'Etudes en Littérature et Sciences du Langage) BP V 34  
Abidjan - E-mail: [crelis2009@yahoo.fr](mailto:crelis2009@yahoo.fr)

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

Dépôt légal: Janvier 2016

## DIRECTEUR DE PUBLICATION

Prof. KOUADIO Kobenan N'guettia Martin

## RÉDACTEUR EN CHEF

Dr. ADAMOU Kouakou Dongo David

## RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT

Dr. FOBAH Éblin Pascal

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

Adama COULIBALY

Professeur titulaire Vice-Doyen de l'UFR Langues, Littératures et Civilisations  
Spécialités : Roman africain, Sémiotique littéraire, Littérature postmoderne et Narratologie  
Université Félix Houphouët Boigny – 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 Alassane Ouattara - Bouaké, Côte d'Ivoire

- Jean DERIVE

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

- Joëlle GARDES-TAMINE

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

- Xavier GARNIER

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

- Samia KASSAB-CHARFI

Professeur des universités - Spécialités: Littératures française et francophone des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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 Félix Houphouët Boigny -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 Félix Houphouët Boigny -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 Félix Houphouët Boigny-Abidjan, Côte d'Ivoire

## TABLE DES MATIÈRES

### **PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE.....5**

**BOBO** Rostand Sylvanius, Poésie onomastique, valeur esthétique et valeur didactique. cas de deux "orikis" bété.....7

**GNOLÉ** Gnako Marius, Rythme et productivité dans "Une vie lisse et cruelle" d'Émile Dervain.....21

**KONAN** Koffi, Analyse du contenu énonciatif de la formule consacrée « moi, je... » dans un discours personnalisé: une syntaxe de la subjectivité.....33

### **DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES.....45**

**SEKA** Apo Philomène, La prégnance de l'histoire dans *La saison de l'ombre* de Leonora Miano.....47

**DIOMANDE** Mory, Infinitude et impermanence des représentations dans *Hier régnant désert* d'Yves Bonnefoy.....57

**KOMENAN** Casimir, Redrawing the contours of the novel through metafiction in John-Maxwell Coetzee's *diary of a bad year*.....71

**TOURÉ** Fatoumata Épouse Cissé, Techniques narratives dans la musique zouglou: le cas des chanteurs Yodé et Siro.....83

**KOUASSI** Agnès, Romancières ivoiriennes: autres écritures, autres langages.....103

### **TROISIÈME PARTIE : LITTÉRATURE ORALE ET COMMUNICATION.....119**

**KOUACOU** Jacques Raymond Koffi, Réflexions sur la signification de la présence des créatures d'épouvante dans les contes négro-africains.....121

**Camara** Issouf, *Kaydara*, obscurité du temps, quête du foyer... et drame de l'immigration.....135

**CAMARA** Lonan, Conte négro-africain: l'interdépendance entre l'Homme et son environnement.....147

**KOUASSI** N'guessan Jérôme, Communication et croyances culturelles dogmatiques en Afrique noire, obstacles ou ressources de communication pour le développement : Le cas des campagnes de santé en Côte d'Ivoire.....157

**KAKOU** Epse ASSI Adja Aboman Béatrice, La parole fermée dans la parole ouverte : l'exemple du conte africain.....171

**Tables des matières** .....184

**PREMIÈRE PARTIE :  
STYLISTIQUE, RHÉTORIQUE,  
GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE**

**POÉSIE ONOMASTIQUE, VALEUR ESTHÉTIQUE ET VALEUR  
DIDACTIQUE. CAS DE DEUX "ORIKIS" BETE**

BOBO Rostand Sylvaniaus  
Maître-assistant  
Université Félix Houphouët-Boigny  
Côte d'Ivoire  
E-mail : rostandbobo@gmail.com

**Résumé**

Notre étude a pour point de mire, une forme particulière de la poésie traditionnelle: la poésie des noms ou poésie onomastique. Pour rappel, il convient de souligner qu'en Afrique, les noms ont une signification et la nomination obéit à des règles plus ou moins strictes, variables selon les cultures. La multiplicité des catégories de noms et la possibilité pour un sujet d'en porter plusieurs pourraient expliquer, en partie, l'émergence de cette poésie. Notre corpus est composé de deux poèmes traduits et publiés par Bottey Zadi Zaourou dans son *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire* (2011). Il s'agira, ici, de montrer comment la poésie des noms, en plus de sa valeur esthétique, peut remplir une fonction éducative dans la société.

**Mots clés : nom, poésie onomastique, littéarité, dominante rhétorique, didactique.**

**ONOMASTIC POETRY, AESTHETIC VALUE AND DIDACTICAL VALUE.  
CASE OF TWO BETE ORIKIS**

**Abstract**

Our study focus on a particular shape of traditional poetry: poetry of names or onomastic poetry. As a reminder, it should not be forgotten that in Africa, names have meaning and nomination obey strict rules according each culture. The multiplicity of categories of names and the possibility of a person to have many names could explain, in part, the emergence of this poetry. Our study consists of two poems translates and published by Bottey Zadi Zaourou in his *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire* (2011). The aim is to show how the poetry of names, in addition of its aesthetic value, can have an educational role in the society.

**Key words: Name, onomastic poetry, literarity, dominant rhetoric, didactic**

**INTRODUCTION**

A partir du nom s'est développée en Afrique une forme de poésie dite poésie onomastique ou poésie des noms. Moins populaire que les chants, elle n'est pas moins prestigieuse en raison de la variété de ses formes, de son contenu laudatif et surtout de sa capacité à porter à incandescence la littéarité. A rebours du conte et du proverbe qui sont

des genres fondamentalement sapientiaux, la poésie onomastique est essentiellement ludique. Comment cette poésie qui fait une large part au jeu peut-elle assumer dans la société une fonction didactique? Pour ce faire, l'on s'appuiera sur un corpus de deux poèmes du répertoire bété, traduits et publiés par Bottey Zadi Zaourou. Le premier poème intitulé «*Petit homme de Kliyiri ou oriki de Mahi Bataki*» est une autocélébration du poète et le second, «*Séplou ou oriki de Koudou Gbagbo Laurent*», est un éloge à un homme politique. Après avoir présenté la poésie onomastique, il sera question de mettre au jour la littéarité des poèmes par le biais des outils méthodologiques principalement empruntés à la stylistique et à la rhétorique, avant d'insister sur sa dimension éducative.

## I-BREF APERÇU SUR LA POESIE ONOMASTIQUE

### 1-La poésie onomastique bété

La poésie des noms est l'une des formes originales de la poésie traditionnelle africaine. Les vocables pour la désigner sont multiples, et, cette variété lexicale est quelquefois symptomatique des nuances particulières que la poésie onomastique prend dans certaines aires culturelles et linguistiques. Ainsi, on a *Eyi-di*<sup>1</sup> chez les Abbey (ethnie du sud de la Côte d'Ivoire), *zamu*<sup>2</sup> chez les Songhay-Zarma du Niger, *majumu*<sup>3</sup> chez les Malinké et *oriki*<sup>4</sup> chez les Yoruba...

En général, la poésie des noms relève de la poésie déclamée. Elle est une succession de *noms-versets* autonomes. Cette autonomie confère aux versets la commutabilité. En effet, les versets peuvent changer de place sans que cela ne nuise au sens du poème ou tout simplement être supprimés sans que cela ne soit attentatoire à la cohérence du texte. L'autre conséquence de la commutabilité est l'extrême ouverture du poème. On peut lui adjoindre autant de versets que l'on souhaite, pour peu que la muse visite un membre de la communauté ou le concerné lui-même. La poésie des noms est l'une des rares formes de poésie orale qui peut, dans certains cas seulement, s'autoriser la dénomination

<sup>1</sup> L'*éyi-di* est un genre mixte, mais qui est surtout pratiqué par les femmes. Il est une forme de noms allusifs par lesquels l'on s'en prend verbalement et de manière voilée à un tiers. Il est proféré par deux locutrices, selon le système de l'appel-réponse. Voir Hélène N'gbesso, «*L'EYI-DI, sens et fonction d'un port de nom abbey*», thèse de doctorat 3<sup>ème</sup> cycle, Université de Paris XII Val de Marne-Créteil, 1981

<sup>2</sup> Les *zamus* (poésie féminine composée sur le nom personnel) ont une forme fixe et sont assimilables aux devises. Voir Bisilliat Jeanne et Laya Diouldé, «*Les zamus ou poèmes sur les noms : la tradition orale dans la société songhay-zarma*», Centre Nigérien Recherches en Sciences Humaines, Niamey, 1972, 160p, [29 ill. Traditions orales et culture I].

<sup>3</sup> Le *majumu* est avec le faasa et le mabalma l'une des trois techniques oratoires dont usent les griots quand ils chantent. Il n'est pas vraiment une forme particulière de poésie orale. Nous avons tenu à le mentionner parce qu'il consiste en «*une multiplication des noms ou l'improvisation entre pour une grande part*», comme le rapporte Massa Makan Diabaté dans son œuvre *Janjon et autres chants populaires du Mali*, Présence africaine, Paris, 1970, p43.

<sup>4</sup> *Oriki* est un terme yoruba popularisé par Janheinz Jahn (voir son *Manuel de littérature néo-africaine*). Il désigne la manière particulière dont le Yoruba cultive cet art. Pour Machioudi Idriss Dissou, l'*oriki* est «*une série de phrases adressées sous forme de salutations à un individu. L'oriki se rattache essentiellement à un ancêtre mythique commun duquel est issu unilinéairement un groupe de personnes. L'oriki apparaît comme l'attribut d'un "clan primaire"*» (1969, p1). Ce vocable sera adopté par Zadi Zaourou pour "*rassembler sous un même concept ce type de poésie*", selon ses propres termes. À sa suite, l'on appellera *oriki* la poésie des noms en général.



polémique de "*création collective*". En fait, le poème peut être l'œuvre d'un laudateur inspiré unique, ou au contraire, résulter de l'adjonction de plusieurs noms-versets d'auteurs différents (des membres de la communauté associés ou non au concerné lui-même). En ce qui concerne notre corpus, le premier poème est attribué à Mahi Bataki tandis que pour le second, l'auteur est anonyme.

Chez les Bété (ethnie du centre-ouest de la Côte d'Ivoire appartenant au grand groupe Krou) le poème onomastique est exclusivement au service de l'éloge (de soi ou de l'autre). Il est déclamé et peut former un poème autonome ou s'intégrer à un chant en servant, par exemple, de prélude à la prise de parole d'un maître de la parole traditionnelle.

À propos des circonstances de profération, il est admis que les noms sont déclamés généralement en présence du concerné ou de personnes qui le connaissent. Contrairement au conte, aucun moment particulier n'est requis pour sa profération. Cette poésie profane, sur laquelle aucun interdit lié au temps et à l'espace ne pèse, a pour vocation première de magnifier des personnes. Aussi, la simple présence du concerné ou de ses connaissances suffit à son jaillissement. Toutefois, il est des moments propices à sa profération, comme Mahi Bataki lui-même le suggère :

*«Le jour des grandes réjouissances au moment où nous nous bousculons pour essayer nos forces, c'est là que je me désigne sous ces noms-là pour dire à tous que moi, je suis un homme fort. De même, lorsque les foules sont rassemblées, c'est là que je me désigne sous ces noms.»<sup>1</sup>*

Il s'agit, pour lui, essentiellement des joutes oratoires au cours desquelles les poètes se mesurent ("*essayent leurs forces*") ou lors des grandes assemblées rehaussées par la présence de nombreux poètes ou artistes (amis ou rivaux). L'autoglorification fonctionne dans ces conditions comme un moyen de se galvaniser, d'anéantir en soi la peur ou encore d'intimer ses adversaires en leur lançant un défi et affirmer ainsi sa suprématie. Ce genre est pratiqué par les maîtres de la parole traditionnelle (chanteurs et autres poètes de l'oralité) comme par de simples profanes.

## **2-La poésie onomastique ou le sacre du genre épideictique**

La poésie des noms, parce qu'elle fait une large part à l'éloge, trouve aisément sa place dans le genre épideictique<sup>2</sup>. Ce dernier a deux rameaux, l'un mielleux (l'éloge) et l'autre

<sup>1</sup>Abondio Josette, «Entretien avec Mahi Bataki», 1972, cité par Bottey Zadi Zaourou (*Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, op.cit. p30).

<sup>2</sup> *Epidēixis* [en grec] ou genre **épideictique** est un discours dans lequel l'orateur doit avant tout faire montre de son talent, comme une démonstration de virtuosité oratoire, une exhibition brillante. Il se déploie sous forme d'éloge ou de blâme. Il représente avec le **judiciaire** (plaidoiries prononcées devant les tribunaux pour persuader l'auditoire de se

fielleux (le blâme). En effet, le genre épictique s'attache à vanter les mérites d'un personnage, à célébrer un évènement ou, dans sa face nocturne, à étaler sur la place publique l'indignité de tel personnage ou telle communauté. Les maîtres du genre, dans la Grèce antique, étaient capables du panégyrique le plus enflammé comme de la diatribe la plus acerbe.

Qu'il relève du judiciaire, du délibératif ou de l'épictique, tout discours, du point de vue rhétorique, a trois composantes<sup>1</sup> essentielles ou «instances oratoires» : l'*ethos*, le *logos* et le *pathos*, à l'identification desquelles il va maintenant être procédé.

Dans le premier poème ("*Petit homme de Kliyiri ou oriki de Mahi Bataki*"), Mahi Bataki apparaît comme l'*ethos* effectif, l'auteur des noms-versets composés à sa propre gloire. Le poète dans le dernier nom-verset signe son œuvre en se désignant lui-même en ces termes : « [C'est moi] *Séri Mahi, si prompt en amitié* ». Ce que confirment les extraits de l'entretien de ce dernier avec Josette Abondio ci-dessus cité. Quant à l'*ethos* projectif, seule l'analyse du "*logos*" saura le révéler. Mahi Bataki s'adresse non seulement à lui-même (autocélébration), mais aussi à un auditoire non clairement précisé. L'on peut deviner à partir du paratexte et parce que l'on se trouve en présence d'un poème traditionnel profane, que le public est une assemblée d'hommes, de femmes et d'enfants; auditoire d'autant plus galvanisant pour le déclamateur qu'il compte en son sein des poètes rivaux. Par ailleurs, la mention de certains noms propres (*Magou Wahi fils de Bli Guédé, Zadi Kehia Fayoro ami de Toutouo...*) peut laisser penser qu'ils sont des familiers, des personnes notoires ou, à tout le moins, connus du public.

Ainsi, l'*Ethos* renvoie à Mahi Bataki et le *pathos* aux poètes rivaux, à la foule hétérogène et à Mahi Bataki lui-même (étant donné qu'il est le destinataire de son propre poème).

En ce qui concerne le second poème du corpus ("*Séplou ou Oriki de Koudou Gbagbo Laurent*"), il diffère du premier par le fait qu'il n'a pas d'auteur connu et n'est point composé en l'honneur de son auteur anonyme. Il célèbre plutôt un homme politique, exilé politique au début des années quatre-vingt, leader du principal parti d'opposition, député de sa circonscription aux premières élections des "*soleils des multipartismes*" (pour paraphraser Ahmadou Kourouma) en 1990, il était le Président de la République de Côte

---

prononcer sur l'innocence ou la culpabilité d'une personne) et le **délibératif** (harangues des orateurs grecs dans les agoras visant à persuader l'assemblée de prendre telle ou telle décision), les trois genres traditionnels de la rhétorique.

<sup>1</sup>Selon la terminologie de Michel Meyer, *Ethos désigne l'orateur comme principe d'autorité*. Il distingue un *ethos* immanent (l'image qu'il projette de lui-même) de l'*ethos* effectif (le sujet émetteur réel). Le *Pathos* correspond à l'instance réceptrice ou auditoire (*Pathos projectif* ou l'image que l'orateur se fait de l'auditoire et *Pathos effectif* c'est-à-dire l'auditoire réel). Quant au *Logos*, il renvoie au discours ou message. Voir *La rhétorique*, PUF, Collection Que-sais-je N°2133, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, 2004, pp20-32 et pp41-42.

d'Ivoire au moment de sa publication par Zadi Zaourou dans son anthologie. Cela confère à certains nom-versets un caractère prémonitoire, prophétique. Le pathos est composé principalement de Gbagbo lui-même et accessoirement du public (la délégation qui l'accompagne à chacun de ses déplacements et la foule des curieux, des partisans ou admirateurs).

Si les deux poèmes relèvent de l'épidictique, précisément du rameau laudatif de ce genre rhétorique, ils diffèrent par le fait que l'oriki de Mahi Bataki est une autocélébration, alors que le second est une célébration d'un tiers.

### 3-Le substantif comme pivot syntaxique essentiel du poème onomastique

Comme nous l'avons précisé en supra (p2), le poème onomastique est formé d'une succession de noms autonomes. L'analyse syntaxique visant à prouver que le substantif se présente comme l'élément fondamental de cette forme de poésie, s'appuiera pour l'essentiel sur ce que, à la suite de Zadi Zaourou, il est convenu d'appeler *nom-verset*. Pour Aquien et Molinié<sup>1</sup> :

*«Le nom de verset (dérivé de vers) a d'abord été dévolu, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, aux unités généralement présentées en petits paragraphes dans les textes sacrés. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, il est employé pour désigner, dans certains textes poétiques, des ensembles qui excèdent la mesure du vers, et peuvent même compter plusieurs lignes, jusqu'au paragraphe entier.»*

Les limites typographiques (l'alinéa au début par exemple) et syntaxiques étant aléatoires, nous appellerons verset chaque nom autonome, peu importe qu'il coïncide avec la ligne d'écriture («*Boa-on –ne –touche-à-tes-œufs*», "*Petit homme de Kliyiri*", nom-verset 1) ou qu'il la déborde comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

*«Vieille souche d'arbre qui ondoie*

*Qui dupe les gens*

*Qui ne risque pas de tomber mais qui dupe les enfants occupés au*

*Zidogoplou*

*Qui lorsqu'il passe laisse trainée d'odeurs»* ("*Séplou*", nom-verset 16)

Le lien entre ces différents vers est assuré par l'accumulation de subordonnées relatives introduites par le pronom relatif *qui*, lequel rebondit en anaphore aux vers 2 et 3. L'antécédent "*vieille souche d'arbre*" des quatre premières subordonnées relatives, cède la place à *Zidogoplou* (insecte puant des forêts équatoriales), lui-même complément d'objet second de la relative précédente. Dans cet autre exemple, l'épiphore "*inquiétude*" qui assure la liaison, est renforcée par l'anaphore en "*Suis-je*" des deux derniers vers.

*«Semeurs d'inquiétudes*

<sup>1</sup> M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, p727.

*Suis-je en brousse Inquiétude*

*Suis-je au village Inquiétude*» ("Séplou", nom-verset 4)

La dénomination nom-verset se justifie, aussi, par l'abondance des phrases averbales. C'est le cas surtout de "*Petit homme de Kliyiri*", poème dans lequel près de la moitié des noms-versets sont des phrases nominales (10/27 noms-versets). En sus, même quand les phrases ont un verbe conjugué, il s'agit en général de subordonnées relatives. L'antécédent est soit exprimé ("*Panthère qui suit les sentiers obstrués*", «Séplou», nom-verset18), soit tronqué ("*Qui a des dettes et achète un pagne*", «*Petit homme de Kliyiri*», nom-verset18). Quelquefois, l'ellipse touche le pronom relatif lui-même :

"*Bélier Vakadidi jamais on ne le force à reculer*" («Séplou», nom-verset16)

"*Boa-on-ne-touche-à tes œufs*" («*Petit homme de Kliyiri*», nom-verset1).

Ce qui aboutit à des constructions syntaxiques originales à l'instar du nom-verset suivant :

"*Kodo! L'on croit qu'aucun génie ne l'habite*" («*Petit homme de Kliyiri*», nom-verset15). L'on peut noter une mise en apposition du substantif, suivie d'une subordonnée complétive (une des rares fois où ce type de phrase complexe se manifeste dans le poème). Autre construction syntaxique rare, la juxtaposition de propositions : "*L'argile est épuisée, voici le crouton d'argile*". Il faut souligner, ici, la mise en valeur du syntagme nominal "*crouton d'argile*" par l'introducteur "*voici*".

Dans les situations où le poète privilégie les phrases nominales, la structure syntaxique de ses syntagmes nominaux est rarement identique, comme le montrent les constructions suivantes :

-Substantif en apposition + substantif + complément de nom

Ex : "*Éléphant, fils de Zalia Goblé*"

-Adjectif + nom + complément de nom

Ex : "*Petit homme de Kliyiri*"

-Nom + adverbe + nom

Ex : "*Arbre dans le lointain*"

-Adjectif + nom + adjectif verbal + nom + complément de nom

Ex : "*Vieux rondin évidé refuge de la panthère*".

-Nom propre + nom propre (surnom) employé comme épithète

Ex : "*Gbagbo Séplou*"

-Mots agglutinés (l'agglutination se fait autour du nom, premier mot de la chaîne)

Ex1 : "*Boa-on-ne-touche-à-tes-œufs*" («*Petit homme de Kliyiri*»)

Ex2 : "Dogbo-l'écureuil-qui-marche-au-devant-de-la-guerre" («Séplou»)

Jamais, le substantif n'apparaît seul sur la chaîne parlée. Il est toujours assorti d'autres mots ou groupes de mots (adjectifs, adverbes, complément de nom ou encore substantif employé comme adjectif...). À tous ces compléments habituels du nom s'ajoutent les nombreuses propositions subordonnées relatives. La prédominance des expansions nominales dans la structure syntaxique des noms-versets confirme la place centrale du substantif, sa précellence dans la création de noms-versets.

Ainsi, les noms propres (*Gbalé Gofa, Kodo, Magou Wahi, Zogbo Déa, Séri Mahi, «Petit homme de Kliyi» / Gbagbo, Gadji, «Séplou»*) succèdent aux noms communs (*aigle, arbre, panthère / Bouc, tonnerre...*), les phrases nominales aux noms agglutinés (quand le nom s'érige en maillon essentiel d'une suite de mots reliés par des tirets). Le poème onomastique est composée d'une succession de noms que l'artiste s'attribue ou donne à un autre, et ce choix artistique, ce projet de nommer ou de désigner un référent précis (soi-même ou toute autre personne jugée digne d'éloges), se manifeste jusque dans la structure syntaxique des versets, laquelle consacre le substantif comme pierre d'angle du verset de cette forme de poésie.

Après avoir décrit et analysé sommairement la poésie onomastique, montré par ailleurs à partir de l'analyse de la structure syntaxique, très variée du reste, que chaque nom-verset était bâti autour d'un substantif ou consistait dans les cas extrêmes en la juxtaposition de deux substantifs (*Gbagbo Séplou*), c'est maintenant le lieu de s'appesantir sur le logos, dans l'optique d'en souligner la littéarité ou la valeur esthétique.

## II-VALEUR ESTHETIQUE DE LA POESIE ONOMASTIQUE

### 1- L'amplification comme dominante rhétorique

*«En général, entre les formes communes à tous les genres oratoires, l'amplification est la mieux appropriée au genre épideictique; car il a pour matière des actions sur lesquelles tout le monde est d'accord; il ne reste plus qu'à leur attribuer importance et beauté.»<sup>1</sup>*

Qu'il s'agisse de louer les actions d'un personnage ou de vanter ses qualités, l'amplification qui vise à "donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force" (pour paraphraser le *Gradus*<sup>2</sup>) se présente comme le procédé oratoire le plus efficace. Décrit par Aristote (chapitre 6 du livre 3 de la *Rhétorique*), il s'affirme dans la poésie onomastique avec tant de force que l'on peut, sans risque de se tromper, le considérer comme l'argument rhétorique dominant ou tout simplement comme la dominante rhétorique. Cela

<sup>1</sup> Aristote, *Rhétorique* cité par J.M. Gouvard, *L'analyse de la poésie*, PUF, coll. Que-sais-je? N°3618, Paris, 2001, p25.

<sup>2</sup> B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Éditions 10/18, coll. Poche, Paris, 1984, p41.

sera démontré avant que ne soit dévoilé les vertus que sont censés incarner l'artiste et de l'homme politique dans la société traditionnelle bété.

L'expansion du nom par ses principaux *caractérisants* que sont l'adjectif, le complément de nom et la subordonnée relative, participe de l'amplification. Outre le nom, l'amplification affecte le matériel lexical par le soulignement dont certaines lexies sont l'objet dans le corpus. Cette mise en exergue prend, ici, la forme de la répétition de quelques adjectifs. À titre illustratif, il y a les adjectifs "*mâle*" et "*vieux*" dans le poème «*Séplou*» ("*vieux rondin évidé/vieille souche/vieux sentier*") et ("*Boa mâle/gonades mâles*"). En ce qui concerne l'adjectif *mâle*, le sème de la virilité qu'il porte se retrouve par connotations dans des lexies comme "*bouc/Doubé singe rouge/Bélier Vakadidi*". Cela vire à la surenchère sémantique dans l'expression redondante "*gonades mâles*". La virilité mise en exergue dans le poème «*Séplou*» a pour pendant l'adjectif "*petit*" ("*Petit homme de Kliyiri*" / "*Petit bout de chemin*") dans le poème de Mahi Bataki. La petitesse, à son tour, va être suggérée par les expressions comme "*enfant/bec de colibri/débris d'homme/crouton d'argile*".

L'amplification est encore plus clairement affirmée par les figures de style comme les hyperboles récurrentes dans les deux poèmes : *tonnerre tonnant qui pourfend les mortiers/Qui appelle paille de riz les grosses querelles/ immense oiseau/venin male du pian/grand soleil tonnant/qui tue deux et appelle cela peu de choses* («*Séplou*») et les paradoxes : "*Qui a sur sa tête une plaie et qui sur sa tête porte une pierre à forger*" / "*Qui a des dettes et achète un pagne*" («*Petit homme de kliyiri*»).

Chaque nom-verset apparaît ainsi comme un "*poème comprimé*", en raison surtout de la présence des marques de la littéarité. L'abondance et la variété de ces littéarismes ou marqueurs de littéarité font du poème onomastique bété un texte fort marqué, un poème accompli dans lequel chaque verset, justement parce qu'il est autonome, porte la marque du travail d'orfèvre ou du génie créateur de son auteur.

Au travers des différents qualificatifs attribués au référent, qu'ils soient avérés ou supposés, il est possible d'entrevoir les représentations qu'une société donnée se fait de certaines fonctions ou catégories sociales (dans le cas d'espèce l'artiste et l'homme politique). Étant entendu que l'éloge se contente d'amplifier ce sur quoi tout le monde s'accorde, l'on peut postuler que les différents noms-versets peuvent révéler les qualités ou les principales vertus qui, dans la société bété, font le bel artiste ou l'homme politique idéal. Pour ce faire, l'on s'appuiera sur une analyse des principaux champs lexicaux.

## **2-Onomasiologie des vertus de l'artiste et de l'homme politique**

Le poème "*Séplou*" magnifie l'homme politique au travers de l'éloge de Laurent Gbagbo. Plusieurs champs lexicaux qui mettent en évidence les qualités de ce dernier,

prédominant dans ce poème. Laurent Gbagbo apparait comme le point focal d'une série de symboles et d'images mélioratives. Il y a d'abord la virilité (*bouc/ boa mâle/ Dogbo-l'écureuil/ Doubé singe rouge/ bélier vakadidi*) qui trouvent son achèvement dans la synecdoque particularisante "*ses gonades mâles à lui*". Ce champ lexical est généralement associé à celui de la témérité ou de la hardiesse (*Boa mâle volontaire de la mort/ Bouc-non-venu-pour-durer/ Dogbo-l'écureuil-qui-marche-au-devant-de-la-guerre/ Bélier vakadidi jamais on ne le force à reculer...*). Ces noms versets montrent bien que si le caractérisé (en gras) suggère la virilité, le caractérisant insiste plutôt sur la témérité. Les autres champs lexicaux sont :

-L'insaisissabilité ("*Gbagbo déjections liquides qui jamais ne se laisse ramasser*" / "*Godi Séoko L'on ne sait qui répand en ces lieux des matières alvines*")

-L'inévitabilité ("*Suis-je en brousse? Inquiétude Suis-je au village? Inquiétude*" / "*Vieux sentier qu'on emprunte et qu'on déserte à nouveau*").

-La puissance. Elle est ici d'autant plus terrifiante ("*Tonnerre tonnant qui pourfend les mortiers*") qu'elle est occulte ("*Gadji que l'on accuse de tout/ Sorcier de toujours*"). Dans la société traditionnelle bété, l'homme politique, comme la plupart des hommes publics (autorités coutumières, chanteurs, danseurs...), justement parce qu'il est constamment exposé, ne peut être que sorcier ou initié.

-La ruse ou intelligence politique ("*vieille souche qui dupe les enfants*" / "*Panthère qui suit les pistes obstruées*")

-La puissance maîtrisée ("*vieux rondin évidé refuge de la panthère*" / "*Gbagbo qui neutralise la panthère*"). Qu'elle soit interne comme le suggère le premier nom-verset ou externe (force rivale, adverse), l'homme politique la dompte.

Dans le second poème, il est question, non plus de l'homme politique, mais du poète ou de l'artiste en général. Les qualités que Mahi Bataki s'arroge sont principalement la force et la suprématie. Si l'éléphant auquel il s'assimile incarne la force, l'aigle et la panthère sont tous les deux au sommet de la chaîne alimentaire en tant que carnassiers. À cela s'ajoute la nécessité ("*Jambe! Qui en est malade ne saurait se rendre au lieu du crime*" / "*Arbre....à qui la mère de la jeune fille offre le symbolique foutou*").

Si le poème onomastique est beau et se veut un éloge du bel artiste et de l'homme politique idéal (dans le cas particulier de notre corpus), il n'en assume pas moins de multiples fonctions dans la société bété.

### III-VALEUR DIDACTIQUE DE LA POÉSIE DES NOMS

#### 1-Quelques fonctions de la poésie onomastique

Comme le souligne Mahi Bataki, "*se nommer*" (s'autoglorifier) équivaut à bousculer son rival, à le défier en vue de l'effaroucher comme le ferait le mâle dominant d'une meute, sauf qu'ici la confrontation est purement verbale. Dans cette perspective, l'on pourrait être tenté de ne voir dans la poésie onomastique que le lieu de l'exacerbation des contradictions dans l'optique d'établir une hiérarchie des forces. Loin s'en faut, la poésie des noms peut être un facteur de cohésion sociale. Parce qu'elle permet aux hommes de se mesurer par le verbe, de s'affronter dans des joutes oratoires, la poésie des noms peut résorber les conflits. Le principe qui gouverne ce jeu répandu dans de nombreuses sociétés à travers le monde veut que les hommes se battent non avec des armes létales, mais avec des mots. *Arma cedant togae*, selon la célèbre formule de Cicéron.

Par ailleurs, la poésie onomastique apparaît aussi comme une parole à pouvoir dynamogénique. Elle vise à tuer la peur en soi (dans le cadre de l'autoglorification) ou à l'anéantir chez celui que l'on loue, afin d'inciter à l'action (prendre une décision courageuse / obtenir des faveurs...). Quelle place alors à l'éducation dans ces élans laudatifs enflammés?

## **2-Poésie onomastique et fonction éducative**

La poésie des noms est une source documentaire pour ceux qui voudraient connaître les sociétés traditionnelles africaines, parce que les poèmes fourmillent de détails sur la faune (*bouc, boa, panthère, éléphant, écureuil, singe, zidogoplou, aigle...*) et la flore (*kpakpai ou plante grimpante et très épineuse / gbotou, arbre immense des forêts / kodo, le parasolier...*). Ils dévoilent, par ailleurs, leurs us et coutumes des peuples d'autrefois (chasse : *morceau de bois qui cueille l'aigle / animisme : arbre dans le lointain à qui la mère de la jeune fille offre le symbolique foutou / poterie : l'argile est épuisée / commerce : qui a des dettes et achète un pagne...*).

La poésie onomastique, une source historique. Certains poèmes peuvent aider, à partir des généalogies, à la reconstitution de l'histoire de certains clans. C'est à cela que s'est attelé Machioudi Idriss Dissou dans son «*Essai de reconnaissance et de détermination de l'origine des principales familles yorubas de Porto-Novo à partir de leur oriki*» (in *Revue Études dahoméennes*, No13, juin 1969, [www.beninensis.net / origine\\_yoruba\\_de\\_porto-novo,htm](http://www.beninensis.net/origine_yoruba_de_porto-novo.htm)).

•La poésie des noms, une école de formation artistique. Dans la société traditionnelle, le poème onomastique concourt à l'initiation des individus au maniement des symboles, des images et des proverbes qui sont, bien souvent, le signe d'une grande culture. Ils forment au *beau parler*, très apprécié dans les sociétés de l'oralité. L'apprentissage se fait non auprès d'un grand maître comme c'est le cas du mvet au Cameroun et du Towulu en Côte



d'Ivoire, ou encore auprès de ses parents (cas de griots), mais plutôt en imitant les maîtres du genre (formation populaire). Dans des sociétés de tradition orale, combien plus pourrait être grand le prestige de ceux qui maîtrisent l'art de bien dire, les virtuoses du verbe?

La poésie onomastique, en magnifiant certaines vertus (intelligence, force...), peut contribuer à l'éducation morale des masses, éveiller et entretenir dans la société le désir de se hisser au rang des héros que les poèmes célèbrent et susciter la saine émulation entre les individus de la communauté en général et entre les plus jeunes en particulier.

### CONCLUSION

Le poème onomastique est d'abord et avant tout un poème laudatif qui peut se présenter sous forme de célébration (éloge d'un personnage) ou d'autocélébration (image de soi par soi). Au cœur de cette poésie, il y a le nom qui, comme une sorte de point focal, s'assujettit toutes les autres lexies du verset. L'esthétisation du nom est réalisée par les images, les symboles, les hyperboles et autres figures de style qui amplifient les qualités du sujet du poème. Comme les autres genres littéraires traditionnels, la poésie des noms assume dans la société bété des fonctions multiples, mais la moins manifeste reste la fonction didactique parce que la dimension ludique prédomine dans cette forme de poésie orale. Outre les détails qu'elle fournit sur les us et coutumes bété, elle forme au maniement des symboles et images, à l'art de bien parler en général. Dans la mesure où elle exalte les vertus cardinales (du poète et de l'homme politique dans le cas d'espèce), la poésie onomastique éduque au Bien. Le didactique et le ludique (dans le proverbe et les autres genres traditionnels principalement sapientiaux, comme dans la poésie onomastique) ne sont pas exclusifs. Ils peuvent coexister dans un même genre et entretiennent plutôt des rapports de hiérarchie, de sorte que la prédominance de l'une des fonctions n'anéantit pas systématiquement l'autre.

### BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Rhétorique*, Librairie Générale française, Paris, 1991
- AGBLAMAGNON François., *Sociologie des sociétés orales d'Afriques noires, les Évés du sud du Togo*, Mouton, Paris, 1969
- BISILLIAT Jeanne et DIOULDÉ Laya, «*Les zamus ou poèmes sur les noms dans la tradition orale songhay-zarma*», Centre Nigérien de Recherches en Sciences humaines, Niamey, 1972
- BOTTEY Zadi Zaourou, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, L'Harmattan Burkina, Ouagadougou, 2011
- CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique*, Armand Colin, Paris, 2011

- DIABATÉ Massa Makan, *Janjon et autres chants populaires du Mali*, Présence africaine, Paris, 1970
- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, éditions 10/18, col. Poche, Paris, 1984
- GOUVARD Jean-Michel, *L'analyse de la poésie*, PUF, coll. Que-sais-je? N°3618, Paris, 2001
- HOUIS Maurice, «*Les noms individuels chez les Mossis*», IFAN, Dakar, 1963
- MACHIOUDI Idriss Dissou, «*Essai de connaissance et de détermination de l'origine des principales familles yoruba de Porto-Novo à partir de leur oriki*», *Révue Études dahoméennes*, N°13, juin 1969/ [www.beninensis.net/origine\\_yoruba\\_de\\_porto-novo.htm](http://www.beninensis.net/origine_yoruba_de_porto-novo.htm)
- MAZALEYRAT Jean et MOLINIÉ Georges, *Vocabulaire de stylistique*, PUF, Paris, 1989
- MEYER Michel, *La rhétorique*, PUF, coll. Que-sais-je? N°2133, Paris, 2004
- MOLINIÉ Georges, *-La stylistique*, PUF, Paris, 1993  
*-Éléments de stylistique française*, PUF, Paris, 1986
- N'GBESSO Hélène, «*L'éyi-di, sens et signification d'un port de nom abbey*», Thèse de doctorat 3è cycle, Université de Paris XII Val de Marne-Créteil, 1981
- TIÉROU Alphonse, *Le nom africain ou langage des traditions*, éditions G.P Maisonneuse et Larose, Paris, 1977

## ANNEXE

### Petit homme de Kliyiri ou Oriki de Mahi Bataki

*Boa-on-ne-touche-à-tes-œufs*  
*Éléphant, fils de Zalia Goblé<sup>1</sup>*  
*Aigle d'éternelle renommée*  
*Qui, lorsqu'il joue de la patte, arrache grappe d'intestins.*  
*Enfant sans beauté mais si cher au cœur de sa mère*  
*Gbalé Gofa qui se laisse prendre pour une araignée<sup>2</sup>*  
*Petit homme de Kliyiri*  
*Petit bout de chemin, si vieux, qu'on déserte et qu'on emprunte à nouveau*  
*Morceau de bois tournoyant qui cueille l'aigle sur la cime du Gbotou<sup>3</sup>*  
*Bec de colibri qu'aucun vieillard ne redoute*  
*Immense oiseau qui passe là-bas, dans le ventre du ciel et qui n'a point de queue*  
*Débris d'homme après tant de morts illustres*  
*Qui a sur sa tête une plaie et qui sur sa tête porte une pierre à forger*  
*Jambe! Qui en est malade ne saurait se rendre au lieu du crime*  
*Venin mâle du pian*  
*Kôdo! L'on croit qu'aucun génie ne l'habite<sup>4</sup>*  
*Qui appelle paille de riz les grosses querelles*  
*Arbre dans le lointain*  
*A qui la mère de la jeune fille offre le [symbolique] foutou<sup>5</sup>*  
*Qui a dettes et achète un pagne*  
*Couperet au milieu des sabres multiples*  
*L'argile est épuisée, voici le croûton d'argile*  
*O! Zadi Kehia Fôyoro, ami de Toutouo*  
*Grand soleil tonnant*  
*Arbre en sève qui craint de mourir*

<sup>1</sup> Goblé: c'est un coléoptère.

<sup>2</sup> Gbalé Gofa: la mygale.

<sup>3</sup> Gbotou: arbre immense de nos forêts primaires.

<sup>4</sup> Kodo : arbre de peu de consistance et fort banal.

<sup>5</sup> Valeur de gage.

*Qui tue deux et appelle cela peu de choses  
 Panthère-fils-de-panthère  
 Magou Wahi, fils de Bli Guédé  
 Zôgbo Déa, fils de Magou Wahi<sup>1</sup>  
 Qui a pour ami Zogbo Déa  
 [C'est moi] Séri Mahi, si prompt en amitié*

**Séplou ou Oriki de Koudou Gbagbo Laurent**

*Bouc-non-venu-pour-durer  
 Boa mâle volontaire de la mort  
 Vieux rondin évidé refuge de la panthère  
 Qu'on ne heurte jamais par temps de [grand] soleil  
 Si tu me heurtes par temps de [grand] soleil je dis :  
 «Waa! Me voici»  
 Semeur d'inquiétudes  
 Suis-je en brousse? Inquiétude!  
 Suis-je au village? Inquiétude!  
 Gbagbo déjections liquides  
 Qui jamais ne se laisse ramasser  
 Enchevêtrement! Lui que traîne la querelle et qui traîne ses gonades mâles à lui.  
 Gbagbo Séplou  
 Dogbo-l'écureuil-qui-marche-au-devant-de-la-guerre  
 Doubé singe rouge au tympan émoussé  
 Foto qu'on ne réduit jamais  
 Gadji que l'on accuse de tout  
 Sorcier de toujours  
 Qui appelle paille de riz les [grosses] querelles  
 Godji Séôkô<sup>2</sup>  
 L'on ne sait qui répand en ce lieu des matières alvines.  
 Couronne de kpakpai<sup>3</sup>. On ne peut l'ôter de la tête avec brutalité  
 Vielle souche d'arbre qui ondoie  
 Qui dupe les gens  
 Qui ne risque pas de tomber mais qui dupe les enfants occupés au jeu  
 Zidogoplou<sup>4</sup>  
 Qui lorsqu'il passe laisse traînée d'odeurs  
 Bélier Vakadidi jamais on ne force à reculer  
 Rivière injuste  
 Panthère qui suit les pistes obstruées  
 Vieux sentier qu'on déserte et qu'on emprunte à nouveau  
 Tonnerre tonnant qui pourfend les mortiers  
 Gbagbo qui neutralisa la panthère.*

Collecte et traduction : **Bernard Zadi Zaourou.**

Voir : **Bottey Zadi Zaourou**, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Harmattan Burkina, Ouagadougou, 2011.

---

<sup>1</sup> Déa : le potto.

<sup>2</sup> Escargot non comestible du pays bété.

<sup>3</sup> Plante grimpante et très épineuse.

<sup>4</sup> Insecte deux à trois fois plus gros que la fourmi-magnan ; il passe pour un messager des ancêtres à cause de sa vie souterraine.



## RYTHME ET PRODUCTIVITÉ DANS "UNE VIE LISSE ET CRUELLE" D'ÉMILE DERVAIN.

**GNOLE** Gnako Marius  
ggnakomarius@yahoo.fr  
Université Félix Houphouët Boigny  
Côte d'Ivoire

### **Résumé:**

Notre réflexion vise l'analyse du poème « Une vie lisse et cruelle » d'Emile Dervain sous les auspices du rythme selon l'entendement d'Henri Meschonnic. Dans une perspective théorique, l'étude montre que l'inscription du concept de rythme dans le champ de la poétique constitue la particularité de la réflexion de Meschonnic. Empiriquement, l'approche du corpus démontre la politique par laquelle l'accentuation, la contre-accentuation, la ponctuation, la disposition typographique... participent du rythme pour engendrer des valeurs ou la signifiante.

### **Mots clés:**

Poétique, rythme, organisation, discours, accentuation, signifiante.

### **Summary:**

Our reflection aims at the analysis of the poem "A smooth and cruel life" of Emile Dervain's under the aegis of the rhythm according to the understanding of Henri Meschonnic. In a theoretical prospect, the study shows that the registration of the concept of rhythm in the field of the poetics establishes the peculiarity of the reflection of Meschonnic. Empirically, the approach of the corpus demonstrates the politics by which the accentuation, against accentuation, the punctuation, the typographic arrangement ... participate in the rhythm to engender values or significance.

### **Keywords:**

Poetics, rhythm, organization, speech, accentuation, significance.

## INTRODUCTION

La notion de poétique rime avec des noms de critiques tels qu'Aristote, Horace, Boileau, Valéry, Todorov, Genette, Jakobson, Meschonnic, pour ne citer que ceux-là. Si parmi ces poéticiens, certains, à l'instar d'Aristote, assignent une visée normative à cette science, d'autres lui reconnaissent, par contre, une finalité descriptive. Au nombre de ces derniers figurent Todorov et Genette pour qui la poétique s'intéresse à la description des propriétés du discours littéraire. Henri Meschonnic se démarque de ces approches de la

poétique. Dans son œuvre intitulée *Pour la Poétique I*, il justifie sa position en ces termes:

« *Le projet de cette étude est de montrer que, si l'écriture est une tension vers l'unité du livre et du vivre, le discours sur l'écriture, lui, pour rendre compte de ce qui se passe en elle, doit lui être homogène, tirer de l'écriture ses critères et ses concepts, tourner le dos à la pensée dualiste qui règne encore dans l'enseignement de la littérature. Ainsi, cette recherche ne peut ne pas être polémiste.* »<sup>1</sup>

Ce propos recèle deux reproches que Meschonnic fait à ces homologues poéticiens. De prime abord, la prévalence de « l'extra texte » sur le texte. Aux poétiques normatives, il reproche l'imposition de lois préétablies au texte littéraire. Or pour lui, la poétique doit « (...) tirer de l'écriture ses critères et ses concepts (...) ». Par ailleurs, « *la pensée dualiste* » constitue un point de discorde entre Meschonnic et les promoteurs des poétiques descriptives. En effet, les propriétés du discours littéraire dont parlent Todorov et Genette sont entre autres la narration, la description, l'action... Dès lors, les poétiques descriptives procèdent à un émiettement du texte en niveaux d'analyse. De fait, le texte et ces propriétés constituent deux pôles précis dans l'analyse. Ce dualisme ressemble à la dualité de la langue (signifiant/ signifié) proposée par Saussure. Anne-Marie Hubat Blanc et Lucie Bourassa regroupent, de fait, les conceptions de la poétique descriptive sous le vocable de « *poétiques structurales* ». Or, l'auteur de *Pour la poétique I* milite en faveur d'une approche moniste du texte car les signifiants linguistique et extralinguistique entretiennent une relation d'interaction et de consubstantialité. Et selon Meschonnic, le rythme, organisation du sens dans le discours, constitue l'élément fédérateur des composantes du texte:

*Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau.*<sup>2</sup>

Pour Meschonnic, l'approche du rythme doit donc être la problématique inhérente à la poétique. Sa réflexion s'inspire des travaux de Saussure, de Benveniste et de Morier pour proposer une politique de fonctionnement de la signifiante dans le discours. Sur cette base, la réflexion de ce poéticien prend le contre-pied des approches classiques du rythme qui définissent ce concept comme « *la répétition d'un repère, auditif ou visuel* »<sup>3</sup>. Pour Meschonnic, le rythme est plutôt « *l'organisation du sens dans le discours par un*

<sup>1</sup> Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, pp.1-178. (Voir précisément la quatrième de couverture pour la citation à laquelle renvoie cette note).

<sup>2</sup> Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, pp. 216-217.

<sup>3</sup> Georges MOUNIN (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, p. 290.

*sujet* »<sup>1</sup>. Cette définition ne réduit plus le rythme à la poésie versifiée. Elle l'associe plutôt à la notion de discours, peu importe son genre (littéraire, politique, didactique, journalistique...). Ce rapport induit deux conséquences majeures relatives au fonctionnement et à la finalité du rythme. Naturellement, la perception du rythme dans le discours impose à Meschonnic de définir un mode de notation accentuelle. Par ailleurs, relevant du discours, le rythme ne peut plus se borner à mimer le sens des vers; il est au contraire porteur de valeurs ou de signifiante. Mais, comment ces valeurs adviennent-elles par le fonctionnement du rythme? La volonté d'entamer une réponse à cette question justifie ce sujet: « **Rythme et productivité dans "Une vie lisse et cruelle" d'Emile Dervain.** » Le choix du corpus se justifie par notre volonté de modestement contribuer à l'étude d'un poète martiniquais peu connu par le lectorat ivoirien. Le poème retenu servira donc de moule pour réfléchir sur le fonctionnement et le rendement du rythme selon Meschonnic. Ainsi, la distinction entre la poétique de ce dernier et celles des poéticiens précédemment cités sera-t-elle perçue. Pour ce faire, l'étude débutera par un bref exposé théorique à l'effet de fournir les outils basiques de la poétique du rythme. Pour finir, l'analyse du corpus permettra de montrer la pertinence de cette approche.

## **I. LA POETIQUE D'HENRI MESCHONNIC: CONTOURS THEORIQUES D'UN CONCEPT FONDAMENTAL**

L'étude de la notion de rythme dans le langage a des années durant relevé du champ de la linguistique. L'intitulé de l'article d'Emile Benveniste sur ce concept, à savoir « *La notion de rythme dans son expression linguistique* », peut fonder cette remarque. En effet, les linguistes perçoivent et étudient le rythme comme une composante de la prosodie, mieux une donnée suprasegmentale. Mais, en s'intéressant à la notion de rythme, Meschonnic l'inscrit plutôt dans le champ de la poétique. Cette nouvelle conception implique la définition d'un appareillage théorique spécifique qui permettra d'analyser le rythme dans les textes. L'enjeu de cette partie consiste à montrer en quoi les réflexions théoriques de Meschonnic sur le concept de rythme se veulent singulières.

### **I.1.Emile Benveniste: l'archéologue du concept de rythme.**

Emile Benveniste a insufflé un souffle nouveau aux études portant sur le concept de rythme dans le langage. Les investigations de ce linguiste prouvent que les présocratiques, notamment Héraclite, définissaient « *rhuthmos* » ou le rythme comme une *disposition transitoire* nommée « *skhêma* ». Cette acception présocratique contraste avec

---

<sup>1</sup>Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p.70.

la conception platonicienne selon laquelle rythme, mesure, ordre et périodicité sont des notions solidaires. Sur cette base, l'on comprend aisément l'ancrage des théories néo-platoniciennes du rythme dans l'arithmétique, voire dans la métrique. En effet, les approches classiques du rythme d'obédience dualiste se confondent aux rythmes cosmique, musical et biologique axés sur le principe de l'alternance de deux unités soit identiques, soit semblables. En conséquence, l'accentuation se fonde exclusivement sur la prévisibilité en ce sens que des positions fixes (à l'instar des hémistiches et des clausules) portent des accents. Toutefois, en réinscrivant le rythme dans sa source initiale, à savoir la *forme momentanée*, Emile Benveniste réussit une archéologie qui augure d'une nouvelle épistémologie. Cependant, le mérite revient à Henri Meschonnic d'avoir énormément exploité cette lucarne scientifique ouverte par Benveniste pour fonder une poétique du rythme.

### **I.2. Henri Meschonnic: d'une linguistique à une poétique du rythme.**

Dans le prolongement de l'œuvre de Benveniste, Meschonnic propose une poétique du rythme qui fédère tous les niveaux d'analyse du discours (phonique, lexical, syntaxique, accentuel, prosodique...) pour en faire *un système signifiant*. C'est dire que les subdivisions traditionnelles suggérées par Saussure deviennent inopérantes dans la poétique de Meschonnic. Pour lui, la poétique n'est ni prescriptive (Aristote) ni descriptive (Todorov et Genette). Elle ne doit pas non plus s'intéresser aux *catégories linguistiques* comme le préconise Roman Jakobson. La poétique doit plutôt emprunter la trajectoire détectée par Benveniste, c'est-à-dire réconcilier le rythme et l'imprédictible. Dans le langage, seul le discours constitue le lieu de réalisation de cette réconciliation. Et pour cause, si la langue se veut un système de signes fixes, le discours évolue d'un locuteur à un autre. De fait, dans le langage, le discours correspond parfaitement à « *skhêma* », la disposition momentanée selon Démocrite. Dès lors, le rythme ne peut plus être d'essence dualiste car les constituants du discours interagissent pour faire sens. La question du sens est un point de discorde entre les théories néo-platoniciennes du rythme et celle de Meschonnic. Selon les premières, le rythme se distingue par sa visée ornementale. Or, l'affiliation du rythme au discours induit inexorablement un déploiement du sens. Toutefois, vu sous les auspices du rythme, le sens désigne un ensemble de valeurs tributaires de l'interaction de toutes les unités du discours sur la base d'affinités. Meschonnic parle alors de *signifiance*. Inhérent au discours et au sens, le



rythme se redéfinit comme *l'organisation du sens dans le discours par un sujet*<sup>1</sup>. Mais, ce sujet diffère de la subjectivité benvenistienne. En effet, l'interactivité des signifiants segmentaux et suprasegmentaux à l'œuvre dans un texte constitue l'expression et l'émanation de ce sujet du rythme. D'où la notion de *subjectivation maximale du discours*<sup>2</sup> défendue par Meschonnic. Cependant, admettre la fonctionnalité d'un sujet revient à s'interroger sur la portée *anthropologique* du rythme dans le langage. Autrement dit, l'inscription du rythme dans le discours infère l'existence d'une *voix* d'autant plus que les concepts de discours et de voix sont consubstantiels. Pour l'auteur de *Critique du rythme*, les signifiants suprasegmentaux, qui relèvent de *l'infra-linguistique*, sous-tendent la phénoménologie de la voix dans la poétique du rythme. Ainsi, les concepts de rythme, de discours, de voix et de signifiante sont-ils des vases communicants. Pour mieux cerner le fonctionnement et la productivité de ces concepts, nous les verrons à l'œuvre dans un texte, celui de Dervain.

## II. RYTHME ET SIGNIFIANCE DANS "UNEVIE LISSE ET CRUELLE"

Sous ce titre, l'analyse sera menée en deux parties. Dans la première, le poème étudié sera accentué selon l'entendement de Meschonnic. L'enjeu est de montrer la distinction entre le marquage accentuel selon ce poéticien et celui des théoriciens des approches dualistes du rythme. La deuxième partie, quant à elle, s'intéressera au mode opératoire de la signifiante dans le corpus. L'importance de ce point procède de la mise en exergue des mécanismes générateurs de la visée instrumentale du rythme.

### II. 1. Accentuation et systèmes signifiants dans "Une vie lisse et cruelle"

Dans la théorie critique du rythme, la signifiante advient par l'interactivité des *modes de signifier*. Cette expression désigne les différents *systèmes* formés par les *signifiants linguistiques et extralinguistiques* sur la base d'affinités phonique, lexicale, syntaxique, accentuelle, prosodique... Dès lors, l'accentuation ne constitue pas la seule modalité du rythme. Mais, nous proposons d'accentuer le corpus de cette réflexion parce que le mode de notation accentuelle suggéré par Meschonnic intègre des données étrangères à l'accentuation classique. La *contre-accentuation*, empruntée à Henri Morier, illustre parfaitement ce propos. Il en est de même pour la redéfinition de la *prosodie*. Toutefois, cette étude ne déclinera pas les différents points du marquage accentuel admis dans la poétique de Meschonnic. Ce poéticien l'a exhaustivement fait dans son œuvre

<sup>1</sup>Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, *Op.cit.*, p.70.

<sup>2</sup>Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, *Op. cit.*, p. 43.

intitulé *Traité du rythme. Des vers et proses* que l'on pourra consulter pour s'imprégner de sa théorie.

L'accentuation du texte analysé se présente ainsi:

J'ai parcouru / les mers // j'ai dévalé / les mornes  
 Poursuivant / de mon rêve // ve un désir / qui fut vain  
 Je m'enivrai / d'espoir // beaucoup / plus que de vin  
 D'une passion / perdue //, j'ai reculé / les bornes

On me dit / que la mer / ou le ciel //, la vipère / ou le viorne  
 Devraient / mettre en mes veines // un peu / de sang divin  
 Etre un peu / plus satyre // et un peu / moins Dervain

Je repousse / cette offre // et je préfère / encore  
 Rechercher / dans ton ombre // où le soleil / s'endort  
 Le reflet / de mon sang // comme un jour / naissant rouge  
 Sur la mer / Caraïbe // glori eux et fervent

Je t'invite / au repos // quand toute chose / bouge  
 Viens, partage / avec moi // l'espoir / d'être vivant

Le nombre important d'alexandrins dans ce poème de Dervain induit que les hémistiches et les clausules sont les lieux privilégiés de l'accentuation. Or, au-delà des accents métriques et linguistiques présents dans les théories classiques, Meschonnic propose des *accents typographique, prosodique* ainsi que *la contre-accentuation*. Ces différents types d'accents se perçoivent dans le poème de Dervain. D'où la suraccentuation des vers de ce texte. Et cette accentuation évolue en osmose avec les autres *marques segmentale et suprasegmentale* du discours pour former des *systèmes signifiants*. Meschonnic parle alors d'une *sémantique sérielle*. Comment celle-ci opère dans le poème de Dervain? Plusieurs réseaux de signifiante peuvent être mis en évidence dans le poème

étudié. Cependant, pour les besoins de cette réflexion, nous ferons une lecture à titre illustratif.

## II. 2. Activité du rythme et politique de la signifiante dans "Une vie lisse et cruelle"

Le fonctionnement du rythme met en spectacle un ensemble de valeurs qui fonde les notions de système et de sémantique sérielle. Dans le poème à l'étude, l'écriture dévoile plusieurs paradigmes rythmiques porteurs de la signifiante.

A cet effet, des signifiants segmentaux, porteurs d'un accent de groupe semblent significatifs. Ce sont, par exemple les mots: « parcouru » (vers 1), « poursuivant » (vers 2) et « rechercher » (vers 9). En considérant ces vocables sous les prismes syntaxique, rythmique et sémique, nous pouvons déduire qu'ils entretiennent des rapports systémiques. Sous la bannière de la syntaxe, ces vocables forment, en effet, un paradigme de verbes d'action. Vu sous les auspices du rythme, ces oxytons portent chacun un accent syntaxique sur leur dernière syllabe. Le sème qui réunit ces oxytons est le mouvement. Visiblement, l'interaction des niveaux d'analyse (syntaxique, rythmique et sémique) met en relief une valeur, notamment la mobilité. Il s'agit, évidemment, de celle d'un sujet dont la présence se manifeste par plusieurs pronoms, à savoir « je / j' » (vers 1, 3, 4, 8 et 12). Les occurrences de ce déictique se répondent en échos de sorte que cette itération phonique constitue un pôle prosodique, au sens où la prosodie réfère à l'organisation consonantique et vocalique. Ce retour du pronom personnel « je / j' » forme une chaîne prosodique ou un rythme phonique qui théâtralise le sujet de la mobilité.

L'interaction des unités du texte dénote qu'il s'agit d'un sujet dont le mouvement est une dynamique ininterrompue. La conjugaison des indices linguistiques et extralinguistiques le suggère fortement. L'accentuation forme, en effet, un paradigme rythmique dont les composantes sont les signifiants segmentaux des vers 1 et 4:

$$\begin{array}{ccccccc} \vee & -\vee & \vee & -\vee & & & \vee \\ \llcorner & \llcorner & \llcorner & \llcorner & & & \llcorner \end{array}$$
 « J'ai parcouru / les mers, // j'ai dévalé / les mornes » (v.1) « j'ai reculé les bornes ». (v.4)

De sens dénotés différents, ces phrasés rythmiques s'identifient par leurs structures syntaxique et accentuel. Au niveau syntaxique, ces propositions indépendantes se constituent des mêmes éléments: un pronom personnel élidé (j') + un syntagme verbal (ai parcouru / ai dévalé / ai reculé) + un syntagme nominal (les mers / les mornes / les bornes). Ce parallélisme syntaxique infère un parallélisme rythmique; d'où l'identité accentuelle de ces propositions. L'accent syntaxique qui frappe les clauses de ces phrasés porte sur des syntagmes qui partagent le nombre pluriel: « les mers / les mornes / les bornes ». De fait, l'accentuation et le nombre forment des *modes de signifier*

inducteurs d'une relation systémique entre ces propositions. Le pluriel, nombre quantitativement élevé, fait de "l'infinie" une valeur de ce poème. Et sa récurrence, pourvoyeuse d'un rythme itératif, informe de la pertinence de cette valeur dans le texte étudié. En frappant les signifiants linguistiques révélateurs du pluriel, l'accent syntaxique contribue conjointement à la mise en système et à la théâtralisation de la notion de quantité ou d'infinie. Dans la même perspective, le rythme prosodique met aussi un point d'honneur sur le nombre pluriel. Ce rythme tient du retour de l'article « les ». Un autre réseau de signifiante nait de la fréquence du passé composé (J'ai parcouru / j'ai dévalé / j'ai reculé). Les trois occurrences de ce temps participent à l'organisation des signifiants du discours. Le faisant, elles contribuent au déploiement du rythme, entendu comme la disposition des marques du discours. Grammaticalement, ce temps informe d'une action orchestrée dans un passé récent, mais dont les relents se perçoivent dans le présent. Autrement dit, le passé composé exprime la continuité. Le rythme fait, ainsi, de la continuité une valeur de ce poème.

La dimension suprasegmentale du corpus analysé semble aussi épouser la dynamique de l'écriture de la continuité. Pour preuve, la ponctuation contribue à la révélation de cette valeur. En effet, à l'exception des vers 1, 4 et 13 comportant des virgules, tout le poème se distingue par une absence totale de point. En revanche, le texte s'achève par des points de suspension. En des termes différents, "**Une vie lisse et cruelle**" se fonde sur des signes de ponctuation expressifs d'une pause momentanée (la virgule) et d'une suite (points de suspension). La ponctuation fait, en conséquence, du texte un mouvement dont l'évolution est ininterrompue. Le faisant, cet élément extralinguistique imprime une intonation on ne peut plus rapide au texte. Ainsi, la ponctuation se présente-t-elle comme une marque de la voix ou de l'aspect anthropologique. L'élan de la voix se déploie par l'activité de la contre-accentuation. En effet, tous les vers ne se distinguent pas par des serrés accentuels. La saturation accentuelle évolue plutôt par intermittence. En conséquence, sur un même vers certains signifiants contigus concentrent un nombre remarquable d'accents différents. Cette fluctuation au niveau des accents ne prouve-t-elle pas que le rythme est une configuration transitoire? Les couplages accentuels forment des figures multiples et variées: syntaxique-prosodique-métrique / prosodique-syntaxique-prosodique / prosodique-prosodique-métrique... A l'oral, les segments de vers qui polarisent les saturations accentuelles constituent des zones d'insistance. Le serré accentuel devient ainsi la marque rythmique d'une forte intonation. Le rythme est donc vecteur de l'intensité et de la hauteur. La majorité des vers présentent une alternance

entre deux configurations accentuelles: zone de saturation accentuelle et segment de vers qui comportent peu d'accents. Cette variation fait que l'intonation évolue d'une partie des vers à une autre. L'accentuation configure ainsi l'élan de la voix. Illustrons ce propos avec ce vers:

« Rechercher / dans ton ombre // où le soleil / s'endort »

Le verbe « Rechercher » porte trois accents qui forment la figure suivante: prosodique-prosodique-métrique. Cette saturation accentuelle induit l'intensité de la voix au niveau de ce verbe. *A contrario*, seul le substantif « ombre » est frappé par un accent syntaxique dans le segment « dans ton ombre ». En conséquence, le syntagme « dans ton » ne se distingue pas par une forte intonation. Celle-ci découle plutôt de l'accent syntaxique placé sur le substantif « ombre ». Dans le deuxième hémistiche « où le soleil / s'endort », la chute intonative provient de la non accentuation de l'adverbe « où ». Mais, le serré accentuel (prosodique-prosodique-syntaxique-prosodique-syntaxique) qui se perçoit au niveau de la proposition « le soleil s'endort » infère l'intensité de la voix.

Par ailleurs, le rythme poétique<sup>1</sup>, selon Meschonnic, réfère à l'organisation de l'écriture. Cette catégorie de rythme dénote l'importance de la « forme » du poème dans le fonctionnement de la signifiante. Cela d'autant plus que le rythme poétique implique les rythmes linguistique et rhétorique. Le rythme linguistique est le « *rythme du parler de chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase* »<sup>2</sup>. Quant au rythme rhétorique, il est « *variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques, les registres* »<sup>3</sup>. L'organisation des vers du poème étudié semble l'inscrire dans un projet d'écriture qui participe de la signifiante. En effet, le poème analysé se compose de treize vers dont douze sont des alexandrins. Seul le vers 5 comporte quinze syllabes. Les clauses de ces treize vers se distinguent par des rimes. Ce nombre élevé d'alexandrins inscrit le poème de Dervain, écrivain martiniquais, dans la culture française. Car ce texte se décline, *a priori*, sous les apparences d'un poème à forme fixe. L'organisation de l'écriture (le rythme poétique) dévoile ainsi un rythme rhétorique relatif à la tradition culturelle française. Il s'agit précisément d'une « époque stylistique », à savoir la poésie versifiée. Le rythme rhétorique témoigne donc d'un goût pour l'exotisme, si nous considérons l'étymologie de ce terme: du grecque « *exôtikos* » qui signifie « étranger », l'exotisme

<sup>1</sup>Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, Op. cit.*, p.213.

<sup>2</sup> Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, Op. cit.*, p.213.

<sup>3</sup> *Ibid.*

désigne les pratiques culturelles propres à une civilisation différente de celle d'un locuteur ou d'un sujet. Toutefois, le rythme poétique ne rend pas compte d'un asservissement stylistique ou d'une imitation servile de la versification. L'écriture révèle plutôt une politique d'affranchissement. La configuration strophique du texte, le schéma atypique des rimes et le vers impair de quinze syllabes démontrent que le poème analysé n'appartient à aucune catégorie des poèmes à formes fixes: la ballade, le rondeau, le rondel, le triolet, la villanelle, la sextine, l'ode et le sonnet. La configuration strophique est, en effet, spécifique car elle se distingue par un quatrain, un tercet, un autre quatrain et un distique. Quant aux rimes, elles se présentent ainsi: ABBA / ABB / AABC / BC. Le rythme poétique met ainsi l'écriture à contribution pour décliner une esthétique dont la singularité est d'allier des principes de la versification et l'expression du génie créateur. Cette alliance prouve que le style du poème se situe à la jointure des canons esthétiques classiques et des normes romantiques. Si la poésie classique prône la versification, le romantisme milite pour le triomphe de l'inspiration de l'artiste. Le rythme prosodique se veut révélateur de la tonalité lyrique qui nimbe le texte de Dervain. En témoigne la récurrence des pronoms personnels « je » (cinq occurrences) et « j' » (deux occurrences). L'expression du « moi » ne passe donc pas inaperçu dans ce poème.

### CONCLUSION

La lecture du texte de Dervain sous la bannière du rythme met en vedette des acquis d'ordre théorique et pratique. Sous l'angle théorique, la poétique de Meschonnic se démarque de celles de ses homologues par le primat qu'elle accorde à la notion de rythme. La deuxième particularité de cette nouvelle épistémologie procède des spécificités qui la différencient des acceptions classiques du rythme. Il s'agit fondamentalement de l'inscription du rythme dans le discours, de la proposition d'un nouveau mode de marquage accentuel qui prend en compte l'accentuation traditionnelle ainsi que les accents prosodique, typographique, la contre-accentuation... Empiriquement, l'analyse du poème de Dervain prouve que la dynamique des accents syntaxiques et prosodiques engendrent des systèmes qui portent de valeurs, en l'occurrence les notions de mobilité et de continuité. Par ailleurs, le rythme typographique du texte, par l'entremise de l'organisation de la ponctuation, charrie également le concept de continuité. Quant au rythme intonatif, il est configuré par l'activité de la ponctuation et par la contre-accentuation. Le fonctionnement du rythme poétique, c'est-à-dire la disposition de l'écriture, démontre que le style du corpus se situe à la charnière de deux « époques stylistiques », notamment l'ère classique (poème versifié) et la période

romantique (la transgression de la versification). Pour notre part, la poétique de Meschonnic se révèle enrichissante car elle remet au goût du jour les notions de rythme, d'éléments suprasegmentaux, de voix... Elle éclaire aussi sur les rapports de complémentarité entretenus par la linguistique et la poétique.

## BIBLIOGRAPHIE

- **CORPUS :**

DERVAIN (Eugène Emile), *Une Vie lisse et cruelle*, Abidjan, EDILIS, 1999.

- **ŒUVRES CRITIQUES :**

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966.

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974.

BOURASSA (Lucie), *Henri Meschonnic: Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand Lacoste, 1997.

COLLECTIF, *Les Techniques littéraires au Lycée*, Paris, HATIER, 1996.

DAO Sory, *La Pertinence du rythme dans la construction du sens. L'exemple de Manka talèbo ou chant rituel pour l'Afrique*, Mémoire de Master I en Lettres Modernes, Spécialité: Stylistique, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, 2013. [Sous la direction de Kouadio Kobenan N'guettia Martin]

DESSONS (Gérard), *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991, Rééd., Paris, Dunod, 1996.

MESCHONNIC (Henri), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

GNOLE (Gnako Marius), *Le Rythme et son fonctionnement dans Fer de lance (livre III) de B. Zadi Zaourou*, Mémoire de Maîtrise en Lettres Modernes, Option : Stylistique, Université de Cocody, Abidjan, UFR LLC, Lettres Modernes, 2010, [Sous la direction de Kobenan N'guettia KOUADIO].

HUBAT-BLANC (Anne- Marie), *Poésie et Poétiques*, S.L, Centre national de documentation pédagogique de l'académie d'Amiens, 1998.

JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1991. (Rééd.)

JAKOBSON (Roman), *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

KOBENANN'Guettia KOUADIO, *De l'expressivité au sens dans la poésie ivoirienne française*, Thèse unique de Doctorat, Spécialités: Poétique et littérature, Université de Savoie, Chambéry, UFR des Lettres, Langues et Sciences Humaines, Décembre 2005, [Sous la direction de Jean DERIVE]

MAZELEYRAT (Jean), MOLINIE (Georges), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC (Henri), *Les États de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

- MESHONNIC (Henri), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC (Henri), *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- MORIER (Henri), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989 (4<sup>ème</sup> édition revue augmentée)
- PLATON, *Ion, Ménéxène, Euthydème, Cratyle*, Paris, Gallimard, 1989.
- PEYROUTET (Claude), *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 1994.
- SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1969.
- SUHAMY (Henri), *La Poétique*, Paris, Que sais-je? PUF, 1986.
- TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme ?2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- TURIEL (Frédéric), *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 1998.
- ZADI ZAOUROU (Bernard), « Notes brèves sur les rythmes négro-africains », *Revue de la littérature et d'esthétique négro-africaine*, Abidjan, Université nationale, ILENA, NEA, s.d.



# ANALYSE DU CONTENU ENONCIATIF DE LA FORMULE CONSACRÉE « MOI, JE... » DANS UN DISCOURS PERSONNALISÉ: UNE SYNTAXE DE LA SUBJECTIVITÉ.

KONAN Koffi

Maître-Assistant

Université Félix Houphouët Boigny

Côte d'Ivoire

[konankoffipaul@yahoo.fr](mailto:konankoffipaul@yahoo.fr)

## Résumé

Cette étude qui s'inscrit dans le champ disciplinaire de la grammaire structurale ambitionne de décrire un corpus de discours personnalisés recueilli pêle-mêle à travers des sources diverses. En adoptant une démarche interprétative fondée sur la linguistique du discours, l'étude met au premier plan le rapport sujet / discours à travers la formule consacrée « moi, je... ». En effet, ce travail essaie de montrer que l'utilisation concomitante et récurrente des pronoms personnels disjoint « moi » et conjoint « je » dans un discours personnalisé, relève d'une syntaxe ou d'un procédé discursif qui permet au sujet parlant de s'inscrire dans son propre discours, par la manifestation de sa subjectivité.

**Mots clés:** concomitant, disjoint, conjoint, personnalisé, subjectivité.

## Abstract

This work which relates to the structural analysis method aims at describing and interpreting an act of speech in personalized discourse. Indeed, based on discourse linguistics, this reflection highlights subject / discourse relation in one of its manifestations through the simultaneous use of the unconnected personal pronoun "moi" and the connected pronoun "je" in its well-known form 'moi, je...'. This relation stand as the expression of a syntactic form or a discursive process which allows the speaker's commitment to his own discourse through the manifestation of his subjectivity.

**Keys words:** Concomitant, unrelated, related, personalized, subjectivity.

## Introduction

Traditionnellement, les grammaires attribuent des fonctions syntaxiques distinctes aux pronoms personnels toniques et atones. Les premiers occupent la position de complément d'objet et les seconds de sujet. L'emploi concomitant ou simultané de ces pronoms dans

une même phrase est en soi un phénomène linguistique ordinaire; mais, lorsque le pronom disjoint et le pronom conjoint ont la même fonction syntaxique dans une même structure phrastique, le phénomène acquiert un intérêt à la fois grammatical et linguistique. De ce fait, il y a nécessité d'examiner les structures phrastiques qui les portent pour en saisir les motivations énonciatives ou communicationnelles qui y sont rattachées. Une des questions que soulève une telle étude pourrait être en relation avec l'opportunité énonciative qui découlerait de ce mode d'embranchement des pronoms disjoint (moi) et conjoint (je) dans la formule consacrée « moi, je... ». S'il en existe une, elle susciterait le questionnement suivant: l'utilisation concomitante de ces deux types de pronoms, par le détachement de l'un (moi) relativement à l'autre (je), est-elle le fait d'un mode d'énonciation lié à un certain état d'esprit du locuteur? Cette interrogation est révélatrice de l'implication directe ou voilée du locuteur dans son propre discours. Elle emmène, par conséquent à fonder un jugement sur la ou les motivations des « adeptes » de la formule consacrée « moi, je... ». Cette réflexion sera organisée autour de trois axes. D'abord, on y donnera une brève définition du corpus en mettant en évidence la spécificité de celui qui sert de support à cette étude. Ensuite, exposera les théories qui fondent un tel embrayage pronominal. Enfin, décrira formellement et sémantiquement les énoncés porteurs des pronoms disjoints et conjoints, en mettant un accent particulier sur ceux commençant par la formule consacrée « moi, je... » pour en tirer les enseignements qui s'imposent en la matière.

### **1. La question du corpus comme dispositif analytique**

Qu'il soit constitué<sup>1</sup> ou réalisé, le corpus est perçu comme le support de l'activité grammaticale et linguistique. Dit autrement, il fonde le processus de l'analyse du fait de langue. Ainsi, le corpus sur lequel s'appuie ce travail se caractérise par des énoncés qui commencent par la formule consacrée « moi, je... », qui capte l'attention par son caractère itératif dans les propos. Examinons cette série d'énoncés:

(1) Moi, je suis un enfant des élections. (In Quotidien Fraternité Matin du 13 février 2011, p 3)

(2) Moi, je suis sauvé!

(3) Moi, qui suis-je pour tenir de tels propos? (in quotidien Fraternité Matin du 13 février 2011, p 3)

(4) Moi, Dorcas, je ne souhaite jamais le mal à mon prochain. (extrait d'un propos oral, le 11 décembre 2014)

---

1. La notion de « corpus constitué » est définie comme un corpus déjà existant à partir duquel le linguiste organise la problématique qui sous tend l'analyse. Quant à la notion de « corpus réalisé », elle a trait à un corpus mis en place à

l'issue d'une enquête par exemple et organisé selon des faits de langues particuliers par l'analyste. Dans le cadre de ce travail, il s'agit d'un corpus réalisé à partir d'énoncés collectés dans des journaux ivoiriens et d'ailleurs (Fraternité Matin –FM-, Notre Voix –NV-, Le Nouveau réveil –NR-) d'une part, et de conversations à -bâton- rompu, d'autre part (cf. *Infra*, p 8).

(5) Moi, personnellement, je prends des initiatives en faveur de mon groupe. (extrait d'un propos oral, le 11 décembre 2014)

(6) Moi, en ce qui me concerne, je souhaite que de leur union naissent de beaux enfants. (Propos oral extrait d'une conversation, le 4 octobre 2014)

(7) Moi, j'évite de me surestimer; vous l'avez certainement constaté. Propos d'un homme politique recueilli lors d'une interview radiophonique le 16 octobre 2014

(8) Moi, je veux que les hommes politiques s'entendent sur l'essentiel pour notre pays. (Propos d'un homme politique recueilli lors d'une interview radiophonique le 16 octobre 2014).

Après cette brève définition du corpus, peut-être pourrait-on s'accorder sur le caractère utilitaire de celui-ci dans le processus global de l'analyse du fait grammatical et linguistique. L'objet de l'analyse, dans cet article, étant assurément un fait de langue: l'usage concomitant des pronoms disjoint (moi) et conjoint (je) en position de sujet, il semble opportun de tenter de lui trouver des fondements théoriques aux niveaux grammatical et linguistique.

## **2. Les fondements théoriques de l'utilisation concomitante de la formule « moi, je... »**

### **2.1. Fondement grammatical**

Concernant la question spécifique de l'emploi simultané des pronoms dans la phrase, la grammaire, par le truchement de Maurice Grevisse<sup>2</sup>, distingue deux grandes formes de pronom personnel, en fonction de leur position par rapport au verbe. Sans entrer dans les détails relatifs à la sous catégorisation des pronoms personnels, les pronoms disjoints sont liés au verbe par l'intermédiaire d'une préposition (de ou à, en l'occurrence). Les pronoms conjoints quant à eux, sont directement liés au verbe. C'est ce positionnement que montre le propos d'un leader politique (7) « En parlant de moi, j'évite de me surestimer; vous l'avez sans doute constaté. ».

---

2. Les grammairiens dans leur ensemble ont traité de la question de l'accentuation en mettant en première ligne les pronoms toniques, c'est à titre illustratif que nous citons Grevisse (M), *Le Bon usage*, Paris, Duculot, 1986, p. 1011

Ainsi, les différentes places relatives au verbe déterminent-elles, non seulement leur fonction grammaticale, mais aussi leurs formes dites «toniques» pour les pronoms

disjoints et « atones » pour les pronoms conjoints. Historiquement, selon Léon Robert Wagner et Jacqueline Pinchon<sup>3</sup>: « [...] Ces désignations font état du traitement phonétique que les différents pronoms d'origine latine, me, te, se, ont subi en roman, suivant qu'ils étaient frappés ou non par un accent tonique. ». Pour ce faire, les pronoms disjoints, jouent traditionnellement le rôle de nominaux compléments. Quant aux pronoms conjoints comprenant les pronoms dits « noms personnels » (je, tu, nous, vous) et les « pronoms personnels » (il, elle, ils, elles,), ils jouent exclusivement le rôle grammatical de sujet. Les Grammaires soulignent, par ailleurs, que ces deux types de pronoms « peuvent se combiner dans la phrase pour lui donner plus de tonalité ».

C'est justement au niveau de cette recherche d'effet, comme la tonalité rattachée à l'emploi spécifique du fait de langue que la linguistique prend, ici, le relais pour en faire une analyse interprétative, qui implique le sujet parlant dans le déroulement de son discours.

## 2.2. Fondements linguistiques

L'emploi simultané des pronoms disjoints et conjoints en position de sujet est à percevoir sous un double angle: d'abord, sous un angle discursif avec les pronoms de la première et de la deuxième personne, ensuite, sous un angle historique avec les pronoms de la troisième personne. En effet, ces actes d'énonciation dans lesquels le sujet parlant s'implique résolument détermine un comportement linguistique qui participe de la manifestation éloquente de la subjectivité de celui-ci dans son propre discours. En évoquant la notion de subjectivité dans ce travail, nous nous appuyons sur ce que Catherine Kerbrat Orécchioni<sup>4</sup> en a dit, et que Momar Cissé<sup>5</sup> rappelle éloquemment dans son article intitulé « *Linguistique de la langue et linguistique du discours: deux approches complémentaires de la phrase wolof, unité sémantico-syntaxique* ». La notion de subjectivité pourrait se définir relativement au sujet en tant qu'être conscient. La subjectivité est perçue comme le caractère de ce qui appartient au sujet, au sujet seul ou à plusieurs; mais pas à tous les autres. La subjectivité du

---

4. Kerbrat (C. O.), 2000, p.59.

5. Momar Cissé, in Revue électronique internationale des sciences du langage, Sudlangues N° 4 [http://www. Sudlangues. Sn/sudlang@refer.sn](http://www.Sudlangues.Sn/sudlang@refer.sn) ISSN : 08517215 BP 5005 Dakar-Fann (Sénégal), « *Linguistique de la langue et linguistique du discours : deux approches complémentaires de la phrase wolof, unité sémantico-syntaxique* ». Consulté le 11 septembre 2014.

sujet est tout ce qui évoque la présence du sujet dans son discours et tout ce qui touche à son

affectivité. L'affectivité du sujet se traduit par ses goûts, ses sentiments personnels, ses émotions. A l'occasion d'un échange verbal conscient ou inconscient, le sujet partage ses sentiments ou fait partager ceux de celui dont il parle. Comment la subjectivité ou l'affectivité se manifeste dans le discours du locuteur?

Sous l'impulsion de Charles Bally<sup>6</sup>, les sciences du langage, en particulier la pragmatique se penche sur les expressions de nos émotions dans le langage. Dans le même ordre d'idées, Catherine Kerbrat Orécchioni<sup>7</sup> affirme: « le locuteur verbalise une émotion (concrète ou non) par des marques que l'allocutaire se doit de décoder en subissant les effets émotionnels. ». Les marques émotionnelles sont repérables dans le discours au travers de modalités d'énonciation telles que l'assertion, l'exclamation, l'interrogation et autres figures de construction et de pensée, comme l'emphase, l'énumération, l'anaphore, la cataphore, la litote, l'ironie, l'allitération, le rythme, l'interjection, etc. Le discours apparaît comme un lieu où se déploie l'affectivité du locuteur: celui-ci engage, de ce fait, avec l'allocutaire, une interaction fondée sur la transmission verbale d'un sentiment. L'analyse linguistique de l'usage simultané des pronoms personnels disjoints et conjoints en général, et des personnels « moi » et « je » en particulier, peut être aussi envisagée dans la perspective de la pragmatique.

La description de la pragmatique faite par Oswald Ducrot<sup>8</sup>, à savoir que « la pragmatique est une discipline intégrée à la linguistique », nous conforte dans l'orientation que nous donnons à l'analyse de ce fait de langue, ce d'autant plus que dans l'interprétation des énoncés, pour sa réalisation, l'analyse pragmatique se sert des données de l'analyse linguistique majorées d'éléments informatifs extérieurs à la langue. Cela veut dire que la pragmatique et la linguistique sont deux procédés d'analyse qui sont dans une relation de complémentarité. On trouve chez Dan Sperber et Deidre Wilson<sup>9</sup> une vue similaire de l'interdépendance entre ces deux approches interprétatives à travers la mise en œuvre des concepts d'explicite et d'implicite, comme finalités d'un processus analytique. Ainsi, disent-ils, « l'explicitation et

---

6. Bally (C), *Traité de linguistique française*, P. Klincksieck, 3<sup>ème</sup> éd. Genève, 1951, p 47 ;

7. idem Kerbrat (C.O.),

8. Ducrot (O), *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972 (on trouvera la présentation d'autres approches dans le chapitre 1 p 43 de J. Moeshler et A. Reboul, dans *La pragmatique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1998;

9. Sperber (D) / Wilson (D), in *la pragmatique aujourd'hui*, de J. Moeshler et Reboul (A), Paris, Seuil, 1998, pp 52-67

L'implicitation sont deux résultats distincts du processus d'interprétation pragmatique, la première correspond à ce qui est explicitement communiqué dans l'énoncé, la seconde correspond à ce qui est implicitement communiqué dans l'énoncé. ». On pourrait comprendre que l'interprétation explicite est du domaine de la linguistique, c'est-à-dire de ce qui est dit par le locuteur, et que l'interprétation de l'implicite relève de la pragmatique, c'est-à-dire de ce qui est communiqué par le locuteur.

Au total, la réflexion suivante du grammairien-linguiste Roland Eluerd<sup>10</sup> sur la grammaire consacre définitivement le « mariage » entre la grammaire et la linguistique dans le processus de l'analyse de l'unité de langue:

« La grammaire est souvent associée à des jugements de norme. Mais ces considérations normatives ne sont pas le fondement des analyses. L'essentiel est la description commentée des emplois et des usages. »

Ce sera sur la base de ces données théoriques que nous aborderons l'analyse syntaxique et sémantique des énoncés marqués par la formule consacrée « moi, je... ». D'emblée, on reconnaît que ces emplois cumulatifs des pronoms personnels disjoints et conjoints dans la formule « moi, je... » ne posent pas de problème grammatical fondamental. Les formes des énoncés respectent la structure canonique de la phrase avec ses expansions.

Par ailleurs, il faudrait peut-être noter que cette construction emphatique de ces pronoms de la première personne déteint sur les pronoms personnels de la deuxième et de la troisième personne dans des constructions similaires. Quel que soit l'état du procès, l'emphase, comme procédé d'insistance, ajoute à ces constructions un ton énonciatif qui porte tout un ensemble de manifestations affectives. En tant que réalité discursive, dans chacun des énoncés du corpus, l'emphase porte successivement sur le représentant linguistique de celui qui prend la parole, c'est-à-dire « moi ». En d'autres circonstances, l'emphase aurait porté sur celui à qui on parle, c'es-à-dire « tu » ou « vous » et sur celui de qui on parle, c'es-à-dire « lui » ou « elle » ou « eux » ou « elles ».

Comme cela a été mentionné dans l'introduction, l'usage concomitant des pronoms disjoints et conjoints en position de sujet était un procédé énonciatif qui vise à créer un certain effet de style, sans pour autant révéler le sens que porte cette formule. Dans le niveau qui suit, on s'interrogera sur l'effet de sens qui découle de cette forme d'embranchement des pronoms.

---

10. Eluerd (R), *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris Armand Colin, 2008, p 2.

#### 4. Pour quel effet de sens?

Fort de ce que les énoncés du corpus sont l'émanation d'expériences particulières, il importe que leurs analyses s'inscrivent ne serait dans la perspective d'une sémantique interprétative. Sachant que l'activité d'interprétation se nourrit d'une part importante de subjectivité et de peu d'objectivité, il est souhaitable de parler, dans le cadre de ce travail, de la notion de valeur que de parler de signification. En sémantique, la première notion est envisagée lorsqu'il s'agit de rechercher le sens d'une unité lexicale en rapport avec les autres signes. La deuxième notion renvoie au sens strict de l'unité lexicale. En somme, la valeur des signes « moi » et « je » se définit en référence à leur emploi concomitant et relativement à leur position commune de sujet d'un même verbe. Bien évidemment on est dans un cas d'usage particulier de ces pronoms personnels disjoint et conjoint, où leur repérage se fait dans des contextes particuliers qui s'opposent à leurs contextes d'emplois ordinaires. Ici, donc, en parlant de valeur sémantique de ces deux types de pronoms, on fait allusion à une nuance sémantique qui s'ajoute à leur utilisation dans des contextes particuliers donnés. En admettant la représentativité des énoncés du corpus, on devrait considérer que l'utilisation de la formule consacrée « moi, je... » voit chacun des pronoms en position de sujet sémantiquement étoffé, c'est-à-dire que chaque pronom acquiert une valeur ajoutée. En considérant la dimension énonciative des énoncés (1), (2), (3), on se rend compte que l'usage concomitant des pronoms dans « moi je... » dans le discours personnalisé, prend en compte les différentes modalités discursives. En effet, les modalités assertive, interrogative et exclamative constituent des supports privilégiés de ce type d'embrayage, en même temps qu'elles sont les reflets du déploiement des sentiments des intervenants dans l'interaction communicationnelle. D'un autre côté, on réalise, au travers de ces énoncés que le locuteur s'offre diverses structurations de cette formule consacrée, que nous catégorisons en types de structuration 1, 2 et 3. D'abord, il y a le type 1, la structuration qu'on peut qualifier de « non renforcée » avec les énoncés:

(1) Moi, je suis un enfant des élections.

(2) Moi, je suis sauvé!

(3) Moi, qui suis-je pour tenir de tels propos?

(7) Moi, j'évite de me surestimer; vous l'avez certainement constaté

La formule consacrée « moi, je... » n'est pas renforcée lorsqu'elle apparaît seule dans l'énoncé. Quel que soit la modalité d'énonciation, le locuteur s'en tient aux deux pronoms au début de son discours, avec une accentuation portée sur le pronom « moi » détaché.

Ensuite, on a le type 2, les structurations « renforcées » avec les énoncés:

(4) *Moi, Dorcas, je ne souhaite jamais le mal à mon prochain.*

(5) *Moi, personnellement, je prends des initiatives en faveur de mon groupe.*

(6) *Moi, en ce qui me concerne, je souhaite que de leur union naissent de beaux enfants*  
 Contrairement à la formule dite « non renforcée », le locuteur intercale des éléments grammaticaux entre le pronom disjoint « moi » et le pronom conjoint « je ». Le locuteur peut renforcer le pronom accentué (moi), soit par un nom propre, en l'occurrence son propre nom, soit, par l'adverbe « personnellement », soit, par la locution prépositive « en ce qui concerne » ou par le participe présent « concernant » sous sa forme « me ». La valeur sémantique du pronom détaché étant prioritairement d'insister sur une certaine conception du locuteur, l'apport des unités de renforcement se traduit par la mise en exergue de l'exclusivité de la pensée émise (nous reviendrons sur cet aspect un peu plus en avant). Par ailleurs, « les formes renforcées » peuvent perdre leur tonicité: à la différence de la structuration qui intègre le nom propre (4), qui ne peut admettre la suppression du pronom tonique « moi » dans la réalisation du discours, celles qui intègrent l'adverbe et la locution prépositive admettent la suppression du pronom tonique « moi ». Quand on ne peut pas dire: « [...] \*Dorcas, je ne souhaiterai jamais le mal à mon prochain », pour prétendre insister sur son attitude, on peut, par contre, dire sans ambiguïté: « [...] Personnellement, je prends des initiatives en faveur du groupe ». Quant à la structuration qui intègre la locution prépositive (en ce qui concerne) ou le participe présent (concernant), en même temps qu'elle admet la suppression de la forme tonique du pronom disjoint (moi), elle le maintient sous sa forme atone, non accentuée « me ». C'est ainsi qu'on rencontre les structures telles que: « [...] *En ce qui me concerne, je souhaite que de leur union naissent de beaux enfants* » ou bien « [...] *Me concernant, je souhaite que de leur union naissent de beaux enfants* ».

Enfin, on a le type 3, avec des structurations qui intègrent des verbes opérateurs dans l'énoncé (cf. énoncé 8):

(8) *Moi, je veux que les hommes politiques s'entendent sur l'essentiel pour notre pays.*

---

NB. Les énoncés dits du type 3 de la structuration de la formule consacrée « moi, je... » sont des extraits de propos oraux recueillis de conversations à bâton rompu. L'intérêt de la structuration de type 3 dans l'étude « d'une syntaxe de la subjectivité » réside dans le sémantisme des verbes opérateurs: il s'agit de verbes qui évoquent ce qui relève de l'intimité, de l'affect du sujet parlant.



Dans cette dernière structuration, il s'agit de noter la présence quasi récurrente de verbes opérateurs de sens variable, qui commandent le contenu du message émis par le locuteur. Tout en servant d'appui aux contenus propositionnels qui les complètent, ces verbes sont l'expression même de la subjectivité qui caractérise le discours marqué par la formule consacrée « moi, je... ». Parmi ces verbes opérateurs, on distingue ceux qui expriment, l'opinion à travers la structuration « *Moi, je pense que notre réussite sociale dépend de notre force de travail.* », la volonté à travers la structuration « *Moi, je veux que les universités ivoiriennes rouvrent leurs portes pour le grand bonheur de nos enfants.* », le constat à travers la structuration « *Moi, je constate que nos militants sont devenus fébriles face aux menaces du pouvoir en place.* », le désir à travers la structuration « *Moi, je désire vivre dans un pays qui connaît une stabilité politique et économique.* », le souhait à travers la structuration « *Moi, je souhaiterais rencontrer une âme sœur à cette cérémonie.* », l'état à travers la structuration « *Moi, je suis un enfant des élections.* ».

Dans tous les cas de figure, il y a un locuteur qui prend en charge l'acte d'énonciation dans chacun des énoncés du corpus. Il est représenté à la fois par le pronom disjoint « moi » et par le pronom conjoint « je ». Dans cette coexistence, « moi » a un statut syntaxicosémantique d'élément d'insistance (nous l'indiquions précédemment) et d'énonciateur qui s'exprime à travers « je ». Cela revient à dire que le locuteur représenté par « moi » et par « je », pose un acte d'énonciation (soit il affirme, soit il interroge, soit il s'exclame) par lequel il extériorise la personnalité ou les sentiments de « je ». A partir de cet instant, on construit ce que nous désignons modestement « la syntaxe de la subjectivité » où « Moi » prend des valeurs subjectives à travers lesquelles le locuteur « je » se reconnaît. Cette « auto-connaissance » du sujet parlant, en tant que personne existante et particulière, est soulignée plus fortement par « l'auto-désignation » qui apparaît dans ce qu'on a appelé les « constructions renforcées » de la formule consacrée « moi, je... » (cf. *Supra*, p 8). Ce sont les formules de type 2, où, d'une part, le locuteur s'apostrophe en intercalant entre deux pronoms co-référents son propre nom, par exemple, et d'autre part, il a recourt à l'adverbe « personnellement » ou à la locution prépositive « en ce qui concerne » ou au participe « concernant ». Ces éléments grammaticaux viennent donc renforcer le caractère exclusif et propre de ce qui est dit, pensé ou envisagé. Ainsi, commencer un propos par les formules: « *Moi, Dorcas, je...* », « *Moi, personnellement, je...* », « *Moi, en ce qui me concerne, je...* » et « *Moi, me concernant, je...* », c'est manifestement vouloir exposer une expérience à caractère subjectif à partir de syntaxes qu'on pourrait schématiser de la façon suivante:

moi + nom propre + je

moi + adverbe + je

moi + locution prépositive + je

moi + participe présent + je.

Par ces combinaisons d'éléments grammaticaux, le locuteur marque sa différence ou sa spécificité sur le plan psychologique et affectif, puisqu'il est dans une logique de prise de position et même identitaire. Cette prise de position du locuteur se manifeste à trois niveaux. Dans un cas comme dans l'autre, le locuteur agit relativement à lui-même, en tant que être spécifique. Il agit relativement à son interlocuteur, en tant que personne en charge de l'acte de parole. Enfin, le locuteur agit relativement à son discours, en tant qu'expérience au regard duquel il dégage sa position spécifique. Ces trois dimensions de l'attitude du locuteur sont cumulatives et sont suggérées au moment de l'acte de communication.

D'ailleurs, l'usage de ces deux pronoms de la première personne renseigne sur deux fonctions essentielles du pronom « je » dans le fonctionnement de la formule consacrée « moi, je... », relativement au pronom « moi ». La personne « je » y assume la double fonction de sujet grammaticale des verbes qu'elle suit, et d'expression du « moi » qui assume le message délivré, à travers le « je » communicateur (cf. corpus d'énoncés, p 2). Dans leur actualisation, ces deux pronoms réfèrent à une même réalité, c'est-à-dire qu'ils sont les représentants linguistique du même locuteur. Le cumul de ceux-ci constitue à n'en point douter, l'illustration d'une exigence stylistique et rhétorique. Le discours étant une sorte de projection de l'image de soi, le reflet de la personnalité profonde, le cumul de ces pronoms dans la formule consacrée « moi, je... » peut être aussi considéré comme un moyen pour le locuteur d'affirmer et / ou de s'affirmer intrinsèquement. Plus exactement, l'utilisation concomitante de ces pronoms doublée de l'intervention occasionnelle de l'adverbe « personnellement » et de la locution prépositive « en ce qui concerne » est symptomatique du comportement subjectif du locuteur.

Au niveau syntaxique, ces unités grammaticales mis en apostrophe viennent, non seulement en soutien au pronom tonique (moi) pour lui donner plus de vigueur, et par extension au discours, mais aussi, témoignent du caractère intime du contenu sémantique du discours. Au niveau sémantique, chaque énoncé du corpus porte en lui, ou décrit un trait psychologique particulier du sujet parlant. En (1) par exemple, le locuteur se détermine comme « un enfant des élections », ce qu'il faudrait interpréter comme une personne qui a la culture du choix démocratique, autrement dit, une personne qui situe ses

actions dans la légalité. En (2), le locuteur fait état du sentiment de joie qui l'anime, à travers une exclamation. En (3), le locuteur affirme son humilité. En (4), c'est l'honnêteté du locuteur qui est mis en exergue. En (5), il affiche sa particularité par son esprit d'initiative. Et bien d'autres traits distinctifs liés à la personne du locuteur sont contenus dans les énoncés (6), (7), (8), etc.

La position apposée du pronom disjoint de la première personne « moi » et celle anaphorique du pronom conjoint « je » forme une structure syntaxique dont l'objectif est d'inscrire le locuteur dans son propre discours, et de dévoiler ainsi tout un ensemble de manifestations affectives chez ce dernier. Ainsi vouloir afficher ses points de vue ou ses sentiments dans son discours, c'est d'une certaine façon s'identifier et prendre ses distances relativement à son entourage.

De ce qui précède, on pourrait convenir de l'utilisation concomitante des pronoms personnels disjoint « moi » et conjoint « je » qu'il s'agit d'une rhétorique qui révèle deux valeurs sémantiques cumulatives et observables de ces pronoms: une valeur identitaire et une valeur distanciation, toutes révélatrices de la subjectivité du locuteur.

### **Conclusion**

On pourra donc retenir de ce qui précède que la nécessité de fonder une analyse linguistique sur un corpus d'énoncés actualisés est une des conditions qui permettent de comprendre l'orientation que l'on assigne à celle-ci. C'est cette attitude qui a présidé au choix de ces quelques énoncés extraits d'articles de journaux et de propos oraux représentatifs de l'intérêt que l'on accorde à l'utilisation de la formule consacrée « moi, je... » dans différents types de discours. Au regard des théories grammatico-linguistiques, on admettra que l'emploi simultané des pronoms « moi » et « je » dans la formule consacrée « moi, je... », est certes une pratique langagière courante, mais en usage dans un contexte particulier, elle devient une marque de l'implication subjective du locuteur dans son discours. Dans tous les cas, le message (entendez l'énoncé actualisé) est pour l'utilisateur de la formule l'espace discursif dont il dispose pleinement, et sur lequel il agit à sa guise par une syntaxe chargée de divers autres sens n'ayant pas tous été perçus par ce travail et qu'il faut appréhender en explorant d'autres dimensions de l'analyse. On pourrait, au final, se convaincre de ce qu'il serait prétentieux de vouloir épuiser une étude portant une catégorie grammaticale, comme le pronom dans le cadre restreint d'un article.

### Bibliographie

- Charaudeau P. et Montes R. 2005, *La voix cachée du tiers: des non-dits du discours*, Paris, L'Harmattan, 235p
- Ducrot O et al. 1980, *Les mots du discours*, Paris, Les éditions de Minuit. p. 34-35
- Eluerd R., 2008, *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris, Armand Colin, 249 p
- Gardes-Tamine J. et Pellizza M.A., 1998, *La construction de texte: de la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 179 p
- Grevisse M., 1986, *Le bon usage*, (12<sup>ème</sup> éd.), Paris, Duculot, 1768 p
- Kerbrat O., 1980, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 267p
- Perelman Ch. 2002, *L'empire rhétorique –rhétorique et argumentation-*, Paris, Vrin, 224p
- Reboul A. / Moeschler J., *La pragmatique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 209p
- Tomassone R., 2006, *Pour enseigner la grammaire* (nouvelle édition), Paris, Delagrave Pédagogie et formation, 318 p
- Wagner L.R. et Pinchon J. 1900, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris Hachette (édition revue et corrigée), 648 p.

**DEUXIÈME PARTIE :  
THÉORIES ET ANALYSES  
LITTÉRAIRES**



**LA PREGNANCE DE L'HISTOIRE DANS *LA SAISON DE L'OMBRE DE LEONORA MIANO***

**SEKA** Apo Philomène  
Maître-Assistante  
apophilomèneseka@yahoo.fr  
Université Félix Houphouët Boigny  
Côte d'Ivoire

**Résumé**

Cette contribution examine l'entrelacement de la littérature et l'histoire, à travers l'œuvre de Léonora Miano, *La Saison de l'ombre*. A partir de l'examen du cadre institutionnel, cet article établit une corrélation entre la présence d'un matériau historique qui, légitime ce discours littéraire sur l'histoire. L'étude porte sur les moyens linguistiques par lesquels le romanesque "farcit" les structures historiques impliquées dans la narration littéraire pour faire passer l'œuvre d'une fresque historique à une œuvre d'art et littéraire accomplie.

**Mots clés** : Histoire, analyse intertextuelle, cadre institutionnel, élaboration, littéraire.

**Abstract**

This contribution examines the interlacing of the literature and the history, through the work of Léonora Miano, *the Season of the shade*. From the examination of the institutional framework, this article establishes a correlation between the presence of a historical material which, legitimates this literary speech on the history. Then, the study will relate to average linguistics by which the romantic one stuffs the historical structures implied in the literary narration to make become the work of a historical fresco in a work of art and accomplished arts person.

**Key words**: History, analyzes intertextuelle, tallies institutional, development, arts person.

**Introduction**

L'imbrication de la littérature et de l'histoire, ainsi que leur manière de s'influencer mutuellement, relève désormais de l'évidence, et nul ne sera jamais suffisamment devin pour l'énoncer. L'histoire a inspiré à la littérature une bonne partie de son matériau. La littérature, par ses ressources propres, à son tour, a su apporter l'éclairage nécessaire pour une meilleure compréhension de l'histoire. *Soundiata ou l'épopée mandingue, Une Saison au Congo, Murambi, Andromaque, La Chanson de Roland ...* en sont quelques témoignages fervents. Ces relations, aujourd'hui, s'étendent plus loin avec le prodigieux développement de la littérature, à travers les études littéraires. De plus en plus, en effet, l'histoire sollicite ce qui est au fondement de la littérature, la linguistique, et n'hésite pas à recourir à certains de ses moyens d'investigation, notamment la lexicologie, ainsi que ses méthodes statistiques et quantitatives d'analyse du discours<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Régine ROBIN, *Histoire et linguistique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973.

Cette contribution se préoccupe, à partir du versant littéraire, de tracer quelques pistes qui donnent une idée de la part contributive de la littérature, de sa force expressive, à cette relation. Abdoulaye, dans *Les Bouts de Bois de Dieu*, n'est-il pas la résurgence atavique de hordes de colonisés dans les régies monopolistes et capitalistes de la métropole ? Etienne Lantier de *Germinal* n'est-il pas la projection symbolique de ces héros anonymes, ouvriers miniers des entrailles de la terre face au capital marchand ?

Ces personnages littéraires suscitent chez le lecteur, de très fortes émotions qui naissent de leur peinture littéraire faisant d'eux des types. Il s'agit de s'interroger sur les moyens qui autorisent de tels effets, sur les moyens littéraires par lesquels le matériau historique est transfiguré par l'enthousiasme de l'imagination. Plus que les transformations que la littérature a pu apporter à l'histoire, c'est la manière dont les moindres évocations romanesques, à relents historiques, ont trouvé une formulation qui réponde en échos à l'histoire, à partir des outils littéraires, comme une sorte de surimpression, à la manière des palimpsestes.

\_\_Ce choix d'analyse justifie le modèle descriptif qui sous-tend cette réflexion. Cette analyse a recours aux ressources de la stylistique pour explorer les registres de la parole, dans sa recherche des lois du sens, cela, à travers le questionnement sur la sensibilité littéraire. Par ailleurs, les relations intertextuelles, sur les modes où elles interviennent dans le texte, seront également interrogées pour faire finalement de la littérature, pas seulement, mais aussi des autres disciplines, telle l'histoire, comme cela est le cas dans cette présente étude, une longue phrase monstrueuse, jamais terminée. Phrase à laquelle des écrivains d'époques diverses, de générations accumulées, de cultures et de sensibilités des plus hétéroclites, apportent, chacun, sa part de soif, jamais satisfaite, à l'éternelle question chaque fois renouvelée du sens. Et, avec les relations intertextuelles, l'énonciation dans sa mise en forme par les procès qui la prennent en charge et qui définissent les relations des protagonistes du discours à l'intérieur du texte, et modalisent à leur tour le texte et impriment sa forme.

Cette analyse se déploie dans un cheminement à deux temps: le premier examine les questions en rapport avec la démarche par laquelle le matériau historique initial, l'hypotexte, se donne comme outil de base, c'est-à-dire élément que l'œuvre en construction modèle et qui aboutit à en faire une œuvre d'art. Le second temps met à contribution le discours dans sa prise en charge du matériau historique comme dans une farcissure, opération qui le mue en œuvre littéraire.



## 1 - D'un au-delà historique de *La saison de l'ombre*

Le cadre institutionnel qui informe *La Saison de l'ombre* est celui de la traite négrière. Mais, à la vérité, nulle part, l'œuvre de Léonora Miano n'évoque ce cadre ni n'en parle directement. Il est cependant celui sans lequel cette œuvre, au niveau de la construction du sens, se lirait difficilement. Lorsqu'en effet, le lecteur referme l'œuvre, à la fin de sa lecture, il est quelque peu décontenancé et vit un certain malaise qui naît de ce sentiment d'une très forte présence de l'écriture de la traite négrière au fil des pages de l'œuvre alors qu'elle ne la nomme directement nulle part.

Un tel contexte situe bien ce travail au cœur de la problématique intertextuelle, en particulier, de l'hypertextuelle que Gérard Genette a défini avec grand bonheur, reposant sur la place de la dérivation dans ce mode d'encodage intertextuel :

« Elle (la dérivation) peut être d'un ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A »<sup>1</sup>.

Et de vrai, *La Saison de l'ombre* charrie, de part en part, non pas des vestiges, mais des occurrents expressifs qui connotent la traite négrière, de sorte qu'il n'est pas abusif de parler d'immanence de l'histoire de la traite négrière enchâssée dans le cours de l'œuvre. Cette présence marquante autorise à évoquer *La Saison de l'ombre* comme une réécriture littéraire de l'histoire de la traite négrière. Les manifestations de cette structure sous-jacente de l'histoire occupent ce paragraphe. C'est le lieu, à cette étape de l'analyse, de dire de la trame qui sous-tend l'œuvre.

Pour les besoins d'une formation initiatique, dix membres du clan Mulongo se retirent de leur communauté. Ils disparaissent, suite à un violent incendie. C'est là, la part d'« inventio<sup>2</sup> » à cette œuvre qui, tout au long, hante l'histoire de la traite négrière. Ces néophytes, en fait, ont été capturés par des clans ennemis qui les ont livrés aux négriers esclavagistes. Les circonstances décrites, notamment celles de la capture des impétrants à l'initiation et leur livraison constituent les facteurs déclencheurs, c'est-à-dire le « détail créateur »<sup>3</sup> cher à Gaston Bachelard et qui servent à la mise de ce qu'on peut appeler à la suite de l'auteur, un « complexe poétisant ».

La traite négrière sert de moyen de médiatisation du réel à la littérature en favorisant un imaginaire particulièrement nourri. Par ces données de l'analyse que sont, d'une part, le détail créateur et, d'autre part, le complexe poétisant, toutes les deux sous-tendues par la

<sup>1</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes - La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

<sup>2</sup> Il s'agit dans les catégories de la rhétorique de la partie de l'œuvre à écrire et qui concerne l'affabulation. Ici domine la force de l'imagination.

<sup>3</sup> Créateur dans la rêverie (cf. *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 99).

macro-structure que constitue l'hypertextualité, *La Saison de l'ombre* se présente comme l'histoire de la traite négrière au second degré. De cette façon, il n'est d'évocation jusqu'aux situations, les moindres, qui ne répondent en échos à l'histoire.

Les instances narratives abritent les événements dans leur matérialité. Par événement, il convient d'entendre toutes les pratiques et les usages, les formations sociales dans leurs positions respectives, les lieux, et les formations discursives ; pour tout dire, tout ce qui arrive ou survient. Dans cette exploration, seul le détail créateur guidera l'analyse qui suivra l'ordre fonctionnel qu'impose la vérité historique.

### **1-1 Les formations sociales**

La traite négrière mettait en jeu, en tant que système, des entités sociales que sont les rois et chefs indigènes, les négriers esclavagistes et les esclaves. Cette répartition sociale s'imprime à la manière d'une estampille dans l'esprit du lecteur, à travers une narration dépouillée, au cours constamment rompu, en maints endroits de l'œuvre :

*« C'est de cette façon que les Bwele sont devenus les plus importants intermédiaires des Côtiers dans le commerce des hommes » (p. 126);*

*« Ces gens se couvrent de la tête aux pieds. Sur les jambes, ils portent des habits qui confèrent des allures de poulets, d'où ce nom d' « hommes aux pieds de poule » (p. 76)*

*« Il a entendu dire que les princes de la côte s'étaient alliés avec des étrangers aux pieds de poule » (p. 125).*

*« C'étaient donc les Bwele qui avaient proposé d'officier en tant que pourvoyeurs de prisonniers » (p. 187).*

Ces formations sociales sont dans un rapport de complicité entre certaines de ces formations, comme les princes de la côte et les étrangers aux pieds de poule et des rapports de bourreaux à victimes entre certaines autres, c'est-à-dire les bweles et les prisonniers. Au début du processus, se trouvaient des rapports marchands normaux, car se limitant aux objets, mais qui vont malheureusement s'agrandir du commerce d'esclaves, c'est-à-dire d'êtres humains. Ces rapports empruntent la traduction littéraire suivante :

*« On m'a raconté que les côtiers commercent depuis longtemps avec ces étrangers venus de pongo par l'océan. Jadis, d'après ce que j'ai compris, ils leur procuraient de l'huile rouge et des défenses d'éléphants. Désormais, ils donnent des gens, même des enfants, en échange de marchandises ». (p.125-126)*

### **1-2 Pratiques, règles et usages: le contrat marchand**

La traite négrière repose sur un cadre institutionnel où des parties avaient convenu de contrats qui garantissent le fonctionnement du système, notamment, historiquement, dans

une distribution de rôle, en relation avec les intérêts des uns et des autres : ceux qui doivent fournir la marchandise humaine et ceux qui doivent la recevoir, moyennant rétribution. Le narrateur rapporte à ce sujet que :

*«C'étaient donc les Bwele qui avaient proposé d'officier en tant que pourvoyeurs de prisonniers. Ils se chargeraient de la capture, recevraient en échange de ce service les produits qui les intéressaient » (p.187)*

*«La capture battait son plein. Les Mulongo, comme d'autres, s'étaient trouvés mêlés à quelque chose qui les dépassait. La nuit du grand incendie, lorsque les Bwele avaient jeté leurs filets sur douze mâles de cette communauté, ces derniers étaient loin de se douter que leur mésaventure n'était qu'une parmi les mille péripéties émaillant une histoire complexe.» (p.189)*

Ces pratiques, règles et usages s'accompagnent de la relation de ce qu'on peut appeler la condition de l'esclave, constituée par le traitement infligé aux captifs et dont le moindre manuel scolaire d'histoire scande le souvenir. Ce sont, entre autres, les faits et situations que sublime le langage littéraire :

*« On leur avait rasé la tête, la barbe pour ceux qui en portaient une - les vieux - afin de leur donner l'allure de captifs de guerre, au cas où ils seraient vus ».*

*« Leurs entraves consistaient en des cordes leur enserrant des poignets. Deux branches de mwenge, savamment reliées, leur avaient été posées sur les épaules, ne laissant libre que la tête, qu'ils ne pouvaient remuer.*

*« Chacun ne voyait que la nuque de celui qui le précédait dans la file. Il était impossible de communiquer.»(p. 122)*

*« Nos assaillants ne nous détachaient jamais les poignets, ni pour manger, ni pour faire nos besoins » (p. 123).*

Les différents faits et brimades évoqués reprennent, à s'y méprendre, les situations historiques vécues par les protagonistes de l'histoire de la traite négrière.

### **1-3 Les lieux et espaces**

Des lieux et des espaces construits par la fiction littéraire ne sont pas sans rappeler les espaces historiques tels la plage, la mer dont Césaire poétise d'ailleurs le triste rôle dans la traite négrière, le bateau négrier ... Par espace, nous désignons un système de lieux et d'objets établissant des systèmes de relations construits par le roman et qui fonctionnent selon différentes modalités. Ces lieux et espaces se caractérisent par leurs aspects terrifiants. Par l'histoire, ce sont des espaces ou lieux de la peur, de la soumission, de la souffrance et de la déportation :

*« C'est en pays côtier que le sort des personnes enlevées est scellé » (p. 125).*

*« La où on les emmène, ce sont les ténèbres. En permanence. Ils doivent y être préparés » (p 122).*

« *La dernière image (...) était celle des siens poussés en avant, invectivés par les Bwele qui les menaçaient, brandissant leurs couteaux de jet,* » (p. 123).

« *Capturés avec d'autres membres de leur communauté, ils n'ont pas été échangés. Soit parce qu'ils étaient trop malades, soit parce qu'ils étaient trop révoltés, voire suicidaires.* » (p. 201)

C'est par cette manière que la littérature surimprime l'histoire et la sublime même, faisant défiler dans l'esprit du lecteur, tout ce dont l'histoire, dans sa fonction documentaire, l'a instruit. On y retrouve, en effet, toute la sémantique énonciative de la traite négrière, sa nomenclature avec les différents acteurs dans leurs rôles organiques distribués : pouvoirs locaux cupides, marchands étrangers, sans foi ni loi, orientés vers leur objet, à la manière d'un vecteur, et captifs suppliciés, au milieu de leur martyr.

Le questionnement, au stade actuel de la réflexion, porte sur la valeur de cette performance littéraire qui médiatise le réel pour le sublimer et le transformer en œuvre artistique. La relation intertextuelle ne présente d'intérêt pour l'analyse littéraire que si elle est capable de réfléchir, en les décrivant, les ressources par lesquelles elle construit la médiation qui favorise l'effet palimpseste, c'est-à-dire la démarche qui aboutit à provoquer chez le lecteur le sentiment que le texte ou l'œuvre qu'il lit est la continuation déviée d'œuvre(s) qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie. L'analyse a, à ce sujet, plus haut, évoqué l'effet intertextuel qui transforme les productions littéraires en une phrase unique, jamais terminée.

Dans cette logique, *La Saison de l'ombre* fonctionne en position d'hypertextualité, en récitant par ses propres ressources, l'histoire de la traite négrière. Pour cela, la part de créativité a consisté à dire la même chose autrement. *La Saison de l'ombre*, en effet, n'est plus qu'une violente dénonciation de ce fait historique. En terme d'hypertextualité, c'est la composante palimpseste qui opère dans le rapport de l'histoire, c'est-à-dire la réalité vécue par des témoins, avec la littérature, c'est-à-dire la fiction, l'imaginaire.

Le palimpseste, en littérature, fonctionne sur des bases psychologiques. Il consiste en une écriture d'œuvre qui, assume sa propre histoire d'œuvre. Il n'en est pas moins la reprise d'autres œuvres qui sont en rapport de déjà lu, vu ou entendu, pour tenir compte des arts voisins (œuvre d'art, cinéma, œuvres orales) avec elle et qu'elle rappelle ou auxquelles elle renvoie, sous la forme de réminiscences ou de souvenirs fugaces. L'effet palimpseste sera d'autant plus fort que le souvenir qu'il infère est fuyant et éphémère, et ce faisant, entraîne avec lui un taux élevé de coefficient de créativité.

Ce lien favorise l'effet que produit le détail créateur qui, lui-même, repose sur la masse de charge culturelle que transporte avec lui l'hypertexte et que le lecteur a en

partage avec le sujet de l'œuvre. Le palimpseste n'est rien d'autre, pour ainsi dire, que la part culturelle, c'est-à-dire l'information que mutualisent hypotexte et hypertexte dans leur travail respectif de mémoire. Cette culture embrasse toutes les formes. Celle qui retient l'attention est la part culturelle investie dans les formes expressives et qui donne à *La Saison de l'ombre* sa force du dire.

## 2. Une écriture d'un au-delà de la traite négrière

La force du dire s'abreuve à la source de l'imaginaire et où l'option de *La Saison de l'ombre* est bâtie sur le modèle énoncé tantôt, à savoir, dire la même chose autrement. L'autrement est le différentiel qui sous-tendra l'analyse à propos de la contrepartie de la langue dans le fonctionnement maximal de l'hypertextualité.

Bachelard enseignait que le complexe développait sa propre poésie, c'est-à-dire son propre imaginaire<sup>1</sup> ; le complexe que l'auteur identifie à la rêverie détermine dans sa théorie de l'imaginaire, les réseaux d'images que le sujet rattache à un objet, à une chose ou à un phénomène. Ce complexe ou cette rêverie va développer ce que l'auteur appelle une poésie et qui est l'aptitude chez un auteur donné à créer, à partir de lois attachées à l'objet de sa rêverie.

*La Saison de l'ombre* développe dans cette logique la rêverie de la traite négrière. Les ressources langagières médiatisent le réel et favorisent la mise en regard de l'histoire et de la littérature, tout en consacrant le caractère artistique du roman de Léonora Miano.

La rêverie de la traite négrière favorise différentes énonciations qui servent la mise en place des éléments du système, à différents niveaux. Il en est ainsi des acteurs dans les formations sociales. A ce propos, la narration donne à connaître un des éléments par lesquels le système s'est développé, le négrier esclavagiste, à partir de ses propres registres expressifs :

*Ces gens se couvrent de la tête aux pieds. Sur les jambes, ils portent un habit qui leur confère des allures de poulets, d'où ce nom d' « hommes aux pieds de poule » que leur a donné la populace du pays côtier. (p. 76)*

Ou:

*Les notables ne leur manquent pas tant de respect. Ils les appellent : étrangers venus de pongo par les eaux*

Ces appellations évoquent dans les mêmes conditions de l'impérialisme, d'autres désignations, telles que "Gosier d'oiseau" ou "Commandant Kakatika", respectivement dans *Une Vie de boy* et dans *La Carte d'identité*. Autant de lieux qui véhiculent des imaginaires. La première désignation, absolument dépréciative, traduit l'inimitié des

<sup>1</sup> Gaston BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984, p.14.

Mulongo, victimes de la traite. La seconde reprend l'origine et le parcours de ses étrangers. Elle est plus conviviale. L'écart qu'elles traduisent dénote la qualité des rapports que les uns et les autres entretiennent avec ces étrangers. La première image, de nature analogique, des Mulongo, rend bien l'estime que ceux-ci témoignent à ces étrangers. L'analogie avec la poule et son pied n'est pas particulièrement glorieuse. La circonlocution qui sous-tend la seconde image est de nature neutre, donc de degré zéro du sens, connote sans d'autres formes de procès, le lointain, l'inconnu.

En plus des acteurs du système, ce sont les conditions de vie des captifs qui appellent l'attention. Ces conditions développent tout un réseau de particules symboliques :

- *Sort scellés des personnes enlevées ;*
- *là où on les emmène, ce sont les ténèbres, en permanence ;*
- *la dernière image était celle des siens poussés en avant ;*
- *invectivés par les Bwele qui les menaçaient ;*
- *brandissant leurs couteaux de jet ;*
- *pointant leurs flèches empoisonnées ;*

Ces éléments laissent apparaître un réseau symbolique qui dessine une poésie de la souffrance et de la privation sous toutes ses formes, où l'imaginaire laisse libre cours à toutes ses ressources archétypales, jusqu'aux plus profondément enfouies dans le passé.

L'espace également n'est pas de tout repos, par sa peinture. Il témoigne d'un imaginaire répressif, marqué par la terreur. Cet espace dénote la cale de l'immense bateau, dans sa profondeur extrême, comme une sorte de tombe commune, où sont rangés, à la façon de la marchandise ordinaire, les captifs dans les conditions de souffrance que l'on sait :

- *il entendait le chant qu'avaient entonné ses frères, dans le ventre du bateau ;*
- *d'autres captifs déjà présents dans les entrailles de l'immense embarcation ;*
- *au fond de notre geôle*

L'imaginaire de l'enfermement, de l'étouffement et de la promiscuité, de la claustrophobie, pour tout dire, ne peuvent pas mieux conjuguer leurs ressources pour faire entendre, de la manière la plus forte, la relation de la mission initiatique des membres de la communauté mulongo qui s'est vite transformée en une aventure d'une autre nature : la déportation vers un univers inconnu, présenté comme la fin de la terre, la fin du monde. C'est pourtant vers un tel univers dont on ne sait rien qu'emportent les captifs calés au fond de la monstrueuse embarcation.

L'espace est par ailleurs la côte, et avec elle, l'océan que le narrateur dépeint avec toute l'émotion contenue que rendent les emphases, comme le lieu où la terre prend fin :

- *la côte est le lieu où la terre prend fin.*

- *l'océan, c'est le territoire qui commence là,*
- *en bordure du monde, et qui est entièrement constitué d'eau.*

La narration étale la poétique de la limite et de l'inconnu sur le fond du réseau lexical de la fin et de sa dialectique, le commencement et qui est une autre manière de signifier la fin. Cette manière de dire suggérant, au-delà de cette fin/commencement, l'idée du néant ou du moins, le début d'un autre monde (*entièrement constitué d'eau*) :

- *prend fin ;*
- *commence là ;*
- *en bordure du monde*

*La Saison de l'ombre* réécrit par ces registres, à sa façon, l'histoire de la traite négrière.

### **Conclusion**

*La Saison de l'ombre* est, à la vérité, une fresque historique écrite à partir des formes que sont celles de la littérature. Le matériau historique est maintenu à sa place, intact, à travers la sémantique de la traite négrière dont l'écho, cependant, emplit l'œuvre de ses bruissements. Ce sont les rois et chefs indigènes, ainsi que la faune des intermédiaires dans leurs rôles morcelés et accomplis avec la conscience du devoir; cette sémantique historique concerne aussi l'irréductible négrier esclavagiste, et avec celui-ci, mais en contre-point, l'esclave expiatoire. Puis, cette sémantique désigne des lieux, entre autres, la geôle, l'embarcation monstrueuse, ainsi que la paire océan et son bord qui ouvrent et inscrivent une nouvelle histoire du déporté. C'est de toutes ces évocations que les moyens de la narration rendent compte sans jamais les nommer elles-mêmes, mais qui sont cependant reconnaissables au lecteur par le souffle qu'elles irradient. La littérature, par ce mode de narration, est bien dans sa fonction de mémoire, par rapport à elle-même ou par rapport à des disciplines connexes, comme il en est ici de l'histoire dont elle devient l'interprétante fidèle et dévouée, mais au moyen d'elle-même.

### **Bibliographie**

- BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les rêves - Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- BACHELARD (Gaston), *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984.
- CHELEBOURG (Christian), *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan/HER, 2000.
- CHRISTEVA (Julia), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Edition du Seuil, 1969
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- ROBIN (Régine), *Histoire et linguistique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1973.
- SAMOYAUULT (Tiphaine), *L'intertextualité - Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.





# INFINITUDE ET IMPERMANENCE DES REPRÉSENTATIONS DANS *HIER RÉGNANT DÉSSERT* D'YVES BONNEFOY

DIOMANDE Mory  
Enseignant-chercheur  
Diomandemory2002@yahoo.fr  
Université Félix Houphouët-Boigny  
Côte d'Ivoire

## Résumé

L'idée de la présence obsède la création poétique chez Yves Bonnefoy. L'homme confiné dans l'exiguïté du monde et dont le salut est en perspective se démène pour exister pleinement. C'est sur ces bases que le poète mène son projet d'écriture. Désinstaller l'espace-temps usuel pour figurer une nouvelle chronométrie, plus subjective et flexible, opérante en un *vrai lieu* où l'existence humaine s'aboucherait avec le pérenne, telle est l'intention. Dans un univers pareil, le silence (la mort physique ou symbolique) se fait certes le signe d'une absence, mais également la marque d'une présence vide. *In fine*, le silence devient le pendant d'une non-présence dans un monde dont l'impermanence, synonyme de changement, donne continûment la chance de *passer à*.

## Mots-clés

*Finitude et infinitude, conversion, impermanence, présence, vrai lieu*

## Abstract

The idea of presence is quite much of what makes sense in creating poetry to Yves Bonnefoy. The human being, convicted in the world narrowness and whose salvation is in perspective to be looked into, is therefore struggling to stay the course. This is indeed basics to poetry framework project of writing. Outstripping fourth dimension common and regular principles to achieve another innovative way of reckoning with time, more subjective and dynamic, operating in what Yves Bonnefoy calls the *vrai lieu* (overtaking all true oriented situations) where every usual human being survival expectations would be thoroughly met with perennially, that is such as the intention. In such a portrait as universe, silence (physical

or symbolical death) is token to witness not only of an absence, but also to warn of a void presence. Finally, silence being held up as a non-presence attitude in a world of fake manners, meaning changing, leads off notwithstanding to switch over on.

### INTRODUCTION

Le poète s'est longtemps désolé du sort de l'homme dans un monde où l'élément contacteur de son bonheur (le sentiment d'amour) est constamment contrarié par les vicissitudes de l'ici-bas. La vie de séquoia qu'il a toujours rêvée pour l'homme et dont il rêve encore a ployé sous l'effet des contingences sociales. Pourtant, aux yeux de Bonnefoy, c'est des ruines de ce qui paraît être son lot quotidien que le destin véritable de l'Humanité émergera. S'il dépeint le monde comme un espace troglodytique où l'homme étouffe, le poète ne désespère pas de lui façonner une nouvelle destinée. A l'en croire, c'est bien dans l'antichambre de l'écriture que l'espoir couve, loin des *joyaux de la mort enfantine profonde* (p.145). Le poète se joue ainsi de la Parque et fait de la poésie un acte propitiatoire pour rédempter l'humain. Dans un univers caractérisé par la dérélition et l'imperception de la profondeur et de la vérité des choses, Bonnefoy engage une entreprise de réintégration à destination de l'homme. La dimension scopique prend par là même du relief.

Sortir l'homme de son état végétatif pour l'emmener à poser *le pas dans son vrai lieu* (p.176), ces terres endimanchées où l'Humanité sera *plus heureuse, établie dans l'autre monde obscur* (p.136), tel est le dessein du poète. L'on comprend par ce fait que cet espace autre que l'auteur appelle de sa plume n'est *obscur* que parce que jusque-là inconnu, inédit. C'est en ce point que vient se crisper notre analyse. La question du rapport au monde et à la vie abordée par Bonnefoy a ceci de singulier que l'auteur établit un chiasma entre l'infinitude des lieux qu'il postule et l'impermanence de la réalité présente. En même temps que les entités, les scènes et les formes qu'il figure sont décrites comme évanouissantes, dans un cadre où l'obsession de la mort, et donc la disparition, est perceptible, le poète tient que c'est justement de ce lien paradoxal que dépendent la survie et le bonheur de l'homme. Au fil du texte, la *provisoire immortalité, mais suffisante*<sup>1</sup> pour Bonnefoy, se percevra. C'est fondamentalement ce à quoi ramène son œuvre *Hier régnant désert* (1958). Les axes paradigmatique et syntagmatique du langage et du dire poétique seront convoqués, avec les isotopies pour points d'ancrage, *isotopies* entendues

---

<sup>1</sup> - Yves Bonnefoy, *Les Tombeaux de Ravenne*, Paris, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1992, p.14.

comme étant l'ensemble des lexies qui, dans ce contexte-là [celui d'un texte] fonctionne à l'intérieur du même ensemble de désignations sémantiques<sup>1</sup>.

### I-VACUITE ET TRANSCENDANCE DE L'EXISTENCE

L'architecture textuelle d'*Hier régnant désert* révèle une œuvre en trois (3) parties : "*Menaces du témoin*" comprenant sept (7) poèmes, "*Le chant de sauvegarde*" avec seize (16) compositions et "*A une terre d'aube*" qui comporte quinze (15) textes ; ce qui fait au total trente-huit (38) poèmes. *Hier régnant désert* est inauguré par une épigraphe dont la teneur indique d'entrée l'objet et tout l'enjeu de l'œuvre :

*Tu veux un monde, dit Diotima. C'est pourquoi tu as tout, et tu n'as rien.*  
HYPÉRION. (p.126)

Cette formule empruntée au poète allemand Friedrich Hölderlin, par la voix de son personnage Diotima, est extraite de son roman *Hypérion* (1797-1799). Si la nature même de cette source livresque, sa forme épistolaire, inscrit déjà l'œuvre d'Yves Bonnefoy dans une démarche intimiste, l'auteur entend toutefois donner à sa pensée un caractère transcendant. Cela pourrait être la raison pour laquelle, plutôt que de signer *Friedrich Hölderlin*, il a préféré parapher du nom du personnage éponyme, *Hypérion*, une déité grecque, un titan assimilé au Soleil. Par ce trait, il entendrait faire bénéficier à son œuvre du même destin que ce personnage qui aura survécu au temps et aux controverses civilisationnelles. De même, cette sentence laisse entrevoir l'ambivalence ou le rapport dual sous-tendant la pensée de Bonnefoy. En écrivant *tu veux un monde*, au lieu de *tu veux le monde*, le poète met en vis-à-vis l'absolu et le relatif, l'objectif et le subjectif. Ces couples antithétiques en appellent d'autres, surtout au regard de la suite de l'assertion : *C'est pourquoi tu as tout, et tu n'as rien*, comme pour situer sur la cause d'un tel fait. Se posent alors les questions de l'illusion et de la réalité, de l'avoir et de l'être, celles du pérenne et de l'éphémère, du pouvoir et de l'impouvoir ou encore la question du *tout* et du *rien* auxquels sont sous-jacents le cosmos et le chaos.

Toutefois, une telle configuration ne fait pas entrer l'œuvre dans un manichéisme affirmé. La représentation bipolaire affichée n'est pas le synonyme d'une approche dichotomique ou frontale. Elle devra en définitive être dépassée, d'où d'ailleurs le choix de faire d'*Hier régnant désert* un triptyque, en raison des trois parties qui le composent. Mais avant, nous notons que le caractère épistolaire sous le sceau duquel est placée

<sup>1</sup> - Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, Collection « Premier Cycle », 1993, p.61.

l'œuvre a un lien appendiculaire avec la visée dialogale que l'auteur veut assigner aux textes. Par la correspondance ainsi entretenue, Bonnefoy pose l'idée d'un dialogue entre l'homme et la conscience, entre l'homme et le monde, un dialogue de soi avec soi. Il engage également le rapport de l'homme à la vie, ou à la mort, c'est selon, avec un arrière-plan psychologique où la question existentielle et destinale de l'Humanité est abordée.

"*Menaces d'un témoin*» : en donnant ce titre à la première section d'*Hier régnant désert*, Bonnefoy fait de l'écriture poétique un exercice testimonial. Mais en même temps que cela, les poèmes qui s'ensuivent ont beau jeu de paraître comme un procès, voire comme une séquence du Jugement dernier. Certains éléments l'attestent :

- D'abord, les temps verbaux : le passé qui indique qu'une action s'est déroulée et s'est achevée, comme pour comptabiliser les divers actes posés ; le présent de l'indicatif qui plonge dans l'actualité des faits et symbolise le moment de faire les comptes ou de régler ses comptes ; le futur simple, temps de l'espérance et du rachat :

- Ensuite, les questions récurrentes que l'on peut aisément répertorier et qui s'apparentent à un réquisitoire, marqué par le procédé de l'apostrophe pour signifier une adresse directe par le *tu* et par l'impératif ;

- Enfin, le champ lexical de la destruction et du châtement, avec le feu et la mort comme éléments-symboles.

*Que voulais-tu dresser sur cette table,  
Sinon le double feu de notre mort ?* (p.129)

*Pourquoi as-tu laissé les ronces recouvrir  
Un haut silence où tu étais venu ?  
Le feu veille désert au jardin de mémoire  
Et toi, ombre dans l'ombre, où es-tu, qui es-tu ?* (p.130)

*Et vois, tu es déjà séparé de toi-même,  
Toujours ce même cri, mais tu ne l'entends pas,  
Es-tu celui qui meurt, toi qui n'as plus d'angoisse,  
Es-tu même perdu, toi qui ne cherches pas ?* (p.132)

*Le vent se tait, seigneur de la plus vieille plainte,  
Serai-je le dernier qui s'arme pour les morts ?*

*Consens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise  
Quand l'ange de la nuit viendra clore le port  
Et qu'il perdra dans l'eau immobile du port  
Les dernières lueurs dans l'aile morte prises ?* (p.133)

De tels exemples se rencontrent à longueur de pages. La lexie *mort* est, à elle seule, mentionnée à quarante (40) reprises dans l'œuvre, prolongée par ses formes verbales

(*mourir, meurt*). Quant au vocable *feu*, nous en relevons vingt-et-neuf (29) occurrences, complétées et renforcées par un chapelet de termes avec lesquels il s'apparie: *cendre, flamme, brûler, brûlant, torche, lampe, cendreuse...* Il en est de même pour le mot *mort*, avec *corps infirme, corps tomber, bouquet noir, ténèbres, gouffre, ravin, sang, obscur, sombre...* Tout un univers morbide, funeste, tantôt agonique ou sépulcral est ainsi structuré au fil de l'écriture.

*Il y a sans doute toujours au bout d'une longue rue  
Où je marchais enfant une mare d'huile,  
Un rectangle de lourde mort sous le ciel noir* (p.147)

C'est à croire que l'existence humaine est résolument marquée par le *fatum*, une marche inexorable dont l'issue implacable serait l'échec et la mort. Cette vie d'incurie s'incarne dans le titre même de l'œuvre: *Hier régnant désert*, décuplant tout le ressenti de l'auteur. Passé (*hier*) et présent (*régnant*) dominant alors son être et l'engagent à faire table rase de l'existant pour figurer un monde autre dont l'impermanence dérouté bien des représentations usuelles. Si le *désert* peut être perçu comme un motif témoignant du drame existentiel et de la vie dévastée du poète, cet espace plan, s'étalant à perte de vue, à la fois à portée de regard et au-delà du regard, est aussi le signe des mystères du monde et des champs nouveaux à conquérir. Une telle idée est encore corroborée par le signe du feu évoqué tantôt et qui peut aussi bien signifier la destruction et le châtement que la purification, la renaissance et l'espoir. Pareille représentation fait écho à des vers extraits du recueil *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* paru en 1953:

*(.). Village de braise, à  
chaque instant je te vois naître, Douve,  
  
A chaque instant mourir.<sup>1</sup>*

La vie et la mort sont ainsi présentées comme une entité gémellaire. Le poète, ce *témoin* oculaire et auriculaire, est bien celui qui a vu et entendu, celui qui sait ce que les autres ne savent et ne peuvent percevoir. Le néant qui tapisse le cadre existentiel produit à la suite un effet affligeant sur la vie de l'homme engagé dans une impasse:

*Vois, déjà tous chemins que tu suivais se ferment,  
Il ne t'est plus donné même ce répit  
D'aller même perdu. Terre qui se dérobe  
Est le fruit de tes pas qui ne progressent plus.* (p.130)

---

<sup>1</sup> - Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 1970, p.48.

Le tableau est damnable, pathétique. Mais de ce que nous remarquons, le sentiment d'impuissance qui transparaît ici n'est que le pâle reflet de ce qu'inspire au poète la vie sociale. C'est pourquoi pour Bonnefoy, l'insupportable fait existentiel doit plutôt être vécu comme une épreuve libératrice, de l'ordre du transcendant, comme une *ordalie* (p.178). Par ailleurs, si la *terre qui se dérobe* annonce la tombe qui ensevelit, donc la mort, l'auteur en fait une opportunité. Il y trouve même une certaine succulence (*fruit*).

*Tu cesses de venir dans ce jardin,  
Les chemins de souffrir et d'être seul s'effacent,  
(.)  
Il te suffit  
De mourir longuement comme en sommeil (p.131)*

La mort, bien qu'effrayante, présente désormais comme un refuge, la solution aux tourments infligés par un monde aux allures traîtresses (*jardin*).

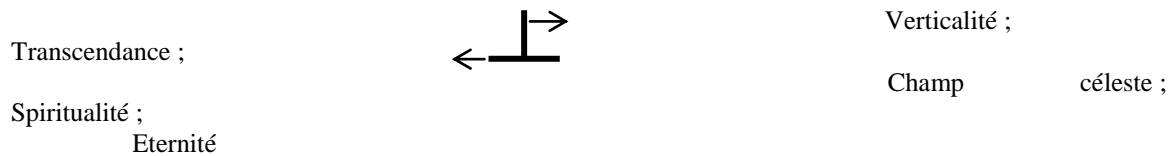
*Le sable est au début comme il sera  
L'horrible fin sous la poussée de ce vent froid. (p.137)*

Par là même, le sable, parce que matériau de construction, induit l'idée de la solidité et de la pérennité du monde. C'est aussi le rappel de la quintessence humaine (l'homme fait de terre, d'argile, de poussière) et le signe de la fragilité d'un univers qui s'écroule. Par contiguïté, le sable, c'est la terre qui porte nos pas et qui engloutit nos corps une fois venue l'heure de la Camarde. C'est ce qui nous fait et nous défait. La finitude de l'homme et la vacuité de son existence affleurent, du coup, dans le texte. C'est le moyen pour l'auteur de faire admettre que la finitude n'est que l'indice d'appréciation de l'infinitude, elle n'existe donc pas en soi. La mort n'est pas une fin, mais plutôt une unité de mesure du temps et de l'infini, un *passage à* dans l'immense continuum de l'existence humaine. La représentation abyssale du monde que Bonnefoy figure fait justement de ce lieu le réceptacle de tous les miasmes et de tous les cloaques de la vie terrestre, cela afin de mieux paraître en définitive pour l'homme comme la voie d'évitement de la décrépitude de l'être:

*Souvent dans le silence d'un ravin  
J'entends (ou je désire entendre, je ne sais)  
Un corps tombé parmi les branches. Longue et lente  
Est cette chute aveugle ; que nul cri  
Ne vient jamais interrompre ou finir*

*Je pense alors aux processions de la lumière  
Dans le pays sans naître ni mourir (p.140)*

La chute du poème est empreinte de solennité et place le texte sous des auspices religieux, pour bien signifier les rêves de divinisation ou de vie éternelle de l'homme. Cet appel au transcendant voit *le jour se penche[r] sur le fleuve du passé* (p.145), une tentative inaboutie d'uchronie dans l'espoir de transfigurer le réel, d'en extraire les feuillets et les épisodes malheureux, si ce n'est le temps du bilan d'une vie pour en apprécier la substance et les tourments.



Horizontalité ; Humanité ; Champ  
terrestre ; Monde physique ; Finitude

Suivant cette représentation perpendiculaire du monde, le poète entend bien combler le vide de la présente vie et permettre l'ascension de l'esprit. C'est à ce prix que l'homme pourra triompher des contingences existentielles et espérer rejoindre la *terre d'aube* (p.165), terre promise, le signe d'une nouvelle chance pour être heureux. *Mourir est ce chemin / De verticalité sous la lumière*<sup>1</sup>, donc un passage obligé pour chacun et pour tous. *Mourir est son seul cri, de vrai apaisement*<sup>2</sup>, donc une voie de salut pour l'homme. Le double angle droit ainsi formé et visible sur ce plan orthogonal permet de mettre dos à dos la vie et la mort. Mais en même temps que cela, l'un des angles n'étant que la représentation inversée de l'autre, c'est par conséquent le cycle complet de l'existence qui est ici illustré. En effet, à la manière d'un Janus caractérisé par la double figuration du visage, la présente représentation perpendiculaire de la vie devient, par transfert d'attributs, le symbole du commencement et de la fin, le signe de l'intemporalité et de l'état transitionnel de l'existence humaine.

## II-DISSOLUTION DES FORMES ET PRESENCE AU MONDE

Pour sortir l'homme du *ravin d'absence* (p.164) dans lequel il s'est égaré, Bonnefoy opère, pour commencer, un travail sur les formes. L'invitation à *mourir longuement* (p.131) traduit le vœu ardent de se soustraire au champ physique, de s'affranchir de l'enfermement auquel astreint le corps humain. La déperdition des forces et des formes qui s'estime à l'aune du temps qui passe et qui consume (*j'ai vieilli*, p.129 et p.159) en est la première étape. Par-delà la décrépitude et l'impouvoir des individus ici dépeints, le

<sup>1</sup> - Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *ibid.*, p.69.

<sup>2</sup> - *Ibid.*, p.119.

poète s'emploie à raviver le véritable fond(s) de l'homme qui ne saurait ni se résoudre à la vie ravivée à laquelle il semble condamné, ni accepter d'être tenu dans un espace-temps duquel l'on ne peut s'échapper que par la voie ultime de la mort. La vie devenue sans répit, elle ne vaut certainement plus la peine d'être vécue en l'état. Le poète s'y refuse en tout cas, d'où ses envies d'ailleurs.

Le motif du feu est alors réinvesti, commis comme un élément purificateur de l'âme et de l'être, un moyen d'expiation par la consommation du corps. La dissolution de la matière réduit l'homme tantôt à un spectre — *toi, ombre dans l'ombre, où es-tu, qui es-tu ?* (p.130) ; *Et vois, tu es déjà séparé de toi-même* (p.132) — tantôt à une voix. Plusieurs titres de poèmes en font foi : "*Le bruit des voix*" (p.134), "*Une voix*" (p.158 et p.170), "*A la voix de Kathleen Ferrier*" (p.171), "*La même voix, toujours*" (p.181). La présence obsédante de la voix est du reste une constante de la poésie de Bonnefoy. "*Une voix*" (p.84, p.91 et p.93), "*Une autre voix*" (p.85), "*Voix basses et Phénix*" (p.94) sont encore des titres de poèmes extraits de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. De surcroît, de nombreux vers reprennent en chœur l'indice vocal, de manière que la présence et le rapport de l'homme au texte soient davantage perçus. La voix devient par ce fait la marque de la conscience dans le texte. C'est le lieu d'exprimer et de saisir tous les états d'âme qui traversent et habitent le poète. En même temps que cela, cette voix qui tonne, qui en impose, qui se fait entendre de qui elle veut, cette voix que l'on ne peut ni saisir, ni interdire, prend les traits du divin :

*Je suis comme le pain que tu rompras,  
Comme le feu que tu feras, comme l'eau pure  
Qui t'accompagnera sur la terre des morts* (p.181)

Des éléments de liturgie se remarquent en l'espèce :

- *Le pain* censé représenter la communion à rompre lors de la messe ou le pain de vie multiplié à satiété par le Christ pour nourrir ses ouailles en plein désert ;
- *L'eau pure* dont la limpidité et les vertus ramènent à l'eau bénite ;
- *Le feu* à faire pour consumer l'encens et allumer les cierges.

Cette voix s'entend partout et s'incarne en tout, comme si elle était ubiquiste et jouissait de toute-puissance. L'itération de la conjonction *comme* aide ainsi à tenir la comparaison :

*Je suis comme le pain que tu rompras,  
(.)  
Comme l'oiseau du soir qui efface les rives,  
Comme le vent du soir soudain plus brusque et froid.* (p.181)



La seconde étape consiste en un traitement anonyme des individus. *Je, tu, il* sont les pronoms structurant le schéma énonciatif. Un seul nom de lieu (*San Francisco*, p.138) et seulement deux noms de personnes — *Veneranda* (p.154, p.172 et p.173) ; *Kathleen Ferrier* (p.171) — sont repérables tout au long de l'œuvre de 58 pages. Les jeux d'identités ou le jeu sur les identités, aussi bien du point de vue toponymique qu'onomastique, procèdent des intentions du poète de figurer l'homme universel, par-delà les particularismes. En la non-identité des êtres et des lieux, s'incarne le projet du poète d'échapper aux fulgurances du temps et du réel, de même qu'aux contraintes de l'espace et de la matière.

*Ici la pierre est seule et d'âme triste et grise  
Et toi tu as marché sans que vienne le jour* (p.146)

Telle est la vision que le poète a de la vie. *La pierre*, qui désigne par métonymie la planète Terre, témoigne de l'endurcissement des cœurs et du blasement des humains. Elle traduit en sus l'individualisme (*seule*), la morosité et la platitude existentielle dans lesquels se confinent toutes les sociétés humaines (*d'âme vaste et grise*). C'est de cette vie sans horizon, insipide et morbide car n'offrant aucune alternative ou voie de bonheur, que le poète veut s'éloigner. Sa marche de supplicié et de condamné à mort fait alors naître en lui des envies d'évasion, au point de faire de l'homme une créature végétale, consubstantielle à la nature:

*Le feuillage éclairé (.) / Ses jambes de feuillage* (p.163);

*Ecoute-moi revivre dans ces forêts  
Sous les frondaisons de mémoire  
Où je passe verte,  
Sourire calciné d'anciennes plantes sur la terre,  
Race charbonneuse du jour  
(.)  
Hier régissant désert, j'étais feuille sauvage  
Et libre de mourir* (p.170)

Ainsi, pour Bonnefoy, l'homme se doit de se réconcilier avec son univers, de communier et de fusionner avec son monde, véritable voie d'accès *au jardin de présence* (p.170). Si les motifs de l'arbre et de la nuit sont également des constantes de l'œuvre, c'est à raison. L'arbre figure le double rapport à la verticalité (le tronc) et à l'horizontalité (les racines et la frondaison). La perpendicularité de la représentation du monde et de la vie se configure une fois de plus. C'est le moyen pour Bonnefoy de mettre en interaction les champs terrestres et célestes, le vacuum de la vie et le besoin d'élévation de l'homme vers des espaces empyréens. Sous un angle allégorique, l'arbre symbolise également

l'homme arc-bouté à l'ici-bas, le regard porté vers l'au-delà. Peut-être le poète espère-t-il ainsi faire bénéficier à l'Humanité des attributs de la nature.

*Es-tu végétale, tu  
As des arbres la patience  
D'être ici liée, mais libre  
Parmi les vents les plus hauts. (p.175)*

Cette strophe campe bien l'idée de l'homme que l'auteur fait prospérer tout au long de son œuvre. Au final, la nature devient l'élément catalyseur du monde, le facteur réconciliateur de l'homme avec l'humain qui s'étiole en lui.

*Nous sommes d'un même pays sur la bouche de la terre,  
Toi d'un seul jet de fonte avec la complicité des feuillages  
Et celui qu'on appelle moi quand le jour baisse  
Et que les portes s'ouvrent et qu'on parle de mort.<sup>1</sup>*

Tout cela se tient dans une atmosphère très souvent nocturne. Il en est de la sorte car pour Bonnefoy, la nuit n'est pas le pendant des ténèbres et des choses maléfiques, une simple circonstance temporelle dont l'opacité serait complice des actes les plus vils. La nuit se donne plutôt comme le temps de l'informe, l'instant où tout prend forme, comme aux origines, pour qu'enfin la lumière soit. La nuit est une sorte d'entre-deux, un temps fait du crépuscule et de l'aube, le temps du mourir et du naître, l'étalon à partir duquel s'estime le cycle résolu de la vie. La nuit est le moment du *passage* à, le temps des conversions. C'est une entité hermaphrodite, la période charnière où le temps enfante le monde et la vie, augurant du changement.

### III-DU VRAI LIEU ET DE L'IDEE DE CONVERSION

Ayant constaté l'échec de la vie et l'utopie d'un ailleurs imaginaire, Bonnefoy avance le concept du *vrai lieu* (p.176). De ce que nous en percevons, le *vrai lieu* pose un cadre spatio-temporel nouveau, à mi-chemin entre la *surréalité*<sup>2</sup> d'André Breton dont l'inatteignabilité est faite et *la vraie vie*<sup>3</sup> que postule Arthur Rimbaud et dont l'appréhension relève plus du philosophique que de l'empirique. Pour parvenir à ce lieu nouveau, Bonnefoy défend une idée de la mort à l'antipode du malheur et de la disparition. Lui-même le spécifie en ces termes :

*Ce que j'appelle la mort n'est pas l'évènement qui se produit sous ce nom mais le fait fondamental que l'être humain est délimité dans le temps aussi bien que dans l'espace, qu'il est essentiellement finitude, et que c'est d'ailleurs pour cela qu'il est humain, puisque c'est cette condition qui l'incite à des choix, des*

<sup>1</sup> - Yves Bonnefoy, *Anti-Platon*, Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 1970, p.14.

<sup>2</sup> - André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1962, p.24.

<sup>3</sup> - Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Le Livre de poche, Collection « Classiques », 2010, p.64.

*jugements, et qui lui a donc permis à travers les siècles d'accéder à la capacité d'aimer, le second degré du réel.*<sup>1</sup>

Tout cela cumulé fait comprendre que le *vrai lieu* n'est pas un lieu physique à rechercher, un espace à dénicher dans un monde qui existerait quelque part et dont les coordonnées en longitude et en latitude sont à rechercher. *Ici, dans le lieu clair. (.) / Ici, et jusqu'au soir. (.) / Ici, toujours ici.* (p.177), rappelle l'auteur. Il est pour ainsi dire plutôt question d'un travail sur soi pour se renouveler, se défaire de ses travers et re-être. Le *vrai lieu* est en soi, en nous-mêmes. Une telle pensée fait de la vie une aspiration continuelle, un espace-temps constamment en devenir, un projet toujours à écrire et à réaliser. La vie se conçoit alors comme une entité composite, mais insécable en ses parts, un continuum dont la quiddité est à l'exemple de *vases communicants*<sup>2</sup>. Dans ce monde où l'artificialité est l'une des choses les mieux partagées, au goût de Bonnefoy, la notion de conversion prend du sens et doit être entendue comme une opération de transformation, une mutation ou encore un changement de direction.

Plus loin que cela, la conversion symbolise *l'instant qui césure la vie et inaugure une renaissance spirituelle dans la foi*<sup>3</sup>, la foi en l'homme, la foi en une vie qui ne devrait nullement être ressentie comme une déception. Dans un monde où la quiescence de l'homme a été vertement interrompue par les effets stagnants de la vie sociale, le poète se fait tenant de l'involution. C'est dire qu'il fait le choix de quitter la pluralité, l'hétérogénéité et la diversité pour l'unité, l'homogénéité et l'uniformité. Ce qui lui importe foncièrement, c'est ce qui caractérise l'humain, l'essence de l'homme, c'est-à-dire le sentiment d'amour que ce dernier est capable d'éprouver. Cet appel à l'autre rendra alors possible toutes les virtualités. Le chemin pour y arriver est certainement cahoteux. D'ailleurs, pour rallier la *terre d'aube* (p.165) et espérer atteindre *au point d'espérance et de lumière* (p.168), le poète s'est d'abord forgé un destin prométhéen:

*Oh, souffre seulement de ma dure parole  
Et pour toi je vaincrai le sommeil et la mort,  
Pour toi j'appellerai dans l'arbre qui se brise  
La flamme qui sera le navire et le port.*

*Pour toi j'élèverai le feu sans lieu ni heure* (p.133)

<sup>1</sup>- Yves Bonnefoy, "Entretien" avec Stéphane Barsacq et Jennifer Schwarz, 30 décembre 2011. Disponible sur <[http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157\\_111.php](http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php)>

<sup>2</sup>- André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>3</sup>- Denis Thouard, "Stylistique herméneutique: J.G. Hamann", 2003. Disponible sur : <[http://revue-texto.net/lettre/Thouard\\_Hamann.html](http://revue-texto.net/lettre/Thouard_Hamann.html)>

La parole se veut spastique et sentencieuse. La poésie devient ainsi l'égal d'un "chant de sauvegarde" (p.143) portant vers d'autres lieux. Le changement d'espace, en hauteur et en profondeur, se candit corollairement dans une série de notions (*étagère, escalier, pont, route, port...*) dont les plus significatives sont la *rive* ou le *rivage* et le *gris*. En dépit de la noirceur de l'écriture et des poèmes sombres que recèle *Hier régnerait désert*, l'œuvre est une aspiration à être et une marche à la rencontre de l'autre. La poésie prend en l'occurrence les traits d'un *acte de connaissance*. *Connaissance dans l'acception primaire, matérielle et sensuelle de naissance à l'autre, avec l'autre, aux mondes.* (.) *Une naissance à son corps, à sa parole; au corps fait verbe et au verbe fait chair, sang, artères*<sup>1</sup>. Cette idée est soutenue par la symbolique de la rive annonçant une traversée aquatique. La liquidité se fait alors fécondante et purificatrice. C'est l'eau baptismale, l'eau bénite ou sanctifiée, l'eau de jouvence, l'eau amniotique. En somme, c'est la source, le lieu où l'on renaît. Pour Bonnefoy, c'est même une voie d'accès à l'éternité: *Qui tente la traversée de l'espace sensible rejoint une eau sacrée qui coule dans toute chose. Et pour peu qu'il y touche, il se sent immortel*<sup>2</sup>.

L'entre-deux induit par le rivage est prolongé par l'usage du gris qui nappe nombre d'objets et de réalités décrits par l'auteur. Cette couleur intermédiaire, synthèse du blanc et du noir, est le point où se conjuguent les extrêmes. C'est le temps de l'angoisse et de l'attente, le moment où tout se crispe. C'est l'instant du dénouement, celui de la salvation ou de la damnation pour l'homme.

### CONCLUSION

Si l'on peut être tenté de voir en la pensée de Bonnefoy une idée de la vie quelque peu aérienne et spacieuse, il n'en demeure pas moins que sa perception du monde a toute pertinence. Pour le poète qui assure de la viduité de l'existence, il est crucial, voire vital de déboulonner la mécanique sociale pour en sortir l'homme qui y étouffe. Cette conception naïve de la vie réconcilie fondamentalement l'homme avec sa nature première, celle faisant de lui un être amoureux de la vie.

*Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,  
La plus pure présence est un sang répandu.*<sup>3</sup>

Certes, la mort est redoutée, en raison des incertitudes qu'elle suscite. Mais pour Bonnefoy, l'expérience de la mort est un horizon virilisant, stimulant, d'autant plus

<sup>1</sup> - Kamal Ben Hamed; "La Poésie est un acte de connaissance" in *Africultures n°24: Que peut la poésie aujourd'hui?*, L'Harmattan, Janvier 2000, p.38.

<sup>2</sup> - Yves Bonnefoy, *Les Tombeaux de Ravenne*, *ibid.*, p.37.

<sup>3</sup> - Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *ibid.*, p.76.

qu'elle paraît à ses yeux comme l'étape donnant véritablement goût à l'existence humaine. Qui n'a pas connu la mort ne peut prétendre avoir vécu, tel est le point nodal de son idée. Il y a en filigrane l'attitude sacrificielle de l'homme qui prend ici la stature de la figure christique, offrant symboliquement son sang pour qu'advienne un monde nouveau. La condition pour y arriver relève davantage d'une démarche introspective, d'un retour à soi.

« *La mort semble dissoute dans la nature. (.) Pour que la vérité de l'être humain se laisse enclore dans une image de sa présence physique, pour qu'elle puisse s'exprimer de façon complète dans les limites de cette forme et dans la catégorie de l'espace, il faut d'abord que l'humanité en nous s'éprouve elle-même comme une essence, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas en elle comme un gouffre, son déchirement, sa rupture, ce temps aberrant et trouble, avide mais incapable de plus que soi* »<sup>1</sup>.

Pour Bonnefoy donc, la destinée de l'homme se construit dans l'intimité de la conscience et de l'être. Elle deviendra une donnée tangible une fois que l'homme aura quitté le nombril de sa seule personne pour accéder à l'autre. Cette inclination à l'altérité est à ses yeux la clé du salut de l'Humanité. Au total, la finitude de l'homme s'épuise dans l'infinitude de la vie et la poésie se fait survivance et espérance.

#### BIBLIOGRAPHIE

*Africultures n°24* (« Que peut la poésie aujourd'hui ? »), L'Harmattan, janvier 2000.

**Bonnefoy** (Yves), *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* suivi de *Hier régnant désert* et accompagné d'*Anti-Platon* et de *deux essais*, Paris, Gallimard, Collection « Poésie », 1970.

**Bonnefoy** (Yves), "Entretien" avec **Barsacq** (Stéphane) et **Schwarz** (Jennifer), 30 décembre 2011. Disponible sur <[http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157\\_111.php](http://www.lemondedesreligions.fr/entretiens/yves-bonnefoy-la-poesie-c-est-ce-qui-reprend-a-la-religion-son-bien-30-12-2011-2157_111.php)>

**Bonnefoy** (Yves), *L'Improbable et autres essais* suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1992.

**Breton** (André), *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1965.

**Breton** (André), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1962.

**Kovacs** (Ilona), *Introduction aux méthodes des études littéraires*, Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.

**Molinié** (Georges), *La Stylistique*, Paris, PUF, Collection « Premier Cycle », 1993.

**Rimbaud** (Arthur), *Une saison en enfer*, Paris, Le Livre de poche, Collection « Classiques », 2010.

**Thouard** (Dénis), "Stylistique herméneutique: J.G. Hamann", 2003. Disponible sur: <[http://revue-texto.net/lettre/Thouard\\_Hamann.html](http://revue-texto.net/lettre/Thouard_Hamann.html)>

---

<sup>1</sup> - Yves Bonnefoy, *L'Improbable*, Paris, Gallimard, Collection « Folio/Essais », 1992, pp 68-69.



## REDRAWING THE CONTOURS OF THE NOVEL THROUGH METAFICTION IN JOHN-MAXWELL COETZEE'S *DIARY OF A BAD YEAR*.

KOMENAN Casimir

Assistant

casimirkomenan@yahoo.fr

Félix Houphouët-Boigny University

Côte d'Ivoire

Department of English

**Résumé:** Cet article montre comment Coetzee esquisse à nouveau les formes du roman dans *Diary of a Bad Year* en transgressant l'homogénéité scripturale et typographique à travers la métafiction. Pour ce faire, il suggère une prose hybride marquée par la polyphonie narrative et par la fragmentation et la discontinuité textuelle et graphique. Le métalangage fictionnel, les relations transtextuelles tissées dans le roman, l'usage des blancs fréquents et des notes de fin de page sont autant de facteurs de désordre qui révèlent que *Diary of a Bad year* est un texte fragmenté, discontinu et hétéroclite.

**Mots clés:** Roman, métafiction, hétérogénéité, polyphonie narrative, fragmentation et discontinuité.

**Abstract:** This article shows how Coetzee sketches the forms of the novel anew in *Diary of a Bad Year* by transgressing the scriptural and typographical homogeneousness through metafiction. To this end, he comes up with a hybrid prose marked by the narrative polyphony and by the textual and graphic fragmentation and discontinuity. Fictional metalanguage, the transtextual connections woven in the novel, the use of recurrent blanks and endnotes are as many disorder factors which reveal that *Diary of a Bad year* is a fragmented, discontinuous and motley text.

**Key words:** Novel, metafiction, heterogeneousness, narrative polyphony, fragmentation and discontinuity.

### Introduction

Created in the 12th century, the novel which has reached its peak in the 19th century with its classical and conventional form governed by binding canons, has undergone deep changes so much so that it could be asserted that it has been renewed by writers who claim to be innovators by freeing themselves from these norms. Such is the case of John-Maxwell Coetzee who undertakes to redraw the contours of the novel by means of metafiction in his *Diary of a Bad Year*. Thus, to reinvent the genre or write it some other way, Coetzee submits its canons to rough treatment so that the novel is marked by archetextual, narrative, metafictional, intertextual and typographical heterogeneity, which is synonymous with transgressions, subversions, innovations and (dis)ruptures.

To succeed in such an enterprise, Coetzee uses scriptural weapons drawn from metafiction<sup>49</sup>, namely metafictional techniques, in order to write a novel about himself writing a novel, rejecting at the same time traditional storytelling or novel writing. To elucidate how Coetzee carries out his project about the redrawing of the forms of the prose text, these questions can be raised: What are the metafictional implements used in *Diary of a Bad Year*? How does Coetzee rewrite the novel by using these metatextual devices?

The objective of this study is to show how Coetzee suggests new forms of the novel by violating its generic, textual, narratorial and spatial conventions in *Diary of a Bad Year* through the recourse to metafictional strategies. To this end, the postmodern characteristics<sup>50</sup> will be used as theoretical tools. The study falls into three sections: the first part deals with the presence of a publication in the novel, while the second focuses on Coetzee's being himself the narrator and main character in the prose text. As for the third section, it shows the ways in which the textual and graphic space of the conventional novel is defied.

### **I-A book within a book: A collection of essays in the novel**

Coetzee develops both scriptural and generic heterogeneity in *Diary of a Bad Year* by introducing essays in the prose. Thus, in Part One entitled "Strong Opinions", 31 numbered and entitled essays are introduced. In Part Two worded as "Second Diary", 24 essays are dealt with. Ranging from politics, higher education, animal species, music, etc., to literature, these short pieces of writing on various particular subjects are meant to

---

<sup>49</sup> The term "metafiction" refers to "Fiction in which the author self-consciously alludes to the artificiality or literariness of a work by parodying or departing from novelistic conventions and traditional narrative techniques", in "Metafiction-Definition of metafiction in English from the Oxford Dictionaries", [www.oxforddictionaries.com/definition/English/metafiction](http://www.oxforddictionaries.com/definition/English/metafiction), page consulted on October 24, 2015.

<sup>50</sup> Postmodern characteristics encompass the following notions: "multiplicity" or "plurality" which shows the collapse of a single generic discourse or rejects absolute meanings in the novel in order to highlight or celebrate the multiplicity of significations; here the "high" and "low" forms of literature are also rejected just like the difference between genres and forms of writing and storytelling; "pastiche" which is the combination or pasturing of different genres; "intertextuality" consisting in mentioning or quoting previous works of fiction within another one; "metafiction" which means writing about writing which makes the reader aware of the fictionality of the work of fiction by drawing attention to the fact that it is untrue; "authorial self-reference" where the self-conscious narrator appears as a character patterned after the writer of the book; "faction" in which the writer blurs the limit between fact and fiction; and "fragmentation" and "discontinuity" which can be viewed as the physical or visual representation of metafiction. In "Postmodern Literature Characteristics", <http://www.shmoop.com/postmodern-literature/intertextuality-characteristics.html>, page consulted on October 25, 2015.



be published in a German newspaper where they will be translated into German. As the fruit of the protagonist's thoughts, they are conceived as a book or rather as Señor C's contribution to a book, as he himself puts it to Anya, his secretary who is in charge to type the essays for him: "Tell me first, what sort of book is this going to be? What I am in the process of putting together is strictly speaking not a book, I said, but a contribution to a book." (Coetzee, 2007, p. 20) Talking about the topic of his publication, Señor C also tells Anya that all his writings are about "an unfair dispensation, an unfair state of affairs" (Coetzee, 2007, p. 22) in the world. The writing process of these essays as a book being written in the novel can be described as such: Señor C makes a dictation of his reflections into a machine, and then gives the tapes to Anya together with a paper containing difficult words written in capitals; the latter listens to them, type them out, correcting and amending them as well. Anya explains:

He dictates great thoughts into his machine, then hands over the tapes to me, plus a sheaf of papers in his half-blind scrawl, with difficult words written out in careful block letters. I take away the tapes and listen to them on my earphones and solemnly type them out. Fix them up too here and there where I can, where they lack a certain something, a certain oomph, though he is supposed to be the big writer and I just the little Filipina. (Coetzee, 2007, p. 29)

From these words, it can be inferred that Señor C is the famous writer who writes his essays which are processed by his secretary Anya who is a typist. Here, the writing act which is materialized by the production of the essays as a book is depicted by Anya as a character in the novel. By integrating such a type of writing (essays or collection of opinions which are the protagonist's written answers to the present he finds himself in) which is non-fiction writing into the prose text, Coetzee creates a heterogeneous text through which he innovates in the form of his novel. Thus, the novelistic homogeneity as a canon of the traditional novel is subverted. Not only does Señor C's "Strong Opinions" generate heterogeneity because they are not fictional elements, but also through them the author (Coetzee) addresses the reader directly about his points of view and the process of writing his story, before swiftly getting back to the normal narrative.

The metafictional device of a book within a book or a set of essays integrated into the novel, allows Coetzee to make the reader become aware of the presence of two books, the collection of essays and the physical book that he or she is reading, namely *Diary of a Bad Year*. Besides, this procedure allows Coetzee to move from fiction to fact, since the essays contain actual historical events, and in doing so the South African writer blurs the line between fact and fiction to such an extent that it is not always possible to distinguish between the two. But the integration of the essays into the novel also pertains to pastiche, a postmodern characteristic in which elements of different genres and styles

are combined in order to produce an original work of art. The latter weakens, obscures the discrepancies between the “high” and “low” works of art, that is to say the distinction between the novel and the essays. As a result, it could be asserted that Coetzee’s novel is not homogeneous on the generic level, but it is rather a book promoting hybrid genres through multiplicity or plurality. The shapes of the novel are also reinvigorated by the insertion of such postmodernist devices as the self-conscious character, metafictional comments and meta-references.

## **II-Self-conscious character, metafictional comments and meta-references**

Coetzee resorts to three postmodern strategies to rewrite the novel. As a protagonist thinking on his own experience as a writer, he appears as a self-conscious character in the diegesis. As such, he uses metafictional remarks as well as meta-sources in order to intentionally remind the reader that he is dealing with fiction and not real life.

### **1-John-Maxwell Coetzee: The self-conscious character as a writer**

In the conventional novel, characters are not self-consciously aware of their being characters in the diegesis and do not comment upon their own actions. The introduction of a self-conscious character as a writer in the prose text is therefore a violation of the suspension of disbelief through which the reader is made to realize that what he or she is reading is fiction. When Señor C tells Anya that he is “a professional writer” who needs a secretary to type his manuscript, organize and edit his writings in order to meet the deadline of the publication of the book he is writing, the reader is allowed to observe that the protagonist shows by himself that he is a writer in the novel: “[...] I happen to be a professional writer by profession, and I have a major deadline to meet, as a consequence of which I need someone to type a manuscript for me and perhaps do a little editing as well and generally make the whole thing shipshape.” (Coetzee, 2007, p. 17)

The “writer by profession” or the professional writer in *Diary of a Bad Year* is nobody else than John-Maxwell Coetzee himself writing about himself writing a book in his novel. As a self-conscious writer in *Diary of a Bad Year*, Coetzee does not type his thoughts himself because he hates typing and prefers writing with a pen, the latter being traditionally the writer’s weapon. (Señor) Coetzee’s or rather Señor C’s words are reported by Anya who tells: “But he doesn’t like typing (has an “insuperable distaste,” as he puts it), he prefers to squeeze the pen and feel the words come out at the other end. Nothing like the feel of words coming into world, he says, it is enough to make you shiver.” (Coetzee, 2007, p. 30) “Squeez(e)[ing] the pen and feel[ing] the words com(e)[ing] at the other hand” is a scriptural metaphor revealing the act of writing in which the writer becomes a parturient who gives birth to a book like a woman giving

birth to a human being. The sentence “Nothing like the feel of words coming into world [...] it is enough to make you shiver”, expresses the Socratic maieutics in which the “act of writing” (Coetzee, 2007, p. 59) becomes parturition or act of giving birth, which is all the more painful as the writer “squeezes” the pen, meaning he presses the pen firmly with his fingers.

As already mentioned, as a self-conscious character who is a writer, Señor C is John-Maxwell Coetzee, author of *Diary of a Bad Year*. Four reasons account for this assertion. First, Señor (in Spanish) C stands for “Mister [in English] C” (Coetzee, 2007, p. 75 and p. 104), C being the initial or the first letter for Coetzee. Second, both Señor C and Coetzee come from South Africa: “Born South Africa 1934” (Coetzee, 2007, p. 50). So, they have the same country. Third, they have the same job: “Alan looked him up on the internet [...] Novelist and critic. Long list of titles and dates.” (Coetzee, 2007, p. 50) Fourth, like Coetzee, Señor C is a well-known writer: “But typing for a celebrity writer, that is different.” (Coetzee, 2007, p. 74) As a homodiegetic and an autodiegetic narrator, Coetzee is the main character, the hero in *Diary of a Bad Year*. Here, Coetzee, once more, shows the reader that he deals with both fact and fiction since he mixes himself as a real person with fiction, weakening in this way the boundaries between realism and creative writing. Coetzee also reshapes the novel by having recourse to metafictional comments and meta-references.

## **2-Metafictional comments and meta-references**

Metafictional comments and meta-references are metafictional devices which are used by Coetzee in order to make his fiction refer to itself. Thus, self-reflexivity is developed in the novel so much that the novelistic and referential illusion of the traditional and conventional prose is transgressed. Here, the reader’s attention is drawn to the ways in which the text is artificially constructed. One striking illustration appears in Señor C’s description of the nature of the book (the collection of essays) he is writing by comparing it to the novel. By doing so, he uses metafictional comments by which he explains literary elements through literature and fiction terms like “novel”, “with a beginning and a middle and an end”. The conversation between Señor C and Anya points out the case as follows: This stuff I am typing - how much of it will there be? I said. The stuff you are typing, he replied, insofar as it is a set of opinions, day-by-day opinions, counts as miscellany. A miscellany is not like a novel, with a beginning and a middle and an end [...] Why do you write this stuff? Why don’t you write another novel instead? Isn’t that what you are good at, novels? A novel? No. I don’t have the endurance any more. To write a novel you have to be like Atlas, holding up a whole world on your shoulders and supporting it there for months and years while its affairs work themselves out. It is too much for me as I am today. (Coetzee, 2007, p. 54)

The subject of such a dialogue is nothing but writing either a collection of essays or a novel. Here, the writing matter becomes writing and talking about writing. As a consequence, Coetzee’s novel is no longer a narrative of an adventure but the adventure

of writing about writing, as shown in these words and expressions: “a set of opinions” (collection of essays), “novel, with a beginning and a middle and an end” ( meaning a plot) and “novels” or “novel” repeated four times in the extract. According to Señor C or fictional Coetzee, writing a novel is quite different from writing a collection of essays in that the production of a novel is an onerous task which is time-consuming and it is also a long-term job. This arduous work is expressed through this scriptural metaphor in which the novelist is compared with the Atlas Mountains, meaning he or she must be strong enough to carry out this Herculean occupation. The reader must also know that like Coetzee, Señor C is in his seventies, so he does not have enough strength to write novels which require much force and stamina. Moreover, to prove the reader that in his *Diary of a Bad Year*, he is writing a book about himself writing a book, Coetzee expresses in his essays, especially in the one entitled “On authority in fiction” (pp. 149-151), included in the first part of his book (I. Strong Opinions) (pp. 1-154), his thoughts “on [the] authority of fiction” by using a metafictional comment which shows that there is a discourse of fiction on fiction:

In the novel, the voice that speaks the first sentence, then the second, and so onward – call it the voice of the narrator – has, to begin with, no authority at all. Authority must be earned; on the novelist author lies the onus to build up, out of nothing, such authority. No one is better at building up authority than Tolstoy. In this sense of the word, Tolstoy is the exemplary author. Announcements of the death of the author and of authorship made by Roland Barthes and Michel Foucault a quarter of a century ago came down to the claim that the authority of the author has never amounted to anything more than a bagful of rhetorical tricks. (Coetzee, 2007, p. 149)

Indeed, words and groups of words such as “novel”, “the voice that speaks”, “the voice of the narrator”, “the novelist author”, “Tolstoy” (repeated three times), a Russian famous writer, “author” (repeated four times), “authorship”, “Roland Barthes” (French literature theoretician) and “Michel Foucault” (French philosopher and historian) are all used as metafictional elements drawn from the field of literature. They are metatextual anchorage points through which Coetzee’s thoughts are connected to fiction. Consequently, the South African writer breaks the illusion of realism by referring to terminologies borrowed from the literary world. On the other hand, Coetzee or Señor C summons other authors whose names and works are used as elements which help the protagonist to support his arguments in *Diary of a Bad Year*. By doing so, Coetzee makes his work keep a constant dialogue with other written literary works and their authors. As a result, his text, *Diary of a Bad Year*, is no more homogeneous, since it contains paratexts, metatexts and archetexts. It therefore becomes heterogeneous because it is contaminated by paratextuality, metatextuality and archetextuality, which show the transtextual connections which *Diary of Bad Year* has with other works of fiction. One example is

shown through the protagonist's mention of Daniel Defoe when Señor C criticizes Anya's bad work, particularly her mistakes or misspellings in the manuscripts she types out:

As a typist pure and simple, Anya from upstairs is a bit of a disappointment. She meets her daily quota, no problem about that, but the rapport I had hoped for, the feel for the sort of thing I write, is hardly there. There are times when I stare in dismay at the text she turns in. According to Daniel Defoe, I read, the true-born Englishman hates "paper and papery." Brezhnev's generals sit "somewhere in the urinals." (Coetzee, 2007, p. 25)

In the passage above, the last two sentences contain big mistakes because what Señor C said in the machine for Anya to listen to and type out, is not what she has actually typed up. In his essays which Anya has supposedly typed in, the reader can read these sentences extracted from essay number three entitled "On democracy" (pp. 13-15): "One recalls Daniel Defoe's comment on religious strife in England: that adherents of the national church would swear to their detestation of Papists and Popery not knowing whether the Pope was a man or a horse." (Coetzee, 2007, p. 13) In point of fact, what Anya has typed out reads as follows: "According to Daniel Defoe, I read, the true-born Englishman hates "*paper and papery*" (my italics). Instead of writing "Papists and Popery", Anya writes "paper and papery". These unacceptable mistakes show Anya's incompetence with language. Another glaring error appears in this sentence: "Brezhnev's generals sit "somewhere in the urinals." The problem is at the level of the term "urinal" because in essay number five worded as " On terrorism" (pp. 19-23), Señor C's words read: "somewhere in the Urals an enemy watched and waited with a finger on a button" (Coetzee, 2007, p. 19). "Urinals", the misspelled term, has nothing to do with the "Urals", which may be a region where Brezhnev's generals may be located. So, Anya, Señor C's secretary, has mistyped "Urals" as "urinals", which are types of toilets for men that are attached to the wall or rooms or buildings containing urinals. Through the case of these misspellings, the point being made in *Diary of a Bad Year* is that of the issues of legibility and of reading, particularly by broaching the question of the difference between the period of writing and the time of reading. (McNally, 2013, p. 53) Thanks to the allusion to Defoe's words by means of the intertextual technique, Coetzee shows that as a postmodern writer, he believes that "no text is an island", agreeing absolutely with the great English poet John Donne (1572-1631), who said this sentence: "no man is an island" (Shmoop Editorial Team, 2008, p. 1). In other words, it could be argued that an isolated text remains poor, whereas a text which relates to other texts becomes synonymous with richness and originality.

As another interesting metafictional device, meta-reference shows in Señor C's or Coetzee's self-reference to *Waiting for the Barbarians*, a novel which Coetzee wrote and

published in 1980, a book with which he acquired his fame as a writer. *Waiting for the Barbarians* is referred to in his essay number six entitled “On the hurly-burly of politics” (pp. 171-172):

A few weeks ago I visited the National Library in Canberra to give a reading. As a preface to the reading I made some remarks about pending security legislation. These remarks were reproduced in garbled form on the front page of the newspaper *The Australian*. I was quoted as saying that my novel *Waiting for the Barbarians* “emerged from the South Africa of the 1970s, where the security police could come in and out and barnstorm [*sic*: the word I used was *blindfold*] and handcuff you without explaining why, and take you away to an unspecified site and do what they wanted to you.” (Coetzee, 2007, p. 171)

The self-reference to *Waiting for the Barbarians* in *Diary of a Bad Year* creates intratextuality, another type of transtextual relationship which *Diary of a Bad Year* has with Coetzee’s third book. Therefore, *Waiting for the Barbarians* becomes an intratext in *Diary of a Bad Year*. Coetzee’s obvious intention in *Diary of a Bad Year* is to break away from the convention related to the homogeneity of the novel. That is the reason why such texts as paratexts, metatexts, archetexts, intertexts and intratexts are included in his prose text. What is more, the reference to Leo Tolstoy’s *War and Peace* in essay number thirteen entitled “On the writing life” (pp. 191-193), is an instance that corroborates this standpoint, as Señor C writes:

The classic case is that of Tolstoy. No one is more alive to the real world than the young Leo Tolstoy, the Tolstoy of *War and Peace*. After *War and Peace*, if we follow the standard account, Tolstoy entered upon a long decline into didacticism that culminated in aridity of the late short fiction. (Coetzee, 2007, p. 193)

When referring to writers like Tolstoy and Dostoevsky, Coetzee informs the reader that he has become a famous writer by following their example: “the standard of the master Tolstoy on the one hand and of the master Dostoevsky on the other. By their example one becomes a better artist.” (Coetzee, 2007, p. 227) With Coetzee, the reader can exclaim that the Devil take the omniscient narrator and the typographical homogeneity! As a result, the novel is renewed through textual and graphic transgressions.

### **III-Textual and graphic transgressions**

Textuality and typography, which were homogeneous in the traditional prose, are misused in the postmodern novel so that the text becomes heterogeneous and fragmented through the plurality of narrators, its material division into two or three parts separated by lines and the insertion of blank sheets of paper as well as footnotes and endnotes.

#### **1-A polyvocal text**

The conventional novel puts the heterodiegetic or omniscient narrator on a pedestal. However, in the postmodern prose, the impersonal narrator narrating the story in the third person (He or She) falls from its pedestal for the benefit of the homodiegetic and autodiegetic narrator who tells the story in the first person (I). The introduction of the personal narrator (I) in the novel is considered as a transgression of the canon related to the narrative voice. (Barthes, 1972, p. 31) In *Diary of a Bad Year*, this convention is

violated all the more as Coetzee resorts to three narrative voices which transform the novel into a polyvocal text. With such narrative voices the textual space is divided either into two or three parts materially separated by two lines. In fact, except Part One which represents the First Diary, where this division into two parts (the protagonist's and Anya's parts of the main narrative) can be observed from page 3 to page 23, pages 25-151 (Part One), as well as pages 155-227 (Part Two or the Second Diary), fall into three parts. The top section or first division contains the essays of Señor C, as the first person narrator; the second part displays the protagonist's subdivision of the main narrative also narrated in the first person; and the third part shows Anya's and Alan's share of the story. The division of the text into two parts can be accounted by the fact that Señor C starts telling the story from page 3 to page 23, which is followed by a blank page (p. 24), before introducing the third narrative voice (Anya's) on page 25.

The multiple narrative voices change *Diary of a Bad Year* into a palimpsestic<sup>51</sup> plot with several narrative layers having all the same importance. On account of the subversion of such a traditional textual format, Coetzee wants to bring the reader to become aware of the existence of the physical book in his or her hands (Burton, p. 3), and in so doing, he warns him or her that the story he or she is reading about is not true. In *Diary of a Bad Year* Anya holds Señor C's book in her hands since she is the one who types out the collection of essays. Like Anya, the reader is thus reminded that he or she is reading a book within a book. The layout of the text with its three narrators and three separate parts may disturb the reader, as it is the case of Anya who dislikes the themes and even the essays Señor C deals with. As a result, metafiction leads to metacriticism showing that writers' publications may either be liked or disliked by readers. *Diary of a Bad Year* raises the question of the reception of the book by self-consciously fictionalizing it. Owing to Coetzee's queer use of the textual space divided either into two or three different but complementary parts narrated by either two or three distinct narrators, it can be said that the traditional novel is deconstructed so that it is fragmented and discontinuous. As a consequence, it has become heterogeneous and disparate. Furthermore, this polyvocality triggers off the "defamiliarization of traditional reading techniques which work to reinvigorate the novel form[s] and provide a new understanding of the presence and purpose of the physical book as an object in literature." (Burton, p. 1)

---

<sup>51</sup> The word "palimpsestic" is the adjective which derives from the term "palimpsest". From Latin *palimpsestus* meaning scraped again, "palimpsest" is "something having usually diverse layers or aspects apparent beneath the surface." in "Definition of palimpsest by Merriam-Webster", [www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest](http://www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest), page consulted on October 21, 2015.

Coetzee's attempt to write an innovative novel by having recourse to narrative polyphony makes *Diary of a Bad Year* a worthwhile prose. The latter is even more renewed by the insertion of frequent blanks and endnotes, which are the hallmarks of textual space violation.

## **2-Frequent blanks and endnotes**

With frequent blanks in *Diary of a Bad Year* the nature of the physical book is transgressed. Indeed, Coetzee breaks down the fiction by resorting to physical or visual representation of metafiction appearing through blank pages throughout his novel. Thus, except the blanks on whole pages, particularly on pages 10, 16, 24, 34, 38,46, 52, 58, 62, 66, 72, 82, 110, 114, 128, 148, 152, 156, 160, 164, 168, 180, 182, 186, 194, 198, 200, 202, 210, 212, 214, 216 and 228, the reader can note pages on which the different texts (the essays in the top section, Señor C's narrative in the middle section and Anya's and Alan's share of the narrative at the bottom), are followed by blanks whose lengths vary.

Another layout of the text is used by Coetzee on pages 157, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 166 and 167, where the middle section is totally blank. This means that Señor C's narrative has been removed. What do all these blanks mean? Coetzee plays with these virgin spaces because he intends to break away from the traditional novel by offering the reader new ways in which the physical book can be presented. These empty spaces have been simply left in order to mean that *Diary of a Bad Year* is a book made up of pages which may be full with words, sentences and paragraphs. They may as well be blank. If the whole page blanks are meant to divide the whole book into sub-sections, as opposed to the two main divisions (1. Strong Opinions, 2. Second Diary), the removed narrative in the middle part may signify that the reader himself or herself has to guess, to imagine Señor C's narrative, since he or she is provided with Anya's and Alan's share of the main prose text. Not only can the blank pages be interpreted as being part of a postmodern strategy which calls for reader's involvement in the process of text construction, but also they create fragmentations and discontinuities in the novel so much that they bring about typographical heterogeneity. These graphic blanks definitely show that *Diary of a Bad Year* is a book, an important physical artifact, an object that is made by Coetzee as a person. The recourse to the violation of the textual space and the visual surface of the novel contributes to "the unconventional page aesthetics that encourages the reader to initially look at the page before actually 'looking through the pages.'" (Burton, p. 3) Thereby, Coetzee holds the view that like the novel content, the form of the prose can be used to produce meaning.



The textual space is also violated when the reader is obliged to turn ahead several pages because of the endnotes listed on page 229 under the title: “Notes”. So, instead of simply turning to the following page after reading the whole text on one page, the reader jumps forward to page 229 in order to read the references mentioned on the endnotes page. This interest in the endnotes references defamiliarises the normal reading process and destabilizes the reader accustomed to reading a traditional novel containing no endnotes at all. Once more, the latter “is pulled out of the reading experience and is forced to remember that they are reading a physical book.” (Burton, p. 71) It must be specified that these notes numbers are in the text of the essays (page 4 for note 1; page 12 for note 2; page 18 for note 3; page 47 for note 4; page 49 for note 5; page 95 for note 6; page 115 for note 7 and page 192 for note 8). All of them give details about the sources of Señor C’s or Coetzee’s quotations. One striking example appears on page 4 where the protagonist quotes Thomas Hobbes:

Outside the state (the commonwealth, the *statum civitatis*), says Hobbes, the individual may feel he enjoys perfect liberty, but that liberty does him no good. Within the state, on the other hand, “every citizen retains as much liberty as he needs to live well in peace, [while] enough liberty is taken from others to remove the fear of them ... To sum up: outside the commonwealth is the empire of passions, war, fear, poverty, nastiness, solitude, barbarity, ignorance, savagery; within the commonwealth is the empire of reason, peace, security, wealth, splendour, society, good taste, the sciences and good-will.”<sup>1</sup> (Coetzee, 2007, p. 4)

The introduction of the numbered notes in *Diary of a Bad Year* alters the reading attitude of the reader and disrupts the traditional graphic surface of the page. Here, the textual and spatial homogeneity is broken in aid of scriptural and typographical hybridism and disparateness to such an extent that the reader wonders if Coetzee’s book can still be considered as a novel. In reality, *Diary of a Bad Year* is, indubitably, a prose text which has been reshaped, reinvigorated, redrawn. In its comments appearing at the back cover of *Diary of a Bad Year*, *The Times*, writes the following observation which is a paratextual element in which this article has its origin: “Coetzee is redrawing the contours of the novel [...]” (Back cover of *Diary of a Bad Year*) Such words corroborate the hypothesis according to which Coetzee is rewriting, reinventing the novel.

### Conclusion

To produce this analysis, first, I have shown that the reader reading Coetzee’s novel reads two different books at the same time, the prose text and the set of essays included in the former. Such a concoction transforms the fiction into a disparate writing. Second, I have mentioned that the novel is narrated by Coetzee as a narrator and as a character who self-consciously reflects upon his writing by borrowing the metalanguage from fiction and also by creating transtextual relationships between his novel and other works of

fiction. Third, I have demonstrated that *Diary of a Bad Year* is much more heterogeneous, fragmented and discontinuous for three reasons. Firstly, the text is divided into three separate parts, thereby promoting polyphony through three narrative voices. Secondly, the novel is full of fully written pages as well as pages which are partially or totally blank, bringing to the fore typographic and visual heterogeneity. Thirdly, the insertion of eight numbered notes in the text of the essays, while giving the sources displayed on an endnote page at the end of the novel, develops fragmentation and discontinuity.

Last but not least, such aspects as the recourse to the discourse of fiction on fiction, the mixing of fact and fiction, the substitution of the heterogeneous for the homogeneous in order to promote the hybrid, the conception of the novel as a real jumble, are all features which, far from massacring and defacing the novel, reinvigorate it, strengthen it, give it a new lease of life. Therefore, Coetzee redraws the contours of the novel by means of metafiction.

### **Bibliography**

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

COETZEE, John-Maxwell, *Waiting for the Barbarians*, London, Secker and Warburg, 1980.

COETZEE, John-Maxwell, *Diary of a Bad Year*, London, Vintage, 2007.

TOLSTOY, Leo, *War and Peace*, London, Vintage Classics, trans. Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, 2011.

#### **Websites**

BURTON, Simon, *Textual Space and Metafiction in Mark Z. Danielewski's House of Leaves*, Lancashire, University of Central Lancashire, MA by Research, December 2006. [Clouclan.ac.uk/7770/1/Simon%20Burton%20Dec.06%20Textual%20Space%20and%20Metafiction%20in%20Mark%20](http://clouclan.ac.uk/7770/1/Simon%20Burton%20Dec.06%20Textual%20Space%20and%20Metafiction%20in%20Mark%20), consulted on October, 17, 2015.

"Definition of palimpsest by Merriam-Webster", [www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest](http://www.merriam-webster.com/dictionary/palimpsest), page consulted on October 21, 2015.

MCNALLY, Lisa, *Reading Theories in Contemporary Fiction*, <https://books.google.com/books?isbn=144116409X>, p.53, page consulted on October 25, 2015.

"Metafiction-Definition of metafiction in English from the Oxford Dictionaries", [www.oxforddictionaries.com/definition/English/metafiction](http://www.oxforddictionaries.com/definition/English/metafiction), page consulted on October 24, 2015.

"Postmodern Literature Characteristics," <http://www.shmoop.com/postmodern-literature/intertextuality-characteristics.html>, page consulted on October 24, 2015.

Shmoop Editorial Team, "Intertextuality", Shmoop University, Inc. Last modified November 11, 2008, <http://www.shmoop.com/postmodernliterature/iintertextuality-characteristics.html>, p. 1. page consulted on October 25, 2015.

## **TECHNIQUES NARRATIVES DANS LA MUSIQUE ZOUGLOU: LE CAS DES CHANTEURS YODÉ ET SIRO**

**TOURÉ** Fatoumata Épouse Cissé  
Maître-Assistant  
Fatciss2004@yahoo.fr  
Département de Lettres Modernes  
Roman africain  
Université Félix Houphouët-Boigny

### **Résumé:**

A la fois poésie et narration, « poésie narrative », diront certains, les textes des chanteurs de « zouglou », Yodé et Siro, présentent un schéma communicationnel original que nous décryptons dans cet article.

Cette étude montre comment les textes chantés, qui constituent notre cœur de cible, font la part belle à la narration, en calquant sur le schéma du récit traditionnel, comment ils fonctionnent sur le modèle d'autres genres narratifs et oraux comme le conte ou le proverbe, comment la thématique et la rhétorique utilisées dans les chansons se rejoignent tous dans le but ultime d'établir et de maintenir la communication entre les chanteurs et les mélomanes, de se retrouver autour du patrimoine commun et in fine, de leur garantir un succès infaillible.

**Mots-clés: Chansons zouglou; zougloumen; narration.**

### **Abstract:**

At the same time poetry and story, "narrative poetry" will say some, the texts of the singers of "zouglou", Yodé and Siro presents a plan original communicationnel and crosses which we decipher in this communication.

Indeed, this article tries to show how the sung texts which constitute our heart of target give a good place to the story by tracing on the plan of the traditional narrative, how they work on the model of the other narrative kinds by borrowing at the same time from the plan of the traditional narrative and from the oral kinds as the tale or the proverb, how the theme and the rhetoric used in songs join all in the ultimate purpose to establish and to maintain the communication between the singers and their public, to gather around the common holdings and in fine, to protect themselves an infallible success.

**Key-words: Songs zouglou; zougloumen; story.**

### Introduction

La musique « zouglo » ressemble à une hydre qui renaît de ses cendres, chaque fois qu'on la décapite. violemment prise à partie à ses débuts, qualifiée de « conglomérat de sons insensés »<sup>52</sup>, ses textes taxés de « paroles inélégantes de voyou »<sup>53</sup>, ses animateurs appréciés comme de « mauvais chanteurs et d'amateurs de bruits gênants et impolis »<sup>54</sup>, qui chantent « hors gamme des œuvres monotones et sans modulation »<sup>55</sup>, ses pas de danse assimilés « à des grimaces »<sup>56</sup>, le navire du « zouglo » prenait de l'eau de toutes parts, du moins de la part d'une certaine population qui avait du mal à la considérer comme une musique potable. Pourtant, loin de mourir de sa belle mort, la musique « zouglo » a survécu à toutes ces remarques, pour le moins inamicales.

En défaveur du « zouglo » également, d'autres facteurs plus ou moins objectifs ont contribué à véhiculer une image peu reluisante de cette musique. Parmi ceux qui ont desservi le mouvement, figurent le contexte de création qui, a-t-on entendu dire, s'est fait au cours de beuveries d'étudiants; le style de vie de la plupart des chanteurs prompts à « lever le coude », et leur grande défaillance devant la norme grammaticale et syntaxique française. A cet état d'ébriété permanente mise à leur actif et leur quasi-analphabétisme décrié, on peut ajouter, avec Yacouba Konaté que « les réserves les plus lourdes reprochaient au « zouglo » de glisser trop complaisamment sur la pente des allusions lubriques »<sup>57</sup>. Encore une fois, contre vents et marées, tanguant entre reproches subjectifs et objectifs, la musique « zouglo » s'est résolument frayé un chemin dans le paysage musical ivoirien.

Aujourd'hui, cet « art irrévérencieux et délictueux »<sup>58</sup>, même si en partie détrôné par d'autres genres musicaux tels que le coupé-décalé, peut se targuer d'avoir été « la première musique reconnue ivoirienne qui s'est ouverte une audience internationale »<sup>59</sup>. Le groupe Magic System n'en finit pas de glaner des lauriers sur le plan international, même si, on lui reproche aujourd'hui de s'éloigner de la ligne directrice du « zouglo » originel.

---

<sup>52</sup> Tiburce Koffi cité par Adom Marie Clémence, « Mélanges autour du zouglo, anthropolectures d'un genre néo-urbain de Côte d'Ivoire », in *Nodus Sciendi*, 2013, p. 72.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Idem.*

<sup>55</sup> Yacouba Konaté, « Génération zouglo », in *Cahiers d'études africaines* n°168, 2002, p. 778.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Adom Marie Clémence, 2013, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>59</sup> Yacouba Konaté, *Op Cit.*, p. 290.

Sur place, il est loisible de repérer la coalition de chanteurs « zouglo » qui soutiennent qu'ils forment une famille au sens musical du terme. Au sein de cette famille, on note globalement deux générations de chanteurs, séparés à la fois par le temps, par la chorégraphie exécutée sur les chansons et par ce que nous appellerons « l'allure musicale ». Les chanteurs qui nous intéressent dans le cadre de cette étude, Yodé et Siro, appartiennent à la première génération de chanteurs « zouglo ». Leur production constitue notre cœur de cible parce qu'elle prend à revers la principale critique formulée contre le mouvement à savoir qu'il donne naissance à des textes incohérents, sans substance et sans fondement. Or, à l'analyse, leurs textes, loin d'être des discours incohérents ou décousus sont des énoncés lucides et sensés destinés en priorité au public ivoirien.

Quels sont les matériaux narratifs qui servent de soubassement aux chanteurs de « zouglo » Yodé et Siro et qui définissent dans le même temps le mode de fonctionnement de leurs textes? Quel dessein sous-tend cette mise en commun de procédés différents dans ces textes chantés?

A la fois poésie et narration, « poésie narrative », diront certains, les textes des chansons « zouglo », d'une manière générale, accordent une place prépondérante au texte. Au niveau de la narration, pivot de notre étude, nos deux chanteurs utilisent des techniques qui se déclinent en un ensemble de procédés mis en œuvre dans un objectif bien précis.

Notre démonstration s'appuiera sur six textes chantés intitulés: « Victoire », « Antilaléca », « La vie c'est mollo », « Président », « Quel est mon pays ? » et « Tu sais qui je suis ? », dont les albums sont parus entre 1999 et 2001.

Pour répondre à ces préoccupations, nous allons nous atteler à dévoiler les techniques narratives utilisées par les chanteurs pour bâtir leurs textes, puis, nous nous interrogerons sur le niveau de pertinence et les motivations de leurs choix.

## **1. Des techniques narratives dans les textes de Yodé et Siro**

Le « zouglo est un genre parolier qui a la particularité de se dérouler sur le mode de la conversation »<sup>60</sup>, faisant la part belle à la narration. Dans les textes de Yodé et Siro, on assiste à une « hypertrophie du texte »<sup>61</sup> dans leur relation de récits à part entière. Ces récits ont une construction binaire dont la limite est repérable à l'accélération du rythme dans la chanson. Les deux parties des récits restent parfois logiques dans leur narrativité,

<sup>60</sup> Adom Marie Clémence, 2013, *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>61</sup> Dans les chansons Zouglo, on note une prépondérance des textes qui se présentent comme de véritables récits.

abordant le même sujet du début à la fin, comme dans la chanson « Quel est mon pays? ». Parfois, elles sont déconstruites, la deuxième partie abordant un sujet tout autre que la première comme dans « Tu sais qui je suis? » où les chanteurs fustigent d'abord l'ivoirité, avant de dénoncer les dirigeants qui ne se préoccupent que du développement de leurs régions natales. Le « coq-à-l'âne est alors utilisé comme principe d'organisation textuelle »<sup>62</sup>. Enfin, la première partie peut constituer le clou de la chanson quand la deuxième partie se révèle beaucoup plus ludique, comme dans « Victoire », où la première partie fait état d'un combat entre le Bien et le Mal et où la deuxième partie est une suite de sons étranges qualifiés de pleurs de Satan.

Signalons que ces récits sont déroulés en « Français de Côte d'Ivoire »<sup>63</sup> comme le dit Brou-Diallo, un mélange de français standard, de français populaire ivoirien, de français ivoirien courant et de « l'argot mixopète » du nouchi, c'est-à-dire « un argot dont les ressources linguistiques proviennent en partie des langues africaines »<sup>64</sup> auxquelles nous ajouterons l'anglais.

On peut valablement appliquer le schéma quinaire de Paul Larivaille<sup>65</sup> à ces récits, car la plupart comportent cinq paliers: une situation initiale, une rupture, des péripéties, un dénouement et une situation finale. « Antilaléca », satire sociale sur l'envoûtement des hommes par leurs compagnes, nous en fournit un exemple. Nous avons une situation initiale qui dépeint un mari non performant dans le lit conjugal; une rupture, lorsqu'un jour, lasse d'espérer des jours meilleurs, la dame se rend chez le marabout, afin de « réveiller »<sup>66</sup> son mari; des péripéties lorsque la dame, outrepassant les consignes du marabout, renverse tout le contenu du philtre dans la sauce destinée à envoûter l'époux. La conséquence immédiate est que ce qui devait se produire entre son mari et elle, à savoir une relation quasi-fusionnelle, se produit plutôt métaphoriquement entre les aliments qui se retrouvent accolés les uns aux autres. Le dénouement est prévisible: la dame renverse la sauce et la situation finale est une reprise de la situation initiale; la dame

<sup>62</sup> Adama Coulibaly, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monémbo*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 45.

<sup>63</sup> Clémentine Brou-Diallo, « Influence des variétés de français présentés en Côte d'Ivoire sur la norme académique du français en vigueur chez les enseignants des lycées et collèges d'Abidjan », 2004, consulté le 05 août 2014 <http://w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2007/> Brou-Diallo.

<sup>64</sup> Camille Roger Abolou, « Dynamiques des français populaires africains : état des faits, état de la recherche et prospective », 2010, consulté le 23 août 2014, <http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2010/01,> p. 1813.

<sup>65</sup> Paul Larivaille, « L'analyse (morpho) logique du récit », in *Poétique* n° 19, 1974, p. 370.

<sup>66</sup> Réveiller son mari : lui faire acquérir une meilleure performance au lit (en français de Côte d'Ivoire)

retrouve sa tristesse de départ du récit. Ici, on a un récit en boucle, susceptible d'être repris là où il s'est arrêté.

La métaphorisation « des situations qui, par le fonctionnement analogique, ouvre à des figures contextuelles » telles que l'allégorie, est une autre technique utilisée par nos « zougloumen »<sup>67</sup>. Pour célébrer la victoire de Jésus sur Satan, dans la chanson « Victoire », le procédé est d'utiliser l'allégorie à travers la transposition et la métaphorisation d'un combat spirituel dans une dimension physique: « Jésus est vêtu d'un kimono blanc, Sébago dans son pied, cheveux bien coiffés »<sup>68</sup>, tandis que « Satan est arrivé dans un kimono noir, Timberland dans son pied, son nez était percé »<sup>69</sup>; et c'est l'affrontement. A cette première allégorie, se superpose une deuxième avec une dimension bien plus physique, mais toujours biblique: celle de David et Goliath. D'ailleurs, Satan était « tellement digba (qu') il ressemblait à Goliath »<sup>70</sup>. On notera ici le travestissement burlesque de ce combat biblique de David et Goliath étant entendu que le burlesque, caractérisé par l'emploi du comique, rend familière une œuvre noble ou sérieuse. Ces événements bibliques sont donc doublement désacralisés à cause de leur personification, mais aussi à cause du ton comique sur lequel ils sont rendus.

Dans la chanson intitulée « Président », on observe le même mode opératoire d'utilisation de l'allégorie pour camper une situation. Là, la gestion du gouvernement est assimilée à un match de football. Dans celui-ci, les défenseurs, le milieu et les attaquants désignent l'équipe gouvernementale tandis que l'arbitre symbolise le Président. En revenant à cette référence ostensible entre le texte de la chanson et le texte biblique dans la chanson « Victoire », on peut oser parler d'intertextualité, ici, externe, si l'on considère cette notion comme « le rapport qui existe entre un texte (oral/écrit) et un autre texte »<sup>71</sup>. On assiste in fine à une « réactivation du sens »<sup>72</sup> du texte premier si l'on convient avec Jenny que « la relance de la signification intervient en même temps que toute nouvelle mise en contexte »<sup>73</sup>. La mise en regard de la victoire du Bien sur le Mal et par ricochet,

<sup>67</sup> Littéralement « hommes du zouglou », désigne ici les chanteurs.

<sup>68</sup> Jésus symbolise le Bien. Il est vêtu d'un kimono blanc, une tenue de combat, est chaussé de Sebago, une marque de chaussures très prisée en son temps par les jeunes Ivoiriens, avec les cheveux gominés, bien peignés.

<sup>69</sup> Satan symbolise le Mal. Il est vêtu d'un kimono noir, tenue de karaté, est chaussé d'une Timberland, une marque de chaussures, elle aussi prisée par les jeunes Ivoiriens, avec un percings dans le nez.

<sup>70</sup> Satan, ou son représentant dans la chanson est très corpulent, d'où sa ressemblance avec le géant Goliath.

<sup>71</sup> Véronique Diané Assi, *Intertextualité et transculturalité dans les récits d'Amadou Hampaté Ba*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9.

<sup>72</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique* n°27, 1976, p. 279.

<sup>73</sup> *Idem*.

de celle des lieux de culte sur les lieux de réjouissance n'en est que plus formalisée et plus confirmée.

L'intertextualité interne intervient par exemple dans la deuxième partie du morceau de « Tu sais qui je suis? », qui commence par « Korogho sera jamais joli parce que Sénoufo n'est pas Président »<sup>74</sup> qui fait écho à la séquence « Un conseil, Président, on prend pas l'argent du peuple pour construire son village »<sup>75</sup> dans la chanson intitulée « Président ».

Par ailleurs, on peut relever la propension de nos chanteurs à fonctionner sur le modèle du conte. En effet, les chansons sont formellement tournées vers un auditoire à qui leurs auteurs ne manquent pas de s'adresser: la proposition « Tu sais qui je suis? », qui débute la chanson éponyme fonctionne comme une formule d'ouverture et interpelle directement les auditeurs.

Certains textes mettent en scène un narrateur homodiégétique qui imite le conteur: le segment phrastique « Un jour moi je passais c'est là Satan il m'a appelé »<sup>76</sup> dans la chanson « Victoire », apparaît au milieu de l'histoire racontée à propos du combat entre Jésus et Satan. Le chanteur prend ainsi part à son récit, car c'est sa présence et son interpellation par Satan qui opèrent la rupture. Et l'auditeur « est alors institué par le texte dans le rôle d'interlocuteur (...) Comme si le narrateur était un conteur et le narrataire son auditoire »<sup>77</sup>. Dans ce schéma, « La narration se révèle alors comme un espace d'échanges vivants rendu possible par la co-présence textuelle des « interlocuteurs »<sup>78</sup>, même s'ils ne se connaissent pas et ne se voient pas.

Au nombre des interpellations de l'auditeur à la fois présent et absent, on note des apostrophes qui sont des invites à l'action commune, comme dans l'injonction inclusive « Allons derrière lui », formule d'ouverture de la chanson « Président ». Dans cette même chanson, se déploie une technique similaire qui autorise les chanteurs à interpeller cette fois-ci le destinataire de leur texte: « Président, c'est toi le Président / Président on t'attend ». Dans cette chanson où la gestion du Pouvoir est vertement critiquée, cette

<sup>74</sup> La ville de Korogho ne sera jamais jolie parce que le Président n'est pas natif de cette ville. Sous-entendu que les présidents africains n'embellissent que leur village d'origine une fois au pouvoir.

<sup>75</sup> Les chanteurs conseillent au Président de ne pas utiliser l'argent du contribuable pour embellir son village d'origine.

<sup>76</sup> Un jour, je passais par là et Satan m'a appelé.

<sup>77</sup> Madeleine Borgomano, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 6.

<sup>78</sup> Roger Tro Deho, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 32.



interpellation seconde donne l'allure d'une lettre ouverte à la chanson dans laquelle les chanteurs égrènent leurs griefs, avant de terminer, comme dans le conte, par une leçon de morale où ils conseillent au Président de ne point user de l'argent du contribuable à des fins personnelles.

Ici, une phrase récurrente cryptée, car issue du jargon du nouchi imprime son rythme au texte: « En zougrou, gbê est mieux que drap »<sup>79</sup>. Nos « zougroumen » se posent en diseurs de vérité, en « tougnantigui »,<sup>80</sup> comme dirait Ahmadou Kourouma. Ils endossent la responsabilité de « recadrer » le Président parce qu'ils souhaitent lui éviter de s'égarer. Ce faisant, ils adoptent la position du fou du roi, se permettant de dire haut ce que le peuple pense bas. Le fou du roi, est en effet, le seul personnage pouvant se moquer du souverain sans conséquence. C'est cette posture qui les autorise à dire leur vérité au Président: « Aujourd'hui, tu es l'arbitre, tu es sur le terrain / Il y a d'autres dans les tribunes / Qui crient sur toi comme tu faisais auparavant / Alors ne dis pas / Qu'on veut te tuer »<sup>81</sup>. A moins qu'ils ne se glissent dans la peau de griots car comme le dit Mufutau, « dans la société traditionnelle africaine, le griot est bien connu pour sa liberté d'expression (...) il n'est donc pas étonnant de voir comment le griot interpelle le dictateur sans être inquiété »<sup>82</sup>. Sans aller jusque-là, Yodé et Siro jouent les porte-parole, parce que croyant sans doute que leur statut de chanteurs « zougrou » leur offre l'immunité qui les met à l'abri des foudres du locataire du Palais présidentiel.

A la différence des textes qui sont de véritables récits, « La vie c'est mollo » est tout en proverbes développés sous des angles différents avec plus ou moins de bonheur et reprenant tous le contenu sémantique du titre de la chanson. Témoins, ces trois proverbes cités: « Faut jamais te presser / Ce que Dieu t'a donné, c'est ce qui est pour toi »<sup>83</sup>, « Laisse le temps au temps / Pour comprendre ce que le temps / T'a réservé dans le temps »<sup>84</sup>, « Les arbres de la forêt / Ne produisent pas à la même saison / Aujourd'hui, c'est temps de mangue, demain, temps de goyave / Un jour pour toi va sortir »<sup>85</sup>. Ils

<sup>79</sup> Révéler la vérité évite l'humiliation.

<sup>80</sup> Ahmadou Kourouma, *Tougnantigui ou le Diseur de vérité*, pièce censurée après quelques représentations à Abidjan en 1972, reprise en 1996, puis éditée en 1998 chez Acoria.

<sup>81</sup> Le Président doit éviter de crier au loup car tout comme lorsqu'il était dans l'opposition et disait que les tenants du pouvoir étaient des incapables, d'autres opposants aujourd'hui jouent le même rôle que lui à l'époque. Il doit donc éviter de crier au complot car le jeu du pouvoir est ainsi.

<sup>82</sup> **Adebowale** Tijani Mufutau, « Ahmakou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau d'un romancier », in *Semen*, Revue de sémio-linguistique des textes et discours, 2004, p.2.

<sup>83</sup> Dans la vie, il faut savoir attendre son tour.

<sup>84</sup> Il faut savoir être patient pour savoir ce que l'avenir nous réserve.

<sup>85</sup> De même que les fruits d'un arbre sont saisonniers, le bonheur pour chacun arrive à point nommé.

renvoient tous à la même signification à savoir qu'il ne faut jamais se hâter dans la vie et qu'on arrive à tout avec de la patience. Remarquons en sus que les chanteurs auraient tout aussi bien pu insérer au milieu de cette pléthore de proverbes, une de ses bonnes formulations en français attribuée à François Rabelais: « Tout vient à point à qui sait attendre ». En outre, on y relève des proverbes forgés dans le langage et la phraséologie du peuple ivoirien: « Ce que Dieu t'a donné, c'est ce qui est pour toi », des détournements de sens de proverbes français reconnus tels que « le renard passe, passe, chacun à son tour ». Initialement, ce proverbe signifie que celui qui joue un mauvais tour à son prochain doit payer pour l'acte posé, mais dans ce cas précis, il signifie plutôt que dans la vie, chacun doit pouvoir attendre son tour.

Enfin, s'adressant toujours à leurs auditeurs, Yodé et Siro s'expriment de manière codée, sèment et parsèment leurs textes d'indices à la manière d'énigmes policières. Dans « Président », par exemple, nulle part, n'est cité le nom du Président duquel parle ce texte. Pourtant, les contemporains parviennent à le décoder avec des indices disséminés dans la chanson. La phrase « Dans les tribunes / Tu as crié tellement fort que tout le monde t'a entendu »<sup>86</sup> sous-entend que celui dont on parle est un opposant au pouvoir qui manifeste son désaccord. Couplée avec celle-ci: « Ce sont les marches qui t'ont amené au pouvoir »<sup>87</sup>, l'énigme se dévoile progressivement et montre qu'il s'agit de l'opposant historique, le Président Gbagbo, dont une des marques de protestation était justement les marches. On peut accessoirement y ajouter cette autre proposition pour un meilleur décodage: « Dans les hôpitaux, il y aura médicaments cadeau »<sup>88</sup>, référence explicite à l'Assurance Maladie Universelle (AMU) dont il avait fait cas au début de son mandat.

On retrouve un autre exemple dans ces paroles de la chanson « Tu sais qui je suis »: « Je connaissais un monsieur, il était Ivoirien, vers la fin, il est devenu ghanéen »<sup>89</sup>. Les contemporains se souviendront de l'affaire Djéni Kobénan, confronté en son temps, à un problème de nationalité. Les chanteurs actionnent ainsi la fonction mnémotechnique chez leur public, invitant l'auditeur à se souvenir, à relier et à faire le pont entre le passé et le présent.

<sup>86</sup> Quand tu étais dans l'opposition, tu as fait tellement de bruit que tout le monde t'a entendu.

<sup>87</sup> C'est grâce aux marches de protestation que tu as eu l'occasion de revendiquer et de parvenir au pouvoir

<sup>88</sup> Dans les hôpitaux, les médicaments seront gratuits.

<sup>89</sup> J'ai connu un monsieur qui a été déchu de la nationalité ivoirienne à cause de l'ivoirité; avant de s'engager dans la politique, il était Ivoirien et par la suite, on l'a traité de Ghanéen.

Nous venons de voir dans cette partie que nos « zougloumen » utilisent une pléthore de techniques dans les textes des chansons qu'ils écrivent. A quel dessein? Qu'est-ce qui motive leur choix?

## 2. De la pertinence et des motivations des choix des « zougloumen »

Malgré l'aura du mouvement « zouglo » qui l'a transporté hors des frontières ivoiriennes, il reste que le « zouglo » n'est pas une musique complètement autonome, absolument indépendante, qui s'auto-suffit.

En effet, « lieu commun des chansons d'ambiance scandées de génération en génération »<sup>90</sup>, le « zouglo » puise allègrement dans les « airs populaires du patrimoine artistique de la Côte d'Ivoire »<sup>91</sup> pour créer ses produits. C'est la raison pour laquelle, un grand nombre de mélodies des chansons « zouglo » sont enrobées « d'un air de déjà vu ou entendu »<sup>92</sup>.

Dans ce cas de figure, un exemple patent est fourni par la chanson « Victoire » qui, non seulement, parodie des événements connus, mais est aussi modulée sur une chanson religieuse émanant des lieux de culte chrétiens. Cette chanson, qui célèbre la résurrection du Christ, proclame sa victoire sur la mort, est en parfaite symbiose avec le message véhiculé dans la chanson et la mise en scène qui l'accompagne. Largement populaire en Côte d'Ivoire, cette chanson religieuse est aussi fredonnée par des non-chrétiens. Dès la diffusion des premières notes de la chanson de Yodé et Siro, tous ceux qui connaissent cet air prêtent l'oreille. Ce procédé a donc une fonction phatique et conviviale qui établit et maintient le contact entre le chanteur et les mélomanes au fil du chant, le fonds musical de ce tube étant calqué sur la chanson religieuse populaire.

On pourrait taxer ce principe créatif qui s'accoude à l'existant pour exister, de saprophyte qui profite justement de l'existant pour se mettre en valeur, mais il n'en est rien si l'on admet le principe que l'on ne crée pas ex-nihilo et que toute création se met en place à partir d'une fondation existante avant de se déployer pour donner vie à une nouvelle oeuvre.

Les diverses interpellations au moyen du vocatif, « Mais vous connaissez les femmes » de la chanson « Antilaléca », de l'impératif « Regarde pas mon visage pour m'attribuer une nationalité », des injonctions « Evitons l'injustice entre nous » et des interrogations « Quel est mon pays ? », pour exemples, font un zoom sur la fonction conative du langage, celle

<sup>90</sup> Yacouba Konaté, *Op Cit.*, p. 48.

<sup>91</sup> Adom Marie Clémence, 2013, *Op. Cit.*, p.113.

<sup>92</sup> *Idem.*

qui a « pour but d'attirer directement l'attention du récepteur qui doit se sentir concerné par le message »<sup>93</sup> celle qui « permet de le solliciter nettement »<sup>94</sup>. Le but avéré et sans ambages ici est d'amorcer et de maintenir la communication avec le narrateur-auditeur.

Par ailleurs, les intrusions des auteurs dans leurs chansons jouent plutôt sur la fonction expressive du message permettant aux chanteurs de « communiquer (leurs) impressions, (leurs) émotions, (leurs) jugements sur le contenu du message ».

En outre, selon Tro Deho, les marques indicatrices de la présence des chanteurs dans leurs textes comme les pronoms personnels de la première personne tels que « moi », « je », « m' » dans « Un jour moi je passais c'est là Satan il m'a appelé » ou « ma », « mon » dans « Ma mère est guinéenne, mon père est malien, d'où moi je viens ? » sont « révélatrices de cette volonté (qu'ils ont) d'impliquer (leurs auditeurs) dans (leur) récit et de maintenir le contact avec (eux) »<sup>95</sup>.

Il semble que le recours au proverbe obéisse à la même logique, mais avec un supplément plutôt rassembleur. Par définition, le proverbe est « un moyen d'expression de la pensée reflétant l'expérience et la sagesse pratiques et populaires communes à un groupe social donné »<sup>96</sup>. Rappelons que la compréhension d'un proverbe dépend dans une large mesure de l'appartenance de l'émetteur et du récepteur à la même sphère culturelle. Ici appert la volonté manifeste de réunir et de communiquer aussi mais surtout autour du patrimoine commun. A cet égard, le proverbe « apparaît d'abord comme un message interpersonnel (impliquant) un émetteur et un récepteur (car) l'un et l'autre participent à une situation sociale et le proverbe dit quelque chose à propos de cette situation »<sup>97</sup>.

Cette volonté inamovible d'adopter le même langage en s'adossant au fonds commun explique ainsi la sélection des événements mis en chanson, ceux-ci faisant tous partie de l'histoire des Ivoiriens, émanation de leur société. Dans cet esprit, des indices disséminés dans les chansons ne sont pas à proprement parler des obstacles au décryptage des textes, puisque les chanteurs et leur public partagent la même histoire. Cette sorte de devinette ou d'intrigue policière constitue juste une sorte de jeu de colin-maillard entre les « zougloumen » et leur auditoire. Il en est de même avec la convocation de l'Histoire, en

---

<sup>93</sup> Bernard Cocula, Claude Peyrouet, *Didactique de l'expression*, Delagrave, Collection Belloc, 1978, p. 28

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> Roger Tro Deho, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 34.

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> Jean Cauvin, *Comprendre les proverbes*, Paris, Les Classiques africains, 1981, p.6

l'occurrence celle de la reine Pokou et du peuplement de la Côte d'Ivoire par les Akans et les Krou.

Volonté encore d'un langage commun, cette fois au sens linguistique, en utilisant une langue commune avec cette place non négligeable accordée au « nouchi » dans les textes. Le nouchi étant devenu, d'une part, « la première langue ou à tout le moins la langue la plus parlée des jeunes âgés de 10 à 30 ans »<sup>98</sup>, et, d'autre part, « la base sociale de (sa) communauté linguistique s'étant (considérablement) élargie (...), cet argot « a acquis une véritable fonction véhiculaire »<sup>99</sup>. Le fait est que son « stock lexical imagé »<sup>100</sup> circule librement d'une classe à l'autre et que la quasi-totalité des Ivoiriens le pratiquent avec plus ou moins de fréquence, selon les lieux dans lesquels ils se trouvent. Ainsi, en choisissant de s'exprimer dans ce registre, Yodé et Siro mettent leurs textes à la disposition du plus grand nombre, invitant la jeune génération à pénétrer leurs textes sans effort, mais ne fermant pas non plus le couloir linguistique aux aînés.

Opérant le choix de se tourner vers le patrimoine ivoirien en exploitant plusieurs de ses ressources, les « zougloumen » Yodé et Siro, ont véritablement choisi de « consommer ivoirien ». Communiquer avec leur public, communier autour du bien commun pour fédérer les mélomanes autour de leurs chansons constituent les visées ultimes des chanteurs.

L'objectif est d'autant plus bien pensé qu'emporter l'adhésion inconditionnelle de leur public garantit un succès certain aux chanteurs.

### Conclusion

Au terme de notre étude, il nous appartient d'en faire le bilan qui passe par le rappel des procédés réunis pour parvenir au schéma communicationnel original élaboré par les chanteurs de « zouglou » Yodé et Siro.

Dans les six textes des chansons des « zougloumen » sur lesquels nous avons choisi de travailler, nous avons pu relever une palette de techniques utilisées par les auteurs pour communiquer et communier avec leur public.

---

<sup>98</sup> Jérémie Kouadio N'Guessan, « Le nouchi et les rapports dioula-français », in *Le français en Afrique*, Revue des observatoires du français contemporain en Afrique, n°21, CNRS, 2006, p. 177

<sup>99</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>100</sup> Camille Roger Abolou, « Dynamiques des français populaires africains: état des faits, état de la recherche et prospective », 2010, consulté le 23 août 2014, <http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2010/01>.

Les chanteurs de « zouglou » content des récits à leur public au cours desquels ils les interpellent, leur posent des questions, les invitent à l'action, s'y impliquent personnellement, jouant de façon concomitante sur les fonctions conative, phatique et expressive du langage. Ils usent de l'allégorie, de la parodie et du travestissement burlesque pour rendre leurs sujets plus accessibles, ramenant la dimension religieuse à une dimension profane, choisissant le comique à la fois pour dépouiller le thème de son sérieux, mais aussi pour susciter le sourire chez l'auditeur ivoirien.

En sus, l'intention de faire participer les auditeurs aux textes s'affirme dans le procédé de dissémination d'éléments à décoder qui se révèlent à l'analyse, translucides pour les sachants.

Témoin de leur temps, les chanteurs valsent sur des sujets, sur des thèmes et des airs connus de leur public, et de ce fait, signent un pacte de complicité avec lui, dans l'optique avérée d'emporter son adhésion et d'obtenir un succès durable auprès de lui, car c'est le public qui façonne la renommée et la réputation de l'artiste.

## ANNEXES

### PAROLES DU CORPUS DES CHANSONS

#### « Victoire »

Vraiment ça a chauffé... (3 fois)

Dieu a créé son monde avec tous ses habitants, tellement amour il a créé aussi Satan, mais Dans la vie tu sais qui peut te frapper tu sais pas qui va te tuer, oui Satan!

Tellement mauvais il a blagué Adam et Eve et il a pris le monde de Dieu ça a chauffé, victoire, ça a chauffé (3 fois)

Dieu pour sauver son monde il a envoyé son fils unique avec un plan de bataille, Jésus est arrivé il a créé beaucoup d'églises, assemblées de Dieu attaquer tous les maquis, royaume de Dieu attaquer les cinémas, protestants baptistes eux se promènent pour prêcher tellement fâché il a créé des églises au bord des plages là-bas on porte pas chaussures, ça a chauffé, victoire, ça a chauffé... (3 fois)

Un jour moi je passais c'est là Satan il m'a appelé il dit Jésus a des foutaises, il a pris mes maquis, il a pris mes cinémas aujourd'hui tout va finir

Satan est arrivé dans un kimono noir Timberland dans son pied, son nez était percé.

Tellement digba il ressemblait à Goliath, Goldorak on dirait un ciborg

Une lumière jaillit c'est là Jésus est arrivé dans un kimono blanc Sebago dans son pied, Cheveux bien coiffés tellement petit je dis Satan va le tuer ça a chauffé, victoire (3fois)

Jeux de jambes de Satan, jeux de jambes de Jésus, il n'y a pas eu ouverture, le gnaga était serré, ça a chauffé...

Coup de pied de Satan, Jésus a bloqué, coup de tête de Jésus Satan a dribblé le gnaga était mortel, ça a chauffé, victoire...ça a chauffé

Tellement ça a chauffé tout Adjamé était sorti, Abobo est venu, Komassi était présent

même Le Gbata était témoin, ça a chauffé  
 Jeux de jambes de Jésus, ouverture de Satan, Jésus n'a pas ndéndé oh, un petit crochet le  
 Goliath a pris KO, oh oh victoire!!!  
 éééé.....

« **Quel est mon pays** »

De père ou de mère tu es ivoirien  
 Trop de frustrations à son égard  
 Erico est né à Abidjan hooo  
 Sa mère est ivoirienne  
 C'est l'enfant de Kaboré ho  
 Kaboré qui est Burkinabé  
 Erico est né à Abidjan hooo  
 Sa mère est ivoirienne  
 C'est l'enfant de Kaboré ho  
 Kaboré qui est Burkinabé  
 De père ou de mère tu es ivoirien  
 Trop de frustrations à son égard  
 A trois ans il a connu le Burkina  
 A cause de la tradition  
 Erico Kaboré il a été balaféré  
 A trois ans il a connu le Burkina  
 A cause de la tradition  
 Erico Kaboré il a été balaféré  
 Orphelin de père  
 Huit ans grandit avec sa mère  
 Erico Yako  
 Ivoirien de mère donc tu es Ivoirien  
 Pourquoi le frustrer Kaboré  
 1 2 3 Mossi làààà  
 Joue ohoooo  
 A tout de champ Gboda làààà  
 Joue ohoooo  
 De père ou de mère tu es ivoirien  
 Trop de frustrations à son égard (2 fois)  
 Ma mère est guinéenne, mon père est malien, d'où moi je viens ohhh ?  
 Mon père est tchadien, ma mère est béninoise, d'où moi je viens ohhh ?  
 De part et d'autre, je suis reconnu mais pas en tant que tel  
 Quel est mon pays ? Le pays du métis oohh yiooh  
 Quand je suis au Gabon, on m'appelle Ghanéen  
 Quand je suis au Ghana, on m'appelle Gabonais  
 Au Burkina, on dit voilà Ivoirien  
 En Côte d'Ivoire, voilà Burkinabé  
 De part et d'autre, je suis reconnu mais pas en tant que tel

Quel est mon pays? Le pays du métis oohh yiooh  
 Regarde pas mon visage pour m'attribuer une nationalité  
 Mon accoutrement pour donner le nom de mon pays oohh yiooh  
 Quel est mon pays? Le pays du métis oohh yiooh (3 fois)  
 Mon pays oohh yiooh

**« Antilaléca »:**

Antilaléca ho héé Antilaléca Antilaléca  
 Ma voisine disait que son mari n'est pas puissant  
 Il est paresseux  
 Pendant la nuit il ne fait que dormir seulement  
 Antilaléca ho héé Antilaléca Antilaléca  
 6H du matin elle est allée voir un marabout  
 Elle explique son problème  
 Le marabout lui dit : tiens ce sachet  
 Ce qui est là-dedans on appelle ça antilaléca  
 Ça réveille en bas  
 Tu mets un peu dans la sauce  
 4H du matin, il sera antilaléca  
 Antilaléca ho héé Antilaléca Antilaléca  
 Elle arrive au marché, son mari doit bien manger  
 Elle paie assez de crabes, beaucoup de kpolos  
 Sans oublier que son mari aime escargots  
 Antilaléca ho héé Antilaléca Antilaléca  
 La voisine dans la cuisine, la sauce au feu  
 Le marabout lui avait dit, de mettre un peu  
 Mais vous connaissez les femmes  
 Elle s'est dit : en mettant un peu, son mari va faire un peu  
 Donc elle a tout versé dedans  
 Antilaléca ho héé Antilaléca Antilaléca (5 fois)  
 Elle finit de trier son riz, elle rentre dans la cuisine  
 Rappelez-vous, la poudre de Antilaléca, ça réveille en bas  
 Ça peut même réveiller cadavre  
 Elle soulève le couvercle  
 Regarder dans la sauce, c'est gâté  
 Les crabes se sont attrapés, kpolo sur poisson  
 Viande de brousse, lui il a attrapé oignon  
 Le crabe sur la crabette  
 Ça faisait iya zikouzin iya zikouzin

**« Président »**

Allons derrière lui  
 Il nous a promis, de changer notre vie



Dans les hôpitaux, il y aura médicaments cadeau  
 Notre sécurité sera toujours garantie  
 Président ayikamiyo  
 Président c'est toi mon Président  
 C'est toi qui es au pouvoir  
 Faut nous excuser  
 Mais en zouglou, gbè est mieux que drap  
 Président, c'est toi le Président  
 Président on t'attend  
 Quand le match a commencé, tu étais dans les tribunes  
 Tu as crié tellement fort que tout le monde t'a entendu  
 Président, c'est toi le Président  
 C'est toi qui disais que les défenseurs sont pas puissants  
 Le milieu tourne mal, les attaquants sont nuls  
 Tu disais encore que c'est l'arbitre qui gâte le match  
 Mon Président, c'est toi le Président  
 Aujourd'hui, tu es l'arbitre, tu es sur le terrain  
 Il y a d'autres dans les tribunes  
 Qui crient sur toi comme tu faisais auparavant  
 Alors ne dis pas qu'on veut te tuer  
 Président, c'est toi mon Président  
 Un conseil, Président  
 On prend pas l'argent du peuple pour construire son village  
 Les femmes de Président  
 Elles prennent le panier pour aller faire marché à Paris  
 Madame la Présidente y a marché à Gbata  
 Président, c'est toi mon Président  
 Ce sont les marches qui t'ont amené au pouvoir  
 Alors Président, n'interdis pas les marches  
 On a bien dit que en zouglou gbè est mieux que drap  
 On est ensemble comme en décembre  
 Maintenant tu es au pouvoir  
 Faut nous excuser  
 Mais en zouglou, gbè est mieux que drap  
 Président on t'attend  
 Quand le match a commencé, tu étais dans les tribunes  
 Tu as crié tellement fort que tout le monde t'a entendu  
 Président, c'est toi le Président  
 C'est toi qui disais que les défenseurs sont pas puissants  
 Le milieu tourne mal, les attaquants sont nuls  
 Tu disais encore que c'est l'arbitre qui gâte le match  
 Aujourd'hui, tu es l'arbitre, tu es sur le terrain  
 Il y a d'autres dans les tribunes  
 Qui crient sur toi comme tu faisais auparavant

Alors ne dis pas  
 Qu'on veut te tuer  
 Un conseil, Président  
 On prend pas l'argent du peuple  
 Pour construire son village  
 Les femmes de Président  
 Elles prennent le panier pour aller faire marché à Paris  
 Madame la Présidente y a marché à Gbata  
 Président, c'est toi le Président  
 Je te rappelle Président  
 Ce sont les marches qui t'ont amené au pouvoir  
 Alors Président, n'interdis pas les marches  
 On a bien dit que en zouglou, gbè est mieux que drap  
 Y a des maladies au pays  
 Qu'on n'arrive pas à soigner  
 Les caisses sont vides  
 Tu vas au marché on te dit le riz a augmenté  
 Guérissons ces maladies-là avant de parler du sida  
 Sinon on aura faim jusqu'à la fin  
 Mon Président, c'est toi mon Président.

**« La vie, c'est mollo »**

Ballou faut jamais te tromper  
 La vie c'est mollo ho  
 Ce que Dieu t'a donné, c'est ce qui est pour toi  
 La vie c'est mollo ho  
 Le renard passe passe chacun à son tour  
 Laisse le temps au temps  
 Pour comprendre ce que le temps  
 T'a réservé dans le temps  
 Quand Chico joue au ballon  
 C'est que le femur est derrière  
 Toi ton derrière n'est pas soudé  
 C'est toi qui fais bourgeoisie sans gérance ho  
 La vie c'est comme le temps  
 La vie c'est mollo ho  
 Si il pleut chez toi aujourd'hui  
 Recueille un peu d'eau pour pouvoir t'en sortir  
 Quand la sécheresse va venir  
 La vie c'est mollo ho  
 Ma maman m'a toujours dit  
 De ne pas me presser  
 Les arbres de la forêt  
 Ne produisent pas à la même saison

Aujourd'hui, c'est temps de mangue, demain, temps de goyave  
 Un jour pour toi va sortir  
 La vie c'est mollo ho

**« Tu sais qui je suis ? » :**

Tu sais qui je suis ? (2 fois)  
 Si Ivoirien  
 Te dit « Tu sais qui je suis »  
 Il veut te dire qu'il est ivoirien que toi  
 Tu sais qui je suis ? (2 fois)  
 Le nouveau millénaire arrive  
 Où chaque pays prépare son bilan  
 C'est là l'Ivoirien  
 a la peur au ventre  
 Affaire de ivoirité  
 Parce qu'il ne sait pas  
 Si il sera toujours Ivoirien  
 Tu sais qui je suis ?  
 Je connaissais un monsieur  
 Il était Ivoirien  
 Vers la fin, il est devenu Ghanéen  
 Y avait un autre aussi  
 Il était Ivoirien  
 Après, il est devenu Mossi  
 Même le chef du village  
 Les gens ont commencé à dire qu'il n'est pas Ivoirien aussi  
 Tu sais qui je suis ?  
 A l'école primaire  
 L'histoire de la reine Pokou  
 Les gens nous ont dit que les Akans viennent du Ghana  
 C'est pour éviter la guerre  
 Que les Krou sont descendus du Libéria  
 C'est pour aussi fuir la guerre  
 Que ceux d'en haut sont descendus un peu en bas  
 Et puis ensemble, on a formé un joli pays  
 Où y a pas palabre  
 Evitons l'injustice entre nous  
 Parce que beaucoup d'injustice peut créer un petit désordre  
 Pourtant c'est les petits désordres  
 Qui créent souvent les grands gbangbans  
 Evitons l'injustice entre nous  
 Parce que beaucoup d'injustice peut créer un petit désordre  
 Pourtant c'est les petits désordres

Qui créent les grands gbangbans  
 Tu sais qui je suis ? (3 fois)  
 Korogho sera jamais joli  
 Parce que Sénoufo n'est pas Président  
 Dabou sera jamais joli  
 Parce Adioukrou n'est pas Président  
 Katiola sera jamais joli  
 Parce que Tagbanan n'est pas Président  
 Daloa sera jamais joli  
 Parce Bété n'est pas Président  
 Man sera jamais joli  
 Parce que c'est pas Guéré qui est Président  
 Aboisso sera jamais joli  
 Parce que c'est pas Agni qui est Président  
 Bassam sera jamais joli  
 Parce que Appolo n'est pas Président  
 Guéhizo sera jamais joli  
 Parce que Débawa n'est pas Président  
 Divo sera jamais joli  
 Parce que Dida n'est pas Président  
 Adzopé sera jamais joli  
 Parce que c'est pas Attié qui est Président  
 Agboville sera jamais joli  
 Parce que Abbey n'est pas Président.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS (chansons)

- Yodé et Siro [1999], « Victoire », Album *Victoire*  
 [2001], « Antilaléca », Album *Antilaléca*  
 [2001], « La vie c'est mollo », Album *Antilaléca*  
 [2001], « Président », Album *Antilaléca*  
 [1999], « Quel est mon pays ? », Album *Victoire*  
 [1999], « Tu sais qui je suis ? », Album *Victoire*

### OUVRAGES GENERAUX

- BORGOMANO Madeleine, *Ahmadou Kourouma, le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, 1998, 252 p.  
 CAUVIN Jean, *Comprendre les proverbes*, Paris, Les Classiques africains, 1981, 104 p.  
 COULIBALY Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monémemo*, Paris, L'Harmattan, 2010, 284 p.  
 TRO DEHO Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, 200 p.

**OUVRAGES DE METHODOLOGIE**

COCULA Bernard, PEYROUTET Claude, *Didactique de l'expression*, Delagrave, Collection Belloc, 1978, 320 p.

LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », in *Poétique* n° 19, 1974, p. 368-388

STALLONI Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2008, 128 p.

ASSI Véronique Diané. *Intertextualité et transculturalité dans les récits d'Amadou Hampaté Ba*, Paris, L'Harmattan, 2013, 84 p.

**ROMAN**

KOUROUMA Amadou, *Tougnantigui ou le Diseur de vérité*, (lieu), Acoria, 1998, 112 p.

**ARTICLES**

TIBURCE Koffi cité par ADOM Marie Clémence, « Mélanges autour du zouglou, anthropolectures d'un genre néo-urbain de Côte d'Ivoire », in *Nodus Sciendi*, 2013, p. 1-113.

ADOM Marie Clémence, « Le syndrome d'André Leclerc dans la poésie ivoirienne : De la quête identitaire dans la nouvelle poésie chantée en Côte d'Ivoire » in *Revue En-Quête* n°7, 2000, p. 50-63.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique* n°27, 1976, p. 279.

KONATE Yacouba, « Génération zouglou », in *Cahiers d'études africaines* n°168, 2002, p. 777-796.

KOUADIO N'GUESSAN Jérémie, « Le nouchi et les rapports dioula-français », in *Le français en Afrique*, Revue des observatoires du français contemporain en Afrique, n°21, CNRS, 2006, p. 177-191.

MUFUTAU Adebowale Tijani, « Ahmakou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau d'un romancier », in *Semen*, Revue de sémio-linguistique des textes et discours, p.1-10 .

**WEBOGRAPHIE**

ABOLOU Camille Roger, « Dynamiques des français populaires africains : état des faits, état de la recherche et prospective », 2010, consulté le 23 août 2014, <http://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2010/01>.

BROU-DIALLO Clémentine, « Influence des variétés de français présentés en Côte d'Ivoire sur la norme académique du français en vigueur chez les enseignants des lycées et collèges d'Abidjan », 2004, consulté le 05 août 2014 <http://w3.gril.univ-tlse2.fr/analyses/A2007/BROU-DIALLO>.



## ROMANCIÈRES IVOIRIENNES: AUTRES ÉCRITURES, AUTRES LANGAGES

**KOUASSI** Agnès  
Enseignant chercheur  
Benyho72@gmail.com  
Université Alassane Ouattara  
Bouaké

### **Résumé:**

Les romancières ivoiriennes s'affranchissent des modes rédactionnelles de leurs prédécesseurs. Elles expriment leurs idées sans artifices et sans pudeur. Les ex féministes sont devenues des combattantes de tous les maux auxquels elles sont assujetties et cela, « à visage découverts », à travers une écriture novatrice et pluridimensionnelle. Le renouvellement du personnage féminin, les thématiques novatrices, les innovations dans le style constituent les nouveaux axes d'explorations des romancières ivoiriennes.

**Mots clés:** écritures féminines, littérature postcoloniale, rupture esthétique

**Summary:** Ivorian novelists overcome the editorial modes of their predecessors. They express their ideas unadorned and without shame. Feminist ex became combatants of all evils to which they are subject and that "open face", through innovative and multidimensional writing. The renewal of the female character, the innovative themes, innovations in style are the new axes of explorations of the Ivorian novelists.

**Key words:** women's writings, postcolonial literature, aesthetic break

### **Introduction**

Jusque dans les années 1970, la littérature nègro africaine était exclusivement masculine. Il a fallu attendre les années 1980 pour parler véritablement d'écriture féminine africaine. Quoique *Les danseuses d'Impé-Eya*, de Simone Kaya, premier roman féminin ivoirien; apparaît en 1976. Comme pour palier cette arrivée tardive, les romancières ivoiriennes contribuent depuis une vingtaine d'année à l'évolution de la société ivoirienne, à travers une floraison de romans traitant de divers sujets dans des styles innovants et variés. Il n'y a plus chez les romancières ivoiriennes, de sujets tabous ni de thèmes réservés aux hommes, tout se dit et se lit sous la plume des femmes. On parle alors de roman ivoirien féminin ou d'une écriture féminine qui est une aventure de

l'écriture<sup>101</sup>, Cet article contribuera à montrer que les écrivaines ivoiriennes, par cette révolution textuelle, ont conféré au roman féminin ivoirien le caractère de renouveau tant sur le plan de la thématique, du style que du langage. Comment transforment-elles un problème en promesse d'avenir? Comment participent-elles à ouvrir d'autres futures et 're'donner une espérance au monde féminin qui constitue le socle de la puissance de vie de l'Afrique. Telle est la problématique qui sous tend cet article.

### **La rupture d'un tabou pour dire ce qui est**

En scrutant, même superficiellement, la production féminine ivoirienne sur l'échiquier littéraire national, un constat se démarque: elle n'est plus une littérature de qualificatif féminin qui n'a pour objectif majeur que de dire le monde féminin. Le roman féminin ivoirien a depuis, élargi son champ littéraire, allant jusqu'à s'auto-représenter dans ses propres textes. Ce passage, d'une étape à l'autre, s'est fait à travers une provocation systématique, opérant sur deux temps : le choix, au départ, de personnages féminins en marge de la société, tels que l'étrangère, la prostituée, la femme folle qui, de par leur marginalisation, étaient en quelque sorte autorisées, sinon justifiées à une plus grande liberté de parole. Cette méthode a permis aux féministes d'aborder des questions plus larges touchant à l'exploration de zones considérées jusque-là comme tabous ou de l'ordre du trivial.

Les romancières de la nouvelle génération ont fait bouger les normes du roman. Dans leur exploration de l'interdit et du trivial, elles se sont notamment approprié de nouvelles zones du langage, que ce soit de l'ordre du violent, de l'abject, de l'horrible, du sexuel, mais aussi du vulgaire ou du politique, tous domaines jusque-là considérés comme tabou. C'est dans le même registre de la capacité d'émancipation des relégués que s'inscrivent les thèses des subalterne studies<sup>102</sup> et des cultural studies<sup>103</sup>. Tout comme dans ces deux œuvres, les écrivaines ont su affirmer l'autorité d'une parole, pour offrir un regard plus riche, ouvert sur l'avenir, mais aussi fort de la sagesse d'hier et de l'expérience d'aujourd'hui. C'est en tant qu'écrivaines, qu'elles s'expriment désormais, au même titre que l'homme, et disent l'Afrique, la jeunesse, l'amour, la mort, la souffrance et la vie.

Jacques Chevrier retrace, à cet effet, les différentes étapes du roman africain sous les catégories de roman de la contestation, de roman historique, de roman de la formation, de

<sup>101</sup> Marina Ondo, *L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire, la revue des ressources*, novembre 2009,

<sup>102</sup> Gayatri Chakravorty Spivak; *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 112 pages

<sup>103</sup> Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, 327



roman de l'angoisse et de roman du désenchantement<sup>104</sup>, sans évoquer des romancières africaines, car selon lui, en 1984, « peut-être est-il trop tôt pour parler d'écriture féminine »<sup>105</sup>. La littérature féminine émergeait à peine car les femmes africaines n'écrivaient que pour dénoncer des situations inégalitaires d'oppression.

Jacques Chevrier cite, à ce propos, *La parole aux négresses* d'Awa Thiam<sup>106</sup> qui, à travers des témoignages recueillis par des femmes en 1978, fait une critique poignante de l'excision. Par la suite, les romancières africaines se sont engagées dans l'aventure de l'écriture en adaptant leur production littéraire aux contextes sociaux, leurs textes sont basés sur une recherche au niveau des structures verbales où se déclinent, sous diverses modes, des personnages féminins variés. On se doit, dès lors, d'appréhender les romancières ivoiriennes à travers la peinture de ces différentes figures romanesques, ce qui ne répond donc pas forcément à une description normative. Bien plus, l'évolution de la thématique et du style des romancières ivoiriennes, en plus de constituer une révolution littéraire, contribuent à la dénonciation des tares de la vie de leurs concitoyens.

### **L'auto dénonciation de la dégradation féminine**

Le tableau dépeint par les romancières africaines faisait le réquisitoire d'une société longtemps dirigée et contrôlée par des hommes. Elles revendiquent surtout le respect des droits fondamentaux de la femme, et rejettent le rôle de souffre-douleur. Cela va jusqu'à l'excès comme en témoigne le rôle que jouent les héroïnes littéraires de Marie-Gisèle Aka, Assamala Amoi, Josette Abondio. Dans *Les haillons de l'amour*, l'auteur décrit la situation d'une adolescente, Johanne, issue d'un milieu bourgeois, qui s'amourache de son père. Avec *Kouassi Koko... ma mère*. Sophie, étant convoitée par le père et le fils, se retrouve à être l'amante résignée des deux. Alice, dans *Appelez-moi Bijou*, est celle qui recueille et adopte un enfant de la rue et qui, en même temps, fait avorter sa petite sœur qui trouve la mort.

### **Une vie sexuelle débridée**

La société africaine actuelle se démarque nettement de celle d'un passé assez récent. Cette démarcation se remarque par le fait que les contemporains semblent recourir aux actes qui concourent à leur destruction. Nous assistons à une dégénérescence sociale, fruit des mariages forcés, des infidélités, de la prostitution, de la polyandrie et de l'inceste. Leur première prise de position s'inscrit dans la lutte contre les mariages forcés Marie-

<sup>104</sup>Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, pp. 103-119.

<sup>105</sup>Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, p. 157.

<sup>106</sup>Awa Thiam, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.

Gisèle Aka, Fatou Kéita, Fatoumata Sirantou Haïdara, Josette Abondio et bien d'autres s'associent pour lutter contre ce "fléau" des temps anciens qui semble s'enraciner dans les mœurs actuelles. C'est Marie-Gisèle Aka, avec *Les Haillons de l'Amour* qui, la première, s'insurge, avec fermeté, contre cette pratique. Elle est suivie de *Rebelle*, de *Kouassi Koko... ma mère* et de *Toute une vie*.

Leurs plumes accusatrices s'attaquent d'abord au phénomène de la prostitution en milieu scolaire. Celle-ci se pratique dans l'unique but d'acquérir des notes imméritées. Marie-Danielle Aka, dans *Le silence des déshérités*, met le doigt sur la prostitution en milieu universitaire. Elle a pour co-auteurs les professeurs et les étudiantes.

L'ouvrage de Pierrette Herzberger-Fofana part de l'hypothèse suivante: la plupart des romancières africaines écrivent selon une triple perspective: c'est en tant que femme, en tant que citoyenne d'un État du Tiers-Monde et en tant qu'écrivain que les romancières s'engagent dans la voie littéraire. Le but qu'elles poursuivent est souvent plus documentaire que littéraire. Les romans féminins deviennent ainsi une mine de renseignements sur les us et coutumes de nombreux pays, vus selon une perspective féminine.

A partir d'une analyse de leurs romans, Régina Yaou, Anne-Marie Adiaffi, Adjoua Flore Kouamé et Alimatou Koné mettent l'accent sur le pouvoir bénéfique de la religion, les méfaits de la sorcellerie et du fétichisme, respectivement dans *Aihui Anka*, *Défi aux sorciers*, *La ligne brisée*, *La valse des tourments* et *Cri de souffrance* nous mettons en exergue les effets néfastes de la violence morale sur les protagonistes qui cherchent dans les forces occultes un remède à leur détresse. Désormais, les femmes de Lettres ivoiriennes abordent tous les sujets. Elles ne se cantonnent plus aux thèmes stéréotypés auxquels elles nous avaient habitués: le conflit entre le modernisme et la tradition.

Concernant la polygamie, Fatoumata Haïdara Sirantou, tout en s'insurgeant contre le mariage forcé, ne manque pas d'en faire un procès dans son tout premier roman, *Toute une vie*. La stérilité comme thématique littéraire est développée par Kacou Oklomin à travers *Okouossai ou le Mal de mère*. Les romancières exploitent aussi d'autres thèmes tels: l'amour, la sexualité, le sexisme et le racisme. Le thème de l'inceste est illustré par les romancières comme Marie-Gisèle Aka, Josette Abondio et Caroline Angèle Yao par le biais de leurs œuvres, respectivement *Les haillons de l'amour*, *Kouassi Koko... ma mère* et *Nafiassou*.

Le portrait que Marie-Gisèle Aka fait d'Eric Favier est celui d'un père incestueux et infidèle. Son infidélité envers sa femme, Odile Favier, se situe à deux niveaux. Il la

trompe d'abord avec sa fille, ensuite avec une inconnue et enfin il les trompe toutes les trois. Avec Johanne, Favier trompa sa femme pendant « *quatre ans. Deux mille deux cents jours de bonheur (...) la vie (lui) souriait pour la première fois puisqu'il n'y avait plus d'ambiguïté possible sur l'amour de (son) père pour (lui)* »<sup>107</sup>

Le problème du racisme, déjà traité dans maintes œuvres, dont la nouvelle *Le défi*<sup>108</sup> de Michelle Assamoi, semble se poser avec intensité dans *Appelez-moi Bijou* de Assamala Amoi et *Rebelle*. En effet, ces deux œuvres mettent un accent tout particulier sur les rapports Noir/Blanc. Elles y dénoncent le comportement néfaste de certains Blancs qui n'hésitent pas à demander au Noir d' « allez (se) laver »<sup>109</sup>. Avec *Rebelle*, Fatou Kéita peint un tableau de la difficile union de Philippe et de Malimouna. Cette difficulté est l'œuvre de toute une société.

La prostitution, que ce soit en milieu social scolaire, ou universitaire, est dénoncée dans *Lezou Marie ou les écueils de la vie* de Régina Yaou, ainsi que dans *Le silence des déshérités* de Marie-Danielle Aka et *Nafiassou* de Caroline Angèle Yao.

Régina Yaou, Anne-Marie Adiaffi, Adjoua Flore Kouamé et Alimatou Koné mettent l'accent sur le pouvoir bénéfique de la religion, les méfaits de la sorcellerie et du fétichisme, respectivement dans *Aihui Anka défi aux sorciers*, *La ligne brisée*, *La valse des tourments* et *Cri de souffrance*, Régina Yaou, *La révolte d'Affiba*, Fatou Bolli, *Djigbô*,

L'engagement politique, l'abus du pouvoir politique, la corruption administrative, les conflits armés et la misère sociale sont développés à travers *Appelez-moi Bijou* de Assamala Amoi, *Le royaume aveugle* de Véronique Tadjou, *Une vie de crabe* de Tanella Boni et *La grande dévoreuse* de Isabelle Boni-Claverie. Regina Yaou dans, *Opération Fournaise* et *Coup d'état*. Véronique Tadjou, *Le royaume aveugle*.

L'adultère et l'infidélité sont les aspects de la déliquescence sociale qui n'échappe pas aux écrits des romancières. Cette pratique, qui semble atemporelle, se révèle nettement dans leurs œuvres.

### **La polygamie et l'excision: de l'adhésion à la rupture**

La polygamie est une pratique matrimoniale adoptée par la tradition et certaines convictions religieuses. Elle autorise l'homme à prendre pour épouse deux ou plusieurs femmes. Toutes les femmes rêvent d'avoir un mari à elles ; par conséquent, elles

<sup>107</sup> Marie-Gisèle Aka, *Les Haillons de l'amour*, op. cit., p. 78

<sup>108</sup> Michèle Assamoi, *Le Défi*, Abidjan, N.E.A, 1984

<sup>109</sup> Marie-Gisèle Aka, *Les Haillons de l'amour*, op. cit. p. 186.

n'acceptent la polygamie que par diverses contraintes. Elle doit subir les humiliations, les railleries, l'avalissement les perpétuelles disputes, jalousie, rivalité et l'assujettissement qu'impose tout régime polygamique.

Mariama Bâ, est la première romancière africaine, à oser aborder, avec franchise, à travers son œuvre, *Une si longue lettre*<sup>110</sup>, la lutte de la femme contre la polygamie, contre les traditions archaïques et la condition précaire de la femme. L'œuvre n'a pas manqué de souligner le rôle prépondérant que joue l'islam dans la pratique de la polygamie.

Dans son étude consacrée au roman, *Une si longue lettre*, Marie Grésillon affirme que: « le but du roman est de condamner la polygamie en particulier, une pratique bien ancrée dans les mœurs de l'islam que personne ne songe à remettre en cause »<sup>111</sup>. Cette analyse montre que la polygamie est l'institution islamique la plus critiquée par les femmes intellectuelles.

Mis au ban des accusés, l'islam est vu comme la religion qui désavantage les femmes. Or, une analyse approfondie de la sourate relative à la polygamie donne lieu à une interprétation autre que celle qui est couramment pratiquée. En effet, les paroles du prophète Mohamed disent, en substance, aux hommes que s'ils,

« Craignent de n'être pas exact envers les orphelins, et bien prenez les épouses par deux, trois, quatre, parmi les femmes qui vous plaisent (...) Mais si vous craignez de ne pas être juste, alors une seule. (...) Or comme vous ne serez pas capable de faire l'égalité entre les femmes quand bien même vous en serez avide »<sup>112</sup>.

Depuis 1995, certains sujets sont abordés plus systématiquement par les romancières ivoiriennes, notamment la question de l'excision, que ce soit avec *Rebelle* de Fatou Keïta ou *La petite Peule* de Mariama Barry. Par une construction narrative très élaborée, où la narratrice-protagoniste évoque son expérience de l'excision (manquée) sur plusieurs espaces, temps et capacités (enfant au village, jeune étudiante-assistante sociale à Paris, présidente d'une organisation de lutte contre l'excision de retour au pays), le personnage de Fatou Kéïta conte sa douloureuse expérience de l'excision.

<sup>110</sup> Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Sénégal, NEA, 1979.

<sup>111</sup> Marie Grésillon, *Une si longue lettre de Mariama BA*, les classiques africaines, 1986, p. 12.

<sup>112</sup> "Sourate de la femme", chapitre 4, versets 3 et 129, in *Le Coran*.

Selon *l'Encyclopédie universalis*<sup>113</sup>, l'excision est l'ablation, au moyen d'un instrument tranchant d'un fragment peu volumineux d'organe ou de tissu, ce fragment est le clitoris.

Une autre appréciation donne trois différentes définitions de la pratique de l'excision: la première, la moins dramatique consiste à enlever seulement le prépuce du clitoris et à laisser le clitoris en place. Le deuxième procédé est d'enlever le capuchon, le clitoris, et la totalité des petites lèvres. C'est le cas le plus grave de la cruauté de l'excision. La troisième pratique, considérée comme le summum de cette atrocité consiste à supprimer le clitoris, les petites lèvres, les zones adjacentes des grandes lèvres et à procéder à une suture en ne laissant qu'une ouverture pour évacuer l'urine et le flux menstruel.

Pour ce qui est de notre préoccupation, l'excision se situe à l'ablation du clitoris de la femme. Plusieurs raisons expliquent cette pratique. Les causes traditionnelles, la préservation contre la débauche, la féminisation, sont, entre autres, des arguments qui confortent la position de ceux qui sont pour l'excision que nous décelons dans *Rebelle*. Pour eux, l'excision permet de « *Devenir des femmes dignes d'être respectées (...) une femme qui ne subit pas cette épreuve ne peut être maîtresse de son corps et ne peut devenir qu'une dévergondée* »<sup>114</sup>.

### **La polyandrie : une pratique d'actualité**

La polyandrie est pour une femme le fait d'avoir plusieurs époux, amants simultanément. Fatou Fanny-Cissé<sup>115</sup> ; dans son premier roman pour adulte, dévoile le phénomène de la polyandrie qui prend de l'ampleur dans la vie sexuelle des Africains. Dans ce choix thématique, elle a été précédée par Hélène Lobé dans son œuvre, *Au-delà des tourments*<sup>116</sup>.

Les besoins de ces femmes sont d'ordre financier et matériel. Elles veulent acquérir des biens aussi rapidement que possible, raison pour laquelle elles entretiennent plusieurs relations amoureuses pour atteindre leurs objectifs. Penda, l'anti héroïne de Fatou Fanny Cissé s'inscrit dans cette option. Issue d'une famille extrêmement démunie, Penda use de subterfuges pour être très riche. Parmi ses actes dépourvus de morales figure, en place angulaire, ses mariages légaux, simultanés et heureux avec Seka en Côte d'Ivoire et Bachir au Mali. C'est longtemps après sa mort que par un des tours que seule la nature

<sup>113</sup> Jérémie Lorrain et Al, *Encyclopédie universalis*, Paris, 1994, 12 volumes

<sup>114</sup> Fatou Keita, *Rebelle*, op. cit, pp. 13 – 21.

<sup>115</sup> Fatou Fanny Cisse, *Une femme, deux maris*, Abidjan, NEI-CEDA, 2013.

<sup>116</sup> Hélène Lobe, *Au-delà des tourments*, Abidjan, éditions cercle, 2012.

demeure la détentrice exclusive de sa mise en œuvre, que les membres de ses deux familles découvrent le secret Penda.<sup>117</sup>

Pour des raisons autres que celles de Panda, Nadia<sup>118</sup>, quoiqu'étant toujours unie par les liens sacrés du mariage à Nicodème, vivait avec Christopher « affichait son bonheur, Christopher et elle s'aiment et elle ne voulait pas se cacher, elle signait même à son nom »<sup>119</sup>.

A cet égard, les romancières ivoiriennes renouvellent, à leur manière, la question de l'inceste. Quel que soit le sexe, les discours que tiennent les écrivains ont pour objectifs de rendre compte des malaises sociaux, de pratiques asociales et amORALES peu représentées, qui ont été l'objet de peu de protestation dans la littérature africaine.

Chez ces écrivains, les sujets considérés comme tabous (viols, incestes, prostitution, excision, harcèlement sexuel, etc.) sont exposés et explicitement traités sans réserve. Elles n'hésitent pas à décrire sans détours les comportements abjects, emprunts d'horreur, de sadisme. Des actes qui ne trouvent leurs explications que par la seule volonté d'assouvissement d'un désir sexuel ardent auquel les personnages accèdent par la violence, dans l'innocence ou l'inconscience de leurs victimes.

Les romans tels *Les Haillons de l'amour*, *Une vie de crabe*, *Nafiassou*, *La ligne brisée*, etc., mettent en scène des héroïnes ou des personnages principaux confrontés à des formes de sexualité avilissante. La sexualité leur est imposée dans un acte de violence extrême/ D'une manière générale, le plaisir charnel se révèle dans une immoralité infernale. L'inceste, comme motif thématique, est amplement illustré par les romancières comme Marie-Gisèle Aka, Josette Abondio et Caroline Angèle Yao par le biais de leurs œuvres, respectivement *Les haillons de l'amour*, *Kouassi Koko... ma mère*, et *Nafiassou*.

On assiste, dans ces œuvres, à un « cataclysme des notions morales chez ceux qui éduquent le monde »<sup>120</sup>/ Avec de tels comportements, c'est tout le système traditionnel, religieux, les valeurs morales et humaines qui se trouvent ainsi interrogés. De ce panorama rapide sur les formes de sexualité transgressives, il ressort qu'on peut ici parler d'audace et de courage de ces romancières qui ont osé traiter de sujets longtemps considérés comme tabous. Par conséquent, abordant, sans euphémisme (avec un luxe d'effets émotionnels et sensuels), les scandales sexuels dans les sociétés africaines, les romancières ivoiriennes se situent au-delà des interdits qui frappent le discours de la

<sup>117</sup>Fatou Fanny Cisse, *Une femme, deux maris*, pp. 228 à 231.

<sup>118</sup> Personnage de l'œuvre de Hélène Lobe, *Au-delà des tourments*, Abidjan, Éditions Cercle, 2012.

<sup>119</sup> Hélène Lobe, *Au-delà des tourments*, p. 190.

<sup>120</sup> Bernard Levy, *Eloge des intellectuels*, Paris, Grasset, 1988, p. 15.

sexualité. Elles démontrent que les viols, les cas d'inceste et toutes les pratiques asociales dont les conséquences peuvent s'avérer néfastes dans le dérèglement des structures sociales et mentales sont à bannir.

Ces déviations sexuelles appellent aussi bien les responsabilités individuelles que collectives, pour ensemble y mettre fin. La femme est ainsi amenée à accepter, de gré ou de force, de vivre une union polygamique. Elle doit subir les humiliations, les railleries, l'avilissement et l'assujettissement qu'impose tout régime polygamique.

Dans *Le glas de l'infortune*<sup>121</sup>, Mambo met en gage sa fille Metchi au près du chef du village pour bénéficier d'un prêt en vue l'achat du matériel de pêche et un fusil nonobstant la ferme opposition de sa femme :

Mais, pour Marina Ondo<sup>122</sup>, le problème ne se situe pas au niveau des rapports matrimoniaux, le fait est que « Les écrits au féminin suggèrent que si l'Afrique va si mal, cela tient en partie au fait que les femmes ne participent pratiquement pas au pouvoir politique »<sup>123</sup>. Il ressort de cette analyse que les femmes doivent choisir de prendre un nouveau départ en se consacrant à leur carrière professionnelle, alors qu'auparavant et aujourd'hui encore, leur prise de conscience des travers de la vie de couple et de l'homme prenant ombrage de leur statut social, se transpose dans un univers diégétique où se dessine un discours, la plupart du temps, centré sur l'homme. Certaines écrivaines africaines, partisans de la féminité, défient les règles de l'écriture

### **L'écriture féminine ivoirienne: un mélange des genres**

Ce qui frappe le plus, depuis les années 80, c'est l'extrême diversification de l'écriture des femmes. Il semble qu'elles se soient affranchies des modèles, tant africains qu'européens, ou du moins qu'elles en usent avec une grande liberté et qu'elles essaient de mettre en mots les incertitudes et les contradictions du monde moderne, encore exacerbées en Afrique.

Les romans féminins, tout en conservant des traces de l'engagement qui a longtemps été de règle dans la littérature africaine, œuvres de protestation et de contestation, abordent des sujets considérés comme tabous qui ont été amplement exploités dans la première partie de ce présent article. Maio « Elles ne cèdent pas à la tentation monodique et se

<sup>121</sup> Régina Yaou, *Le glas de l'infortune*, Abidjan, CEDA/NEI, 2005.

<sup>122</sup> Marina Ondo, *L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire, la revue des ressources*, novembre 2009.

<sup>123</sup> Odile Cazenave, *Femmes rebelles, Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.135.

caractérisent, au contraire, par leur écriture dialogique, leur intégration de voix multiples et hétérogènes. Pas de narrateur omnipotent, d'autorité fictive, pour imposer une lecture à sens unique. (Elles optent pour) des écritures plurielles »<sup>124</sup>.

Dans un sens très restreint, le genre littéraire est défini comme « une catégorie d'œuvres, défini par la tradition d'après le sujet, le ton, le style »<sup>125</sup>. Le genre littéraire est composite, en ce sens qu'il prend en compte le roman, la poésie, le théâtre, le récit et la nouvelle. La préoccupation qui fonde ce titre est l'association de genres faite par certaines des auteurs étudiées. Cette option obéit assurément à la conception de Jean-Paul Sartre qui dit, en substance, que « Nous recourons à tous les genres littéraires pour familiariser le lecteur avec nos conceptions »<sup>126</sup>.

Les premières concernées sont Koné Alimatou et Marie-Danielle Aka qui, à travers leurs différentes œuvres, ont utilisé des récits romanesques pour narrer les faits. L'auteur de *Cri de souffrance*, fait un récit poignant du SIDA pour attirer l'attention de la population et de la presse sur l'attitude à avoir envers les malades du SIDA. Dans ce récit romanesque, elle aborde, en filigrane, le courage de la femme en la personne de Hadja qui, nonobstant toute mise en garde d'une éventuelle contamination, s'est occupée avec amour et disponibilité de son mari atteint. Quant à Marie-Danielle Aka, son récit s'articule autour d'une plaidoirie en faveur des démunis, des laissés pour compte, des proies faciles aux harcèlements sexuels, au "droit de cuissage". Il urge donc, pour l'auteur, d'en parler, « parler pour échapper au silence angoissant de la misère. Elle est pauvre, née dans une sordide maison de la ceinture de bidonvilles de la capitale. Elle n'a pour elle que la beauté d'un corps sculpté avec délicatesse par le divin créateur. Elle parle, hurle avec sa chair dans le tourbillon des désirs mâles qui l'écartèlent et la souillent sur l'autel d'une licence »<sup>127</sup>.

A la suite de ces deux romancières susmentionnées, trois autres auteurs ont adopté le principe de mélange de genres. L'analyse commence par Tanella Boni qui, par des procédés très différents, réussit d'autres formes de polylogues avec son œuvre *Une vie de crabe*. Elle fait varier les points de vue : « celui de Niyous, adolescent difficile, en révolte contre son père, alterne avec celui de Léti, jeune ex-femme de ce père, et avec celui du

<sup>124</sup> Madeleine Borgomano, "Les femmes et l'écriture parole", in Notre librairie n°117, 1994, p. 88.

<sup>125</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaires encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 361.

<sup>126</sup> Jean-Paul Sartre, cité par Jean Paul Debeaumarchais, *Dictionnaires des littératures de langue française*, op. cit. p. 861.

<sup>127</sup> Marie-Danielle Aka, *Le Silence des déshérités*, op. cit., cf., prière d'insérer.



père même. De plus, le récit se fracture souvent pour accueillir des fragments des cahiers de Léti, ou encore des poèmes, des chansons. Tanella Boni n'a pas oublié qu'elle est d'abord poète »<sup>128</sup>. Le roman du poète oscille donc entre une narration réaliste et des fulgurances poétiques frôlant parfois le Surréalisme, comme par exemple dans le récit des rêves de Léti, ou dans la scène finale, qui tiennent du fantastique et du délire.

Le mélange des voix, des genres, des styles, donne à *Une vie de crabe*, des dimensions multiples et interdit toute réduction. L'insertion de la poésie dans le roman, à travers des envolées lyriques exaltant l'amour: « C'est ici que les barrages de la vie commencent ou prennent fin. Toi sans nom, acceptes que je t'appelle amour. (...) Je ne sais pas quand tu t'envoleras, à bord d'un supersonique ou d'un astronef. Nous sommes entrés dans les ombres de la nuit. Mais il n'y a rien à craindre. Nous sommes des battants n'est-ce pas ? Des lutteurs pour la vie souviens-toi... »<sup>129</sup>. Celles-ci permettent à Tanella Boni d'exalter la femme, la vie et l'amour. Trois thèmes prépondérants de l'humanité. C'est la femme, en la personne de Léti, qui est à la recherche de l'amour, afin de donner un sens à la vie.

Elle place ainsi l'amour à l'épicentre de toutes activités humaines. Ici, l'analyse ose faire sienne cette assertion, qui soutient que si un certain nombre, et non des moindres, de politiciens et de riches acceptaient que l'amour soit leur credo, l'humanité n'aurait pas à se plaindre, et ne vivrait pas dans une patrie assimilable à celui dont parle le poète de Véronique Tadjo: « "Un pays sans espoir est un pays qui s'effondre...!" »<sup>130</sup>.

Si l'espoir s'en est allé, place est donc faite à la souffrance, aux pleurs, aux chagrins, aux deuils. Kouamé Adjoua Flore, choisit donc la poésie pour mieux rendre cette vie.  
« Qui souffrance n'a connu, point n'a vécu dit le sage. Chagrins, deuils, pleurs, sont autant de tristes messages

Annonçant que la vie ici-bas est un douloureux passage  
Qui, des pleurs indélébiles marquent cruellement le visage (...)  
Faudrait-il pourtant, traverser l'existence avec méfiance,  
Et au pire se résigner, ayant en elle perdu toute  
confiance? »<sup>131</sup>.

A cette question, l'auteur semble répondre par la négative, en ce sens que la souffrance n'est pas éternelle; elle peut être de courte.

<sup>128</sup> Madeleine Borgomano ; "Les femmes et l'écriture parole", in Notre librairie, op. cit., p. 90.

<sup>129</sup> Tanella Boni, *Une vie de crabe*, op. cit. pp. 32-98.

<sup>130</sup> Véronique Tadjo *Le Royaume aveugle*, op. Cit. pp. 62-63.

<sup>131</sup> Adjoua Flore Kouamé ; *La Valse des tourments*, op. cit., pp. 158-159.

De la tendance thématique à l'exploration des champs de l'esthétique, l'écriture féminine dans le roman africain vise un horizon qui s'étire sans jamais s'épuiser. La créativité qui en découle repositionne l'écriture féminine comme pôle culturel remarquable au regard des sujets dignes d'intérêt abordés par les romancières africaines. Des sujets qui vont de la dénonciation d'un système inégalitaire favorisant la domination masculine à l'affirmation de la liberté par la représentation du corps, jusqu'à la valorisation du potentiel féminin.

Au regard de cela, Michel Naumann affirme, à propos du nouveau tournant que prend le combat des femmes, que « ce combat affronte donc directement les facteurs d'aliénation les plus redoutables, à savoir les traditions féodales et l'influence étrangère »<sup>132</sup>. Leur combat inclut surtout la dimension morale, revendiquer avec décence et rester sur « le droit chemin » entre préférences ethniques, conservatisme et non-conformisme, à travers une « littérature voyou »<sup>133</sup>. L'écriture féminine est certes une arme de libération, de contestation, mais les romancières ivoiriennes s'en distancient en s'inscrivant dans un processus d'autonomisation. Ainsi, la critique, qui relègue l'écriture féminine à une catégorisation reposant sur des phases, est quelque peu réductrice, voire fragmentaire, dans la mesure où les thèmes, souvent en rapport avec des faits réels ou fictifs, ne varient pas forcément en fonction des époques. On y retrouve fréquemment des récurrences thématiques.

### **Autres écritures, autres langages: les retombées positives de cette démarcation**

La Quatrième Conférence mondiale sur les femmes qui s'est tenue à Beijing en 1995 a constitué un tournant critique dans la lutte en faveur de l'égalité des sexes. Pour la première fois dans l'histoire, les gouvernements sont convenus à l'échelon international de prendre des engagements concrets afin de faciliter l'accession des femmes à des postes de direction. A Beijing, les gouvernements ont déclaré d'un commun accord que pour éliminer la pauvreté et parvenir au développement durable, « il faut que les hommes et les femmes participent pleinement et sur un pied d'égalité, à la formulation des politiques et des stratégies macroéconomiques et sociales ». Ils ont fixé à 30 % le taux de participation

<sup>132</sup>Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyou »)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.146.

<sup>133</sup>Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyou »)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.134.

des femmes à des postes de décision à l'échelon international. On estime que ce pourcentage créera une "masse critique" de femmes - un niveau minimum de représentation qui permettra aux femmes de jouer un rôle déterminant dans l'élaboration des politiques.

### **Des Africaines dans les instances politiques**

L'évolution féminine se remarque nettement à travers l'accession des femmes africaines à la magistrature suprême, avec Ellen Johnson au Libéria. Au Malawi, la féministe Joyce Banda a accédé à la plus haute fonction de l'État. La sud-africaine Nkosazana Dlamini-Zuma, est depuis 2012 présidente de la Commission de l'Union africaine. Elle est la première femme à occuper ce poste depuis la transformation de l'Organisation de l'Unité Africaine en Union Africaine.

Depuis un certain temps, on assiste à une augmentation des candidatures féminines aux élections présidentielles. L'avocate Marie-Élise Gbèdo, faisant montre d'une persévérance édifiante, brigue, à trois reprises (2001 2006 et 2011) la magistrature suprême dans son pays, le Bénin. En Côte d'Ivoire, Jacqueline Lohoues Oble, a innové en tant que première femme candidate à la présidence de 2010. En 2015, deux femmes lui emboitent le pas en participant aux élections présidentielles ivoiriennes. Le gouvernement de janvier 2016 compte en son sein neuf femmes, une première dans l'histoire de gouvernement ivoirien. Au Togo, à Madagascar et, récemment, au Mali, les femmes sont de plus en plus nombreuses à briguer la magistrature suprême.

Pour autant, peut-on- dire que la représentativité des Africaines dans l'arène politique est une bataille gagnée ? Avant toute chose, il importe de faire remarquer que dans ce vaste continent qu'est l'Afrique, composé de 53 pays, seulement deux nations, le Libéria et le Malawi, sont dirigées par des femmes, deux chefs de gouvernement qui représentent les voix féminines dans une fonction où celles-ci restent encore largement marginalisées. En clair, on peut en tout cas observer qu'en dépit des difficultés, la donne a considérablement changé.

### **Des rôles multiples**

Les femmes semblent prendre aussi « le pouvoir » dans les instances religieuses aujourd'hui; la femme chrétienne à pris conscience que son heure de porter haut sa voix a sonné: les cloches ont retenties en ce sens. Dispersées dans le monde entier, les croyantes aujourd'hui vivent une foi étonnante qu'il convient de souligner, de signifier à tous. Les femmes africaines sont désormais décidées à prendre en main leur salut. Déjà dans leur

famille, leur foyer et surtout dans leur vie professionnelle, elles respectent la grâce que le créateur a bien voulu leur donner, c'est-à-dire le respect de leur corps. « La dignité perdue de la femme n'est\_elle pas la circonstance de sa déchéance? Une femme éprise de la vanité et de la mondanité n'est-elle par la risée de ceux qui exploitent (son corps) et narguent sa beauté? »<sup>134</sup>

*Fières et heureuses d'être croyantes! Honneur aux femmes!*, est une autre forme d'écriture, contraire à celle prisée par Calixte Beyala; cette éminente écrivaine utilise les expressions apparemment défavorables à la femme pour affirmer la valeur de la noire africaine, *Tu t'appelleras Tanga, Femme nue, femme noire, Maman a un amant, Le Roman de Pauline* et autres œuvres de la même veine de lutte pour l'affirmation de la femme l'attestent. L'œuvre L'abbé Agnigori est un appel à reconnaître le courage qui ne faiblit pas des femmes chrétiennes qui, aujourd'hui encore, acceptent de ne pas s'enliser ni se fourvoyer dans ce monde qui altère leur état de porteuse de vie. Elles le clament avec leurs mots, leurs expressions et surtout, avec leur sensibilité.

Les femmes africaines occupent et excellent dans toutes les sphères d'activités. Le succès de la carrière de ces femmes en fait des personnalités incontournables sur le continent. Fatou Bensouda, Première spécialiste de droit maritime international dans son pays est une avocate gambienne de la Cour Pénale Internationale, dont elle est actuellement la procureure générale. Elle a été choisie en juin 2012 par les 120 États membres du tribunal, au terme d'un processus de sélection auquel participaient 52 candidats.

Les féministes estiment qu'indépendamment de leur race, leur origine sociale ou leur appartenance ethnique, les femmes constituent le socle de la perfection de la société humaine. Dans son ouvrage<sup>135</sup> sur les femmes qui n'exercent pas de fonction, qui ne sont pas "bardées" de hauts diplômes, Dr. Eliane Ekra assimile les femmes au foyer de ministres exerçant de multiples fonctions ministérielles, notamment celles de la santé, du cadre de vie, de l'intérieur, de l'économie et des finances, des arts et de la culture et, enfin en union avec son époux, ministre de l'éducation familiale. Les femmes, ne sont pas seulement les égales de l'homme, mais la pierre d'angle de toute réussite et de tout progrès de l'humanité

---

<sup>134</sup>L'Abbé Hyppolite Agnigori, *Fières et heureuses d'être croyantes ! Honneurs aux femmes chrétiennes !*, Abidjan, édition compagnon de prières, 2013, p 12, est un hommage que le père Hippolithe Agnigori rend aux femmes chrétiennes pour leur engagement et leurs prises de position dans la vie religieuse.

<sup>135</sup> Dr. Eliane Ekra, *Profession? Ministres au foyer*, Abidjan, éditions, C. EKRA Eliane, 2009, 4<sup>ème</sup> édition

## Conclusion

Les romancières ivoiriennes se sont donc résolument engagées dans une nouvelle vision de leurs écrits sans tabou ni interdits. Et elles ne comptent pas en rester à cette étape de la radicalisation de leur position; bien au contraire, elles opèrent une percée dans les œuvres de ‘thriller’ avec *Opération fournaise*<sup>136</sup> de Regina Yaou, et même par la négation de l’omnipotence de Dieu. Le roman *Le jeu de la vie* de Clémentine Caumaueth est une mise en évidence, selon le narrateur personnage, de l’inefficacité de Dieu dans l’existence humaine<sup>137</sup>,

## Bibliographie

### Romans et nouvelle

- Fatou Keïta, *Rebelle*, N.E.I/ Présence africaine, 1998  
 Assamala Amoi, *Appelez-moi Bijou*, Abidjan, C.E.D.A., 1997  
 Angèle Caroline Yao, *Nafiassou*, Abidjan, N.E.I, 1998  
 Marie-Gisèle Aka, *Les haillons de l’amour*, Abidjan, C.E.D.A., 1994  
 Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Sénégal, NEA, 1979  
 Fatou Fanny Cissé, *Une femme, deux maris*, Abidjan, NEI\_CEDA, 2013  
 Hélène Lobe, *Au-delà des tourments*, Abidjan, éditions cercle, 2012  
 Marie-Danielle Aka, *Le silence des déshérités*, o Abidjan, N.E.I., 1998  
 Tanella Boni, *Une vie de crabe*, Abidjan, N.E.A.S, 1990  
 Véronique Tadjou *Le royaume aveugle*, Paris, L’harmattan, 1990  
 Regina Yaou, *Opération fournaise*, Abidjan, NEI/CEDA, 2013  
 Clémentine Caumaueth, *le jeu de la vie*, Abidjan, les éditions le Réveil, 2009;  
 RéginaYaou, *La révolte d’Affiba*, Abidjan, N.E.A/E.D.I.C.E.F, 1982  
 Marie-Danielle Aka, *Le silence des déshérités*, Abidjan, N.E.I., 1998  
 Adjoua Flore Kouamé, *La valse des tourments*, Abidjan, N.E.I., 1998  
 Assamala Amoi, *Appelez-moi Bijou*, Abidjan, C.E.D.A., 1997  
 Régina Yaou, *Le glas de l’infortune*, Abidjan, CEDA/NEI, 2005  
 Michèle Assamoi, *Le défi*, Abidjan, N.E.A, 1984

### Essais

- Bernard Henri Levy, *Eloge des intellectuels*, Paris, Grasset, 1988  
 Dr. Eliane Ekra, *Profession? Ministres au foyer*, Abidjan, éditions, C. EKRA Eliane, 2009, 4<sup>ème</sup> édition

### Œuvres critiques et religieuses

- Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.  
 Marina Ondo, *L’écriture féminine dans le roman francophone d’Afrique noire*, la revue des ressources, Novembre 2009,  
 Odile Cazenave, *Femmes rebelles, Naissance d’un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L’harmattan, 1996,  
 Madeleine Borgomano, "*Les femmes et l’écriture parole*", in Notre librairie n°117, 1994

<sup>136</sup> Regina Yaou, *Opération fournaise*, Abidjan, NEI/CEDA, 2013.

<sup>137</sup> Clémentine Caumaueth, *le jeu de la vie*, Abidjan, les éditions le Réveil, 2009. Pour elle, l’église est comparée à l’école maternelle dans la recherche de soi, Cf, p. 61.

Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (une littérature « voyou »)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.146.

Jacques Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition, 2003

Gayatri Chakravorty Spivak; *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris, Éditions Amsterdam, 2009,

Stuart Hall, *Identités et Cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2007,

Koné Salimata Dembélé, *Excision, douleur de femme*, Abidjan, Edilis, 2001

L'Abbé Hyppolite Agnigori, *Fières et heureuses d'être croyantes! Honneur aux femmes chrétiennes!*, Abidjan, édition compagnon de prières, 2013,

Marie Grésillon, *Une si longue lettre de Mariama Bâ*, Les classiques africaines, 1986

### **Dictionnaires**

Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Nouvelle édition du petit robert, 1993

Roland Doron, Françoise Parot, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, PUF, 1991,

Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaires encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995,

Jérémie Lorrain et Al, *Encyclopédie universalis*, Paris, 1994, 12 volumes

**TROISIÈME PARTIE :  
LITTÉRATURE ORALE ET  
COMMUNICATION**





## RÉFLEXIONS SUR LA SIGNIFICATION DE LA PRÉSENCE DES CRÉATURES D'ÉPOUVANTE DANS LES CONTES NÉGRO- AFRICAINS

**KOUACOU Jacques Raymond Koffi**  
Maître-assistant à l'Université  
Alassane Ouattara  
[jrkouacou5@gmail.com](mailto:jrkouacou5@gmail.com)

### **Résumé:**

La présente contribution se propose d'enquêter sur les fondements sociologiques et la signification qui se rattache à la mise en récit des créatures d'épouvante dans les contes traditionnels africains. En effet, le personnage du monstre que l'on retrouve dans l'univers des contes de la plupart des pays du continent noir traduit l'omniprésence et la proximité existentielle entre le monde des humains et celui des esprits. Tout en suscitant la peur chez le lecteur-auditeur, ce personnage inspire un sentiment d'horreur, par sa seule évocation et le rôle qu'il tient dans l'imaginaire du récit. Sa représentation vise à faire prendre conscience du danger auquel s'exposent certains membres du corps social en se livrant au pouvoir de nuisance des forces surnaturelles ou en se rebellant contre les prescriptions en vigueur dans leur communauté traditionnelle d'appartenance. Ces contes d'avertissement contiennent toute une pédagogie par la peur qui contribue à la régulation de la société en procédant à un recyclage des comportements déviationnistes et crisogènes.

**Mots-clés:** Créatures d'épouvante, horreur, danger, contes d'avertissement, pédagogie.

### **Abstract:**

This contribution aims at enquiring on sociological principles and the signification which links to the story telling of awesome creatures in African tales. In fact, the character of the monster that we find in the framework on the omnipresence and the essential closeness between the listener fear, this character inspire a feeling of reader-sole evocation and the role that he performs in the imaginary of the tale. His representation aims at arising the awareness of the danger that some members of the society are exposed to when they surrender to the harmful power of supernatural forces or when they oppose to the ongoing prescriptions of the traditional community they belong to. These warning tales encompass pedagogy of fear that contribute to the ruling of the society by recycling deviating behaviour.

**Keywords:** Awesome creatures, feeling, danger, warning tales, pedagogy

## Introduction

Les êtres d'épouvante qui peuplent l'univers des contes négro-africains sont représentés avec une insistance particulière sur la monstruosité de leur morphologie pour susciter chez le héros ou l'héroïne des aventures menées l'adoption d'une attitude responsable et révélatrice de son rapport à sa communauté d'origine. Ces monstres marquent, en effet, leur présence remarquable et effroyable dans les contes de l'orphelin et de la jeune fille difficile. Représentés dans un univers propice au danger, ils conditionnent le parcours diégétique du héros-quêteur dans sa tension vers l'objet désiré.

La présente contribution se donne alors pour objet d'analyser le fonctionnement de ces personnages surnaturels associés au danger auquel les conteurs donnent vie et d'enquêter sur les significations qui se rattachent à ce mécanisme représentationnel dans l'imaginaire des récits des sociétés du continent noir.

Il s'agira, pour nous, d'enquêter d'abord, sur la caractérisation et le procédé d'actorialisation des créatures d'épouvante dans les contes africains. Loin de trouver sa seule raison d'être dans l'imagination fertile des conteurs, la représentation du danger né de la mise en récit de ces personnages d'un autre genre est l'expression d'une idéologie que la seconde étape de l'analyse se charge ensuite, de rendre explicite.

### **I. Caractérisation et mécanisme représentationnel des personnages d'épouvante des contes négro-africains**

L'Afrique traditionnelle, il nous faut, avant tout, le préciser, a développé un système d'enseignement dont le mode opératoire ou le mécanisme fonctionnel consiste à susciter, à partir d'une aventure merveilleuse et terrifiante, une sorte de *métanoïa*<sup>138</sup> chez le lecteur-auditeur en vue de l'amener à comprendre le message émis et surtout, à mieux assimiler la leçon véhiculée. Cette pédagogie par la peur justifie la présence dans l'imaginaire des récits, notamment du conte qui en est une des voies privilégiées et idéales d'expérimentation et de distillation de la morale sociale, de créatures monstrueuses épouvantables dont la caractérisation convoque une variété de récits. Il s'agit bien ici des contes de la peur édifiante mettant sur le devant de la scène le personnage de la jeune fille difficile et celui de l'orphelin (e). Sous quelles figures sont

---

<sup>138</sup> L'idée de *métanoïa* renvoie à celle de la repentance, de la conversion ou d'un changement de manière d'être et de vivre. Elle suppose l'adoption d'une nouvelle manière d'être et de vivre, un changement bien plus radical, qui affecte la manière d'être, la façon de penser, l'échelle des valeurs, les priorités, la manière de vivre, l'attitude, le comportement... Voir Sylvain Romerowski, « Que signifient les mots *métanoéô* et *métanoïa*? », in *Fac-réflexion* n° 49, 1999/4 : 37-43.

représentées les créatures effroyables de ces récits ? Ces personnages ont-ils une identité fixe et bien définie? En quoi consiste leur monstruosité? Comment fonctionnent-ils et quel rôle leur est-il confié dans les contes africains?

### **I. 1. Pour une typologie et une analyse descriptive des personnages d'épouvante**

Une autopsie des contes africains de la peur édifiante explorés dans le cadre de notre étude permet de répertorier une variété de personnages dont la représentation et l'actorialisation dans l'univers diégétique du récit provoquent un sentiment d'horreur et une grande frayeur chez le héros-quêteur et dans l'esprit du lecteur-auditeur. Ces personnages regroupés sous le vocable générique de « créatures d'épouvante », sont issus de plusieurs univers: nous y découvrons des personnages terrifiants représentés sous la forme de figures animales, de figures humaines et d'êtres surnaturels.

Au niveau des figures animales, le choix des conteurs se porte sur des animaux à la description expressément exagérée dont la seule mention du nom suffit pour générer une grande épouvante, un sentiment mêlé de panique et d'anxiété chez le héros ou l'héroïne à l'idée de se faire dévorer ou ingurgiter. Nous avons, à titre illustratif, le serpent, dans le conte intitulé « La fille qui a épousé le *ninkinanka*<sup>139</sup> »<sup>140</sup>, précisément le python, dans « La jeune fille et le python »<sup>141</sup>, ou dans « La fille difficile épouse un python »<sup>142</sup>; le lion, dans « La fille rebelle épouse un lion »<sup>143</sup> ou dans « La mort »<sup>144</sup>. Dans d'autres contes, l'on retrouve des personnages comme l'éléphant<sup>145</sup>, l'hyène<sup>146</sup>, la panthère<sup>147</sup>, etc.

Hormis ces animaux que l'on rencontre dans les contes africains de la jeune fille difficile, nous avons, notamment dans les contes africains de l'orphelin, le crocodile, un représentant redoutable et dévorateur de l'univers aquatique. La description que Bernard Dadié fait de cet animal dans le conte intitulé « La cruche » en dit long sur l'effroi que sa présence produit chez Koffi, le jeune orphelin:

<sup>139</sup> Le *ninkinanka* est « un grand serpent mythique habitant les fleuves, les mares et les cours d'eau », voir Gérard Meyer, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Karthala, 2009, p. 48.

<sup>140</sup> Gérard Meyer, op. cit., pp. 48-50.

<sup>141</sup> Marius Ano N'guessan, *Contes agni de l'indénié*, Abidjan, CEDA, 1988, pp. 102-103.

<sup>142</sup> Jacques Chevrier, *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986, p. 138.

<sup>143</sup> Gérard Meyer, *Les contes des pays badiaranké*, Paris, Karthala, 1979, pp. 28-38.

<sup>144</sup> Marius Ano N'guessan, op. cit., pp. 219-220.

<sup>145</sup> Falaba Issa Traoré, *Duel dans les falaises. Contes et récits du terroir*, Abidjan, NEA, 1987, p. 101.

<sup>146</sup> Gérard Meyer, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., p.198.

<sup>147</sup> « La belle-mère apparaît bientôt sous la forme d'une panthère, et chercha à dévorer l'enfant », voir Bernadette Monney Badjo, *Les mensonges de la nuit*, Abidjan, NEI, 2003, p. 104.

«... un crocodile aussi gigantesque qu'une montagne (...), ouvrant sa gueule plantée de crocs forts pointus, de crocs aussi énormes que des fromagers, noircis, ébréchés à force d'avoir mangé de bonnes choses. »<sup>148</sup>

Tous ces personnages détiennent leur monstruosité de leur statut de prédateurs féroces et intrépides ou du gigantisme de leur constitution physique dans leur milieu de vie où ils tiennent la dragée haute aux autres animaux avec lesquels ils rentrent en compétition dans les moindres épreuves de force. Ces animaux réputés dangereux pour leurs congénères le seront davantage pour un (e) pauvre orphelin (e) ou une jeune fille fragile. C'est ce qui justifie la peur née de la conscience du danger permanent et inattendu auquel sont confrontés les enfants ou jeunes héros dans leur cheminement vers l'objet de leur quête.

À côté de cette catégorie de personnages animaliers craintifs se dresse une autre, constituée de personnages dont le portrait, bien que mettant un accent particulier sur la difformité consubstantielle, rapproche ses représentants des traits généraux d'identification de l'espèce humaine. La tendance générale qui se dégage des contes africains répertoriés à ce niveau de la catégorisation des créatures monstrueuses permet d'y appréhender la figure de la vieille femme. Les contes en présentent plusieurs. D'une laideur indescriptible, ces vieilles personnes épouvantables qui vivent dans un autre univers, retirées de la société des humains sont, en réalité, des génies décrits sous les apparences de femmes séniles, affaiblies par le poids de leur âge, manifestation très avancé, et atteintes d'une maladie ou d'une fatigue réduisant à l'extrême leur capacité de locomotion. Koffi, l'orphelin du *Pagne noir*, en a été témoin:

« C'était la porte du village des vieilles femmes (...). Or c'était un monde que ce village de vieilles femmes toutes blanchies, toutes cassées, et qui s'en allaient en titubant sur leurs bâtons. Lorsqu'elles se levaient, on entendait les articulations crier. Quelques-unes ne pouvaient même plus se redresser et s'en allaient la main droite tenant le bâton sur lequel elles s'appuyaient, et la main gauche sur les reins comme pour en étouffer les cris. »<sup>149</sup>

Ce sont ces vieilles femmes blanchies par le poids de l'âge que le petit orphelin devait « coiffer » ainsi que « curer les ongles des doigts et des orteils... »<sup>150</sup>

Dans *Le conte africain et l'éducation*, Pierre N'da révèle ce qui suit:

« La vieille femme apparaît parfois comme une très vieille femme, d'une laideur indescriptible, atteinte de surcroît d'une maladie abominable qui détourne d'elle-même les cœurs les plus sensibles (...). Cette figure se rencontre dans les contes de plusieurs régions d'Afrique. »<sup>151</sup>

La troisième catégorie de personnages d'épouvante des contes analysés est constituée d'une variété de créatures surnaturelles dont l'existence est attestée par les croyances des

<sup>148</sup> Bernard Dadié, *Le pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 25.

<sup>149</sup> Bernard Dadié, op. cit., p. 29.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>151</sup> Pierre N'da, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, l'Harmattan, 1984, p. 104.

peuples africains. Ce sont précisément, au regard de la configuration présente dans les contes convoqués, les génies<sup>152</sup>, les monstres<sup>153</sup>, les nains<sup>154</sup> et le Diable<sup>155</sup>. Ces créatures étranges et fantastiques possèdent toutes un corps dont la constitution morphologique fait l'objet d'une description circonstanciée avec une insistance particulière sur les difformités pour en ajouter à l'aspect horrible de ce personnage monstrueux et susciter plus d'émotion et de frayeur chez le jeune héros ou la jeune héroïne.

Le courage de Koffi, le jeune orphelin du conte n'zima recueilli et publié par Bernard Dadié dans *Le pagne noir*, a été ainsi mis à rude épreuve lorsqu'il s'est retrouvé, après l'étape du crocodile, face au monstre:

« À peine le doigt de Koffi l'avait-elle frôlée, qu'un bruit terrible, un bruit fait de grondement de mille tonnerres et de milliers de montagnes qui s'écroulent à la fois, se produisit. Et devant lui, que voit-il? Un être étrange qui puait, mais puait alors de toutes les puanteurs du monde, un être dont la tête se perdait dans le ciel et les pieds dans le sol. En marchant, cet être fendait le ciel et la terre (...). Le crocodile avait disparu dès que le monstre s'était montré. Koffi était seul, son cœur voulait forcer les côtes et s'en aller. Mais les côtes sur lesquelles il se ruait, lui résistaient. Koffi se taisait, muet d'épouvante. »<sup>156</sup>

La prétentieuse princesse du roi Kine-Aka dont l'entêtement a conduit à épouser un monstre transformé en un jeune homme d'une beauté exceptionnelle en a fait, pour sa part, l'amer constat, bien plus tard, dans le conte ayant pour titre « Kine-Aka et le petit pianique »:

«...Le jeune homme qui déjà changeait d'aspect (...) venait de se transformer en un diable effroyable. Il était grand, difforme, horrible; ses yeux étaient en feu et sa bouche rouge du sang des 100 bœufs qu'il venait de dévorer en un clin d'œil. »<sup>157</sup>

Ainsi qu'il est donné de le remarquer, les personnages d'épouvante représentent, par leur seul nom, l'idée que l'on se fait d'eux et leur énormité physique, un réel danger pour le jeune héros ou la jeune héroïne des contes de l'orphelin déjà fragilisé (e) par sa condition sociale ou pour la jeune fille nubile, personnage insoumis à l'égard de ses parents et des règles régissant la vie en communauté des contes de la jeune fille difficile. Ils jouent, ce faisant, un rôle déterminant dont la fonctionnalité ou le mécanisme de réalisation trouvera un cadre d'analyse dans l'étape suivante de notre contribution.

## **I. 2. Représentativité fonctionnelle des personnages d'épouvante**

Bien qu'ayant pour dénominateur commun une description grossière et souvent exagérée à volonté mettant un accent sur les contrastes, la monstruosité, l'aspect terrifiant et hideux de leur dimension physique, les créatures d'épouvante que l'on découvre dans les

<sup>152</sup> Gérard Meyer, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., pp.199-200

<sup>153</sup> Bernard Dadié, idem.

<sup>154</sup> Gérard Meyer, idem.

<sup>155</sup> Bernard Dadié, idem.

<sup>156</sup> Bernard Dadié, op. cit., pp. 26-27.

<sup>157</sup> Pierre N'da, op. cit., p. 226.

contes africains sont l'objet d'un traitement littéraire particulier. Deux principales configurations se dégagent de leur fonctionnalité selon qu'ils évoluent dans les contes de l'orphelin ou dans ceux de la jeune fille difficile. Ces personnages, bons ou méchants selon les attitudes des humains à leur égard, y jouent consécutivement, suivant les termes du fonctionnement du syncrétisme des rôles<sup>158</sup>, les fonctions actantielles d'adjuvant et d'opposant dont l'ordre d'exécution est inversé en fonction des différents scénarii représentés dans les récits et des objectifs visés par les conteurs.

Dans les contes africains de l'orphelin, les personnages surnaturels mis en scène sont représentés d'abord comme des opposants à l'action menée par les enfants ou les jeunes héros. Leur aspect repoussant sur lequel porte l'insistance des conteurs constitue en soi le premier motif de dissuasion ou de découragement du héros-quêteur dans la poursuite ou la suite de son parcours diégétique:

« Koffi tremblait. Devant lui était un Diable plus effrayant encore que le Crocodile et l'être étrange. Il aurait voulu retourner sur ses pas, être bien loin de ces régions. Il aurait voulu courir. Oui, il faut courir, fuir ces apparitions, retourner dans le monde des humains. Il courait, courait, tout essoufflé. Mais, phénomène étrange, il ne bougeait point de sa place. »<sup>159</sup>

Ce monstre, sans agir, a, par son seul aspect physique, suscité une peur chez Koffi qui aurait voulu à ce moment se retrouver partout sauf en présence d'un tel monstre. Un autre cas de figure dépassant l'immobilisme catalyseur de frayeur ou l'inertie paralysante provoquée par la seule présence du personnage monstrueux se découvre dans *Les mensonges de la nuit* où « le génie fronça ses sourcils de colère et fixa sur l'enfant un regard de braise (...), lui demanda de s'arrêter [et] demanda à un crocodile de raccompagner l'enfant. »<sup>160</sup>

Ici, en plus de l'air agressif qu'il présente à travers les traits de son visage, le monstre prend la décision de rentrer directement en communication avec l'enfant. Il se sert alors du langage que les conteurs lui octroient dans l'exécution de son rôle d'opposant comme d'un moyen pour étouffer ou annihiler tout désir de progression du héros vers l'objet recherché.

Toutefois, dans « L'orpheline », le monstre ne fera pas que demeurer au seul stade de la communication langagière avec Tiyène dans l'optique de lui ôter toute envie d'atteindre son objectif. Dans ce conte, le rôle d'opposant de ce personnage d'épouvante

<sup>158</sup> Le syncrétisme est un mot qui renvoie à une combinaison de plusieurs courants de pensée. Ramenée sur la scène littéraire, l'expression « syncrétisme des rôles » est une désignation traditionnelle qui traduit le fait qu'un même personnage, un même actant, faudrait-il dire, occupe en même temps deux ou plusieurs rôles actantiels.

<sup>159</sup> Bernard Dadié, op. cit., p. 27.

<sup>160</sup> Bernard Monney Badjo, op. cit., pp. 35-37.

à l'action de la pauvre orpheline sera beaucoup plus physique et plus décisif, eu égard à son désir d'ingurgiter l'enfant n'eussent été sa bravoure et sa bonne humeur: «... le monstre furieux entra dans la grotte et avala l'orpheline des pieds jusqu'à la taille et Tiyène de chanter encore. »<sup>161</sup> Convaincu du courage exceptionnel de la jeune fille, « le monstre... lâcha prise. »<sup>162</sup>

Ce réseau relationnel fait de tension entre le héros-quêteur et le monstre, comme nous pouvons bien le constater, peut être qualifié de conflit inter générique (entre les humains et les personnages surnaturels) recouvrant l'opposition géographique. Cette opposition s'établit ici sur le mode de la tentative d'exclusion ou de rejet des humains de l'espace des monstres dans la mesure où ceux-ci vivent dans un « pays où jamais les hommes ne mettent les pieds. »<sup>163</sup>

Cette relation préalable d'opposition entre les monstres et les enfants donne suite, dans les conte de l'orphelin, à une autre forme de rapport fait de collaboration débouchant *in fine* sur la volonté affichée des personnages monstrueux d'aider les enfants à réussir leur mission. Dans leur nouveau, ou du moins, second rôle actantiel, les personnages monstrueux, après la phase consistant à jauger l'attitude des enfants dans le but de se faire une idée de leur caractère et de la nature de l'éducation reçue dans la société des humains, se montrent désormais plus perméables, plus disposés à jouer leur partition. Ils fonctionnent comme de véritables adjuvants, comme des initiateurs en qui les orphelins trouvent dorénavant un soutien plutôt qu'une préoccupation.

Ce revirement de situation ou, sur le plan strictement littéraire, ce changement de rôle actantiel se lit dans la nature même des échanges langagiers entre les deux protagonistes. Le langage quitte alors le terrain de l'agressivité pour se couvrir d'un affublement au visage moins repoussant, plus convivial et rendu familier. C'est alors que le Crocodile, apitoyé par le sort de Koffi, lui adresse ses mots pleins de réconfort:

« - Si tu voulais me frotter le dos – je venais prendre un bain – non seulement tu verras ta mère, mais tu aurais une cruche pareille à celle que tu as cassée (...). Après cette toilette laborieuse, le Crocodile lui dit:

- Monte sur mon dos.

L'enfant monta et ils partirent. Un matin, ils se trouvèrent devant une porte, une toute petite porte bien sale. Et le Crocodile ordonna: « Touche-la seulement ». »<sup>164</sup>

Tous les enfants orphelins des contes bénéficient alors de ce traitement, non de faveur, mais juste et mérité en raison de leur docilité et de leur obéissance face aux épreuves auxquelles ils sont soumis. La fille du conte intitulé « L'orpheline et sa sœur » se voit

<sup>161</sup> Djibril Tamsir Niane, *Contes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1985, p. 92.

<sup>162</sup> Djibril Tamsir Niane, *op. cit.*, p. 92.

<sup>163</sup> Bernard Dadié, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 26.

adresser ces paroles rassurantes de la part de la vieille femme génie avant de bénéficier de son indispensable protection, garant d'une issue favorable à sa quête:

«...- Effectivement, cettealebasse peut se recoudre », dit la femme. Et elle recousit laalebasse de telle façon qu'on ne voyait aucune trace de couture. La fille voulait s'en aller cher elle, mais la femme lui dit: « Mes enfants, certains sont des panthères, d'autres, des chiens et des chacals. Quand ils viendront, je te suspendrai dans un sac. Tu ne peux pas encore t'en aller, car, si tu pars, tu les rencontreras » (...). Au lever du jour, la vieille femme génie lui donna trois œufs de poule, en lui disant: « Quand tu te seras rapprochée des maisons du village, quand tu seras arrivée dans la grande brousse, tu les casseras l'un après l'autre. »<sup>165</sup>

La disponibilité des personnages surnaturels et le suivi à la lettre de leurs instructions sont instigateurs du changement opéré dans le statut des enfants orphelins qui, de leur situation de manque au début du récit, parviennent, au terme de leur aventure, à obtenir non seulement l'objet de leur quête, mais aussi et surtout, à améliorer leur propre condition existentielle.

Ainsi, Koffi réussit-il à ramener la cruche de sa marâtre, Aïwa, à revenir avec le pagne « aussi blanc que le kaolin »<sup>166</sup>, l'orphelin du conte guinéen intitulé « L'orpheline et sa sœur », à remettre à sa marâtre laalebasse « irremplaçable », avec pour récompense de leur bonne conduite la richesse matérielle et, surtout, la considération sociale. Tous, connaissent un sort similaire en revenant de leur odysée avec l'objet recommandé et l'amélioration substantielle de leur condition: de leur situation de rejet et de servitude du départ, synonyme d'une vie de solitude, bien que vivant dans la maison de leur père, ces orphelins retournent dans une liesse populaire avec richesses et serviteurs.

Notons, pour en finir avec le mécanisme fonctionnel des contes de l'orphelin, qu'une aventure similaire, suscitée par la jalousie et le caractère envieux de la marâtre qui souhaiterait voir sa propre progéniture également dans une situation honorable, sera menée par le frère ou la sœur de l'orphelin (e) revenu victorieux ou victorieuse de son voyage. Mais, face aux épreuves, ce personnage négatif se montrera suffisant, impoli, insolent et désobéissant et rentrera bredouille à la maison.

La tendance est, comme nous l'avons précisé plus haut, inversée dans les contes de la jeune fille difficile. Dans ces récits, les monstres jouent d'abord le rôle actantiel d'adjuvant consistant à aider la jeune fille nubile entêtée dans son désir démesuré et immodéré de se marier avec l'homme de ses rêves, à y parvenir. En se présentant à la jeune fille en tout point conforme aux critères, aux canons de beauté physique qu'elle exigeait des jeunes garçons de sa communauté, ces monstres idéalement

<sup>165</sup> Gérard Meyer, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., pp. 200-201.

<sup>166</sup> Bernard Dadié, op. cit., p. 19.



anthropomorphisés participent opportunément au projet conjugal de la jeune fille. Gérard Meyer nous le confirme dans « La fille qui a épousé le *ninkinanka* » :

« Il y avait une fille qui se disait sans égale; elle proclamait qu'elle n'épouserait qu'un homme qui n'aurait pas de teigne (...). Le *ninkinanka* de la brousse apprit la chose. Il se transforma en jeune homme et se mit en route. Il arriva (...). La fille lui prépara à manger (...). Quand arriva le soir, elle voulut passer la nuit avec lui. On lui dit de ne pas le faire. Elle dit que, quant à elle, elle ne se sentirait pas bien tant qu'elle n'aurait pas passé la nuit avec lui. Un peu plus tard, ils se couchèrent. »<sup>167</sup>

Conformément au mécanisme fonctionnel inhérente à la structure narrative de ces contes, la belle jeune fille de « La jeune fille et le python »<sup>168</sup>, conte agni de l'indénié recueilli par Ano Marius N'guessan, a pu ainsi réaliser momentanément son rêve grâce à l'apparition soudaine du Python transmuté en un beau jeune homme. Le scénario est le même dans le conte badiaranké intitulé « La fille rebelle épouse un lion »<sup>169</sup> et dans « Kine-Aka et le pianique »<sup>170</sup> où les deux jeunes filles irrespectueuses épousent respectivement un lion et un diable effroyable. Le même cas de figure se découvre dans tous les contes de ce type qui se terminent toujours par la dissolution de ce mariage contre-nature fondé et noué autour de considérations trop individualistes et irrespectueuses des prescriptions en vigueur dans la société génitrice des contes.

La suite du récit est comme connue d'avance: le rêve de ces jeunes filles tourne toujours court du fait de la dénaturation du mariage traditionnel en tant qu'institution sociale et de sa valeur sociologique qui, pour être retenue et reconnue comme valide doit avoir préalablement l'assentiment des parents des deux conjoints.

Dans les contes analysés, nous observons deux manquements graves: non seulement les parents de la jeune fille n'adhèrent pas à son projet, ceux du jeune époux ne sont même pas connus de la famille supposée alliée. Bien plus, ayant pris provisoirement la nature humaine d'adoption pour aider à donner une forme au rêve de son épouse, le personnage surnaturel ne peut continuer de vivre selon les termes et les exigences de ce nouveau mode de vie exclusivement humain.

C'est pour cette raison qu'il s'ensuit toujours, après l'idylle des époux, un revirement de la situation dommageable pour la jeune fille prenant effet dès le retour du nouvel époux à sa nature d'origine. C'est ici que commence l'étape de l'épouvante où, revenue à la morne réalité, la jeune fille fait la rencontre inattendue et insoupçonnée avec le monstre qui, tel un volcan toujours prêt à entrer en éruption, sommeillait dans l'homme idéal qu'elle avait, sans le moindre souci, pris pour son protecteur, son « chevalier galant ».

<sup>167</sup> Gérard Meyer, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>168</sup> Marius Ano N'guessan, op. cit., pp. 102-103.

<sup>169</sup> Gérard Meyer, *Les contes des pays badiaranké*, op. cit., pp. 28-38.

<sup>170</sup> Pierre N'da, op. cit., pp. 225-228.

Comme le précise Yao Lambert Konan, « de manière générale, ces récits qui portent sur « la monstruosité morale » de la jeune fille nubile ont des dénouements heureux ou tragiques, selon la volonté du conteur et en fonction du poids de la faute. »<sup>171</sup>

C'est alors que le lion transmuté en un très bel homme du conte badiaranké « reprend sa forme et brise une jambe de la mariée. Il dévore ainsi toute la fille morceau par morceau puis s'enfuit. »<sup>172</sup> Les plus chanceuses parmi ces filles insoumises réussissent grâce au concours d'une tierce personne, sous-estimée au départ, ou au prix d'un effort personnel, à regagner leur communauté d'origine. La jeune fille du conte intitulé « La mort » a eu la vie sauve grâce à son dévouement et à son instinct de survie:

« Lion entendit la chanson et se mit à poursuivre l'enfant et sa mère (...). Enfin, au bout de mille efforts surhumains, la femme réussit à rentrer dans son village natal entouré de palissade. Aussitôt, on ferma toutes les issues susceptibles de laisser passer Lion. »<sup>173</sup>

Le choix de ces personnages fragiles en pleine croissance physique et psychologique et morale jetés sur un itinéraire jonché d'obstacles et de terreur effroyable est significatif. La dernière étape de notre analyse en donne les raisons.

## **II. Personnages d'épouvante dans les contes négro-africains: idéologie d'une représentation**

Les deux types de personnages (l'orphelin et la jeune fille nubile) des contes négro-africains sur lesquels porte la présente réflexion sont certes confrontés à un phénomène commun, celui de la peur due à la présence troublante et déstabilisante des créatures monstrueuses sur l'itinéraire de leur quête. Cependant, les signifiés de leurs représentations, bien que contribuant chacun à édifier les acteurs de la communauté des conteurs, ne fonctionnent pas de la même manière.

Les créatures d'épouvante représentent, en fait, les initiateurs des orphelins alors que celles mises en récit dans les contes de la jeune fille difficile poussent justement la fille insoumise aux règles de sa société à opérer un retournement en se détournant de ses actes transgressifs.

### **II. 1. La créature d'épouvante des contes, un personnage important dans la formation initiatique de l'individu**

Dans *Le conte africain et l'éducation*, Pierre N'da s'est évertué à établir le rapport entre le parcours du personnage de l'orphelin et les étapes de l'initiation des jeunes des

<sup>171</sup> Yao Lambert Konan, « Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur: un agent de la régulation sociale » in *Çédille, revista de estudios franceses*, n°8, 2012, p. 191.

<sup>172</sup> Gérard Meyer, *Les contes des pays badiaranké*, op. cit., p. 38.

<sup>173</sup> Marius Ano N'guessan, op. cit., p. 220.

sociétés négro-africaines consistant à les faire passer du statut d'ignorants à celui d'hommes mûrs. Il souligne à ce propos:

« Le drame qui oppose la marâtre et l'orphelin se situe au niveau de l'opposition entre la maternité et la stérilité. Et la seule façon de résoudre le conflit de générations, le conflit de personnalités, le conflit autour de la procréation, c'est la quête initiatique que la marâtre oblige l'orphelin à entreprendre. »<sup>174</sup>

Cette quête qui consiste à introduire les petits orphelins obéissants et dévoués dans l'univers des connaissances ésotériques et éthiques, a lieu grâce au concours des êtres surnaturels à travers les épreuves auxquelles ils les soumettent. Nous convenons alors avec Pierre N'da qui, au sujet de l'horreur suscitée dans le mode de construction des personnages surnaturels, affirme que « les conteurs s'emploient à les présenter de la façon la plus horrible pour rendre plus dramatique l'épreuve de courage que doit subir l'enfant. »<sup>175</sup> Médiateurs entre les humains et le monde de la brousse, ces créatures d'épouvante sont les bienfaiteurs de l'orphelin.

En effet, dans les contes de l'orphelin, les enfants rejetés par la société représentée par la marâtre sont réintégrés par leur bonne conduite et par le concours de ces monstres qu'ils rencontrent sur leur parcours. Ils sont alors obligés de partir de leur société pour se voir ensuite réhabilités.

« Le long voyage qu'entreprend l'orphelin à travers le monde (...) correspond au séjour des jeunes novices dans la forêt sacrée où se fait leur initiation. Du monde villageois, le héros passe directement dans la brousse (le monde de l'inconnu et de l'étrange) où il devra se dépouiller symboliquement de son être ancien. Après la mort initiatique, il acquiert désormais le statut d'homme à part entière et sera admis par et dans la communauté villageoise. »<sup>176</sup>

En d'autres termes, l'orphelin parvient finalement à employer l'objet de sa peur à son avantage alors que la jeune fille n'arrive pas à le détourner à son profit. Ce qui la pousse d'ailleurs à fuir l'univers idyllique devenu dangereux et liberticide. Il s'agit donc, pour les conteurs, de montrer que les artisans du respect des valeurs morales sont récompensés alors que les partisans des pratiques individuelles courent à la perte. C'est pour cette raison que les monstres se placent sur leur parcours pour les punir ou pour susciter leur intégration dans leur société d'origine.

## **II. 2. Le personnage effroyable des contes, un facteur d'intégration à la communauté**

Dans les contes de la jeune fille difficile, la figure féminine en âge de se marier s'éloigne d'elle-même de la société malgré la bonne volonté de ses parents et leur souci de la voir changer d'avis et de projet. Le personnage monstrueux qui se présente à cette fille nubile comme l'incarnation de l'homme de ses rêves suscite chez elle l'attrait de

<sup>174</sup> Pierre N'da, op. cit., p. 145.

<sup>175</sup> Ibidem., p. 102.

<sup>176</sup> Ibidem., p. 132.

l'ailleurs. Fort heureusement, elle finit par se rendre compte de son erreur qui la pousse à opérer une volte-face ou à procéder à une sorte d'atterrissage d'urgence dans sa communauté d'origine, suite à son sauvetage *in extremis* par un prétendant ou une personne qu'elle avait sous-estimée au départ.

« L'attitude de l'enfant désobéissant est négative à un double point de vue: elle se termine par la punition ou la mort du héros: de plus – et c'est peut-être un des aspects les plus importants, si l'on se situe dans une certaine logique (celle des gens des villages) – cette désobéissance constitue une insulte à l'autorité et à la sagesse des parents, donc au principe de séniorité et de primogéniture. C'est en quelque sorte un acte de révolte qui rompt momentanément l'influx vital qui se transmet de parents à enfants, d'aîné à cadet. En désobéissant, l'enfant se coupe de la famille, il devient vulnérable... »<sup>177</sup>

En quittant la communauté des humains pour l'inconnu, la jeune fille indisciplinée est comme rejetée du village pour aller purger sa peine dans l'univers sylvestre, lieu d'habitation des monstres et des esprits malfaisants à qui elle donne sa virginité et souvent sa vie dans une quête éminemment sociale: le mariage. Konan Lambert Yao fait observer à ce sujet:

« Les alliances entre ces monstres et des humains dénoncent les mariages imprudents, car tout mariage conclu dans de telles conditions est entaché de nullité par défaut de consentement parental, symptomatique de désordre et de renversement hiérarchique. Le monstre apparaît dans ces récits pour poser des actions réparatrices et, à ce titre, bénéficie d'un statut pédagogique et sociologique. Il joue le rôle d'agent de l'éthique sociale et de la sagesse populaire. L'issue de sa rencontre avec le personnage principal demeure un enjeu purement psychologique: reconvertir la jeune fille (...) en vue de son bonheur. Le monstre appartient donc au discours que l'homme tient sur le monde et il est un des objets de sa réflexion. Il permet une approche paradoxalement sociale en ce qu'il travaille sur un plan symbolique à l'adaptation de l'homme et à autrui. »<sup>178</sup>

### Conclusion

Les créatures d'épouvante que les contes négro-africains mettent en scène dans l'imaginaire du récit répondent à un besoin d'éducation des acteurs de la société des conteurs. Leur représentation et le rôle qu'elles sont appelées à tenir dans ces contes restent étroitement liés à la vie morale qui recommande une conformation de l'attitude et des actes de l'individu aux exigences en vigueur pour le bonheur et la préservation des valeurs de la collectivité en vue de l'édification sociale. La peur apparaît en soi, d'une part, comme un participant actif et utile à l'initiation du petit orphelin et, d'autre part, comme un régulateur émotionnel dont l'intensification aide à mieux contrôler les faits et gestes des humains dans leur milieu, et à sanctionner les attitudes déviationnistes et transgressifs.

<sup>177</sup> Pierre N'da, op. cit., pp. 133-134.

<sup>178</sup> Yao Lambert Konan, op. cit., p. 193.

### Bibliographie

- AMON D'ABY, François-Joseph, *La Mare aux crocodiles*, Abidjan, NEI, 1992.
- BADJO, Bernadette Monney, *Les Mensonges de la nuit*, Abidjan, NEI, 2003.
- BELVAUDE, Catherine, *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, Paris, l'Harmattan, 1989.
- CHEVRIER, Jacques, *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.
- COLIN, Roland, *Les Contes noirs de l'ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, 2005.
- DADIÉ, Bernard, *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- ÉLUNGU, Élanga Pene, « Quelques réflexions sur la spécificité des cultures négro-africaines », in *Spécificité et dynamique des cultures négro-africaines*, Paris, UNESCO, 1986, pp. 15-28.
- HOLAS, Bohumil, *Contes kono : traditions populaires de la forêt guinéenne*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 1975.
- KONAN, Yao Lambert, « Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur : un agent de la régulation sociale » in *Çédille, revista de estudios franceses*, n°8, 2012, pp. 186-202.
- MEYER, Gérard, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Karthala, 2009.
- MEYER, Gérard, *Les Contes des pays badiaranké*, Paris, Karthala, 1979.
- N'DA, Pierre, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, l'Harmattan, 1984.
- NIANE, Djibril Tamsir, *Contes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1985.
- N'GUESSAN, Marius Ano, *Contes agni de l'indénié*, Abidjan, CEDA, 1988.
- RIVIÈRE, Claude, *Socio-anthropologie de religions*, Paris, Armand Colin, 1997.
- ROMEROWSKI, Sylvain, « Que signifient les mots *métanoéô* et *métanoïa* ? », in *Fac-réflexion* n° 49, 1999/4, pp. 37-43.
- TRAORÉ, Falaba Issa, *Duel dans les falaises. Contes et récits du terroir*, Abidjan, NEA, 1987.



**KAYDARA, OBSCURITÉ DU TEMPS, QUÊTE DU FOYER... ET  
DRAME DE L'IMMIGRATION**

**Camara** Issouf

Assistant au Département de Philosophie

Université Félix Houphouët Boigny

[kameleny@gmail.com](mailto:kameleny@gmail.com)

**Résumé**

L'aventure humaine n'est pas seulement motivée par la quête du savoir mais aussi par l'idéal d'une existence que la terre natale ne peut offrir. À partir d'une lecture critique qui révèle l'obscurité du Temps (*Kaydara*), nous nous proposons de comprendre le véritable sens de l'aventure humaine sur terre. Cette quête du sens nous paraît aujourd'hui justifiée par le drame de l'immigration, c'est-à-dire l'hystérie collective qui pousse des sujets humains à s'embarquer à bord du « Navire de la Mort ». La question est de savoir si la quête du Savoir peut vraiment mobiliser cette irrésistible volonté de défier la mort. N'est-ce pas en réalité la quête du Foyer?

**Mots-clés:** aventure - destination - foyer - obscurité - temps.

**Abstract**

The human adventure is not only motivated by the quest of knowledge but also by the ideal of an existence that the homeland can not offer. From a critical reading which reveals the darkness of the time (*Kaydara*), we propose to understand the true meaning of the human adventure on Earth. This quest for meaning today seems justified by the drama of immigration, i.e. collective hysteria that grows human subjects to embark on the "ship of death". The question is whether the pursuit of knowledge can really mobilize the irresistible desire to defy death. Is it not in fact the quest for home ?

**Key-words :** adventure - destination - home - darkness – time.

**INTRODUCTION**

*Kaydara* est un « récit didactique qui fait partie de l'enseignement traditionnel des Peuls de la boucle du Niger... »<sup>179</sup>. L'auteur souligne que cette histoire se déroule au moment où « [...] le monde est encore en formation »<sup>180</sup>, c'est-à-dire au moment où l'humanité pénètre dans le Temps et découvre son obscurité. Trois voyageurs mystérieux,

<sup>179</sup> A. HAMPATE BA : *Kaydara*, Abidjan-Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1978, p.7

<sup>180</sup> Idem, p.17.

sans doute animés par une curiosité malsaine et une Quête insensée décident, un jour, d'aller à la rencontre du Temps. Quelle prétention! Selon la tradition peule, cette aventure initiale ou initiatique est révélatrice de notre destinée, puisque ces étranges voyageurs sont nos ancêtres. L'analyse du récit montre que ce voyage dans le Temps est en fait un voyage sans destination précise et sans aucun but, car « [...] on ne dit pas au début du récit le pourquoi du voyage étonnant qu'entreprennent Hammadi [le héros], Hamtoudo et Dembourou [les infortunés] »<sup>181</sup>.

Cependant, l'idée d'une pré-destination du héros charismatique qui réussit à échapper à l'obscurité du Temps ne cache-t-elle pas en réalité, une intention apologétique? Si la figure monstrueuse<sup>182</sup> de *Kaydara* représente « la structure même du monde et du Temps »<sup>183</sup>, comment peut-on lui échapper? En posant ces questions, notre intention est de dé-couvrir le véritable sens de l'aventure humaine, c'est-à-dire notre Destination mais surtout notre Quête ultime. Car au-delà de l'Avoir, du Pouvoir et du Savoir qui focalisaient l'intérêt des trois voyageurs, notre vraie destination semble être la Quête du Foyer. Pour parvenir à cette compréhension de l'aventure initiale, il faut dévoiler les présupposés hégémoniques qui sous-tendent le récit d'Hampaté Bâ.

## I. LE VOYAGE INITIAL : DESTINATION ET PRÉ-DESTINATION

*Kaydara*, c'est l'histoire d'un voyage dans le Temps, un voyage sans destination précise, un voyage mystérieux, un voyage souterrain et peut-être, un voyage sans retour... Déroulons le récit pour en extraire la « substantifique moelle ». Il était une fois *Kaydara*! Trois jeunes gens, "illuminés" un matin, ressentent la nécessité de la Quête. Obéissant à une voix, ils entreprirent un long voyage sous terre.

De rencontres insolites en épreuves implacables, passant par le "pays des nains", ils parviennent au domaine de "Kaydara le Merveilleux", "le lointain et bien proche Kaydara", roi de l'or et de la connaissance-sagesse... qui leur donne à chacun trois bœufs lourdement chargés d'or pur et malléable.

"Employez bien l'or, leur dit-il. Vous y trouverez tout ce que vous voudrez, y compris l'échelle qui grimpe au sommet des cieux et l'escalier qui descend jusqu'au sein de la terre". Et l'un veut le pouvoir, l'autre la richesse, le troisième le savoir...<sup>184</sup>.

Cette histoire se déroule donc « au mystérieux pays du surnaturel *Kaydara*, que la mémoire humaine ne peut situer exactement ni dans le temps, ni dans l'espace »<sup>185</sup>. Son auteur la désigne comme un « récit didactique », un conte initiatique, une histoire

<sup>181</sup> Idem, p.10

<sup>182</sup> Précisons que c'est l'auteur lui-même qui représente le Temps sous la forme d'un « *Monstre à sept têtes...* »

<sup>183</sup> A HAMPATE BA : *Kaydara*, op. cit., p.11.

<sup>184</sup> W LIKING : *Une vision de Kaydara d'Amadou Hampaté Ba*, Abidjan, N.E.A, 1984, pp.13-14.

<sup>185</sup> A HAMPATE BA : *Kaydara*, op. cit., p.17.



fantastique, notamment pour les bambins, un mythe génésique ou généalogique, une aventure, une mésaventure, une imposture. À la fois « *futile, utile et instructeur* »<sup>186</sup>, *Kaydara* est plus qu'un simple « *conte, conté, à conter* »<sup>187</sup>, puisqu'il n'apparaît pas seulement à titre de "Belle au bois dormant", c'est-à-dire comme un conte de fée. « *Ainsi sous une apparence presque naïve, de conte de fée, le récit initiatique exige une constante attention du disciple et une étonnante gymnastique intellectuelle de celui qui devra, dans la méditation solitaire, en tirer la "substantifique moelle" »*<sup>188</sup>.

Combinant le fantastique avec le tragique, ce récit se déroule à l'intersection d'un carrefour où se rencontrent la Mystique et la Philosophie, l'Irrationnel et le Rationnel. L'auteur souligne, en effet, que « *ce conte est si mystique et si philosophique, qu'on se sent un peu confus d'attirer [seulement] l'attention sur sa beauté formelle* »<sup>189</sup>. Ce fameux conte, fleuron de la tradition orale africaine, transmis jusqu'ici de génération en génération, est reconnu par l'Unesco comme faisant partie du patrimoine culturel de l'humanité. Dans le cadre d'un programme audacieux visant « *la préservation et la présentation de la tradition orale en Africaine* »<sup>190</sup>, Hampâté Bâ propose un texte dont l'essence mythique et la portée philosophique n'ont d'égale que sa valeur esthétique. Pour beaucoup d'Intellectuels africains, le chef-d'œuvre d'Hampâté Bâ est devenu aujourd'hui matière à philosopher; il nous conduit dans les « *abysses de la Weltanschauung africaine* ».

Profitant de cette incroyable possibilité de réflexion qu'offre *Kaydara*, nous nous proposons ici de nous abreuver à la source du savoir intarissable qui dé-coule de la tradition peule, tout en promenant un regard critique sur ses fondements. Abordant la question de la prédestination dans ce récit où se lit parfois une intention apologétique, il s'agit, pour nous, de voir si *Kaydara* n'est pas traversé par des présupposés hégémoniques. En effet, dans le parcours initiatique qui conduit les trois postulants dans un espace interdit aux simples Humains, l'ambition qui pousse des « Esclaves » à vouloir eux aussi découvrir la figure du Temps semble être frappée d'anathème. Pourquoi ce traitement arbitraire? Nous y reviendrons.

Mais avant, précisons que la trame du récit se déroule à partir du défi que des sujets humains lancent au Temps. Peut-on rencontrer le Temps, découvrir sa face, soutenir son regard? En tout cas Hammadi, le héros charismatique, et ses deux compagnons

---

<sup>186</sup> Idem, p.17.

<sup>187</sup> Idem, p.17.

<sup>188</sup> Idem, p. 9.

<sup>189</sup> Idem, p.14.

<sup>190</sup> Idem, in Préface.

d'infortune décident un jour de prendre le pari. Dessein fou, projet ambitieux et prétentieux, curiosité malsaine, quête insensée, passion démesurée, etc. Pourtant, rien ni personne ne saurait les décourager et les dissuader afin qu'ils renoncent à ce voyage<sup>191</sup> dans les entrailles de la terre. L'appât du gain est plus fort que l'évidence des risques encourus. Le jeu en vaut sûrement la chandelle, puisqu'il s'agit d'un voyage au pays de "l'or", métal précieux, richesse et source de richesse, attribut du pouvoir, « socle du savoir ». Cependant, la possession de l'or n'est rien sans la clé qui permet d'en faire un bon usage. « *Si l'or [...] plus que le savoir attire les aventuriers, c'est la connaissance qui caractérise Kaydara...* »<sup>192</sup>, mystérieuse incarnation de la dualité entre la matière et l'esprit, « *dieu de l'or et de la connaissance* »<sup>193</sup>. Et c'est faute de l'avoir compris à temps que les compagnons d'Hammadi vont perdre l'or tout en perdant la vie.

Les peuples africains se rapportent constamment à ce genre d'histoires, histoires de l'origine du savoir, histoires de la source du pouvoir. Autant d'histoires qui présentent l'or comme un métal à la fois précieux et mystérieux: « *métal royal qui est l'un des mythes de base dans toute l'Afrique de l'Ouest* »<sup>194</sup>. L'or serait donc l'attribut de la Noblesse, aussi bien dans le rang que dans le sang. C'est la propriété des Riches, les Nantis. C'est le symbole de la puissance, de la richesse, de la royauté et donc la propriété exclusive des Rois ainsi que les Princes, dans nos sociétés traditionnelles qui n'avaient pas encore intégré le principe d'une démocratisation du Savoir et du Pouvoir. Ainsi, à travers *Kaydara*, c'est tout un monde qui se dévoile dans ses plis et replis, ses croyances, ses us et coutumes, ses traditions, ses convictions, ses tendances hégémoniques et pathologiques.

Dans "ce monde" caractérisé par la tradition orale, le mythe et ses avatars (conte, légende, récit) etc., constituaient le moyen par excellence pour « éduquer », c'est-à-dire instruire mais surtout pour inculquer des valeurs, des normes, des règles, des lois, des interdits, des rites, des rituels, des formes et des formules sacrées ou consacrées. C'est pourquoi dans la culture africaine traditionnelle, la mystique accompagne toujours les modalités de la transmission du savoir. Car le savoir est avant tout un pouvoir, un pouvoir ésotérique, qu'on ne saurait donner n'importe comment, n'importe où, à n'importe qui et à n'importe quel prix. Il est donc codifié, protégé et réservé aux initiés, aux héritiers. Au

<sup>191</sup> «Ce voyage sous la terre symbolise la pénétration dans le domaine ésotérique» (Cf. *Kaydara*, op. cit., p.12).

<sup>192</sup> HAMPATE BA (A.).- *Kaydara*, op. cit., p.11

<sup>193</sup> Idem, p.10

<sup>194</sup> A HAMPATE BA: *Kaydara*, op. cit., Introduction, p. 11.

cœur de la mystique qui traverse ce récit, les signes de la codification du savoir sont souvent représentés sous la forme de symboles à décrypter et de nombres à déchiffrer. Cependant, il ne s'agit pas de les déchiffrer dans l'ordre croissant ou décroissant, c'est-à-dire selon un ordre simplement rationnel.

Chez les Peuls en particulier, et les Africains en général, l'initiation est une éducation à la vie, aux règles de la vie dans une société organisée et bien stratifiée. Pour ces peuples qui ne connaissaient pas encore les *Lois* de Moïse, Jésus ou Mahomet, on évoquait certaines figures comme celle de *Kaydara*, « *monstre à 7 têtes, 12 bras, 30 pieds, juché sur un trône à 4 pieds qui tourne sans arrêt...* »<sup>195</sup>. La simple évocation de sa colère sonnait comme un avertissement sérieux à tous ceux qui seraient tentés de suivre le mauvais exemple, « *un signal fort à l'attention de tous ceux qui nourriraient l'intention de se rebeller contre l'ordre établi...* »<sup>196</sup>. S'agit-il d'une véritable éducation ou d'une simple intimidation ? « *C'est une intimidation, s'écrit Lamine Seck, un moyen dissuasif visant à prévenir toute velléité d'anticonformisme à l'égard de la coutume, laquelle a instauré le système des castes et donc la hiérarchisation sociale et politique...* »<sup>197</sup>.

C'est dans un tel environnement social, où l'intimidation joue à la fois comme fonction d'éducation et d'intégration, que s'inscrit le récit d'Hampâté Bâ. *Kaydara* est d'abord, un récit mystique, c'est-à-dire fondé sur une surenchère du sacré et du mystérieux, préparant le sujet humain au respect ou plutôt à la soumission totale. C'est aussi un récit philosophique, disons plutôt idéologique, puisqu'il conditionne déjà l'être dans sa pensée et plus tard dans ses actions. Dans une telle société comme dans bien d'autres, « le salaire du péché c'est la mort » et toute transgression entraîne immédiatement une sanction. Car c'est à cette condition que les sociétés à castes ou de classes, des sociétés complexes où cohabitent Nobles et Serfs, Hommes Libres et Esclaves, Autochtones et Allogènes, Nantis et Déshérités, Riches et Pauvres auront une chance de ne pas disparaître.

Pour comprendre la trame de certains récits d'Hampâté Bâ et leur dénouement, il faut donc les intégrer dans une vision totalitaire qui laisse apparaître clairement les intentions de son auteur: la distribution des rôles, le choix des personnages, leurs traits de caractères, leurs fonctions, leurs passions, leurs ambitions. Seul le lecteur attentif, celui qui ne se

<sup>195</sup> A HAMPATE BA: *Kaydara*, op. cit., p.11.

<sup>196</sup> M LAMINE SECK: *La quête du savoir et du pouvoir dans l'œuvre littéraire d'Amadou Hampâté Bâ : Kaïdara et L'Eclat de la grande étoile*, Mémoire de maîtrise sous la direction du Professeur Samba Dieng, Saint-Louis, Université Gaston Berger, Année académique 2002-2003, p.85.

<sup>197</sup> Idem, p.85.

laisse pas enrôler ou embobiner dans ce décor apparemment anodin, parvient à découvrir la logique qui transparait derrière la beauté du texte et le charme du langage. N'est-ce pas à travers cette grille de lecture qu'il faudrait comprendre le sens de l'aventure initiatique au pays de *Kaydara*, c'est-à-dire la destination des voyageurs ainsi que leur prédestination dans un récit où se lit une intention apologétique?

Dans son *Mémoire de Maîtrise*, Lamine Seck promène un regard critique sur l'œuvre d'Hampate Ba, un auteur pour qui son admiration frise parfois la vénération. Cette fascination le pousse à investir pleinement la pensée du « Grand-Maître », en fixant aussi bien la lettre que l'esprit de ses textes. Il découvre paradoxalement que certains récits d'Amadou Hampâté Bâ sont affectés par une prétention hégémonique.

*Cette prétention qui a amené les Peuls, soucieux de conserver leurs privilèges sur les autres classes sociales, à forger des mythes et des légendes de tous poils dont Kaïdara et L'Eclat de la grande étoile, est révélatrice du dénouement dans les deux récits*<sup>198</sup>.

Ces deux récits, *Kaïdara et L'Eclat de la grande étoile*, traduisent en fait, la passion hégémonique et totalitaire des Peuls qui créent ainsi un mythe autour du savoir et du pouvoir. L'intention inavouée de tous ces mythes, ces contes et légendes, serait donc de légitimer un ordre établi et organisé autour de la stratification de la société en Nobles et esclaves. Considérant la connaissance comme le moyen le plus sûr pour accéder au pouvoir politique, la tradition peule en a fait l'apanage des seuls nobles. Ainsi, « *Les Peuls, pour légitimer cette prédestination fictive qui vise à consolider leur ascendance sur les autres classes de la société, ont eu recours au mythe...* »<sup>199</sup>.

## II. KAYDARA OU L'OBSCURITÉ DU TEMPS

En relisant *Kaydara*, nous voulons comprendre le sens de cette aventure humaine qui se transforme en més-aventure<sup>200</sup>, notamment pour les sujets humains déshérités, qui ne sont pas pré-destinés. Selon Youssouf Kouma, les personnages du récit apparaissent comme les figures symboliques de l'être humain, dont la typologie relèverait du « dialectos ».

Les trois moments de métamorphoses qui se veulent dialectiques s'aperçoivent comme des figures anthropologiques, comme symbole de la vie et de la connaissance à travers trois individualités: Hammadi, Hamtoudo et Dembourou<sup>201</sup>.

<sup>198</sup> M LAMINE SECK: *La quête du savoir et du pouvoir...*, op. cit., p.82.

<sup>199</sup> Idem, p.81.

<sup>200</sup> « *L'aventure des postulants, dans Kaïdara, est certes une mésaventure puisqu'elle a tourné au drame, à la mort de Hamtoudo et Dembourou...* » (cf. *La quête du savoir et du pouvoir...*) op. cit., p.91.

<sup>201</sup> Y KOUMA: « *Kaydara ou les trois métamorphoses de l'esprit* », in Baobab, n° 9, 2012, pp. 138-154.

Kouma considère d'abord ces individualités comme des « *figures anthropologiques* », avant d'ajouter aussitôt après qu'elles sont en réalité « *des figures de conscience* », des produits d'une transformation de la conscience, résultats de certaines métamorphoses de/dans l'esprit. Mais la question est de savoir si la véritable nature de l'être humain est définie a priori (prédestination) dans une sorte de distribution arbitraire des rôles. Ou plutôt si elle est le produit d'une véritable méta-morphose. Dans une autre argumentation, celle de Liking qui a peut-être influencé ou orienté celle de Kouma, on retrouve la même idée d'une *métamorphose* de l'esprit ou de la conscience. Cette transformation de la conscience serait provoquée par des passions humaines, dont les principaux mobiles sont la richesse et le pouvoir.

[...] Sur le chemin du retour, obnubilés par les passions individuelles et oubliant la Quête originelle, deux des trois jeunes gens perdent l'or et la vie. Seul Hammadi, resté fidèle à l'idéal, par-delà les épreuves, proposant généreusement son or et même une partie de sa liberté, parvient à rentrer de ce long voyage de vingt et un ans!<sup>202</sup>.

Peut-être faut-il repenser toutes ces « *métamorphoses* », non pas seulement par la conscience et les passions qui l'agitent, mais en tenant compte de l'obscurité de l'instant vécu. L'instant est, en effet, un carrefour de médiations, le lieu de la décision et le moment du possible. Toutefois, l'instant de la décision n'est pas toujours transparent à lui-même; il est marqué par l'obscurité, ce que Liking désigne comme « *oubli de la Quête originelle* », un oubli qui serait occasionné par des « *passions individuelles* », signes évidents d'un sommeil de la conscience. À la vérité, l'oubli de la Quête originelle n'est pas directement lié au sommeil de la conscience ou à une inconscience favorisant le réveil brutal de certaines passions humaines.

Au contraire, souligne Ernst Bloch, [c'est] l'obscurité de l'instant vécu [qui] reste prisonnière de son sommeil; la conscience actuelle n'est disponible que pour une expérience à peine écoulée ou une expérience attendue et imminente, et son contenu. L'instant vécu lui-même et son contenu restent par essence invisibles et ce d'autant plus sûrement que se renforce l'attention braquée sur lui: à l'endroit de cette racine, de cet En-soi vécu (*gelebtes Ansich*), de cette immédiateté ponctuelle, c'est tout un monde qui baigne encore dans les ténèbres...<sup>203</sup>.

Autrement dit, les compagnons malheureux de *Hammadi* sont victimes de l'obscurité du Temps; c'est donc cette obscurité qui les aurait entraînés dans un soi-disant sommeil de la conscience, tout en les livrant en pâture au déchaînement de certaines *passions* dévorantes. Pour décrire l'attitude des deux compagnons malheureux, le mot *ambitions*

<sup>202</sup> W LIKING: *Une vision de Kaydara d'Amadou Hampâté Bâ*, op. cit. p. 15.

<sup>203</sup> E BLOCH: *Le Principe Espérance*, tome 1, traduit de l'Allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Editions Gallimard, 1976, pp. 349-350.

conviendrait, « [...] ambitions qui transparaisent à travers l'utilisation qu'ils comptent faire de l'or prodigué par Kaïdara »<sup>204</sup>. Comment ne pas céder à la tentation du pouvoir et de l'avoir, quand on est issu d'une classe sociale défavorisée? Dembourou et Hamtoudo pensaient avoir mérité tous ces chargements d'or qu'ils venaient de recevoir comme récompense de tous les sacrifices consentis pendant cette interminable initiation. Le héros charismatique aurait certainement succombé à la même tentation, s'il n'était pas pré-destiné.

Dès le départ, on le sait, les dés étaient jetés. Les deux compagnons d'infortune qui sont des Serfs pouvaient-ils échapper à leur destin? Ne sont ils pas « aveuglés par un destin impitoyable fait pour les broyer et qui a déjà négativement prédéterminé leurs choix et leurs comportements »<sup>205</sup>. Esclaves et fils d'Esclaves, ils croyaient naïvement qu'ils pourraient changer leur condition et renverser l'ordre social établi. Ainsi, les transformations subies pendant leur initiation ne feront que confirmer ce qu'on savait au départ, c'est-à-dire la détermination de l'être par la "noblesse du sang" et la différenciation par le rang.

Dès le début de l'aventure il y a une différence entre les personnages, et tout leur comportement sera affecté de cet indice de leur origine; Hammadi seul se conduira comme un noble, et l'on ne s'étonnera pas de voir les sentiments vils réservés à des captifs<sup>206</sup>.

Cette différenciation préalable n'autorise donc pas à soutenir que les trois personnages de l'aventure initiatique sont *des figures de conscience* ou des figures d'une méta-morphose de l'esprit, puisqu'elles sont déjà pré-destinées. Convenons donc que les personnages du récit d'Hampâté Bâ, aussi bien dans *Kaydara* que dans *L'éclat de la grande étoile* sont simplement des figures anthropo-logiques. Dans cette logique anthropo-morphique, on distinguera plutôt deux au lieu de trois figures, c'est-à-dire d'une part Les Nobles, et les Esclaves d'autre part. Hammadi et son petit-fils Diom Dieri<sup>207</sup> sont les représentants de la noblesse, les Nantis préposés au savoir et au pouvoir. Dembourou et son binôme Hamtoudo sont simplement autorisés à faire valoir les devoirs que leur confère leur statut d'Esclaves, sujets humains déshérités et principales victimes de l'obscurité du Temps.

<sup>204</sup> M LAMINE SECK: *La quête du savoir et du pouvoir...*, op. cit., p.74.

<sup>205</sup> Idem, p.84.

<sup>206</sup> A. HAMPATE BA: *Kaydara*, op. cit., p.18

<sup>207</sup> A HAMPATE BA : *L'Eclat de la grande étoile*, Paris, Armand Colin, 1974

### III. VERS LA QUÊTE DU FOYER... LE DRAME DE L'IMMIGRATION

Le concept de "foyer" combine à la fois le début et la fin de l'aventure humaine sur terre. Ainsi, tout départ pour l'aventure signifierait une sortie hors de soi, hors du lieu originel, avec l'espoir d'y revenir un jour et pour toujours... Le retour à soi et en soi est un retour au pays natal pour y retrouver le Foyer, lieu de réconciliation de l'être avec lui-même. Selon Ernst Bloch, « *le Foyer (Heimat) c'est le lieu de l'identité avec soi-même et avec les choses* »<sup>208</sup>. Le Foyer est représenté par la figure géométrique du triangle; il est défini dans l'ésotérie par le chiffre 3. Il symbolise la vérité de l'être dans la naissance et le destin, principe qui détermine le sens de l'aventure initiale ou initiatique. Dans la culture peule, par exemple, la référence habituelle à la triade n'est pas du tout fortuit. Il existe, en effet, « *trois sortes de pasteurs : ceux qui paissent les caprins, ceux des ovins et ceux des bovidés* »<sup>209</sup>.

Le récit d'Hampâte Bâ n'échappe pas à cette "règle de trois" : trois hommes (pasteurs) venus par trois routes différentes se retrouvent un beau matin au carrefour de leur rencontre, par un hasard providentiel qui venait ainsi d'unir leur destin. Mais leur départ pour l'aventure mystérieuse au pays de *Kaydara* était d'abord conditionné par un sacrifice rituel. « *Et tous trois se trouvèrent en triangle comme le sont les trois pierres d'un foyer* »<sup>210</sup>, symbole de l'unité familiale et de la solidarité fraternelle. Mais pour ces trois voyageurs, dont les ambitions mesurées ou démesurées allaient déterminer leurs destins respectifs, le véritable sens de leur Quête nous interpelle aujourd'hui plus que jamais.

L'expérience quasi-tragique des personnages de *Kaydara*, ces aventuriers de l'infortune en quête de bonne fortune, nous autorise donc à promener un regard critique sur les drames consécutifs aux hystéries collectives qui poussent des Africains et en général les sujets humains déshérités à braver la mort pour atteindre des terres promises, disons plutôt com-promises. Ces aventures malheureuses sont, souvent et peut-être toujours, motivées par une Quête: l'idéal d'une existence décente que la terre natale ne peut offrir. Nous voulons interroger ici et maintenant le sens de l'aventure humaine afin de comprendre ces aventures suicidaires qui défraient la chronique actuellement. Tous ces épisodes tragiques et ces spectacles mélodramatiques ne sont pas du tout le récit d'histoires mythiques qu'on retrouverait, par exemple, dans l'*Odyssee* d'Homère. Il s'agit

<sup>208</sup>E BLOCH: *Le Principe Espérance*, op. cit., p.345.

<sup>209</sup>A HAMPATE BA: *Kaydara*, op. cit., p.19.

<sup>210</sup>Idem, p.19.

bien d'histoires authentiques et de sujets humains réels qui avaient pris place à bord du "Navire de la mort", ces embarcations de fortune sensées leur permettre de traverser l'Océan, contre vents et marées et par la grâce de Dieu. On évoque la thèse du suicide ou plutôt d'un suicide collectif, sans avoir jamais diagnostiqué chez les sujets déshérités, candidats à l'aventure humaine, quelque tendance suicidaire que ce soit.

Peut-on vraiment qualifier de suicidaire une aventure dont le but avoué était de donner une chance à la Vie? Comment comprendre, par ailleurs, que le désir de vivre mieux associé à l'appât d'une existence radieuse puisse conduire l'homme à défier la mort? Ce paradoxe révèle le sens profond ou caché de l'aventure, d'une aventure, de cette aventure où la vie se joue simplement à pile ou face. Car tous ces infortunés de l'aventure et tous les autres aventuriers de l'infortune en quête de bonne fortune connaissent bien les règles du jeu. Mais l'appât du gain est plus fort que l'évidence des risques encourus. Et comme toujours, après chaque épisode dramatique, on se pose la même question: le jeu en valait-il la chandelle? Finalement, partir à l'aventure c'est sortir de soi dans l'espoir de revenir à soi et en soi. Mais l'aventurier qui ne trouve pas le chemin du retour se retrouve perdu, dans un espace inconnu, comme la feuille au vent, soumise aux caprices du Temps, à l'obscurité du Temps.

## CONCLUSION

La plupart des lecteurs de *Kaydara* sont transportés dans un univers magique et mystique, dans un espace métaphysique où la relation entre l'Être et le Temps consacre la défaite des sujets humains déshérités, ceux qui ne sont pas prédestinés. L'idée même d'une prédestination du héros (l'héritier) qui triomphe de cette aventure mystérieuse dans le Temps est acceptée comme un fait accompli, le fait du "brave". Pourtant, le récit d'Hampâté Bâ suscite certaines interrogations qui viennent à l'esprit de celui qui lit en prenant du recul. Malheureusement, les lecteurs de *Kaydara* focalisent une attention remarquable sur ce qui semble être pour eux le but ultime de l'aventure initiatique et même de toute aventure, c'est-à-dire la Quête du Savoir. Il faut cependant leur concéder le bénéfique de cette lecture un peu naïve, surtout qu'elle est déjà orientée par l'injonction de certains "spécialistes" qui pointent du doigt l'endroit précis où il faudrait porter son regard pour "bien" comprendre le récit d'Amadou Hampâté Bâ.

Notre lecture de *Kaydara* cherche donc à délivrer le récit de toute influence idéologique afin que la leçon contenue dans son exposition puisse vraiment servir à quelque chose. Quel est le véritable sens de l'aventure humaine sur terre? La recherche



d'un sens inconditionné (vrai sens) devrait nous pousser au-delà du Savoir. Car même le Savoir que Hampâté Bâ désigne comme la Quête ultime de l'Homme n'échappe pas à la manipulation, encore moins l'instrumentalisation. Le Savoir aussi peut être instrumentalisé à des fins de puissance et de domination. Certes l'auteur recommande de distinguer le « [vrai] Savoir de ses approches imparfaites »<sup>211</sup>, mais comment y arriver, puisque le Savoir dont il parle n'est pas seulement acquis par un simple effort d'intellection. Le vrai Savoir est selon lui Révélation, une révélation du Temps. Mais combien de temps faudra-t-il attendre avant le fameux jour, « un jour d'entre les jours de Guéno, [où] un mendiant dégringolant de porte en porte »<sup>212</sup> viendrait échouer à la nôtre?

En attendant, pourquoi ne pas envisager l'être de l'Homme, son destin et son aventure sur terre comme une Quête du Foyer? Pourquoi ne pas considérer le Foyer comme l'ultime<sup>213</sup> Quête, afin d'en désigner les multiples affectations ou représentations? Le sein maternel, la terre natale, le foyer conjugal, la Terre promise, l'Exode, le Royaume, le foyer de l'orphelinat, de l'internat, de la cité universitaire, et tous les autres espaces de nos souvenirs nostalgiques. N'est-ce pas dans cette perspective qu'il sera possible de mettre fin à cette fâcheuse tendance qui consiste à hypostasier le Savoir? L'aventure initiale (*Kaydara*) ne commence-t-elle pas déjà par le hasard providentiel qui réunit les trois protagonistes autour du *Foyer*, dont la signification symbolique mérite d'être connue? Le foyer n'est-il pas le lieu focal qui détermine la nature de l'être, sa naissance et son destin? *Kaydara* lui-même n'est-il pas un simple « rayon émané du foyer qu'est Guéno »<sup>214</sup>, Le Dieu Tout-Puissant.

### Bibliographie

**BA Amadou Hampâté:** *Kaydara*, Abidjan-Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines, 1978.

**BA Amadou Hampâté:** *L'Éclat de la grande étoile*, Paris, Armand Colin, 1974.

**BLOCH Ernst:** *Le Principe Espérance*, tome 1, traduit de l'Allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Editions Gallimard, 1976.

**HAMIDOU KANE Cheikh:** *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

**HOMÈRE:** *L'Odyssée*, traduction Médéric Dufour et Jeanne Raison (Paris, GF Flammarion, 1965).

**KONATÉ Yacouba:** « *Le syndrome Hampaté Bâ ou comment naissent les proverbes* », in *Quest*, vol. VIII, n° 2, December, 1994, pp. 22-46.

<sup>211</sup> A HAMPATE BA, *Kaydara*, op. cit., p.12.

<sup>212</sup> Idem, p.71

<sup>213</sup> Nous renvoyons le lecteur à deux ouvrages: *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Amidou Kane mais surtout *L'Odyssée* d'Homère.

<sup>214</sup> Idem, p.10

**KOUMA Youssouf:** « *Kaydara ou les trois métamorphoses de l'esprit* », in *Baobab*, n° 9, 2012, pp. 138-154.

**LAMINE SECK Mouhamed:** *La quête du savoir et du pouvoir dans l'œuvre littéraire d'Amadou Hampaté Ba: Kaïdara et L'Eclat de la grande étoile*, Mémoire de maîtrise sous la direction du Professeur Samba Dieng, Saint-Louis, Université Gaston Berger, Année académique 2002-2003.

**LIKING Werewere:** *Une vision de Kaydara d'Amadou Hampaté Ba*, Abidjan, N.E.A, 1984.

**NIAMKEY-KOFFI Robert,** « *KAYDARA: une théorie de l'ésotérisme?* », in Colloque international sur le mythe dans la littérature traditionnelle négro-africaine, Abidjan, 11-12 Avril, 1991.

## CONTE NÉGRO-AFRICAIN: L'INTERDEPENDANCE ENTRE L'HOMME ET SON ENVIRONNEMENT

**CAMARA Lonan**

Assistant à l'Université Alassane Ouattara

camaralonan@yahoo.fr

**Résumé:** Le conte négro-africain, en dépit de son aspect puéril, pose des questions fondamentales de société. Quelle que soit la nature du personnage, il prend l'apparence de l'homme et use de la parole. Cet anthropomorphisme traduit, sans nul doute, la volonté de l'homme traditionnel africain de communier avec son environnement auquel il est étroitement lié au point que leurs existences sont complémentaires. Contrairement à la conception qui établit que la survie de l'être humain résiderait dans l'exploitation de son environnement, la cosmogonie négro-africaine construit un rapport horizontal, d'interdépendance entre l'homme et son milieu. Comprendre ainsi que l'homme et celui-ci ne font qu'un est le point de départ de toute conciliation entre développement durable et protection environnementale.

**Mots clés:** Conte, environnement, inséparabilité, protection environnementale, personnages de conte.

**Abstract:** Despite its childish aspect, the black African tale raises fundamental questions about the African society. Whatever the nature of the character, it takes on the appearance of human being and, is endowed with the ability to speak. There is no denying that this anthropomorphism expresses the will of the traditional African to commune with his environment to which he is closely related, and to the extent that their lives are complementary. Unlike the theory that establishes that man's survival lies in the exploitation of his environment; black African cosmogony rather forges a horizontal and interdependent relationship between man and his environment. Thus, taking for granted that man and his environment make one, is the starting point for the conciliation between sustainable development and environmental protection.

**Key Word:** Tale, environment, inseparability, environmental protection, characters of tales.

### Introduction

Récit imaginaire mettant en scène des personnages de diverses natures, dans un univers merveilleux ou fantastique, le conte pose, néanmoins, des questions fondamentales de société. Elles concernent les relations de l'homme avec ses semblables, de l'homme avec la femme, de l'individu avec la communauté ou avec son environnement naturel. Ces thèmes sont ainsi de partout et de toujours. En tant que genre emblématique de la littérature orale, partout où elle existe encore, le conte en général et en particulier le conte négro-africain a fait et continue d'être l'objet d'excellents travaux de recherche. Les contes populaires ont été, en effet, depuis plus d'un siècle, l'objet de nombreuses études. C'est en 1928 qu'un ancien gouverneur du Sénégal, le baron Roger, en publia le premier recueil<sup>215</sup>, suivi, depuis ce temps, de beaucoup d'autres travaux notamment, ceux d'Equilbecq (1913), Roland Colin(1963), Cendrars (1963), Denis Paulme (1977) et d'autres qui ont fourni d'importants résultats sur la morphologie et la typologie des contes. En revanche, l'étude des personnages du conte négro-africain, à l'exception des décepteurs (Araignée et Lièvre), reste à explorer et à examiner profondément. Que le personnage soit un végétal, un animal, un insecte, un être surnaturel, soit un être humain ou même Dieu, il prend l'apparence de l'homme et use de la parole. Cet anthropomorphisme relève sans nul doute de l'art oral mais surtout d'une vision du monde, qui se décline en l'expression du principe selon lequel l'homme et son environnement sont intimement liés et leurs existences s'entremêlent au point où la survie de l'une dépend de l'autre et vice versa. Contrairement à la conception occidentale qui établit que l'être humain est supérieur aux autres êtres, la cosmogonie négro-africaine semble construire un rapport horizontal, d'égalité entre l'homme et son environnement. Comprendre que l'homme et son environnement ne font qu'un est le point de départ de toute conciliation entre développement durable et protection environnementale, d'où notre intention d'en faire prendre conscience à travers cette contribution dont le thème est le suivant : «conte négro-africains, l'interdépendance de l'homme et son environnement». En quoi l'homme et son environnement sont-ils intrinsèquement liés ? Comment ce principe se manifeste-t-il dans les contes négro-africains ? Quels en sont les enjeux ?

---

<sup>215</sup> Jacques-Henri Roger, Fables sénégalaises recueillies de l'Ouolof, et mises en vers français, avec les notes destinées à faire connaître la Sénégalie...et les mœurs des habitants, Paris, Nepveu, Didot, Ponthieu, 1928, 288p.

Notre propos vise à montrer que l'anthropomorphisme dans les contes traduit un humanisme englobant, qui plus est le fondement du respect de l'environnement.

### **1. La diversité des types de personnages dans le conte négro-africain, une preuve de la non-dualité entre l'homme et son environnement**

Le conteur crée un univers merveilleux ou même fantastique où s'agitent hommes, animaux, végétaux et autres personnages surnaturels et allégoriques. Cet univers irréel n'est que la représentation de la praxis sociale terrestre. Il aurait pu se contenter de n'avoir que des personnages humains. Cependant, il convoque tous les éléments de la nature aussi bien les choses que les êtres vivants. Cet art du conteur mérite d'être analysé et interprété.

Ces personnages de tout genre qui fourmillent se parlent, se fréquentent, créant ainsi des rapports solides de sorte qu'un homme et un animal ou même un végétal se respectent et entretiennent des rapports d'égalité et d'amitié. Les hommes, les animaux, les plantes et les choses vivent en harmonie. Les animaux, particulièrement, jouent un rôle important dans les contes africains, et l'on retrouve dans ceux-ci bien des traits auxquels les fables d'Esopé et de La Fontaine ont accoutumé les lecteurs occidentaux. Ce dont témoigne à l'évidence le récit intitulé « *L'homme sauvé par le Caméléon et le Crapaud* »<sup>216</sup>. Dans ce récit, des animaux viennent aider un mari en difficultés. Comme dans de nombreux contes africains, le thème de celui-ci est aussi l'épreuve qu'un père impose aux prétendants de sa fille. Celle qui est ici imposée au prétendant de la fille est terrible : il ne doit pas survivre au père. En effet, il y avait un roi dont la fille était très belle. A chaque fois qu'un sujet venait demander sa main, on lui disait : « tu pourras l'épouser, mais dès que son père mourra, on te tuera toi aussi ! »<sup>217</sup>. Un courageux prétendant accepta la condition et on lui donna la fille. Trois ans plus tard, le père de la femme mourut. Le jeune frère du roi vint prévenir le mari : « *le temps est venu, on va faire comme on l'avait dit !* »<sup>218</sup>. Le mari prit les dispositions pour se rendre à la maison de son beau-père. En route, il rencontre un crapaud et un caméléon bienveillants qui décident de l'aider en lui donnant des consignes bien précises : « *quand nous arriverons là-bas, dit le Caméléon, tu me poseras sur une branche du fromager de leur place publique*<sup>219</sup>. *Et moi, poursuit le Crapaud, quand nous arriverons là-bas, tu me poseras sur le sol de leur place*

<sup>216</sup>Gérard MEYER, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*. Paris, Karthala, 2009, p. 85.

<sup>217</sup> Gérard MEYER, *Op.cit.*, p. 86.

<sup>218</sup> Idem, p. 87

<sup>219</sup>La place publique est un lieu social important, entre autres c'est le lieu où se déroulent les grands rituels villageois.

publique»<sup>220</sup>. Le gendre suivit à la lettre les directives de ses deux compagnons. Sur la place publique, les villageois firent coucher l'homme à terre et lui mirent un couteau sur la gorge. Mimant un dialogue avec Dieu (Caméléon), Crapaud se mit à dire :

« Ô roi, ô Dieu exigeant !

*J'écoute, j'écoute !, lui dit Caméléon.*

*As-tu jamais vu chose pareille ? Poursuit Crapaud.*

*Non, jamais ! » répond Caméléon.*

Les villageois prirent tous peur et abandonnèrent l'homme sur la place. Ainsi, les deux animaux venaient de lui sauver la vie. C'est toujours dans cette ambiance de convivialité et d'harmonie que s'inscrit cet autre conte « *les émissaires du roi* »<sup>221</sup>. Dans ce récit, le roi, le chef qui est un humain, travaille en parfaite collaboration avec les animaux à qui il confie des missions : « Mes enfants, je compte sur vous pour trouver à mon fils une femme digne de son rang ! Qu'elle soit riche, belle et bien éduquée. Partez, et que les esprits du royaume guident vos pas »<sup>222</sup>. Si chez Meyer les personnages animaux apparaissent comme des adjuvants des personnages humains, Minan les présente comme des héros, des personnages centraux. Toutefois, les deux auteurs donnent la parole aux animaux dans atmosphère de convivialité et de collaboration. On note en effet, un caractère anthropomorphique très poussé du bestiaire africain chez les deux auteurs.

Les Africains ont une vision holistique de l'univers. Pour eux, en effet, tout dans l'univers parle, fonctionne et peut être humanisé pour en faire un tout inséparable.

## **2. L'anthropomorphisme dans le conte négro-africain, une conception d'interdépendance des individus**

Dans les contes négro-africains, tout est animé, tout parle, en d'autres termes, tout représente l'homme. En effet, Le conteur prête à ses personnages, une organisation sociale à l'image des cités humaines. Végétaux, animaux, êtres surnaturels et humains cohabitent sur un axe horizontal. L'homme qui est aussi bien une autorité sociale, morale que spirituelle occupe une place de choix dans le conte. Avec l'homme et tous les autres personnages, il existe une coexistence pacifique et cela n'est pas gratuit et se manifeste avec tous les types de personnages des contes ouest-africains. Ces nombreux et divers personnages sont convoqués à dessein car ils sont des adjuvants et permettent d'atteindre des buts de bien-être. Concernant les personnages animaux, au-delà de la fonction ou du rôle joué, il pourrait se dégager un sens totémique qui engendre la notion d'animal protecteur. Les exemples sont légion, ceux qui désignent tel animal comme protecteur de

<sup>220</sup> Gérard MEYER, Op.cit, p. 87.

<sup>221</sup> Minan TOURE, *les aventures de tôle l'araignée*, HATIER, 2002.

<sup>222</sup> Minan TOURE, op.cit, P. 8.

tel clan. Chez les peulhs Diallo est l'éléphant, Bah est l'antilope-bubale. Ailleurs, certains clans se donnent le Silure, le Singe ou encore le buffle comme protecteurs. Egalement, les personnages végétaux sont protecteurs de l'homme. L'arbre par exemple l'est dans la mesure où son feuillage représente souvent la demeure des esprits ancestraux. Il l'est aussi pour son ombre mais surtout il est pourvoyeur et lieu de cachette des biens tels que nourriture, pierres précieuses et sagesse. « *La gourde de la sagesse* »<sup>223</sup>, illustre bien cet aspect. En effet, c'est au sommet du grand fromager de son champ que le père de Tôpé<sup>224</sup> va cacher la gourde de la sagesse pour la protéger de ses ennemis. Il se justifie en ces termes :

« *Cette gourde contient toute la sagesse du monde. Je me suis donné tant de mal à la remplir que je ne pourrais la laisser à la portée de nos ennemis qui veillent. C'est pourquoi, demain à l'aube je monterai la placer au sommet du grand fromager de notre champ* »<sup>225</sup>.

Quant aux personnages surnaturels et allégoriques ils participent de l'éducation et de la socialisation des jeunes à travers l'émotion qui naît du merveilleux et de l'extraordinaire. Le récit « *La source des génies* » par exemple met en exergue les vertus de la reconnaissance et le respect de la parole donnée. Les parents de Tôpé s'étaient installés sur une terre sans point d'eau. Ils avaient alors demandé aux génies de leur procurer de l'eau. Leur vœu fut exaucé, mais les génies exigèrent en retour l'offrande annuelle d'un mouton blanc. Ils acceptèrent ce marché et une belle source intarissable, à l'eau limpide, permit de s'établir sur cette terre. Araignée en occupant les terres ancestrales avait aussi bien hérité de leurs droits que de leurs devoirs. Mais très tôt Araignée se lassa de ce sacrifice rituel : « il n'immolait plus de mouton blanc à la fin des récoltes. Cela durait depuis trois ans. Tôpé n'y songeait guère »<sup>226</sup>. Si Tôpé oubliait vite, les génies eux n'oubliaient pas. Les génies tinrent leur vengeance le jour où, il convia tous les hommes du village afin qu'ils l'aident à faire ses buttes d'ignames, en empêchant les femmes de prendre de l'eau à la source mais surtout en les envoûtant à la danse. Impatients, Araignée et tous ses convives se rendirent au point d'eau. Tous, sans exception, se mirent à danser. Ils dansèrent jusqu'à ce qu'un vieillard qui passait par là rappelle à Araignée le marché que ses ancêtres avaient conclu avec les génies en ces termes : « Fils, tu n'auras de repos

<sup>223</sup> Minan TOURE, Op.cit, P.7.

<sup>224</sup> Tôpé, personnage principal des contes de TOURE Minan, désigne l'araignée en pays Tagbana, une ethnie située au centre-nord de la Côte d'Ivoire.

<sup>225</sup> Minan TOURE, Op.cit, P. 8.

<sup>226</sup> Minan TOURE, Op.cit, 26.

qu'en accomplissant le sacrifice promis aux génies. C'est une dette de tes ancêtres, ne l'oublie jamais »<sup>227</sup>. Dès le lendemain, Tôpé immola un mouton blanc aux génies. Il a pris conscience qu'il ne faut pas ruser avec les génies et à un niveau plus profond, il faut honorer ses engagements.

Ces êtres supérieurs à l'humanité se manifestent de façons diverses. Dans le conte *le Boli*<sup>228</sup>, l'ombre d'une statuette sacrée (le Boli) se transforme en jeune homme pour aider un forgeron et effectue sur une vieille femme une opération à la suite de laquelle elle redevient jeune et belle. Au-delà de la sincérité qu'il faut cultiver, cette situation de fait dénote de l'incontournable interdépendance entre l'homme et son environnement ; le sensitif et le non sensitif ; le physique et le métaphysique.

Le conteur négro-africain fonde un monde où toutes les composantes sont intrinsèquement liées de sorte à constituer un tout animé, mouvant. Cela crée une unité entre l'homme et son environnement de façon qu'il nait une interdépendance qui engendre le respect de chaque individu. Si l'arbre ou le silure protège l'homme et contribue à son épanouissement physique et spirituel, à son tour, celui-ci se doit de le sauvegarder. D'où l'équilibre écologique, qui plus est, indispensable au maintien de la vie, fondement de tout développement durable. Cette vision du monde du conteur négro-africain n'est-elle pas la manifestation d'un humanisme englobant ?

### **3. Le conte négro-africain, expression d'un humanisme englobant pour la sauvegarde de l'environnement**

L'homme doit se dévouer à l'univers au lieu de l'exploiter car on ne saurait expliquer l'homme par l'homme seul et celui-ci ne saurait s'épanouir sans son environnement. Cet humanisme se manifeste et se décline à deux niveaux.

#### **3.1. Le principe de l'unité de la personne et de son environnement**

L'expression japonaise pour ce principe est *eshofuni*<sup>229</sup>. Le premier terme est une contraction d'*eho* (environnement) et de *shoho* (la personne, ou le moi). Le second mot, *funi*, veut dire « deux, mais pas deux ». La vie et son environnement, ou, en d'autres mots, les êtres sensitifs et les choses non sensibles, sont fréquemment considérés comme des entités séparées (deux). C'est ainsi qu'ils nous apparaissent et c'est ainsi que nous les regardons. Mais, à un autre niveau, ils ne sont pas « deux ». Un penseur japonais l'illustre bien éloquemment en ces termes: «l'environnement est comparable à l'ombre, et la vie est

<sup>227</sup> Idem, P. 30.

<sup>228</sup> Birago DIOP, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine, 1958.

<sup>229</sup> Nicheren DASHONIN, *Lettres et traités*, Tokyo, SGI, 2010.



comparable au corps. Sans corps, il ne peut y avoir d'ombre. De la même manière, sans vie, il n'y a pas d'environnement, même si une vie est soutenue par son environnement»<sup>230</sup>. Dans les contes négro-africains, cela se manifeste éloquemment. En effet, « *ils contiennent toute une pédagogie qui transmet une manière de vivre dans le monde, un certain rapport à autrui* »<sup>231</sup>. Par exemple dans le conte « Le gigot-devin » où le personnage éponyme, excellait dans l'art divinatoire : « sa réputation avait dépassé les frontières du pays où les hommes, les animaux et les plantes vivaient en harmonie »<sup>232</sup>. Le fait de donner la parole aux choses non sensibles montre bien que les conteurs de l'Afrique noire ont une conception holistique de la vie. Pour les africains, en effet, tout ce qui existe parle et vit, au demeurant impacte la vie tout entière de l'univers. La science, depuis un bon moment, corrobore cette conception du lien étroit entre tout ce qui existe sur la planète terre et même dans l'univers. La recherche dans les sciences de la nature a révélé l'interaction complexe entre des organismes vivants et leur milieu environnant. Ce qu'on appelle l'« effet papillon » est susceptible de nous ouvrir des pistes car il fournit un modèle scientifique pour expliquer la manière dont l'action la plus infime peut être la source de changements de grande ampleur. Le battement des ailes d'un papillon peut ainsi déplacer une simple feuille dans la plus profonde forêt humide de l'Amérique du Sud. La feuille fait onduler d'une façon imperceptible la surface d'une petite mare tranquille, déclenchant toutes une série de conséquences en chaîne qui s'accumulent jusqu'au point où un changement atmosphérique majeur peut se produire et affecter un continent éloigné. Nous ne sommes pas séparés du monde dans lequel nous vivons, mais nous sommes impliqués dans une interaction dynamique avec lui. Cela apparaît de fort belle manière dans les contes négro-africains à travers la convocation de personnages relatifs à l'environnement. Ce n'est pas un concept très facile à accepter, parce qu'il va à l'encontre du préjugé bien enraciné au nom duquel on rejette sur les circonstances la responsabilité de nos problèmes. Il est particulièrement difficile à appliquer car, les occidentaux par exemple, ont largement réussi à soumettre leur environnement et à atteindre un haut niveau de bien-être matériel en considérant le moi et la nature fondamentalement séparés. Dans la cosmogonie négro-africaine, particulièrement, dans le conte négro-africain, cependant, cette inséparabilité entre la personne et ce qui l'entoure est une vision enrichissante de la réalité. Ceci pour dire qu'il n'y a pas de différence

---

<sup>230</sup> Nicheren DASHONIN, Op.cit, P. 170.

<sup>231</sup> Gerard MEYER, Op.cit, P. 13.

<sup>232</sup> Minan TOURE, Op.cit, P. 31.

fondamentale entre l'esprit et la matière. En d'autres termes, notre environnement et la situation dans laquelle nous sommes reflètent en fait notre intérieur.

En somme, toutes les entités de vie sont reliées les unes aux autres et pourraient impacter consciemment ou inconsciemment la vie planétaire. Elles sont toutes interdépendantes.

### **3.2) Personne n'existe de façon isolée**

Nous sommes reliés aux parents qui nous ont conçus et élevés, aux enseignants qui nous ont éduqués, et aux amis qui nous ont encouragés. Nous sommes aussi reliés à des gens que nous n'avons jamais rencontrés, qui récoltent et acheminent notre nourriture, confectionnent nos vêtements, écrivent les livres qui façonnent notre pensée. En fait, nous sommes connectés à tous ceux dont les efforts aident à maintenir le tissu social. Il n'y a personne dans le monde qui ne soit pas reliés à nous. Le dramaturge John Guare a mis en scène cette notion dans *six degrees of separation*<sup>233</sup> (six degrés de séparation), une pièce dans laquelle un personnage théorise le fait que chacun, sur le globe, peut être relié à n'importe quelle personne au travers d'une chaîne de relations ne comprenant pas plus de six personnes au total. Notre « moi » inclus tous les autres. Dans une perspective plus profonde, chacun d'entre nous est relié à tous les autres, en vertu du fait que tous participent à la même ultime réalité de la vie. Comprendre que le moi individuel est connecté à tous les autres, et que notre épanouissement est lié à celui de la société dans laquelle nous vivons et tout ce qui nous entoure, il est partie intégrante du processus conduisant à une conciliation harmonieuse entre ressources environnementales ou naturelles et développement durable.

### **Conclusion**

Dans le conte négro-africain, en plus de l'être humain, tout être et tout élément de la nature peut être un personnage qui prend l'apparence de l'homme et parle. Tout est animé, tout parle et même le langage du silence est audible. L'anthropomorphisme dont font preuve les contes africains traite en réalité, à un niveau supérieur, de l'unité de l'homme et son environnement. Aucune vie sensitive ou non sensitive ne peut prospérer sur cette planète terre, sans les autres entités; les contes, implicitement, nous le disent. D'où la nécessité pour l'homme de gérer rationnellement et harmonieusement son environnement. Par voie de conséquence, il ne doit pas l'exploiter aveuglement mais plutôt il doit se vouer à lui afin de le sauvegarder.

---

<sup>233</sup> John GUARE, *six degrés de séparation*, 1990.

En revanche, l'on ne peut s'empêcher de penser à l'énorme erreur des occidentaux qui ont considéré et même continuent de considérer les contes africains comme des enfantillages. Le conte africain est « engagé », il est en quelque sorte une mise en scène des valeurs d'une société. C'est une création qui valorise la vie et l'être humain. La priorité est donnée à l'alliance et à l'échange ; c'est le creuset d'un humanisme englobant car tout est humanisé. Plus qu'un dépaysement, il constitue une invitation à s'interroger sur soi-même et chaque conte est comme un voyage qui nous conduit sur des chemins d'humanité. Ainsi, a-t-il une valeur profondément sociale.

Le conte nous enseigne que nos vies sont reliées de façon complexe à celles de nos amis, à notre environnement physique, à notre planète et même à l'univers. Par ricochet, le développement durable, harmonieux et paisible dont rêve l'humanité ne deviendra réalité qu'à une condition, non la moindre: que l'homme comprenne qu'il est partie intégrante d'un système complexe auquel il ne peut pas survivre.

#### BIBLIOGRAPHIE

- CAUVIN, Jean (1980) : *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy-Les Moulineaux, Editions Saint Paul, coll. « Les classiques africains».
- (1980b) : *L'image, la langue et la pensée*. Paris, Editions Anthropos. Institut Saint Augustin.
- CHEVRIER, Jacques (1986) : *L'arbre à palabre : essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*. Paris: Hatier.
- DERIVE, Jean (1975): *Collecte et traduction des littératures orales*, Paris, SELAF.
- DIOP, Birago (1958): *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence Africaine.
- GERARD, Meyer (2009): *Contes de l'Afrique de l'Ouest*. Paris, Karthala.
- John GUARE (1990) *six degrés de séparation*.
- NICHIREN, Daishonin (2010): *Lettres et traités*. Tokyo, SGI.
- RICARD, Alain (1985) : *Littératures d'Afrique noire, des langues aux livres*. Paris, CNRS Editions et KARTHALA.
- TOURE, Mina (2002) : *Les Aventures de Tôpé- l'araignée*. Editions Hatier, International.
- URSULA, B. et DERIVE, J. (sous la dir.) (2008): *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Editions Karthala.



**COMMUNICATION ET CROYANCES CULTURELLES  
DOGMATIQUES EN AFRIQUE NOIRE, OBSTACLES OU  
RESSOURCES DE COMMUNICATION POUR LE  
DÉVELOPPEMENT: LE CAS DES CAMPAGNES DE SANTÉ EN  
CÔTE D'IVOIRE**

**KOUASSI N'guessan Jérôme**  
Université Alassane Ouattara de Bouaké  
Enseignant-chercheur  
UFR/Communication Milieu et Société  
[kjeromen@yahoo.fr](mailto:kjeromen@yahoo.fr)

**Résumé:**

Cette étude fait le constat que le poids des croyances culturelles en Afrique noire stimule des « stéréotypes culturels », traduits comme des «croyances culturelles dogmatiques». Elles structurent les perceptions modernes et exercent une influence considérable sur la communication pour le changement de comportement souhaité dans tous les domaines du développement socioéconomique. Le substrat de cette étude est donc de considérer ces stéréotypes culturels comme des ressources vitales de communication pour le bien être des populations surtout en matière de campagne de santé communautaire.

**Mots clés:** communication, santé, croyances, dogmes, dogmatique, stéréotypes, développement.

**Abstract**

This study is the finding that the weight of cultural beliefs in black Africa promotes "cultural stereotypes», translated as» dogmatic cultural beliefs." They structure the modern perceptions and exert considerable influence on communication for the desired behavior change in all areas of socio-economic development. The substrate of this study is to consider these cultural stereotypes as communication vital resources for the well being of people especially in community health campaign.

**Keywords:** communication, health, beliefs, dogmas dogmatic stereotypes, development

**Introduction**

La culture est un "*langage silencieux*" (Hall, 1973) qui fait souvent obstacle au dialogue entre les individus. La culture (winkin, 1981) est un ensemble de codes décomposables et analysables. La culture provient des croyances, pour ne pas dire que

toute culture est une croyance<sup>234</sup>, et vis-versa. Les croyances conditionnent les comportements dans leur ensemble et les attitudes économiques en particulier. Les individus sont des "porteurs de cultures et de croyances" relativement différents les uns des autres. Mais quand des croyances culturelles deviennent aveugles ou « *dogmatiques* », la communication avec le croyant devient plus complexe.

En effet, les croyances dogmatiques viennent des dogmes culturels. Les dogmes sont des réglementations conventionnelles, nées d'une histoire engendrée par un drame ou un événement marqué dans cette société. Dogme vient du mot grec « *dogma* », qui veut dire opinion, conviction. Dans l'Antiquité, on distinguait les différents courants philosophiques, les stoïciens, les épicuriens, les cyniques, par leurs « *dogmata* », c'est à dire par les idées qu'ils défendaient et auxquels ils tenaient. Le mot a été utilisé pour les croyances des chrétiens et, plus précisément, par les croyances telles que les formules de l'Église par ses organes de direction (conciles et papes). La religion a connu et connaît peut être encore ses dogmes selon Jean Paul II (1996): « *la conviction que Marie fut préservée de toute tache du péché dès sa conception, au point d'être appelée toute sainte, s'imposa progressivement au cours des siècles dans la liturgie et dans la théologie* <sup>235</sup> ».

Les dogmes sont issus de la légende du peuple. Ils deviennent aussi une imagination en fonction des croyances et qui se muent en fin de compte en des interdits. C'est ici que les dogmes sont appréhendés comme des « *stéréotypes* »<sup>236</sup>, à cause du poids de certaines croyances culturelles qui vont influencer les habitudes dans la communication avec son interlocuteur. Il est difficile pour ces pratiquants de se défaire; c'est à niveau que les croyances culturelles dogmatiques constituent un problème dans le cadre des innovations modernes du développement socioéconomique. Sur cette base, il est impossible que ce développement arrive à épouser les styles et les stratégies de communication pour le bien être de la cible. C'est pourquoi, (Lipianski, 1990) disait: « *Toute situation de communication directe est, en dernière analyse, une communication interculturelle.* » Autrement dit, avec le savoir faire, les croyances peuvent servir de ressources de communication pour tout programme de développement. De ce fait, dans le cadre de la communication de la santé, les croyances culturelles dogmatiques ne peuvent-elles pas constituer des atouts communicationnels pour les campagnes contre le VIH-

<sup>234</sup> La croyance est une donnée à la quelle l'on accorde plus de considération, qui se passe de justification, on met dans ce panier : les interdits, les habitudes.

<sup>235</sup> Définition dogmatique de IG (Jean Paul II), catéchèse sur le credo, 12 juin 1996, élu Pape le 16 octobre 1978 et mort le 2 avril 2005.

<sup>236</sup> Idée préconçue sans fondement rationnel.

Sida, le paludisme, l'allaitement maternel, vaccination prénatale, la tuberculose, fièvre typhoïde, le choléra, la polio, maladie à virus Ebola?

Dans cette étude donc, nous distinguons deux axes: le premier consiste à analyser les croyances culturelles dogmatiques comme une réalité incontestable et leur caractère fonctionnel et normal dans la culture africaine. Le deuxième axe va relever leur influence sur la communication dans tous les domaines mais surtout dans les campagnes de santé partant de l'exemple de la Côte d'Ivoire. Enfin, la dernière partie démontre l'apport des croyances culturelles dogmatiques comme des ressources et des supports de communication favorables au transfert de l'information aux populations. Le but de cette étude est d'utiliser les croyances dogmatiques non pas comme de simples stéréotypes mais des actions « *consommables*<sup>237</sup> » pour contribuer au changement de comportement des populations.

### **1. Culture et croyances dogmatiques: une réalité dans la tradition**

L'éducation traditionnelle africaine (Mungala, 1982) n'a pas que des valeurs, mais des éléments irrévocables que l'on pourrait appeler des antivaleurs, non fondés. Quelquefois ce sont des croyances peu fondées qui s'imposent comme une réalité.

En effet, le caractère imposable des croyances culturelles dogmatiques résulte de la peur et de la soumission dans le respect des ancêtres et des normes de la société traditionnelle. En résumé, elles ont un caractère normatif ou fonctionnel, né d'une conception idéo-sociologique de la culture même des peuples.

#### **1.1. Culture: normalité et fonctionnalité des croyances dogmatiques dans la tradition africaine**

La culture désigne la combinaison d'idées, de coutumes et de comportements que partage un peuple ou une société donnée. Ces combinaisons déterminent l'appartenance des membres à un groupe et les distinguent des autres groupes. La normalité et la fonctionnalité se présentent comme un caractère indissociable de la tradition africaine, car la communauté est une réalité mouvante et dynamique. La normalité est une valeur normative dans la tradition et les croyances. Selon la tradition africaine « *la normalité se fonde essentiellement sur le consentement à la fois collectif et individuel, elle fait de la tradition une sorte de convention collective acceptée par la majorité des membres, un cadre de référence qui permet à un peuple de se définir ou de se distinguer d'un autre* » (Mungala, 1982). Ensuite la fonctionnalité du dynamisme de la tradition est la capacité à

---

<sup>237</sup>Utiliser les croyances culturelles dogmatiques comme des facteurs de communication pour le bien-être des populations.

intégrer de nouveaux éléments (comportements) susceptibles d'améliorer certaines conditions de vie des membres de la communauté. C'est à ce niveau que le problème car les populations sont enracinées dans les croyances ancestrales.

En effet, des perceptions culturelles dans la tradition africaine résistent au changement moderne, elles se posent comme « *des interdits ou des totems*<sup>238</sup> »; soit, un animal, une plante, soit un objet considéré comme protecteur soit comme un ancêtre mythique représentant un groupe social. Généralement, le totem est assimilable à un patronyme ou à une ethnie. Par exemple, au Mali, en Côte d'Ivoire, etc., chaque patronyme a un totem, c'est un des pivots de la vie de tout être humain selon la tradition africaine. Les interdits dans ce contexte constituent une force maléfique qui guète l'homme chaque fois qu'il enfreint la coutume. Il va du rejet de la communauté, à la pauvreté, à la maladie ou à la mort. Ces interdits existent dans tous les secteurs: Le vêtement, le mariage, la nourriture et la santé etc. Par exemple en pays « *Mossi* » du Burkina Faso (Dao S.2012) « *il ya des ethnies qui ne doivent pas manger de la viande du poulet, d'autres la chèvre ou du cheval...* ». Dans le Nord-Cameroun, les interdits concernent principalement les animaux à dentition (cheval, âne, chien). L'homme de savane ne mange pas de fruits, selon la croyance l'arbre fruitier réduit l'espérance de vie de son planteur. En un mot, il suffit qu'un fait soit relevé comme négatif, il devient normal. Car, selon la tradition africaine (Dao S. 2012) « *à défaut de ne pas connaître notre destination, on doit savoir d'où nous venons* ». C'est ce qui explique la réalité de la culture. Autrement dit, selon les croyances africaines, au lieu de continuer à croire en des choses dont les populations ignorent le vrai sens, elles gagneraient à respecter leurs cultures respectives.

### **1.2. De la culture des dogmes à des croyances dogmatiques: les stéréotypes culturels**

La culture du dogme (Kasper, 1990) a donné naissance au « *dogmatisme* »: attitude de celui qui est certain de détenir la vérité, qui refuse de mettre en cause et de modifier après réflexion. C'est dans ce concept que résident les stéréotypes culturels. L'animisme qui reste la « religion » dominante en Afrique noire, attribue une âme non seulement aux êtres vivants, mais aussi aux objets, à la nature, au vent, à l'eau, au feu et aux épidémies. Et il met en scène tout un monde de démons, de maléfices et d'esprits malfaisants. Pour s'en prémunir, les populations des zones rurales s'en remettent à des fétiches, à des guérisseurs ou à des rites sacrificiels variables, selon les groupes ethniques, et ils cherchent la protection des sorciers et des ancêtres.

---

<sup>238</sup> Les totems sont aussi des interdits; les interdits sont des impératifs institués par un groupe, une société et qui prohibent un acte ou un comportement. A vouloir braver ses interdits, on finit par être frappé par la malédiction. Cf. / Adiaratou. S, *Culture Totems et Interdits dans la tradition Malienne*, le Républicain septembre 2011.



Dans les localités rurales surtout, les mentalités liées aux croyances fermes et fermées aux réalités socio-économiques sont fonction du niveau de vie et de la classe sociale des communautés. Les contrées les plus reculées des grandes métropoles sont plus enclines dans des croyances dogmatiques. Elles participent moins aux rencontres d'information développées soit à travers des médias où des rencontres des gouvernants. Certains peuples sont très sceptiques aux changements de leur environnement et aux certains domaines bien précis tels que la santé; l'éducation scolaire; l'agriculture. Dans certaines régions, l'excision demeure une pratique qui valorise la femme pour entrer dans sa puberté. De façon banale, chez le peuple baoulé de Côte d'Ivoire, déféquer à l'air libre est plus que le faire dans les latrines. Les latrines sont considérées comme des enclos. De même la moustiquaire est perçue comme un cercueil. Plusieurs raisons expliquent ces doctrines; selon eux le développement moderne dégrade l'environnement villageois. Pour certains, le développement vient contre les dispositions spirituelles et culturelles. C'est le discours sur la chose sacrée qui est au centre du débat. Tout est sacré et encré dans la culture. Par exemple, contrairement à la forêt classée, la forêt sacrée est, selon Croix Verte, "*un espace boisé, craint et/ou vénéré, est réservé à l'expression culturelle d'une communauté donnée et dont l'accès et la gestion sont réglementés par les pouvoirs traditionnels*". Sur le plan alimentaire, le seuil biologique selon le PNUD<sup>239</sup> se résume aux besoins alimentaires de base exprimés en nombre de calories par individu est un niveau calorique<sup>240</sup> variant entre 2100 à 2500 kcal. Cet indice est difficile à respecter car les consommations alimentaires sont régies quelquefois par les rites culturels soumis à des interdits. Certaines cultures agricoles sont considérées comme des cultures occidentales. Il existe un certain nombre de richesses inutilisées alors même que les Africains souffrent de graves insuffisances en protéines et vitamines. Avec la conservation des sociétés de lignage le croyant reste dans le dogmatisme culturel et se nourrit des « *superstitions culturelles* ». Cette situation constitue un obstacle à la communication pour le développement de la société africaine noire.

## **2. Communication et croyances culturelles dogmatiques: des obstacles aux atouts**

La société traditionnelle se situe en deçà de l'évolution socioéconomique. Car, elle est structurée mais non réceptive aux impulsions des campagnes de développement en général. Selon Hugon Philippe (1967) « *Les structures traditionnelles constituent des*

<sup>239</sup> PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement), Rapport sur le développement humain, 1990 à 2001.

<sup>240</sup> En diététique, de calcul servant à mesurer la valeur énergétique d'un aliment.

*forces de blocage aux impulsions nouvelles. Le colonialisme a toutefois modifié partiellement cette situation. L'Africain vit dans un univers mental qui est statique; traditionnellement, vit entouré de rites, d'interdits et de tabous. Il valorise le passé et accorde aux choses matérielles une place secondaire...»<sup>241</sup>.*

Au regard de cette analyse tous les domaines socioéconomiques ploient sous le poids des croyances culturelles dogmatiques. Celui de la santé souffre le plus, car les peuples font encore confiance en leur habitude alimentaire et en leur médecine traditionnelle qui selon eux est naturelle. Ainsi, les campagnes de santé en Côte d'Ivoire soulèvent des considérations idéologiques peu fondées des populations qui naissent sur la base des stéréotypes, voire des « *superstitions culturelles* ».

### **2.1. Influence des stéréotypes culturels sur les campagnes de santé des populations: considérations scientifiques et stéréotypes culturels en opposition**

Les préjugés culturels donnent lieu à des préférences et à des perceptions fort différentes sur le plan de la santé. La santé est un concept culturel, car la culture façonne et encadre nos expériences et notre perception du monde. Conjointement avec d'autres déterminants de la santé et de la maladie, la culture contribue à définir la perception de la santé et de la maladie par les patients. Les croyances des patients en déduisent à elles les causes de la maladie. Certains patients ne connaissent pas la théorie des microbes et croient plutôt au fatalisme, au mauvais œil ou au démon. Par exemple, chez le baoulé, la fièvre de l'enfant de 0 à 1an (soit à 40 degré de température) est le fait que l'enfant a été effrayé par un oiseau. La campagne pour la vaccination prénatale résiste à la croyance qui dit « *qu'on ne soigne pas un homme qui est encore dans le ventre de sa mère* ». Ils n'accepteront peut-être pas un autre diagnostic et peuvent même croire qu'il ne peut pas changer l'évolution de l'évènement. Ils peuvent plutôt accepter la situation à mesure qu'elle prend forme. Dans certaines cultures, les patients ont tendance à consulter d'abord un guérisseur traditionnel. Ils sollicitent les médecins pour les cas graves. Ils préfèrent les guérisseurs qui partagent leurs croyances culturelles. Certains patients sont d'avis qu'un médecin qui ne leur fait pas d'injection ne prend pas leurs symptômes au sérieux.

En effet, sur la base des cas observés en Côte d'Ivoire des campagnes de communication contre des maladies ou épidémies (le paludisme, le VIH-Sida, la fièvre typhoïde, le choléra, la poliomyélite, tuberculose, l'ulcère de buruli, et la maladie à Virus Ebola), notre étude nous permet de mettre en lumière la contradiction entre les

---

<sup>241</sup>Hugon Philippe, *Les blocages socioculturels en Afrique noire*. In: Tiers-Monde. 1967, tome 8 n°31. pp. 699-709.

considérations scientifiques des maladies et les considérations stéréotypées des populations (voir le corpus ci-dessous).

**Corpus : Analyse des stéréotypes ou croyances culturelles dogmatiques dans les campagnes de santé**

Maladies	Caractéristiques et considérations scientifiques de la maladie	Comportement à adopter selon les campagnes de communication	Considérations stéréotypées des populations face à des mesures de santé préconisées	Niveau et présence de la maladie en Côte d'Ivoire
<b>Paludisme</b>	Maladie parasitaire (plasmodium) mortelle transmise par des moustiques.	Dormir sous une moustiquaire imprégnée.	Une maladie causée par les rayons du soleil, et la fatigue physique. Dormir sous une moustiquaire c'est dormir dans un cercueil.	Avec 63.000 décès d'enfants de moins de cinq ans du fait du paludisme chaque année, la Côte d'Ivoire totalise à elle seule 15% de la mortalité infantile (Chadi Fadick, 2014).
<b>VIH-Sida</b>	VIH désigne le Virus de l'Immunodéficience Humaine. Les rapports sexuels constituent la principale voie de contamination.	Principales mesures : Utilisation des préservatifs, abstinence et fidélité.	Le sida est considéré comme une invention de l'homme « blanc » pour limiter les naissances en Afrique. Utiliser les préservatifs pendant les rapports est synonyme de manger la banane avec sa peau.	Le taux de prévalence est d'environ 3,9 pour cent chez les adultes. « <i>Abidjan, la ville la plus peuplée de Côte d'Ivoire, est également perçue comme "le carrefour [sexuel] de l'Afrique</i> » (Oopong et Kalipeni, 2004, 55).
<b>Fièvre typhoïde</b>	Causée par une bactérie de la famille des Entérobactéries, plus connue sur le nom scientifique de salmonella enterica typhi ou encore bacille d'Erberth.	Le respect de règles d'hygiène personnelle saines et de l'environnement.	La fièvre typhoïde est considérée comme une autre forme de paludisme ; selon les populations « les microbes (virus) ne tuent pas africain ».	La fièvre typhoïde est une maladie devenue aussi importante que le SIDA et le paludisme en Côte d'Ivoire.
<b>choléra</b>	Infection intestinale aiguë due à l'ingestion d'eau ou d'aliments contaminés par le bacille Vibrio cholerae qui produit une entérotoxine qui provoque une diarrhée abondante.	Respect de règles d'hygiène personnelle saines et de l'environnement. Faire une chloration qui vise à désinfecter l'eau en vue de la rendre potable (introduire des produits chlorés, à savoir : les pastilles de chlore, de l'eau de javel, etc. dans de l'eau pour tuer les micro-organismes pour une durée d'environ 30 minutes).	Le choléra chez un enfant est considéré comme une simple diarrhée ; De même selon les populations « les microbes (virus) ne tuent pas africain », l'eau du marigot ou du puits a un meilleur goût que celle de la pompe de l'homme « blanc ».	En 2014 le choléra a sévit dans certains districts sanitaires de la Côte d'Ivoire, a fait 12 décès. Cette épidémie a débuté Abidjan en octobre avant de se répand à d'autres régions du pays, touche notamment les villes de Grand-Lahou, Fresco et Divo, au sud-ouest. au total 272 cas dont 12 décès.

<b>Polio</b>	Une maladie virale très grave dont la conséquence est la paralysie des membres de ceux qui sont atteints (0 à 5 ans) et est parfois mortelle.	Vacciner les enfants de 0 à 5 ans est la solution de fond pour éradiquer la polio.	La polio est considérée comme est une malédiction, résultat de la désobéissance de l'épouse à son époux sur le lit conjugal. La vaccination contre la polio entraîne la stérilité des enfants et la fièvre peuvent causer la mort.	Une autre phase de vaccination, (le 4ème passage des JNV 2012 le 23 novembre 2012) a été lancée. Un passage qui va couvrir près de 7,5 millions enfants. Ce qui montre que la Côte d'Ivoire n'est pas encore à l'abri.
<b>Tuberculose</b>	Une maladie contagieuse, due au bacille de Koch, transmis par voie aérienne, via des gouttelettes contaminées par la bactérie en suspension dans l'air, provenant des malades.	Obligation de vaccination par le BCG.	La tuberculose est transmise par les esprits mauvais (maléfiques) à une personne qui a bu l'eau des génies aux champs.	24 211 cas ont été enregistrés dont 61% de formes contagieuses avec un taux de pertes de vue de 9% et un taux de décès de 7%.
<b>L'ulcère de buruli</b>	Une maladie infectieuse qui aboutit à de vastes délabrements cutanés chroniques provoqués par Mycobacterium ulcerans (M. ulcerans) Elle doit son nom à la région ougandaise proche du Nil où l'explorateur Sir Albert Cook l'a découverte en 1897.	Il n'y a pas de vaccin pour prévenir la maladie. La détection précoce et le traitement efficace des cas sont donc la seule solution.	L'ulcère de buruli est la maladie de la sorcellerie, celui qui l'a est considéré comme un sorcier ou c'est un sorcier qui l'a transmis dans la famille. La partie du corps (organe) infectée est considérée comme une la proie des sorciers.	Nous avons un nombre cumulatif de 10 382 cas, avec une tendance évolutive nette à partir de 1989. Le profil épidémiologique des 10 382 cas montre une atteinte prédominante des enfants sans distinction de sexe.
<b>La maladie à Virus Ebola</b>	Le virus Ebola appartient à la famille des filovirus, virus à l'apparence filamenteuse. Des chauves-souris frugivores de la famille des ptéropodidés constituent le réservoir naturel du virus, mais d'autres mammifères peuvent être infectés.	Evitez de chasser les gibiers (singes, chimpanzé, chauve souris, gorilles, antilopes, porcs-épics etc.), évitez la manipulation des animaux morts, éviter de serrer les mains, se laver les mains avec de l'eau et du savon fréquemment et soigneusement de même qu'il faut éviter de manipuler le malade du virus Ebola.	Ebola est considéré également comme une invention de l'homme « blanc », pour interdire la consommation de la viande de brousse aux africains. La viande de brousse est consommée depuis les temps anciens sans incidents, selon eux accessibles à tous contrairement à la viande de poisson. Par exemple, manger le crâne « la tête » d'un singe, rend fort et courageux son consommateur ». Ne pas se serrer la main est synonyme également de désobéissance à son prochain.	L'épidémie de la fièvre Ebola a fait rage en Guinée-Conakry, au Liberia, avec plus des milliers de morts. Aucun cas n'a été observé en Côte d'Ivoire mais la menace était sérieuse vu la proximité des régions frontalières (Odienné, Tabou, Taï, Bloléquin, Toulepleu et Zouan-Hounien, Ouaninou, Sipilou et Danané) avec la Guinée et le Liberia.

A l'analyse, on note que la perception et l'expression des considérations culturelles dogmatiques s'opposent à celles des scientifiques. Ces stéréotypes influent sur la santé des populations et sur des actions de communication pour la santé. Ces actions reposent sur l'acceptation du diagnostic, l'acceptation des mesures de santé préventive ou de promotion de la santé (vaccins, soins prénatals, contraception, tests de dépistage, etc.). Aussi la perception du contrôle à prévenir et à maîtriser la maladie et la volonté de discuter des symptômes avec un médecin influencent les objectifs. Ensuite, le rôle traditionnel des sexes est une contrainte pour la communication directe ou indirecte (c'est-à-dire on peut percevoir les contacts visuels ou l'évitement des contacts visuels comme impolis ou polis, selon les considérations culturelles).

Malgré, ces obstacles créés par les croyances culturelles dogmatiques, il existe cependant certaines opinions qui rejettent ces considérations culturelles dogmatiques et vont de l'avant en acceptant le développement moderne. C'est pourquoi, une marge de manœuvre existe pour transformer ces stéréotypes culturels en des ressources vitales pour la conception des campagnes de communication. Ils peuvent constituer donc des atouts communicationnels à travers les concepts d'évocation pour changer au mieux leur comportement.

## **2.2. Croyances culturelles dogmatiques comme des ressources de communication dans les campagnes de santé.**

Cette perspective permet de mettre en relief les diverses croyances afin de les intégrer dans les sources de message de communication pour le dynamisme des programmes de développement. Pour ce faire, la méthode indiquée ou la stratégie appropriée de communication repose sur le marketing social<sup>242</sup> comme stratégie de communication de la santé. Cette stratégie est examinée à travers trois approches de la communication santé.

La première, le « *modèle des croyances relatives à la santé* », illustre le jeu des croyances en même temps que l'approche rationnelle classique dans laquelle on fait prendre conscience d'une menace et on propose par la suite un moyen de la détourner. La deuxième, la « *théorie du comportement planifié* » est une illustration de l'approche par "modèle" qui met en cause divers facteurs susceptibles d'influencer concrètement le comportement. En somme, dans la stratégie marketing social, l'acteur communicateur ne se soucie pas de la maladie mais tente de lier le comportement proposé à diverses considérations culturelles subjectives, de manière plus ou moins artificielle. La théorie des croyances relatives à la santé est d'abord, comme son nom l'indique, une théorie

---

<sup>242</sup>Jacques de Guise, supplément à la recherche en communication, no4, 1995.

cognitive. Elle plonge ses racines dans la théorie du conditionnement, notamment du « *conditionnement opérant*<sup>243</sup> » mais en mettant l'accent sur le rôle des attentes. Dans cette perspective, le comportement continue d'être régi par ses conséquences. Toutefois, les conséquences importantes ne sont pas uniquement celles qui sont ressenties physiquement ou émotivement mais ce sont aussi celles qui sont pressenties, celles qui sont appréhendées. Le modèle accorde donc une place importante aux processus mentaux : à savoir l'imagination, le raisonnement, l'élaboration d'hypothèses. Il s'agit encore de renforcements mais ces derniers sont de nature cognitive. Selon le modèle des croyances relatives à la santé, l'adoption du comportement est fonction de trois éléments : la perception de la menace, la perception des bénéfices liés au comportement et l'efficacité personnelle. Les dispensateurs de soins ou les agents de santé sont plus susceptibles d'avoir des interactions positives avec les populations et de leur prodiguer de meilleurs conseils s'ils comprennent la différence entre le nouveau comportement et les valeurs culturelles, les croyances et les pratiques de ces populations.

Cette méthode stratégique peut être conduite par des démarches qui vont aider à communiquer aisément avec la population. Par exemple, dans une interaction où l'on est en face des préjugés culturels, il est nécessaire de respecter et de comprendre ces perceptions culturelles. Le communicateur doit faire un traitement efficace afin de composer avec elles. Il faut prendre en compte les avis. Au besoin, il faut solliciter les services d'un interprète convenable en langue locale parce que l'objectif est d'écouter attentivement et confirmer que vous avez compris le message de la cible à sensibiliser. Une des étapes importantes, est de savoir la perception de la population sur les cas de maladie en fonction de leurs croyances culturelles. À l'égard de certaines maladies définies, rappelez-leur que ces traitements ou attitudes traditionnelles peuvent retarder les traitements médicaux et nuire à leur santé. La dernière étape est de déterminer la réaction des populations face à la nouvelle culture (exemple : utiliser la moustiquaire ou se laver les mains).

En Côte d'Ivoire, l'information sur la santé est généralement imprimée (presse écrite) ou radiodiffusée et télévisée. La meilleure formule est de savoir si les populations profiteraient des messages verbaux ou visuels en raison de leur culture. Vous pouvez en savoir davantage sur les compétences culturelles, y compris des stratégies visant à

---

<sup>243</sup>La contribution théorique majeure de B.F. Skinner (1904-1990), selon le conditionnement opérant, nos comportements sont influencés par les conséquences que provoquent ces comportements et aussi l'environnement. L'individu peut apprendre à augmenter ou à diminuer un comportement (SKINNER Burrhus. F (1958), *Teaching Machines*, Science 128:969-977).

prodiguer des soins adaptés à la culture. Ces compétences peuvent orienter l'exploration, le respect et l'utilisation des similarités et des différences culturelles pour améliorer la qualité des soins et l'issue de la campagne de santé.

D'autres mesures de communication sont utiles pour la communication :

La manière de s'exprimer avec des mots, de communiquer avec des mots varie fortement d'une culture à l'autre, voire d'une personne à l'autre dans la même culture. Le fait de parler la même langue n'est pas synonyme de parler un « *même langage* ». Chaque personne a une manière préférée de communiquer. Tout comme les valeurs culturelles, nos styles de communication nous offrent les stratégies pour entrer en conversation avec autrui, et les standards pour interpréter et évaluer leur communication. En d'autres termes, nos styles de communication influencent la manière dont nous percevons des expériences de communication, et la manière dont nous les évaluons. Des styles de communication différents ont été développés au fil des siècles et des générations, en lien étroit avec les valeurs culturelles, normes et comportements des groupes de personnes concernées. Connaître ces styles, être conscient de ses propres styles, savoir reconnaître les styles utilisés par nos interlocuteurs et interlocutrices contribue grandement à une meilleure compréhension interculturelle. Savoir reconnaître les styles de communication et les respecter est une première étape du développement de compétences interculturelles. Savoir modifier son écoute pour comprendre le sens du message communiqué dans un style autre que le nôtre est l'étape suivante, à ce niveau, on parle de « *compétence interculturelle* »<sup>244</sup>. Utiliser enfin les idées de son interlocuteur en le « *prenant aux mots* », c'est-à-dire partir de son opinion (mauvaise ou pas) pour concevoir les idées susceptibles de modifier son comportement.

### **Conclusion**

Dans la culture africaine, les croyances, les interdits ou les dogmes ne sont pas écrits, certes, mais c'est une connaissance chaude qui résulte au prix de plusieurs événements passés et devient de génération en génération des considérations idéologiques. Il faut bien se rendre à l'évidence, la modernité n'a pas annihilé les croyances surtout culturelles dans le contexte de développement. C'est pourquoi, le développement doit prendre compte les croyances culturelles dogmatiques dans la communication pour le développement. Pour le développement des sociétés, au lieu de les considérer comme des

---

<sup>244</sup> Adapter son style de communication au contexte et apprendre à communiquer avec les considérations culturelles de l'autre. La difficulté ici est que le nouveau comportement doit être considéré comme une nouvelle culture qui vient contre une autre culture existante imprégnée des us et coutumes.

obstacles, les croyances devraient être des sources qui motivent la conception et le transfert des messages de sensibilisation surtout pour les questions de la santé. Car une chose est sûre, la santé en Afrique est beaucoup fragile à cause de la pauvreté et le manque d'industrialisation de sa médecine traditionnelle. Cette médecine fait ses preuves mais reste tout de même précaire pour contrer tous les fléaux de maladies du monde actuel. Face à des campagnes telles que l'utilisation des moustiquaires imprégnées (contre le paludisme), l'ulcère de buruli, l'utilisation des préservatif, le lavage des mains contre la fièvre typhoïde et le choléra, interdiction de manger la viande de brousse contre le virus à maladie Ebola, la vaccination contre la polio etc. des croyances culturelles stéréotypées doivent renforcer la communication pour la promotion de la santé en Afrique noire surtout.

### Bibliographie

- ARIC (1998), *"Les concepts de l'interculturel"*, Bulletin, N°30.
- ADIARATOU S. (2011), *Culture Totems et Interdits dans la tradition Malienne*, le Républicain, publié sur le site Maliweb.net.
- BOURDIEU P. (1984), *Questions de sociologie*, Paris: Editions de Minuit.
- CAMILLERI C. (1989), *Chocs de culture*, Paris: L'Harmattan.
- CHADI F. (2014), *Le paludisme en Côte d'Ivoire : états des lieux et stratégies de lutte*, Pharmaceutical sciences. 2014.
- DAO S. (2012), *Les interdits culturels*, article de presse publié par le Faso.net.
- FLUSSER V. (1978), *"Le phénomène surprenant de la communication"*, Communication et Langages, N°37.
- GNINL'WOH L. T. (2012), Article de presse, publié par AbidjanLive New, le Vendredi 6 Janvier à 19:28
- HALL E.T. (1973), *Le langage silencieux*, Paris: Seuil; (1979), *Au-delà de la culture*, Paris: Seuil.
- HUGON P. (1967), *Les blocages socioculturels en Afrique noire*. In: Tiers-Monde, tome 8 n°31. pp. 699-709.
- JACQUES de Guise, (1995), Supplément à la recherche en communication, no4.
- LIPIANSKI E.M. (1990), *"L'identité dans la communication"*, Communication et Langages, N°86.
- LIVET P. (1994), *La communauté virtuelle*, Paris: Editions de l'Eclat.
- LUHMANN N. (1991), *"Communication et Action"*, Réseaux, N°50, 1991.
- KASPER W. (1990), *La théologie et l'Eglise*, Paris, p 107-108.
- MUNGALA A.S. (1982), *L'éducation traditionnelle en Afrique et ses valeurs fondamentales* Ethiopiennes numéro 29, Revue socialiste de culture négro-africaine.
- OMS, Organisation Mondiale de la santé(2011), *L'ulcère de buruli: Reconnaître et agir : un manuel pour le personnel de santé de terrain*.
- PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement), (1990-2001), Rapport sur le développement humain.
- SKINNER B. F (1958), *Teaching Machines*, Science 128:969-977.
- VENDRYES P. (1983), *"Les communications impossibles" in Information et Communication*, Paris: Maloine SA.
- WINKIN Y. (1981), *La nouvelle communication*, Paris: Seuil.



WOLTON D. (1997), *Penser la communication*, Paris: Flammarion.

BASTIDE, *L'homme africain à travers sa religion traditionnelle*, Présence africain, no1, 1962.

UNESCO/ONUSIDA, I.E.C culturellement appropriée, élaboration et diffusion, manuels méthodologiques, série spéciale n°1, 2002.



## LA PAROLE FERMÉE DANS LA PAROLE OUVERTE: L'EXEMPLE DU CONTE AFRICAIN

**KAKOU** Epse ASSI Adja Aboman Béatrice

Assistante en Littérature orale

U.F.R. L.L.C.

Université Félix Houphouët Boigny

[Kakouassibeatrice@yahoo.fr](mailto:Kakouassibeatrice@yahoo.fr)

### Résumé

Le conte a souvent été perçu comme un genre littéraire mineur<sup>245</sup>. Nombreux sont les chercheurs qui l'opposant au proverbe considéré comme parole fermée, parole profonde, parole d'autorité, l'ont qualifié de texte profane, de parole légère, de genre frivole, de genre de jeu. Et pourtant, le conte africain est un jeu et a un enjeu. Il s'appuie, très souvent, sur les proverbes, parole de souveraineté par excellence pour véhiculer son message. Dans le conte, en effet, parole fermée et parole ouverte s'unissent; parole légère et parole grave s'associent à l'effet d'informer, d'instruire et d'éduquer toute la société. Le conte, parole de jeu, en intégrant harmonieusement le proverbe, parole de sage, se révèle comme un art véritablement total.

**Mots clés:** Conte, Proverbe, Education

### Summary

The tale has often been considered as an entertaining genre. Also many are the researchers who considered it as a profane text, a useless word, a frivolous genre compared to the proverb considered as a closed word, an intense word, an authoritative word. Yet the African tale that in its dialectical shows the two aspects of life that are the game and the challenge often relies on proverbs excellent word of sovereignty to share his message. In the tale, in fact, closed word and open word are united, useless word and important word are combined in order to inform, educate and instruct the whole society. The tale, entertaining word, by integrating the proverb, wise word reveals itself as a truly total art.

**Keywords:** Story, Proverb, Education

---

<sup>245</sup> C'est sans doute une méprise mais cette caractérisation prend les allures de commodité qui donne forme à une distinction d'avec les genres littéraires ordinairement reconnus comme tels : le roman, la poésie, le théâtre

## INTRODUCTION

De façon générale, la parole se définit comme la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés émis par les organes de la phonation. En Afrique, espace par excellence de la tradition orale, la parole possède une extraordinaire prééminence sur tous les autres instruments du pouvoir politique, religieux, intellectuel et pédagogique. Elle est la clé de toute autorité. Cette puissance de la parole pénètre partout dans la vie négro-africaine: elle est le rituel, la formule juste, le débat contradictoire, la discussion et, enfin, l'argumentation. La parole en Afrique re-crée et anime le monde visible, l'organise et tente de camper l'invisible à travers une image, une imagerie. La parole a donc un pouvoir et peut finir par devenir un pouvoir. En tant que telle, elle s'apprend, se prend, s'exerce dans des limites et avec des normes prescrites par la société.

La parole est donc une production éminemment sérieuse en ce sens que par-delà sa production, l'être humain se dévoile dans sa perception psychologique, dans sa spiritualité et dans ses rapports avec les autres. Aussi, bénéficie-t-elle de soins particuliers pour la garantie de son efficacité.

En conséquence, en Afrique, toutes les paroles ne se valent pas. L'on distingue deux catégories de paroles; d'une part la parole dite ordinaire et utilitaire qui se formule sans voile, sans sous-entendu ni non-dit, avec un signifiant renvoyant exactement à un signifié donné; de l'autre, la parole sérieuse, profonde, parole-acte. Cette dernière la parole des poètes, des griots, des anciens, des sages, des maîtres, des conteurs. Si l'acquisition de la parole ordinaire et utilitaire se fait de façon naturelle dans la croissance de l'enfant, la parole sérieuse, quant à elle, requiert une formation préalable qui se déroule pendant l'initiation, les séances de contage et les occasions de grandes solennités qui rassemblent toute la communauté: les mariages, les fêtes traditionnelles, les funérailles, les débats contradictoires, etc.

Dans son élaboration, la parole littéraire africaine préoccupée du bien dire et du mieux dire, recourt à toutes sortes d'embellissements et enrichit le dire en lui conférant des possibilités d'interprétation. Ainsi, elle se présente sous deux aspects apparemment opposés en fonction de son accessibilité: elle est soit une parole fermée, soit une parole ouverte. Dans le contexte de cette réflexion, ces deux types de parole qui renvoient explicitement et respectivement au proverbe et au conte seront analysés par rapport à leur visée éducative.

Le sujet invite, en effet, à une réflexion sur l'impact du proverbe et du conte dans le processus d'éducation en Afrique traditionnelle. Comment le proverbe intègre-t-il le

conte? Pourquoi le conte se laisse-t-il pénétrer par le proverbe? Comment interagissent – ils? Quelles sont leurs visées respectives? Toutes ces préoccupations prospéreront pour résoudre la problématique fondamentale de la communication à savoir: Comment le conte tout en s'appuyant sur les proverbes participe davantage à l'éducation dans la société traditionnelle africaine. L'organisation pratique de la démarche argumentative s'articulera autour des nervures suivantes: une approche définitionnelle du proverbe et du conte, l'intégralité et la situation des proverbes dans le conte et l'apport de leur association dans le processus d'éducation traditionnelle.

## **I- APPROCHE NOTIONNELLE DU PROVERBE ET DU CONTE**

### 1- Qu'est-ce que le proverbe ?

Le proverbe est généralement perçu comme une formule présentant des caractères formels stables: il est ellipse, métonymie, métaphore, etc. C'est un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social. Il épouse tantôt la forme simple de la prose, tantôt celle de la poésie. Le proverbe est très ancien; il est, à l'origine, populaire, plus rural que citadin et, de transmission orale. Il appartient au patrimoine linguistique de la communauté.

Il s'agit, par ailleurs, d'un énoncé qui vient à propos et n'a de valeur proverbiale que par rapport au contexte qui l'a suscité; contexte par rapport auquel toutes les images, tous les symboles de l'énoncé acquièrent une valeur et un sens précis. De ce point de vue, le proverbe peut parfois être une création individuelle. Mais tout proverbe ainsi créé est récupéré par la tradition à travers la simple formule qui précède l'énoncé et que l'on peut traduire par «les Anciens disent que », « comme disaient les Anciens ». Ainsi marquée par l'empreinte du passé, la parole proverbiale devient une parole grave, une parole noble, une parole profonde, une parole force consacrée par le poids des générations. Comme telle, elle devient une parole qui sert d'argument d'autorité décrivant la vérité d'une situation. Le proverbe n'est, cependant, pas attribué à un auteur contrairement à la citation<sup>246</sup> ou à l'apophtegme<sup>247</sup>. Le proverbe permet à l'esprit d'atteindre les plus hautes cimes de l'abstraction, allant du particulier au général. C'est cette raison que la plupart

<sup>246</sup> La citation est un passage cité d'un auteur, d'un personnage célèbre et donné comme tel pour illustrer ou appuyer ce que l'on avance.

<sup>247</sup> L'apophtegme est une parole mémorable ayant une valeur de maxime.

La citation et l'apophtegme appartiennent à la catégorie des genres courts de la littérature orale comme le dicton, l'aphorisme, l'adage le précepte, la maxime, la devise, la sentence. Pour une connaissance plus profonde des traits caractéristiques de ses genres il faut se référer à la thèse d'Etat du Professeur Kouadio Yao Gêrôme, les proverbes des Baoulé (centre de la Côte d'Ivoire) : Considérations générales, structures, type, fonctions et actualité. Thèse de Doctorat d'Etat, 2012.

des proverbes ne peuvent être compris et expliqués que par des vieillards et des initiés, c'est à dire des connaisseurs.

En milieu africain, le bon usage ou la bonne manipulation du proverbe impose un minimum de sagesse pour être dit à propos et être efficace. Aussi, l'émetteur du proverbe est-il généralement un adulte qui recourt à une citation héritée de la tradition pour illustrer et lustrer son discours. C'est, d'ailleurs, pour cela que dans le milieu traditionnel la parémie placée à bon escient confère à celui qui l'utilise le prestige réservé au savoir et à la sagesse. La prise de la parole, est en effet, en quelque sorte une prise de pouvoir, et l'usage judicieux des proverbes donne une influence sociale permanente au locuteur.

Le proverbe est une démonstration, Il est de toutes les parties pour rassurer, consoler, intimider, menacer selon le cas il véhicule la louange comme l'injure. Il se laisse pénétrer d'emblée ou résiste à l'esprit insuffisamment formé. Il divertit, il surprend. C'est dire qu'il fait partie intégrante des modes de communication en Afrique

Il convient, finalement, de préciser, à toutes fins utiles, que le terme proverbe est un terme générique couvrant des concepts différents bien que la frontière les séparant ne soit pas véritablement tranchée. Ce sont le dicton, l'aphorisme, l'adage, le précepte, la maxime et la sentence qui ne sont pas ici l'essentiel de notre préoccupation.

## 2- Qu'est ce que le conte ?

Le conte se définit comme un récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, une histoire invraisemblable et « mensongère ». Ainsi, il est présenté comme un objet de délasserment, de détente, de récréation, une source de gaîté et de joie. Cette définition, à l'évidence partielle et partielle, se trouve corrigée dans le préambule que fait Amadou HAMPATE BA dans *Kaïdara*:

« Pour les bambins qui s'ébattent au clair de lune, mon conte est une histoire fantastique. Pour les fileuses de coton pendant les longues nuits de la saison froide, mon récit est un passe-temps délectable. Pour les mentons velus et les talons rugueux, c'est une véritable révélation. Je suis donc à la fois futile, utile et instructeur»<sup>248</sup>.

Le conte est ainsi saisi dans sa dimension plurielle de divertissement, de récréation, d'éducation, d'instruction et de ciment social. Art total relevant à la fois du dire bien, du chanter bien et du danser bien, le conte est, avant tout, un plaisir de sens. En somme, le conte au-delà de son caractère fictif le conte joue un rôle utilitaire. Il est, en effet, une

<sup>248</sup> Amadou Hampâté Bâ, *KAI'DARA*, NEI/EDICEF, Abidjan, 1993, P.23.

école sans tableau qui permet de garantir l'unité du groupe et la permanence des institutions tant sociales que religieuses.

Si de façon particulière, il est admis que tout le monde peut dire un conte, il convient de préciser, cependant, que dans la pratique, lors d'une séance de conte, seuls ceux qui savent parler, ceux qui savent ce qui peut être dit et bien dit en public, ceux qui savent faire preuve d'intelligence prennent seuls la parole. La séance de conte est l'occasion offerte pour tester la performance linguistique des membres de la communauté mais aussi et surtout pour former l'auditoire au maniement de la langue. Conter est un art pratique et technique qui s'apprend. On apprend à écouter, à faire des gestes, à bien s'exprimer. La séance de contage est donc l'occasion que la société offre à l'enfant, au jeune et même à certaines personnes de grand âge de s'exercer à parler en public, à mimer, à faire rire, à émouvoir un auditoire. Il faut souligner que la narration d'un conte convoque généralement la citation de proverbe dont l'élaboration exige une maîtrise parfaite de l'art de la parole.

Ainsi, la séance de conte permet-elle non seulement d'enrichir la langue et la pensée, mais aussi de stimuler la créativité et développer l'éloquence. Pierre Erny écrit à ce propos: « Par leur beau langage et leur art de manier la parole, les conteurs familiarisent la jeunesse avec un vocabulaire, des tournures grammaticales et des intonations recherchées, peu usitées dans la communication courante»<sup>249</sup>.

Que retenir de la définition de ces deux notions?

Alors que le proverbe est exclusivement porté sur l'enjeu, le conte, quant à lui, se présente à la fois comme jeu et enjeu. Par ailleurs, quel que soit le message dont ils se font le véhicule, le proverbe et le conte provoquent l'admiration et l'adhésion du destinataire qui est l'auditeur. Conter, c'est parler et parler bien; et c'est pourquoi, le conteur se sert quasi régulièrement de proverbes qui apparaissent à un endroit ou à un autre du récit, ou le finit en terme de moralité.

La puissance oratoire du conteur et du diseur de proverbe est éloquemment illustrée par les expressions qui désignent l'acte de conter et de dire des proverbes dans certaines ethnies de la Côte d'Ivoire. Chez les Agni de l'Indénié<sup>250</sup> par exemple « dire un conte » se dit « to èhoa » qui veut dire « lancer le conte ». Cette expression met en exergue, et de façon très claire les compétences et la performance que doit avoir un bon conteur: savoir

<sup>249</sup> Pierre Erny, *L'ENFANT DANS LA PENSÉE TRADITIONNELLE DE L'AFRIQUE NOIRE*, Le livre de l'Afrique, Paris, 1978, P.170.

<sup>250</sup> Peuple situé à l'Est de la côte d'Ivoire avec pour capitale administrative Abengourou

lancer, le mot, la phrase, la parole, autrement dit savoir parler. C'est en effet, le conteur qui donne de la valeur oratoire au conte grâce à son talent. Si le conteur a une performance linguistique avérée, s'il a les capacités oratoires requises, s'il sait «lancer le conte», alors son récit sera captivant au point d'aller très loin et de tenir en haleine l'auditoire épuisé par les travaux champêtres en le préservant de l'assoupissement.

Quant au proverbe, il se dit « agindra » c'est-à-dire « qui dépasse l'œil, la vue, qui est au-delà du visible, du saisissable, du compréhensible ». Autrement dit, la parole forte qui porte et qui va loin, c'est-à-dire l'implicite, le non-dit, l'incompréhensible qu'il faut découvrir, saisir, comprendre en faisant preuve d'ingéniosité et de sagacité. Ces deux genres s'associent généralement pour à la fois divertir et instruire sur le même champ appelé conte.

Comment s'associent-ils? Quelle situation le proverbe prend-t-il dans le conte?

## **II- L'INTEGRATION ET LA SITUATION DES PROVERBES DANS LE CONTE**

Dans l'Afrique traditionnelle, il n'y pas d'espace exclusivement réservé à l'éducation avec des horaires rigides ni un personnel formé et reconnu apte à dispenser le savoir, le savoir-être et le savoir-faire. C'est la raison pour laquelle, en tout lieu et en tout temps, un membre de la communauté peut se faire éducateur selon les besoins. L'on a, d'ailleurs, coutume de dire qu'en Afrique, l'éducation d'un enfant incombe à toute la communauté.

Dans ce contexte, le conteur reconnu maître de la parole, saisit toutes les séances de contage comme des occasions privilégiées d'éducation communautaire. Et pour atteindre efficacement son but, il utilise différentes stratégies argumentatives dont la citation des proverbes qui fonctionnent comme des arguments d'autorité pour achever de convaincre l'auditoire.

En effet, les proverbes interviennent toujours dans une interaction verbale, pour clarifier et montrer la pertinence d'une idée à émettre ou pour soutenir et valider une idée déjà émise. Il est donc suscité par un besoin d'efficacité argumentative dans un contexte bien précis et arrive toujours à propos. Dès lors, le proverbe ne peut occuper une position rigide dans la narration du conte. Cependant, de façon générale, l'on rencontre le proverbe soit dans le prologue, soit dans l'intrigue, soit dans la conclusion.

### **1- Le proverbe dans le prologue du conte**

Quand le proverbe est situé en début du conte, il fonctionne clairement comme une introduction. Il expose une situation dans une formule quasi hermétique que l'intrigue se



chargera de clarifier, d'expliciter. En voici deux exemples: « Il y a toujours plus misérable que soi dit-il (N'da AGBO) à Kouamé qui se plaint d'être le plus pauvre du village »;<sup>251</sup>

« Si tu aimes la douce chaleur du feu, entretiens-la et surtout ne te conduits pas comme Loukou, le fils de Naniami »<sup>252</sup>

Après avoir amorcé ainsi la narration, le conteur entre de plain-pied dans l'intrigue du récit pour défaire délicatement "le nœud sémiotique"<sup>253</sup> exposé plus haut. Ouvrant le conte le proverbe fonctionne comme un élément motivant, un centre d'intérêt sur lequel sera désormais focalisée l'attention de toute l'assistance. Il s'agit de la parole fermée que le récit<sup>254</sup> se chargera d'ouvrir pour débusquer le message attendu par l'auditoire.

Cette forme d'introduction, comme on peut le remarquer, s'éloigne véritablement des formules introductives conventionnelles du conte. Habituellement, l'introduction du conte situe l'histoire dans un passé lointain, un temps indéterminé et invite l'auditoire à un voyage dans un univers féérique, magique et fantastique où les êtres de tous les règnes sont acteurs.

Dans sa position introductive, le proverbe invite l'auditoire à un voyage à la quête de la connaissance et de la sagesse. Il s'agit, en quelque sorte, du voyage au pays de Kaidara.<sup>255</sup> Ainsi la curiosité de l'auditoire, sa soif de connaissance ne sera-t-elle éteinte qu'à la fin de la narration qui coïncide avec la parfaite compréhension du proverbe.

Finalement, la position du proverbe à l'entame du conte est une stratégie pédagogique qui répond à des visées éducatives. Le conte qui s'ouvre par un proverbe se referme le plus souvent par le même proverbe formulé en d'autres termes, comme pour confirmer le souci du conteur d'asseoir définitivement la leçon à travers une répétition pédagogique. Voici en illustration les phrases qui closent respectivement les deux contes cités plus haut:

« quelque soit ta pauvreté, tu trouveras toujours un autre plus pauvre que toi »<sup>256</sup>

« le salut réside dans l'effort, l'obéissance et la persévérance »<sup>257</sup>.

<sup>251</sup> Martin Kouadio Kouakou, *soir d'Afrique*, EDICEF/NEA, Abidjan, 1981, P.9.

<sup>252</sup> Martin Kouadio Kouakou, op. cit-P.31.

<sup>253</sup> ERIC ADJA, Proverbes et savoirs informels au Bénin (Afrique de l'Ouest), Universités de Genève et Paris7, laboratoire de langues, et cultures d'Afrique Noire, LLcan (UMR 7594) du CNRS.

<sup>254</sup> Le récit est pris, ici, dans son sens générique comme composante permanente du conte, c'est-à-dire le nœud, le développement, l'intrigue cf: Zigui Koléa Paulin LES CONTES A RIRE DE LA FRANCE MEDIEVALE LE ROMAN DE RENART ET LES CONTES D'ANIMAUX DE L'AFRIQUE DE L'OUEST. ETUDE DE MORPHOLOGIE ET DE PHYSIOLOGIE COMPAREES TYPES-STRUCTURES-IDEOLOGIES, PP.210-212.

<sup>255</sup> Titre du conte initiatique peulh d'Amadou Hampaté Bah et nom du personnage éponyme dieu du savoir.

<sup>256</sup> Martin Kouadio Kouakou, op. cit, P.10.

## 2- Le proverbe dans l'intrigue du conte

La présence du proverbe dans l'intrigue s'observe généralement dans les contes longs ayant un seul mouvement ascendant ou descendant.

En exploitation interne, le proverbe intervient comme une citation pour appuyer, valider, confirmer une démonstration ou résumer une situation. Dans ce cas, il demeure, certes un nœud mais un nœud qui parachève un raisonnement inductif à mi-parcours de la narration. Il n'a donc pas besoin d'être défait. Ce type de proverbe fonctionne explicitement comme un conseil. Dans *Petit Bodiel* d'Amadou Hampaté Bâ, voici ce que déclare Deudi Bani Kouo<sup>258</sup> à maman Bodiel qui reste passive devant les inconduites de son fils:

« Sache ma chère amie qu'un parent qui laisse son enfant dans le dos devenir une hache risque tôt ou tard de voir celle-ci lui tomber sur les talons et lui couper les tendons »<sup>259</sup>

Ce proverbe dénonce la complaisance de la mère dans l'éducation de ses enfants et les risques encourus.

Dans ce cas, l'auditoire comprend parfaitement le proverbe qui n'a de coque que dans l'apparence puisque la situation qu'il exprime a été clairement exposée antérieurement. Dans *Kaidara*, voici le conseil que le caméléon, premier symbole du pays des nains, donne à Hammadi qui laisse éclater son émerveillement à sa vue: « Suis ton chemin o fils d'Adam! Si observer est une qualité, savoir se taire préserve de la calamité ».<sup>260</sup>

Le proverbe que la vieille Nagara Ara adresse à maman Bodiel qui se plaint de son indiscretion fonctionne comme une justification de son attitude et la déculpabilise:

« O maman Bodiel, apprends que les confidences ont le naturel d'une épouse volage! Elles sont constamment en abandon de domicile conjugal, parce qu'elles n'aiment pas la monotonie, fut-elle luxueuse et agréable »<sup>261</sup>.

L'indiscretion de Nagara Ara ayant déjà été mise en exergue par le conteur, la citation du proverbe ne fait que la résumer.

Par ailleurs, le proverbe dans l'intrigue expose une idée, une pensée à expliciter, à développer. Ainsi, après la citation du proverbe, le conteur se lance dans la démonstration de la pertinence de celle-ci. Par cette technique, le conteur relance l'intérêt de son récit; ce qui amène l'auditoire à focaliser davantage son attention sur la suite de la narration

<sup>257</sup> Martin Kouadio Kouakou, op. cit, P.32.

<sup>258</sup> Il s'agit du cousin germain de Bani Kouo la cigogne.

<sup>259</sup> Amadou Hampaté Ba, *Petit bodiel*, NEI/EDICEF, Abidjan, 1993, P.9.

<sup>260</sup> Amadou Hampaté Ba, *Kaidara*, NEI, Abidjan, 1993, P.31. Il s'agit ici d'une autre traduction du proverbe suivant : « la parole est d'argent et le silence est d'or »

<sup>261</sup> Amadou Hampaté Ba, op. cit- P.21.

pour saisir le sens profond du proverbe. Comme illustration, nous avons le proverbe que maman Bodiel adresse à son fils au cours d'une discussion au sujet de ses inconduites:

« Le commandement gagné par la ruse se perd par la brutalité ».<sup>262</sup>

Dans la suite du récit, le conteur à travers le dialogue entre Petit Bodiel et sa mère, s'attèlera à défaire ce nœud sémiotique pour présenter clairement les dangers auxquels s'expose le héros avec ses ambitions démesurées.

Il convient de signaler cependant que dans l'intrigue, certains proverbes sont clarifiés, explicités en une seule phrase. C'est le cas du proverbe que le petit vieux couvert de haillons adresse à Hammadi après l'avoir dépouillé de ses trois bœufs:

« Des mains vides ne peuvent tirer l'eau du puits »<sup>263</sup>.

Finalement, en exploitation interne, le proverbe fonctionne comme la substance qui redonne du dynamisme au récit et aiguise la curiosité de l'auditoire en vue d'une séance de contage qui assure pleinement et efficacement les différentes fonctions du conte.

### 3- Le proverbe dans la conclusion du conte

En général, c'est surtout en situation finale que les conteurs font florès dans l'exploitation du proverbe pour parachever le récit. Dans cette position, le proverbe fonctionne à la fois comme une synthèse, un résumé et une formule de clôture.

Voici en illustration, les proverbes qui ferment respectivement le conte baoulé *Akissi* et le conte burundais *deux sœurs, deux cœurs*:

« Quand l'igname veut trop grossir, DIEU introduit le pourridié dans son sein »<sup>264</sup>

« Le droit d'aînesse ne correspond pas toujours à une meilleure intelligence, encore moins à une meilleure prospérité »<sup>265</sup>

Le premier proverbe, met fin au conte d'une jeune fille difficile et dédaigneuse qui, désirant épouser un homme sans cicatrice, devient l'épouse d'un revenant. Quant au deuxième proverbe, il parachève l'histoire d'une fille dont l'imprudence, la paresse et la gourmandise contrastent cruellement avec la sagesse, la politesse et la serviabilité de sa cadette. Ainsi, alors que les vertus de la cadette favorisent son mariage avec un roi, les inconduites de l'aînée la confinent dans une situation non enviable. La fonction de ces deux proverbes conclusifs est de stigmatiser la démesure, l'inconduite des deux personnages. Ces paroles fermées résument les situations décrites plus haut. Elles

<sup>262</sup> Amadou Hampaté Ba, op. cit- P.64.

<sup>263</sup> Amadou Hampaté Ba, *Kaidara*, op. cit- P.88

<sup>264</sup> Martin Kouadio Kouakou, *soir d'afrique*, EDICEF/NEA, Abidjan, 1981, op-cit,P.75.

<sup>265</sup> Barbara Kururu-Ndimurkundo, *contes africaines par monts et savanes*, Nubia, Abidjan, 1988, P.32.

synthétisent de façon savante tout le développement fait par les conteurs. Leur laconisme avéré favorise la rétention de l'idée majeure que les membres de l'auditoire sont appelés à méditer.

Intervenant en fin de récit, le proverbe bien que présentant des coques est dépouillé de tout caractère hermétique: toute la narration s'étant attachée à le développer et le clarifier. La fin du conte constitue le moule du message final, le sommet du discours et la cartouche finale de la leçon. C'est le lieu du couronnement de la performance du conteur et par conséquent l'étape la plus attrayante. Aussi, parachevant le récit, le proverbe, participe t-il à enraciner efficacement la leçon du conte dans la mémoire de l'auditoire.

Ainsi, qu'il se situe dans le prologue, dans l'intrigue ou dans la conclusion d'un conte, le proverbe participe toujours de la stratégie et de la visée argumentative du conteur.

Au bout du compte, accumuler les proverbes est pour celui qui parle, c'est-à-dire le conteur, une manière d'insister sur la véracité de ses pensées et de ses propos.

### III- DE LA PERTINENCE DU PROVERBE DANS LE CONTE

Le conte étant un genre agréable pour les apprenants, son enseignement est facilité par l'intérêt que lui accorde chaque partenaire. Le conteur, pédagogue, profite de cette facilité pour passer les messages forts pendant les soirées de conte à partir des proverbes qui apparaissent dans l'hypertexte comme des compléments nécessaires à la saisie globale du message. Le déroulement du conte est, en effet, agrémenté de chants et de proverbes.

Voici par exemple la moralité qui achève le conte *l'araignée et le singe*: « bien fou qui fonde son bonheur sur la mort d'autrui »<sup>266</sup>. Grand paresseux, Sahon - l'araignée aimait faire la grasse matinée, alors que Kébé le singe, chaque jour se rendait au labour et ne rentrait qu'au coucher du soleil. Sa plantation de toute évidence s'étendait. Le décepteur voyant le ventre ballonné du singe n'avait aucun doute que son voisin était malade, qu'il allait mourir et que sa plantation lui reviendrait comme l'exigent les termes de leur amitié. Au moment de la moisson, Sahon-l'araignée ne récolta en tout et pour tout qu'« une demi-calebasse de paddy, alors que kébé remplit de riz, d'ignames et de maïs plusieurs dizaines de greniers...»<sup>267</sup>

La conclusion de ce conte tire clairement les conséquences du comportement d'Araignée: « Devant l'évidence, l'Araignée comprit qu'elle avait fait un mauvais calcul.

<sup>266</sup> François Joseph Amon d'Aby, *la mare aux crocodiles*, NEI, Abidjan, 1992, P.32.

<sup>267</sup> Idem

C'était malheureusement trop tard. Aussi, pour sauver les siens qui mouraient de faim, elle n'eut mieux à faire que de s'engager chez le singe en qualité de manœuvre ». <sup>268</sup>

En outre, le proverbe, dans le conte, prend quelque fois une allure de dicton pour devenir une vérité générale de la conversation quotidienne. Dans *la bosse de l'Araignée*, Kacou Ananzè parle de sa beauté d'antan. Avant que la bosse ne lui pousse sur le dos, il possédait tout un harem de femmes. Aujourd'hui, à cause de sa laideur et de sa pauvreté, celles-ci l'ont fui. Et il ajoute: « la femme est un bijou qu'il ne faut jamais ternir ». <sup>269</sup> Par ce proverbe, le héros nous fait comprendre que le mariage ou du moins l'amour est un délice qui entraîne avec lui des devoirs. La femme est belle comme un bijou, mais ce trésor a besoin d'entretien, de soin et de polissage afin de conserver sa brillance.

Dans *Araignée et sa fiancée*, le conteur, méprisant le comportement du décepteur lui fait la réflexion suivante: « Un homme trop malin est souvent victime de ses propres machinations ». <sup>270</sup>

De même, dans la moralité du conte, comparable à une conclusion proverbiale, le conteur du *lièvre triomphe du buffle et de l'éléphant* donne une leçon d'efficacité et d'intelligence à ceux qui ne comptent que sur leur masse et leur force physique. « Celui qui ne compte que sur sa masse pour vaincre s'expose souvent à des surprises désagréables ». <sup>271</sup>

L'usage du proverbe dans le conte confère par ailleurs plus de poids à ses mots pour se référer à une vérité à laquelle la communauté tout entière adhère. En ce sens, le proverbe est pour les conteurs ce qu'est la citation d'auteurs anciens célèbres pour les écrivains. En tant qu'élément d'illustration, le proverbe est dans le conte ce que sont les soulignements, les encadrements et les mises en caractères gras dans le texte écrit.

En outre, les nombreux proverbes, ces figures de style elliptique aident les enfants à la pratique de la rhétorique. Formuler une leçon, la traduire par un proverbe, c'est participer au goût du bien dire. Un énoncé « bien frappé », bien condensé, s'imprime aisément dans la mémoire et crée le besoin de se faire répéter. Seul le proverbe d'excellente facture a une stabilité qui lui permet de passer à travers le temps. Il n'encombre pas la mémoire parce qu'il ne retient que l'essentiel.

---

<sup>268</sup> Ibidem

<sup>269</sup> Bernard Dadié, *le pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1995, P.57.

<sup>270</sup> François Joseph Amon d'Aby, *La Marre aux crocodiles*, op.cit, Araignée et sa fiancée, P.36.

<sup>271</sup> François Joseph Amon d'Aby op. cit. P.56.

## CONCLUSION

En somme, notre analyse a montré que le conte, genre ludique véhicule souvent, et ce à travers les proverbes, des paroles d'une dimension plus profonde. Il devient un art total en intégrant à la fois parole fermée, parole utile, parole de sagesse à la parole de jeu comme l'a fait remarqué Amadou Hampate Bâ:

« Il est peu de choses dans la tradition africaine qui soient purement récréatives et gratuites, dépourvus d'une visée éducative ou d'une fonction de transmission de connaissance. Tout conte, est plus ou moins initiatique parce qu'il a toujours quelque chose à nous apprendre sur nous-mêmes »<sup>272</sup>.

Dans le conte, parole fermée et parole ouverte s'unissent, parole légère et parole grave s'associent à l'effet d'éduquer la société. Le conte, en dépassant sa fonction ludique par le mélange ou l'addition avec le proverbe ambitionne de mettre à la disposition de la société, des hommes instruits, éduqués, complets, indispensables à son bon fonctionnement. Dans le conte et avec le conte, le proverbe instruit sur la réalité sociale et indique les repères de conduites à tenir pour la bonne marche de la société à travers une bonne éducation de ses membres.

Les sociétés africaines traditionnelles, telles que l'envisagent les conteurs doivent être des sociétés humaines dépouillées de tous comportements répréhensibles responsables de la disharmonie et de la déchirure du tissu social. Aussi, leur récit sont-ils généralement marqués par un élan satirique flagellant les antivaleurs pour faire la promotion des valeurs nobles telles que la solidarité, l'humilité, la fraternité, la tolérance, le pardon, la prudence, l'obéissance, l'honnêteté, l'hospitalité etc. La présence du proverbe dans le conte est donc un merveilleux mélange de genres, un accord parfait et efficace dans le processus éducationnel en Afrique.

## CORPUS

- Amon d'Aby (François Joseph), *La Mare aux crocodiles*, Abidjan, NEI, 1992.
- Ano (N'guessan Marius) *Contes agni de l'indénié*, Abidjan, CEDA, 1988.
- Ba (Amadou Hampaté), *Petit Bodiel*, Abidjan, NEI, 1993.
- Ba (Amadou Hampaté), *Kaidara*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.
- Dadié (Bernard), *Le Pagne noir*, Paris, Présence africaine, 1995.
- Gnonsoa (Angèle), *Contes africaines des monts et savanes*, Abidjan, Nubia, 1976.
- Kururu-Ndimurkundo (Barbara) *Contes africains par monts et savanes*, Abidjan, Nubia, 1988.

---

<sup>272</sup> Amadou Hampate Bâ, Il n'y a pas de petite querelle, *nouveaux contes de la savane*, Paris, stock, 2000, P.8.

- Touré (Théophile Minan), *Les Aventures de Topé-l'araignée*, Paris, Hatier 1983
- Traoré (Falaba Issa), *Duel dans les falaises*, Mali, éditions populaires, 1970.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aniou (Victoire-Hortense), Arnoldus Gubbels et Abel Pasquier, *A la recherche de la signification des contes Africains* in Savanes, forêts n°5 et n°6. Buletin de l'Institut Supérieur de culture religieuse. (ISCR) Abidjan
- Cauvin (Jean), *Comprendre les contes*, Éditions Saint Paul, les classiques africains 1980.
- Erny (Pierre) *L'Enfant dans la pensée traditionnelle de l'Afrique noire*, le livre africain, Paris, 1978
- Griaule (Calame), *l'Art de la parole dans la culture africaine*, Présence Africaine, n°7, 3<sup>e</sup> trimestre, 1963, P.73.91.
- Griaule (Calame), *Ethnologie et langage, la parole chez les dogon*, Paris, Gallimard, 1965.
- Kane (Mohamadou), *Les Contes d'Amadou koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, langues et littératures, n°16 Université de Dakar, 1968, P.18.
- Kouadio Yao Gerôme, Baoulé (centre de la Côte d'Ivoire) : *Considération générales, structures, types, fonctions et actualité*, Thèse de doctorat d'Etat les proverbes Baoulé Université Alassane Ouattara, 2012.
- N'da Kan (Pierre), *Le Conte Africain et l'éducation*, Paris, l'Hamarttan, 1984.
- Nguessan Kouadio, *Littérature et Société : le peuple Baoulé à la lumière de ses proverbes*, Thèse de Doctorat unique, 2013.
- Senghor (Léopold Sedar) *Préface aux nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaines, 1958.
- Zadi (Bernard), *Traits distinctifs du conte africain*, revue de littérature et d'esthétique Négro – Africaines, n°2 Université d'Abidjan, nouvelles éditions Africaines, 1979.
- Zahan (Dominique), *La Dialectique du verbe chez les bambara*, Paris, Mouton, 1963.
- Zigui (Koléa Paulin), *Les Contes à rire de la France Médiévale, le Roman de Renart et les contes d'animaux de l'Afrique de l'Ouest. Etude de Morphologie et de Physiologie Comparées. Types – Structures – Idéologies*. Thèse de Doctorat d'état volume 1.

## TABLE DES MATIÈRES

### **PREMIÈRE PARTIE : STYLISTIQUE, RHÉTORIQUE, GRAMMAIRE ET LINGUISTIQUE.....5**

**BOBO** Rostand Sylvanius, Poésie onomastique, valeur esthétique et valeur didactique. cas de deux "orikis" bété.....7

**GNOLÉ** Gnako Marius, Rythme et productivité dans "Une vie lisse et cruelle" d'Émile Dervain.....21

**KONAN** Koffi, Analyse du contenu énonciatif de la formule consacrée « moi, je... » dans un discours personnalisé: une syntaxe de la subjectivité.....33

### **DEUXIÈME PARTIE : THÉORIES ET ANALYSES LITTÉRAIRES.....45**

**SEKA** Apo Philomène, La prégnance de l'histoire dans *La saison de l'ombre* de Leonora Miano.....47

**DIOMANDE** Mory, Infinitude et impermanence des représentations dans *Hier régnant désert* d'Yves Bonnefoy.....57

**KOMENAN** Casimir, Redrawing the contours of the novel through metafiction in John-Maxwell Coetzee's *diary of a bad year*.....71

**TOURÉ** Fatoumata Épouse Cissé, Techniques narratives dans la musique zouglou: le cas des chanteurs Yodé et Siro.....83

**KOUASSI** Agnès, Romancières ivoiriennes: autres écritures, autres langages.....103

### **TROISIÈME PARTIE : LITTÉRATURE ORALE ET COMMUNICATION.....119**

**KOUACOU** Jacques Raymond Koffi, Réflexions sur la signification de la présence des créatures d'épouvante dans les contes négro-africains.....121

**Camara** Issouf, *Kaydara*, obscurité du temps, quête du foyer... et drame de l'immigration.....135

**CAMARA** Lonan, Conte négro-africain: l'interdépendance entre l'Homme et son environnement.....147

**KOUASSI** N'guessan Jérôme, Communication et croyances culturelles dogmatiques en Afrique noire, obstacles ou ressources de communication pour le développement : Le cas des campagnes de santé en Côte d'Ivoire.....157

**KAKOU** Epse ASSI Adja Aboman Béatrice, La parole fermée dans la parole ouverte : l'exemple du conte africain.....171

**Tables des matières** .....184