

ISSN : 2226-2695



**LA REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE
ET D'ETUDES EN LITTERATURE
ET SCIENCES DU LANGAGE**

Revue semestrielle N° 2 - Janvier 2013



**Université Houphouët Boigny de Cocody
UFR Langues, Littératures et Civilisations**

JCR Éditions

**LA REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE ET D'ETUDES
EN LITTERATURE ET SCIENCES DU LANGAGE**

Revue semestrielle N° 02 - Janvier 2013

ISSN : 2226-2695

- Stylistique, didactique, Grammaire et linguistique

- Théories et analyses littéraires

- Cinéma, arts du spectacle et autres arts

**Université Houphouët Boigny de Cocody
UFR Langues, Littératures et Civilisations**

JCR *Editions*
04 BP 1433 Abidjan 04
R.C.I.

Université de Cocody
UFR Langues, Littératures et Civilisations

Illustration :

Un sage africain, statue prise dans l'enceinte du GRTO

Réalisation :

- Sylvie NIAMKEY

- **C.R.E.L.I.S**

Centre de Recherche et d'Etudes en Littérature et Sciences du Langage

BP V 34 Abidjan - E-mail : crelis2009@yahoo.fr

- **JCR Editions**

aneclement11@yahoo.fr

Dépôt légal : Janvier 2013

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Kobenan N'guettia Martin KOUADIO

RÉDACTEUR EN CHEF

Kouakou Dongo David ADAMOÛ

RÉDACTEUR EN CHEF ADJOINT

Éblin Pascal FOBAH

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Adama COULIBALY

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

Djah Célestin DADIÉ

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

Jean DERIVE

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

Joëlle GARDES-TAMINE

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

Xavier GARNIER

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

Samia KASSAB-CHARFI

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

Christophe KONKOBO

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

N'guessan Jérémie KOUADIO

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

Jean LASSEGUE

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

Ayébi Aïssa Anna MANOUAN

Maître de Conférences - Spécialités : Science du Langage (Linguistique, didactique de l'anglais, psycholinguistique) - Membre du Laboratoire de Recherche et d'expérimentation Citoyenneté Active pour le Développement Durable (L.A.R.C.A.D.D.)
Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

Emmanuel MATATEYOU

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

Jean 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'environnement pragmatique ; analyse linguistique des textes francophones
Université de TROMSØ, section de français, Norvège

† Bernard ZADI ZAOUROU

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

SOMMAIRE

	Pages
Alain Laurent Abia ABOA , L'enseignement du français en contexte multilingue ivoirien.....	9
Afankoé Yannick Olivier BEDJO , Analyse poétique de l'écriture oraliste :	
Forme, contenu et langue.....	17
Oscar Ambemou DIANE , Allomorphie et sémantisme du lexème <i>só</i> de l'Akye, langue Kwa de Côte d'Ivoire.....	33
Apo Philomène SEKA , La contribution du métadiscours à l'écriture du sens dans la production littéraire d'Ahmadou Kourouma.....	43
Abbes MAZAOUI , Professeur, Lincoln University (Etats-Unis).....	57
Kouamé ADOU , Nationalism, History and the Shaping of Postcolonial African Identities: A Comparative Reading of Bloke Modisane's <i>Blame Me on History</i> and Ayi Kwei Armah's <i>The Eloquence of the Scribes</i>	69
Arouna COULIBALY , Transgressions et subversion de l'écriture romanesque dans <i>La bataille de Pharsale</i> de Claude Simon.....	83
Nguetse Paul KANA , Ecriture romanesque, musique et posture identitaire dans <i>Tels des astres éteints</i> de Leonora Miano.....	99
Marcelin MBEMA , Le mythe de Protée comme expression du moi personnel dans <i>Gros-câlin</i> d'Émile Ajar.....	115
Szilágyi ILDIKÓ , Les traductions poétiques et le renouvellement formel en France au XIX ^e siècle	129
Fatoumata TOURÉ Epse CISSE , Double, dédoublement, doublure et dualité dans <i>Mémoires d'un pore-épée</i> d'Alain MABANCKOU.....	143
Roland CARRÉE , L'évolution de la parole dans Paris, Texas (Wim Wenders, 1984).....	159
Bassidiki KAMAGATE , Formes et fonctions dramatiques du grotesque dans le théâtre de Tchicaya U Tam'si et Maurice Bandaman.....	175
Falimatou PEMGBOU , <i>Mercury</i> d'Amélie Nothomb, un roman policier ?.....	191
Gérard-Marie MESSINA , L'état postcolonial africain dans l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire.....	203

Première partie
**Stylistique, didactique,
grammaire et linguistique**

L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS EN CONTEXTE MULTILINGUE IVOIRIEN

Alain Laurent Abia **ABOA**

Université Félix Houphouët Boigny

aboaalainlaurent@yahoo.fr

Résumé

La situation linguistique de la Côte d'Ivoire est généralement décrite comme fort complexe. Ce pays compte parmi ceux qui ont de nombreuses langues locales dont aucune n'a pu s'imposer comme moyen de communication interethnique sur l'ensemble du territoire. Le français, langue officielle, joue ce rôle, principalement, dans les centres urbains où il s'est répandu dans des domaines de la communication jusque-là réservés aux langues locales. Dans le domaine de l'enseignement, le français est utilisé comme unique médium, faisant ainsi abstraction du substrat linguistique des apprenants, notamment en milieu rural. Ce qui impacte le processus d'apprentissage et le comportement langagier des apprenants.

Mots clés : Langue française, enseignement, apprentissage, contexte, multilinguisme.

Introduction

Dans la quasi-totalité des pays francophones d'Afrique, l'enseignement se déroule en contexte multilingue. La gestion de ce multilinguisme se révèle très complexe en raison du statut privilégié de la langue française dans beaucoup de pays africains et de l'incidence de ce facteur sur la scolarisation des enfants.

En Côte d'Ivoire, pays multilingue où le français a donné naissance à plusieurs variétés endogènes, sous l'influence des langues locales, l'accès de tous les enfants à une éducation primaire de qualité est freiné, notamment pour les populations rurales, par la difficulté d'acquisition de la langue française, unique médium d'enseignement dès la première année d'apprentissage scolaire.

Dans un tel contexte, le français enseigné comme une langue maternelle, pose des difficultés aux apprenants en raison du déphasage entre le contenu des cours en classe et la situation sociolinguistique environnante (Brou Clémentine 2008 : 15).

Comment enseigner le français à des élèves dont la langue première

est différente ? Comment aider ces élèves à s'approprier le français ? Certes, de plus en plus de travaux universitaires attestent que la diversité linguistique et culturelle des élèves est moins un obstacle qu'un atout de réussite. Mais, sur le terrain, comment faire ? Quel sens donner au concept de didactique convergente ? En d'autres termes, comment peut-on, par exemple, concevoir un enseignement grammatical intégré entre des langues aussi éloignées génétiquement que le français et les langues africaines ?

Cet article essaiera d'apporter des réponses à ces interrogations en présentant d'abord le concept de didactique convergente, ensuite les difficultés de l'enseignement du français en contexte multilingue ivoirien et enfin l'importance de la prise en compte des acquis culturels et linguistiques des apprenants dans l'enseignement du français notamment à travers le Projet Ecole Intégrée.

1. Le concept de didactique convergente

Les travaux et les pratiques d'enseignement/ apprentissage d'une langue étrangère ou seconde en contexte multilingue supposent une réflexion d'ensemble sur les langues en présence, les idéologies linguistiques qui « accompagnent » ces langues, les cultures métalinguistiques des enseignants et des apprenants, de même que la prise en compte du contexte éducatif et socioculturel.

Les termes de « convergence », d'« intégration » et d'« adaptation » impliquent, comme le souligne Amidou Maïga (2009 : 131), « *des orientations et inflexions différentes sur une toile de fond commune où s'impose progressivement la nécessité de réfléchir sur les enseignements/apprentissages des langues en contact* ».

Le développement d'un partenariat didactique, entre au moins deux langues, induit la prise en compte de la diversité et de la complexité des contextes linguistiques, éducatifs et culturels.

Les recherches actuelles en didactique des langues étrangères ou secondes (Bouchra Adra, François Hakim, Mohamed Dali 2009), s'orientent de plus en plus vers la prise en compte de la langue première de l'apprenant au niveau des acquis langagiers et culturels ; elles préconisent aussi des perspectives d'harmonisation ou de convergence méthodologique dans l'apprentissage de ces deux langues.

Le concept de « convergence » a fait du chemin dans la pédagogie ces dernières années, notamment avec l'expérience malienne en

éducation bilingue de base (Haïdara 2004 ; Tréfault 2005). Ce concept appliqué à la didactique des langues prend en compte une double dimension : la dimension intersystémique des deux langues envisagées et la description intrasystémique de chacune des langues en présence en vue de rendre efficace leur enseignement/apprentissage. Ce qui consiste à rechercher, dans l'analyse des deux langues en présence, selon Mamadou Saliou Diallo (2010 : 56), les règles de convergence intersystémiques mais aussi de divergences autour desquelles bâtir une didactique convergente en capitalisant chez l'apprenant les éléments de compétence acquis en langue première. Pour Saliou Diallo :

« En explicitant la grammaire intériorisée de la langue familiale de l'élève francophone d'Afrique, d'une part, et en centrant la didactique de la nouvelle langue (ici le français) sur les aspects cognitifs transférables de la langue première (L1) vers la langue seconde (L2), d'autre part, il est possible d'optimiser l'enseignement/apprentissage de la langue seconde en rendant son appropriation par l'élève plus adoucie ». (Saliou Diallo Mamadou 2010 : 59)

Moussa Daff (2008 : 23) fait remarquer que la règle grammaticale doit être un point de méthodologie de réglage didactique d'une règle permettant de passer d'une langue à une autre en opérant un transfert de représentation grammaticale plus facile, car, selon lui, ce sont les bonnes représentations linguistiques qui accélèrent les processus d'appropriation en situation d'apprentissage.

Les points essentiels de la démarche en question sont notamment, la nécessité de la refonte de l'enseignement du français en Afrique francophone subsaharienne de manière à prendre en compte la gestion du substrat linguistique, socle de l'expérience langagière de l'élève (d'où l'importance de l'explicitation de la grammaire de la langue maternelle de l'apprenant, à réactiver dans la découverte de la langue nouvelle) et la considération des langues du paysage comme partenaires à la fois sociolinguistiques et didactiques (Diallo Saliou Mamadou 2008).

Les difficultés actuelles observées dans l'enseignement/apprentissage du français, notamment en milieu rural, sont généralement liées au fait que cette langue est enseignée, bien souvent, comme la langue maternelle des apprenants.

2. Les difficultés de l'enseignement/apprentissage du français en contexte multilingue ivoirien

Cinquante deux ans après l'indépendance de la Côte d'Ivoire, le système éducatif de ce pays, qui utilise le français comme langue d'enseignement, est loin d'avoir atteint les objectifs optimistes des programmes d'enseignement. La baisse sensible du niveau de langue française chez les apprenants, et l'échec scolaire qui en résulte, est une question préoccupante pour l'ensemble des acteurs du système éducatif.

Comme le relève Jean Martial Kouamé (2007 : 54), *« le pourcentage des échecs scolaires, en Côte d'Ivoire, surtout dans les zones rurales est très préoccupant. Parmi les nombreuses causes, une des plus importantes semble être le problème que pose la langue française »*. Dans ces conditions, selon lui, *« il apparaît judicieux, pour le pédagogue, de supprimer la difficulté du français chez l'enfant de la zone rurale, et de donner le savoir de base dans sa langue maternelle »* (Jean Martial Kouamé 2007 : 69).

Les difficultés de l'enseignement du français en Côte d'Ivoire, notamment en milieu rural pourraient s'expliquer par le fait que la situation linguistique ne trouve pas d'écho au sein des programmes d'enseignement actuels ni dans l'organisation des cours. Comme le souligne Sabine Kube (2005 : 98), les cours ne sont pas orientés en fonction des besoins linguistiques des apprenants et ne leur procurent pas la compétence linguistique nécessaire. Elle fait remarquer que l'apprentissage des enfants serait facilité s'il était dispensé dans une langue qui leur était familière.

Pourtant, en 1997, le gouvernement ivoirien, pour faire face aux difficultés d'enseignement/ apprentissage du français (du fait du contexte multilingue du pays) va lancer un projet de réforme du système éducatif. A cette époque (dix sept ans après l'indépendance), le taux d'élèves quittant le système scolaire, déjà à l'école primaire, était toujours de 80%. (Kube 2005 : 79).

Les autorités ivoiriennes attribuaient cette situation au médium et

¹ En Côte d'Ivoire, les buts de l'enseignement du français sont de : « faire maîtriser oralement et par écrit la langue standard ; développer l'aptitude à s'exprimer et à communiquer, former un élève qui puisse manier le français selon la situation de communication ; lui faire acquérir le vocabulaire et les méthodes de l'analyse de textes ; consolider son aptitude à raisonner en particulier sur les problèmes de son milieu et de son temps ; développer son esprit d'analyse et de synthèse ; favoriser la maîtrise de l'expression orale et écrite etc. » (Kouamé Jean Martial 2007 : 36).

aux méthodes de l'enseignement et constataient, par ailleurs, que le contenu de l'enseignement ne correspondait pas aux réalités socioculturelles des apprenants. Pour les autorités, l'école devait être « ivoirisée ». Pour ce faire, elles vont discuter pour la première fois de la question linguistique.

Deux articles d'une loi de réforme pour l'enseignement scolaire approuvée en 1977 étaient consacrés à une future introduction des langues ivoiricennes. L'article 67 stipule « L'introduction des langues nationales dans l'enseignement officiel doit être conçue comme un facteur d'unité nationale et de revalorisation du patrimoine culturel ivoirien ». Et l'article 68 ajoute « L'Institut de Linguistique Appliquée est chargé de préparer l'introduction des langues nationales dans l'enseignement notamment par leur description etc. » (Loi n°95-696 portant réforme de l'enseignement adoptée le 16 août 1977).

Comme le souligne Sabine Kube (2005 : 56), un pas officiel était ainsi accompli pour donner enfin plus d'importance aux langues endogènes. Les deux articles de cette loi constituaient le début de l'histoire mouvementée des langues ivoiriennes dans le système scolaire de ce pays. Le Ministère de l'Éducation se basait enfin en 1977 sur des résultats de recherche qui, depuis deux décennies déjà, prouvaient que l'utilisation des langues primaires des élèves au moins pendant les premières années de l'enseignement facilitait considérablement l'apprentissage.

Pascal Kokora, à l'époque, directeur de l'Institut de Linguistique Appliquée auquel était confiée la préparation scientifique de la mise en œuvre de la nouvelle loi, donna, lors d'une conférence en septembre 1979 à Bamako, la raison suivante à la décision de la Côte d'Ivoire :

« On se plaint à toutes les instances de notre système éducatif, du niveau de connaissance en français, devenu médiocre chez nos enfants. Ceux-ci, entend-on dire, ne peuvent plus parler et écrire correctement le français. A notre avis, ce décalage tient au fait que les écoliers aujourd'hui débudent leur éducation en français en négligeant la pratique de leur langue maternelle. Cet état de chose, loin de favoriser comme on l'aurait cru, l'apprentissage aisé du français, le dessert au contraire. Lorsque les élèves auront compris que l'incorrection de leurs phrases en français est peut-être due à un calque grammatical de leur langue ivoirienne, leur maîtrise de la langue française aura des chances de devenir une réalité (Kokora

1979 : 63).

Quelques initiatives seront prises sur le terrain suite à l'annonce du gouvernement ivoirien d'introduire les langues nationales dans le système éducatif. Mais ces initiatives assez timides vont se résumer à quelques écoles-pilotes dans la mise en œuvre du projet. La phase de généralisation, elle, se fait toujours attendre.

3. De la nécessité de prendre en compte les acquis culturels et linguistiques des apprenants

L'Unesco, depuis 1953, reconnaît les avantages cognitifs et émotionnels de la langue maternelle et en recommande l'emploi systématique en classe pour y promouvoir une communication authentique. Depuis cette date de nombreux travaux de recherche comme ceux de Lise Lezouret et Marie-Chatry Komarek (2007) ont montré que la qualité de l'éducation de base dépend à la fois de la qualité des rapports qui s'établissent en classe entre enseignants et enseignés, et du respect des valeurs culturelles des apprenants.

L'emploi systématique de la langue maternelle à l'école améliore la qualité des apprentissages dans toutes les matières scolaires de manière significative ; en particulier, cette stratégie éducative favorise l'apprentissage progressif de la langue officielle (que ce soit le français, l'anglais ou le portugais).

Quand les enfants parlent une langue africaine à la maison, Lise Lezouret et Marie-Chatry Komarek (2007) conseillent d'utiliser celle-ci à la fois comme médium et comme objet d'enseignement, tout en introduisant la langue officielle comme langue étrangère des apprenants. Elles soulignent que, plus longtemps on permet à ces enfants d'employer leur langue maternelle à l'école (selon les cas, entre 6 et 8 ans au moins), plus on repousse dans le temps l'emploi de la langue officielle comme langue d'enseignement, et plus les performances scolaires s'améliorent dans toutes les matières.

En Côte d'Ivoire, cette méthode sera expérimentée à travers des écoles-pilotes notamment dans le cadre du Projet Ecole Intégrée (PEI). Ce projet, dont la première phase expérimentale datait des années 1980 entra dans une nouvelle phase d'expérimentation de 2001 à 2004. Dix langues ivoiriennes ont été choisies, dans le cadre de ce projet, il s'agit de : l'abidji, l'agni, l'akyé, le baoulé, le bété, le guéré, le koulango, le mahou, le sénoufo et le yacouba.

Ce choix dépendait, comme le descriptif officiel du projet le précise,

de l'état de la recherche, sur les différentes langues (PEI : 2002). Les premiers résultats de ce projet sont tout à fait positifs. Les apprenants des écoles pilotes ont des rendements bien meilleurs, comparativement à ceux des écoles classiques. Ces rendements ont été réalisés grâce aux opportunités qu'offre l'apprentissage en langue maternelle : acquisition rapide et meilleure des connaissances, spontanéité dans l'expression, communication aisée avec l'enseignant et avec les condisciples parce que la barrière linguistique est levée.

Reste à voir si cette nouvelle phase d'expérimentation peut enfin, cinquante deux ans après l'indépendance de la Côte d'Ivoire, conduire à un enseignement primaire bilingue généralisé dans le pays (Kube 2005). Kouadio (2001) se montre très sceptique. Selon lui, L'Institut de Linguistique Appliquée d'Abidjan, malgré sa compétence scientifique n'a jamais été officiellement consulté sur le projet. Pour Kouadio, *«les attentes mises dans un enseignement basé sur des langues ivoiriennes ne peuvent pas être réalisées en changeant uniquement le médium de l'enseignement. Ce choix ne règle pas tous les problèmes du vieux système. Il faudrait une formation et une préparation suffisante des professeurs à leur nouvelle tâche»* (Kouadio 2001 : 46).

Conclusion

Il n'est pas simple d'apprendre à lire et à écrire, même si des millions d'élèves s'y exercent chaque année de par le monde. Il est cependant particulièrement difficile de s'initier à l'écrit dans une langue étrangère. Or, comme le soulignent Lise Lezouret et Marie-Chatry Komarek (2007 : 69), c'est là précisément le sort de centaines de milliers d'enfants africains, qui doivent à la fois apprendre la langue officielle de leur pays et apprendre à lire et à écrire (donc à penser) dans cette langue, qui la plupart du temps est la langue de l'ancienne puissance coloniale le français, l'anglais ou le portugais. Trop peu d'élèves qui parlent une langue africaine à la maison parviennent à maîtriser l'oral et l'écrit dans une langue qui, bien qu'officielle dans leur pays, leur demeure plus ou moins étrangère.

C'est le cas en Côte d'Ivoire où les écoliers notamment en milieu rural sont confrontés à des difficultés dans leur apprentissage de la langue française du fait du décalage entre le contenu de l'enseignement et leur environnement sociolinguistique immédiat. Le Projet Ecole Intégré initié par les autorités du pays pour tenir

compte de l'environnement multilingue et améliorer l'enseignement /apprentissage du français constitue une avancée importante. Seulement, malgré les succès enregistrés dans la mise en œuvre du projet, dans les écoles pilotes, les autorités manifestent peu d'enthousiasme à généraliser le projet à l'ensemble du système éducatif ivoirien.

Bibliographie

Bautier, E. (1997) « Usages identitaires du langage et apprentissage. Quel rapport au langage ? Que rapport à l'écrit ? Migrants-formation n°108,

Brou D. C. (2008) Problèmes d'apprentissage du français langue étrangère (FLE) en contexte de français langue seconde (FLS) : Cas des apprenants du CUEF d'Abidjan. Revue Sudlangues n°6, Dakar.

Diallo, S. M. (2010) Enseignement du français en contexte plurilingue en Afrique Subsaharienne : convergence didactique et diversité linguistique, FPIDCA, Conakry

Kokora, P. (1979), « Les langues nationales dans le système éducatif en Côte d'Ivoire », in CONFEMEN, *Colloque de Bamako sur la revalorisation et l'intégration des langues nationales dans les systèmes éducatifs*, CONFEMEN, 56-71

Komarek, M. C. et Lezouret, L. (2007), *Enseigner le français en contextes multilingues dans les écoles africaines*, Paris, l'Harmattan.

Kouamé, K. J-M. (2007), « Etude comparative de la pratique linguistique en français d'élèves d'établissements secondaires français et ivoiriens », Thèse de doctorat, Université Montpellier III- Paul Valéry

Kouadio, N. J. (2001), Ecoles et langues nationales en Côte d'Ivoire : dispositions légales et recherches. In *Les langues dans l'espace francophone : de la coexistence au partenariat*. Paris, l'Harmattan.

Maïga, A. (2009), Guide du formateur d'enseignants en didactique convergente français arabe, Programme d'apprentissage du français en contexte multilingue, Organisation internationale de la francophonie.

PEI (2002), Projet Ecole Intégrée, Présentation, Abidjan.

Sadembouo, E. (2005), Alphabétisation en milieu multilingue africain : l'expérience de pays africains francophones, ANLCI, Lyon.

ANALYSE POÉTIQUE DE L'ÉCRITURE ORALISTE :

Forme, contenu et langue

Afankoé Yannick Olivier **BEDJO**

Assistant

Université Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)

lordafankoe@yahoo.fr

Résumé

Les oralistes font découvrir, dans leur écriture, un type de texte construit à partir de nombreux jeux portant aussi bien sur la forme du texte que sur celle des mots ainsi que sur leurs sens. Les discours y sont de types tout aussi divers et la construction du sens fonctionne comme un puzzle. À la lumière d'une poétique conjointe du contenu et de la forme, le présent article analyse les lignes de forces de la littérarité de cette écriture afin de les systématiser.

Mots clés : *poètes oralistes, poétique du contenu, poétique de la forme, agglutination, inflexions expressives.*

Introduction

L'écriture des oralistes puise aux sources de l'oralité . Dans sa pratique textuelle et discursive, elle magnifie aussi bien la forme, le fond que la langue ; le signifiant est affecté d'un jeu pluriel et le signifié y est forcément analogique, contigu ou symbolique. La langue écrite subit les inflexions de l'oralité et de la langue maternelle. Les genres littéraires, artistiques et discursifs s'y imbriquent. Dès lors, le texte devient multifonctionnel et interpelle la poétique. Comment manifeste-t-il une poétique portée à la fois sur l'objet thématique et sur l'objet formel ? Il s'agira de rechercher et d'analyser, selon une poétique conjointe du contenu et de la forme, le fonctionnement des faits majeurs de littérarité de cette écriture.

I-L'ÉCRITURE ORALISTE : Une poétisation de la forme

Pour se réaliser, l'écriture oraliste met un accent particulier sur-trois données formelles: le vers libre, la musicalité et le mélange des genres.

1-Le vers libre et/ou la prose poétique

Les oralistes usent parfois du vers classique français, mais portent

généralement leur préférence sur le vers libre ou blanc, allant jusqu'à la prose poétique. Ce choix permet de créer des rythmes et rimes internes, de mieux jouer avec la ponctuation, de travailler sur la production sonore à l'écrit, pour marquer les accents et les allures ponctuelles du discours oral. Par sa souplesse, le vers libre permet au poète de donner aux mots l'impression, le rythme et la forme qu'il désire réaliser. Voici un exemple pris chez Zadi Zaourou pour rendre compte de cette poétique.

Que me remonte le temps Dowré

Mais l'horloge des siècles

Tic

Tac

Tic

Tac qui tend le temps

Et à l'infini s'étend

Car jamais le temps ne tangue

Sur l'infini des tans (Zadi Zaourou, *Fer de lance*, Livre 3, p.143)

Dans leur ensemble, ces vers manifestent le jeu du rythme dans le vers libre. D'abord, les mètres apparaissent sous des mesures différentes (v1= 9 syllabes ; v2 = 7 syllabes ; v3, v4, v5 = 1 syllabe). Cela impose au poème des tons variables. Ensuite, les accents sont variables d'un vers à l'autre et le poète joue sur l'alternance des rythmes binaires et ternaires (v1= 4/2/2 ; v2 = 3/3 ; v3, v4, v5 = 1/1/1, v6=1/2/2 ; v7= 4/3 ; v8= 3/2/2 ; v9= 3/3).

Il faut noter aussi les multiples jeux portant sur l'allitération en [t] et l'assonance en [en] (soulignées dans le texte). L'unité sonore, [t]+[en] = [ten] = temps, manifeste l'effet du temps qui s'écoule (avec l'onomatopée tic-tac). Enfin, les rimes ne suivent pas de dispositions particulières. Elles sont à la fois internes (avec les allitérations et les assonances) et externes avec les rimes masculines des vers 3, 4, 5 : « tic-tac-tic » et /tã/, dans les vers 6, 7 et 9.

En somme, à travers cette analyse du rythme, il ressort que la poétique du vers est bien conservée et parfois même enrichie et complexe lorsqu'on y adjoint les questions de parallélisme de construction et d'image.

¹ Les oralistes sont des écrivains dont l'écriture transpose les canons esthétiques de l'oralité dans le texte.

² Pour Jean Dérive, « L'oralité [est] entendue comme mode de culture tendant à donner aux discours qu'elle retient dans son patrimoine des propriétés morphologique et stylistique particulières », dans *Littératures orales africaines*, Paris, Karthala, 2008, p.17.

suite du poète. Dans le discours indirect, on ne fait qu'évoquer l'instrument parleur sans lui faire émettre les sons. Avec l'intrusion des instruments parleurs dans le texte, le rythme devient alors polyphonique.

A côté de ces rythmes liés à la composition même du texte poétique, Zadi Zaourou fait remarquer un autre dans la circulation de la parole. C'est le rythme imprimé au texte par l'agent rythmique.

En effet, dans la circulation de la parole artistique, juridique ou protocolaire en Afrique, il intervient très souvent un agent de la communication, qui joue le rôle de courroie de transmission de la parole de l'émetteur E1 au récepteur terminal R2. La parole circule désormais entre trois agents : l'émetteur E1, le récepteur R1 (l'agent rythmique) qui devient par la suite émetteur E2 pour un récepteur R2, le véritable destinataire.

Dans le texte littéraire, l'agent rythmique, tout comme l'émetteur E1, est un artiste de la parole. Il a pour rôle de moduler à nouveau le message M1, de le ponctuer en lui imprimant une nouvelle allure rythmique sans toutefois l'altérer sémantiquement. Dans ce cas, l'on se retrouve devant deux discours poétiques (M1+M2) ponctuant un même message différemment. L'on a donc trois pôles dans la circulation de la parole poétique : le poète principal, E1 - l'agent rythmique, R1+ E2 - et le destinataire terminal, R2.

Les oralistes conservent très souvent ce schéma triadique dans leurs textes. Chez Bottey Zadi Zaourou, l'agent rythmique se nomme Dowré. Dans D'Eclairs et de foudres d'Adiaffi, ce rôle est tenu par des initiés tambourinaires, balafonistes ou joueurs de cora. Dans Saglego, c'est Pacéré Titinga lui-même qui assume ce rôle, quand le Bendré (tam-tam parleur des Mossé) devient l'émetteur principal. L'introduction de l'agent rythmique parmi les agents classiques de la communication imprime au texte poétique une dimension stylistique et poétique notable. La communication, habituellement binaire (émetteur/récepteur), s'enrichit d'un autre pôle: l'agent rythmique. Sa présence dans le schéma de la communication fait passer du type courant de communication, à un type ternaire, particulier, à effet de style.

3- Une écriture du mélange des genres

L'écriture oraliste tire généralement ses canons esthétiques de la parole poétique africaine. Sa technique de composition générique n'établit pas de barrières étanches entre les genres. La poésie côtoie le récit, l'art dramatique, la chanson, le conte, le mythe, etc. C'est d'ailleurs cette sorte d'harmonie à base d'éléments génériques et discursifs hétéroclites qui fait sa particularité formelle. Adiaffi le confirme en ces termes :

La tradition orale ignore absolument la notion de genre. Les contes sont accompagnés par la musique, celui qui récite le conte joue de la comédie. Il est fréquent d'arrêter le conte par des charades, des proverbes, par tout un ensemble de jeux qui permettent au conteur de reprendre son souffle. Il n'y a donc pas de genre. L'épopée, le conte, la fable, la devinette [...] tout est mélangé⁴.

Il parle alors d'écriture « *n'zassa* »⁵. L'on comprend par cette métaphore que l'écriture oraliste prône le mélange des genres. Dans sa pratique, elle s'appuie généralement sur deux techniques : l'hybridation et la transposition génériques. Dans l'hybridation générique, l'on investit le genre de base du texte par d'autres genres. La transposition générique, quant à elle, joue sur « *l'intrusion de composantes génériques exogènes venant déstabiliser les traits du genre d'accueil, mais sans le dénaturer* »⁶. Elle porte surtout sur le discours et le registre.

Ces manifestations intergénériques permettent de manifester, par un fort taux d'écart générique, en combinant de manière hiérarchisée ou non, des genres et des registres différents.

II- L'ECRITURE ORALISTE : une poétisation du contenu

Pour manifester du beau et du sens dans sa thématique, l'écriture oraliste s'attache aussi à un certain nombre d'options poétiques liées au contenu : le traitement d'une thématique humaniste, des préambules à clés symboliques et l'éloge de l'aventure du mot au détriment du réalisme.

⁴B. Magnier, op.cit. p.105.

⁵*N'zassa* est une appellation attribuée à un style de pagné africain composé à partir de morceaux de pagnes de différentes textures.

⁶D. Cliche, A. Mercier et J. Tremblay, in *Revue Protée*, vol.31, N°1, Printemps 2003, p.38.

1- Une thématique profondément humaniste

La thématique de prédilection des oralistes recourt de manière systématique à l'humanisme. L'homme est le point focal vers lequel tendent ou renvoient toutes les images, tous les détours de sens, tous les artifices de la parole poétique. Il est l'agent émetteur et récepteur de tout le message poétique. C'est justement parce qu'il est au cœur de cet art que l'oraliste ne le nomme pas directement dans son discours, mais l'interpelle par l'émotion, le sublime et la réflexion. Cet humanisme ne se limite pas seulement à faire référence à l'homme dans le texte. Il le prend aussi en charge dans la conquête et la défense de son bonheur, s'engage entièrement dans la lutte pour ses intérêts vitaux. A ce titre, Pacéré Titinga soutient que « *le principe du tam-tam, le principe de l'homme de culture est de traduire l'essence de l'homme, sa réalité quotidienne, ses soucis et ses aspirations profondes* »⁷. La thématique poétique de l'écriture oraliste s'engage donc à « *parler de l'homme à l'homme* »⁸, selon la formule de Zadi Zaourou.

2- Des préambules à clés symboliques

La construction sémantique de l'œuvre oraliste est aussi un élément de poéticité. En effet, les préambules manifestent généralement des images symboliques, parfois initiatiques⁹. Ces textes à codes exigent de l'auditeur-lecteur, un exercice d'interprétation à la fois poétique et sémantique, car ils s'appuient sur des mythes anciens, sur l'imaginaire de l'univers parallèle ou sur la parole initiatique. L'exemple le plus connu dans ce style est le préambule traditionnel du conte initiatique peul, *Kaïdara* d'Amadou Hampâté Bâ :

Conte conté à conter

Es-tu véridique

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.

⁷F. Pacéré Titinga, *Saglego ou le poème du tam-tam*, « notes », Ouagadougou, Fondation Pacéré, 1994, p.17.

⁸B. Zadi Zaourou, *La parole poétique dans la poésie africaine (domaine de l'Afrique francophone)*, Université de Strasbourg II, Thèse de doctorat d'état, p.54.

⁹*Images symboliques /initiatives* : Images et pensées issues de la culture du locuteur, de la tradition profonde, des sociétés initiatiques ou secrètes, et ayant des implications sémantiques au-delà des représentations quasi-normées ou figuratives.

Pour les mentons velus et les talons rugueux, c'est une véritable révélation. Je suis à la fois futile, utile et instructeur. (Amadou Hampâté Bâ, *contes initiatiques peuls*, Paris, Éditions Stock, p.25)

Le sens de ce préambule ne se résout pas à la classification des couches sociales qui prennent part aux veillées de contes, ainsi qu'à leur appréciation sommaire de ces récits. Il rend compte, en fait, de l'interprétation de l'image symbolique dans ses trois principaux degrés. Le degré 1 est fait d'images culturelles courantes proches de la métaphore et dont la signification est facilement décodable. Il s'identifie aux « *bambins* ». Le second degré se caractérise par des images formées sur la base de diverses correspondances culturelles et/ou historiques et dont la compréhension ou le décodage nécessite une assez bonne connaissance des cultures traditionnelles et historiques, et de parvenir à les interpréter. Le poète l'identifie à l'activité des « *fileuses de coton* ». Quant au degré 3, c'est la symbolisation initiatique. Il se fonde sur des correspondances intelligentes créées par le locuteur, expert en langage initiatique des sociétés secrètes, des castes et ayant une profonde connaissance des us et coutumes traditionnels. C'est ce niveau de composition et d'interprétation que Dante appelle « *le degré anagogique, c'est-à-dire le super-sens* »¹⁰.

Il apparaît donc que les préambules des textes oralistes fonctionnent comme des embrayeurs poétiques et sémantiques. Ils sont des tests d'entrée dans le texte. Ils manifestent de la beauté dans les images présentées, dans la dextérité du locuteur à camoufler le sens du message, et la qualité de leur interprétation par le récepteur.

3- Le refus du réalisme pour l'éloge du mot

Chez les écrivains dits « *réalistes* », les lieux, le temps et les péripéties sont racontés ou décrits avec une forte dose de vraisemblance et de précision. Cette conception de l'écriture artistique est fortement récusée chez les oralistes. Leur écriture considère que l'art doit toujours être une parole détournée à partir de la puissance du mot. A cet effet, Zadi Zaourou écrit : « *La parole poétique n'est pas affaire de réalisme. Elle naît certes de la perception ou de l'information reçue mais les images qu'elle propose à partir de ces données brutes, loin d'être une reproduction de*

¹⁰Dante, *La Divine comédie*. « Convivio, (Acte II, Scène I) », Paris, Garnier, Dunod, p. XVIII-XIX.

l'objet de ces perceptions ou informations, n'en sont qu'une vision stylisée¹¹ ».

Ainsi, le principe esthétique de l'écriture oraliste fixe son objet sur le mot et ses multiples jeux structurels, formels et sémantiques. Il doit acquérir des vertus magiques, créer des univers parallèles. Il est au centre de tout discours et ses dimensions sémantiques et formelles peuvent être décuplées. Il obéit au principe premier de liberté. Il devient ainsi capable de changement aussi bien quantitatif que qualitatif.

En fait, le mot subit deux types de mutations : la mutation du signifiant et la mutation du signifié. Dans le premier cas, il est porté à un degré de valorisation dans sa relation avec le référent ou le signifié. Le poète joue sur la forme ou sur le son du mot pour traduire l'affectivité de son discours. C'est un jeu essentiellement graphique et/ou phonique dans lequel l'on tente, par la disposition des mots, des lettres ou des sons, d'insister sur un mot (les majuscules indéclicates), de réaliser une représentation plastique (les calligrammes par exemple) ou d'imiter la parole (la poésie des instruments-parleurs tels que le tam-tam, la cora, le balafon, le m'vet ou l'arc musical). Dès lors, le rythme, la vibration, la forme des lettres et les accents émis participent très souvent de la valeur significative et esthétique du message. Sur cette base, Zadi Zaourou écrit : « *Too-reau toooreau plus vigoureux que tous les buffles de la forêt de Taï*

Too-reau toooo-reau » (*Fer de lance*, livre 3, p.132-133).

C'est un allongement vocalique que le poète traduit par une disjonction orthographique du mot « *taureau* ». Par cette déformation de l'orthographe classique, le poète transcrit expressivement l'ambiance verbale des arènes de Séville lors de la corrida. On parlera alors d'oralisation de l'écriture.

Dans la mutation du signifié, l'effort de poéticité est porté sur les possibilités de similitude, de rapports sémantiques que peut établir l'image mentale d'un mot dans un discours en dehors de son sens et de son référent initial, par polysémisation ou par polarisation. A ce sujet, François Rigolot fait cette précision :

Il est bien certain que la motivation analogique du signifié opère sinon totalement, du moins en grande partie, dans le domaine de ce que l'on appelle traditionnellement l'imagination : c'est-à-dire [...] la faculté de concevoir par

¹¹ B. Zadi Zaourou, *La Parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'Ouest francophone*, (thèse de doctorat d'Etat), Université de Strasbourg II, 1981, p.53. F.

image, de fabriquer des images parlantes pour transmettre le vécu, que ces images soient vraies ou fausses¹².

Ce disant, « *la motivation analogique du signifié* » est un acte de création, donc de poéticité du discours. Elle établit un seuil de transitivité entre le message de l'encodeur et l'entendement premier de l'interprétant. C'est une technique poétique fonctionnant sur deux modes opératoires: la combinaison mono-linguistique et la combinaison hétéro-linguistique.

La combinaison mono-linguistique met en rapport de ressemblance ou de contiguïté, des signifiés dégageant au moins un trait générique (commun) de similitude ou de connexion saisissable dans la décomposition psychique des signifiés mis en présence. C'est dire que, dans ce cas de figure, la cause du rapprochement sémantique des signifiés est décelable à l'intérieur même de l'usage courant ou classique de la langue et des mots. Une fois mis en discours sur l'axe syntagmatique, les signifiés peuvent se combiner, se remplacer ou se connecter aisément en bouleversant, dans les limites de la logique discursive des sèmes génériques, la compréhension première (le sens primaire) attendue par l'interlocuteur.

Dans le livre 2 de *Fer de lance*, Bottey Zadi Zaourou écrit :

« Djègba

Ô l'éclair de mes nuits d'égarement

Luciole

Luciole salvatrice parmi les ronces de nuit qui me guettent :

ronces conjurées !

flamme

flamme éclatante ma route assurée » (Bottey Zadi Zaourou, *Fer de lance*, livre 2, p.84)

Selon les notes explicatives du poète « *Djègba* » est le nom (bété) d'une fleur, symbole de la beauté chez les Bété (peuple du centre ouest de la Côte d'Ivoire). Il devient un nom sociologique que le poète attribue à une femme, certainement son amoureuse. Voici les sèmes afférents qu'il lui trouve:

Djègba = éclair	}	Champ lexical de la luminosité
= luciole		
= luciole salvatrice		
= flamme		
= flamme vive		

¹² Rogolot, « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979, p. 159.

Ces différentes analogies fonctionnent sur un double sémème : le teint (clair) de *Djègba* et le bonheur qu'elle procure au poète. Le champ lexical de la luminosité apparaît comme le sème générique. Quant à la mutation dite hétéro-linguistique, elle déborde le cadre formel de la linguistique pour associer des réalités de ce domaine à des réalités extralinguistiques ou purement sémiologiques. Dans cette composition du signifié, on fait appel à l'ingérence des domaines référentiels, culturels ou historiques, souvent même personnels, dans le discours. Tout se joue sous le couvert d'un symbolisant et d'un symbolisé. Au contact du mot (signifiant + signifié) devenu un symbolisant, le symbolisé lui absorbe tout son sens premier, figuratif courant, et lui injecte, grâce aux afférents symboliques, une autre représentation motivée, intentionnelle et indéterminée.

Il s'agit en fait de rapprocher le domaine purement linguistique et le domaine totalement sémiologique. C'est à partir du signe linguistique mis en contexte, avec tous ses afférents symboliques (ou symbolisant) qu'opère la mutation hétéro-linguistique. Elle se fonde sur l'identité du référent par rapport à lui-même dans sa réalité.

Pacéré Titinga écrit :

L'anus de la poule
Ne choisit pas ses lieux
Pour déposer
Sur la couchette
Du chef du village
Une poule a déposé des excréments
Et a éparpillé
Il n'y aura pas
De sanction ! (Saglego, p.55)

Ce discours, apparemment, semble trivial et dénotatif, car de prime abord, les signifiés en présence désignent les référents tels qu'en eux-mêmes. Mais, en réalité, il fait passer le signifié de son état linguistique à une situation sociologique ou sémiologique plus ouverte, fondée sur son identité proprement sémiologique. Il devient un symbolisé. Pour se faire valoir, le symbolisé défie le savoir normalement contenu dans le mot et lui impose une vision déformée du réel. Il crée ce que l'on appelle « l'univers parallèle ».

Dans l'exemple ci-dessus, l'afférent symbolique vient évacuer le sens linguistique du syntagme nominal « *l'anus de la poule* » (l'extrémité du tube digestif de la femelle du coq domestique par où

sortent les excréments) pour appeler à sa place une autre réalité sociologique, composée à partir d'une vision particulière du fonctionnement des référents des êtres, des phénomènes et des choses.

Dans ce discours, la poule recouvre, dans l'entendement de l'encodeur, l'idée d'une réalité imposant l'impuissance d'action à l'homme (afférent symbolique). Cette réalité se dote donc d'un pouvoir au-delà des capacités humaines et fait penser à la puissance de la mort. Alors, l'on établit les parallélismes suivants :

- L'anus de la poule → La mort
- Ne choisit pas ses lieux → Les couches sociales (sont toutes mortelles)
- La couchette du chef du village → La maisonnée d'une haute personnalité

Il apparaît donc que le groupe nominal « *l'anus de la poule* » est un concept symbolisé. Il équivaut à l'action de la mort sur l'humanité. L'on ne peut lui imposer une quelconque sanction et l'on reste impuissant devant ses effets, parce que cette réalité nous dépasse. De plus, elle ne fait pas de distinction de classe sociale ou de genre, d'être ou de chose.

La mise en valeur du mot permet au texte oraliste de parvenir à un degré de poéticité du mot qui renforce son esthétique.

III- UN USAGE AFRICAIN ET POETIQUE DE LA LANGUE FRANCAISE

Les oralistes n'hésitent pas à jouer avec et sur la langue française pour lui imposer les inflexions expressives qu'ils désirent, afin de mieux exprimer leur pensée. L'on retrouve généralement trois principaux jeux linguistiques imposés à l'expression française : l'agglutination lexicale, l'insertion lexicologique des mots de la langue maternelle dans le discours et la traduction conceptuelle des idées et expressions africaines, obligeant le français à l'adoption d'une syntaxe et d'une logique de raisonnement propres aux langues africaines.

1- L'agglutination lexicale

Les langues africaines sont reconnues comme des langues à tons et agglutinantes, c'est-à-dire synthétiques. Celles de l'Europe (hormis l'allemand) sont globalement analytiques, affrétant à chaque

concept, une signification plus ou moins fixe. Dans les langues africaines par contre, un mot peut, selon sa prononciation (accent, ton et autres données phonologiques ou sociologiques), désigner le concept, une idée dynamique, une locution ou une phrase. Ainsi, d'un type de langue à l'autre, les idées et les expressions ne se recouvriront pas forcément. Pour résoudre ce problème dans la traduction de leurs pensées selon les langues et cultures de base, les poètes oralistes utilisent l'agglutination lexicale comme un moyen. « Elle confère à nos langues un pouvoir d'économie¹³ » affirme Zadi Zaourou. Ce faisant, elle engendre des distorsions conceptuelles dans la langue de diffusion, et fonctionne alors comme un procédé à la fois lexicologique et poétique.

1-1 L'agglutination par accollement direct

Il s'agit de composer un mot à partir de deux ou plusieurs mots de la langue française pour désigner une réalité de la langue source. Zadi Zaourou écrit dans *Fer de lance* : « [...] *Ogo ma mère défunte qui seule savait si bien me barioler au lever du jour des beaux rires matinaux du kaolinkola* » (*Fer de lance*, livre 2, p.64).

La décomposition lexicologique du mot « *kaolinkola* » montre qu'il se compose des lexèmes /*kaolin*/ et /*kola*/, dont les référents existent séparément, aussi bien en français que dans la langue maternelle du poète. Mais l'agglutination permet de dépasser les deux référents pour traduire une autre réalité absente dans la langue de diffusion : un remède mystique qui éloigne les mauvais esprits et protège contre certaines maladies spirituelles et physiques. Sur le plan de la lexicologie, c'est un néologisme qui apporte au français et à son usage, une particularité lexicologique et stylistique. C'est un acte de création.

1-2 L'agglutination par recomposition

L'agglutination par recomposition est celle effectuée au moyen de tirets entre les termes. Dans cette technique combinatoire, le poète procède par intégration de lexies. C'est un procédé de création lexicale qui permet de définir et de traduire, sous forme de mot-phrase, une réalité (surtout les noms de guerre, les symboles et les devises) sans équivalent lexicologique dans la langue de diffusion :

¹³B. Zadi Zaourou, (thèse d'Etat) op. Cit. p.473.

Odwapayi : qui-vite-les-attaque (*Fer de lance*, livre 2, p.64.)

Arbre-sonore-chacun-croit-que-nul-génie-ne-l'habite (*Fer de lance*, livre2, p.64.)

« *Odwapayi* » et « *arbre-sonore-chacun-croit-que-nul-génie-ne-l'habite* » sont des lexies directement placées sur l'axe syntagmatique, car ils sont la combinaison de plusieurs morphèmes lexicaux rendus en un seul mot. Ce sont des mots-phrases.

2-L'insertion directe de mots des langues africaines dans l'expression française

Le français se voit parfois obligé d'admettre, dans son lexique, des mots d'origine africaine dont les réalités recouvertes, d'une langue à l'autre, soit ne coïncident pas, soit nécessitent une longue explication pour les décrire. Ce phénomène crée des interférences linguistiques qui font subir au français une fluctuation lexicologique qui la transforme et qui finit par l'enrichir :

- Et puis il y a toujours la grand-mère la mama qui sait toujours des histoires (*D'Eclairs et de foudres*, p.28

- Frappe-moi ça ATTOUNGBLAN (*D'Eclairs et de foudres*, p.28)

- Et danser cyniquement le boulvaon-lobo (Bottey Zadi Zaourou, *Les quatrains du dégoût*, p.94)

- La laideur a ses preux dont se rient par simple sottise ceux/ qui croient que seul est grand le nez sur mesure du bagnô (*Fer de lance*, livre 2, p.88)

Les mots soulignés sont d'origine africaine. Ces incursions lexicales dans le français obéissent à trois motivations essentielles.

- Le référent est inconnu du français : « *Attoungblan*¹⁴ », « *boulvaon-lobo*¹⁵ ».

- Le mot français n'exprime pas toute la charge affective du mot africain : « *bagnô*¹⁶ ».

- Le mot africain joue juste un rôle d'agrément poétique du texte : « *mama* »

Sur le plan de la poétique, le discours est coloré de mots nouveaux et étrangers et manifestent des croisements d'influence, un

¹⁴Attoungblan : Nom courant du tam-tam parleur des Akan, langues et peuples du centre, de l'est et du sud-est de la Côte d'Ivoire.

¹⁵B. Zadi Zaourou : « Rituel funéraire symbolisant l'envol migratoire de la grue couronnée, en pays mossé (Burkina Faso) ». *Les quatrains du dégoût*, p.94, note.

¹⁶B. Zadi Zaourou : « Chez les Bété de Côte d'Ivoire, bel homme qui est objet de culte. ». *Fer de lance*, p.88, note.

3-L'inflexion des structures grammaticales et sémantiques de la langue française

L'une des pressions des langues africaines sur le français se joue au niveau de la syntaxe et de la logique du discours. Il s'agit en fait de recréer le français sur la base de la logique de fonctionnement syntaxique des langues africaines. Le paradigme le mieux connu a été livré par Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*¹⁷ : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima de race malinké ; ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume... » (p.9)

Dans la grammaire française, et selon le sens que le poète veut exprimer, la construction verbale « avait fini » doit certes s'accompagner d'une circonstancielle, mais exprimant les causes de cette fin : (exemple : dans la misère, dans un accident...) et non de lieu (dans la capitale). La structure logique est normalement incorrecte. Kourouma infléchit la syntaxe française à la structure logique du malinké. Il apparaît alors une superposition du malinké au français.

En somme, les oralistes ouvrent volontairement la langue française à d'autres conceptions, grammaires, structures et syntaxes pour une quête de poésie et d'expressivité. Ce faisant, ils manifestent une liberté vis-à-vis d'elle, s'affranchissent de ses lourdeurs et de ses lacunes expressives. Dès lors, la pensée ne se soumet plus à la langue mais, bien mieux, la langue à la pensée. Le français est naturalisé africain.

Conclusion

En définitive, l'écriture oraliste se fonde sur une poésie complexe prenant en compte l'art dans toutes ses dimensions : forme, fond et langue. En effet, une écriture n'est belle que lorsqu'elle exprime un éclat plastique (le jeu des signifiants, l'agencement des discours et des genres), une spécificité dans la capacité de mutation du mot et une force dans l'inventivité langagière. Tous ces critères de poésie sont mis en co-présence dans le texte oraliste, et en font un art total.

¹⁷A. Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, janvier 1970.

Bibliographie

- Corpus

ADIAFFI, Jean-Marie, *D'Eclairs et de foudres*, Abidjan, CEDA, 1980.

HAMPATE-BA, Amadou, *Contes initiatiques peuls*, Paris, Editions Stock, 1994.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

TITINGA, Frédéric Pacéré ; *Sagleo ou le poème du tam-tam*, Ouagadougou-Manéga, Avril 1994.

ZADI, Zaourou Bottey, - *Fer de lance*, Abidjan, NEI-NETER, 2002.
- *Les Quatrains du dégoût*, Abidjan, CEDA-

NEI, 2008.

- Autres ouvrages

AMOA, *Urbain, Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BEDJO, Afankoé Yannick, *Relations analogiques et fonction initiatique chez les poètes oralistes*, thèse unique de doctorat, Université de Cocody, Abidjan, 2009.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire, essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

CLICHE, Denise, MERCIER, André et TREMBLAY, Isabelle, « La transposition générique à l'œuvre dans *Scène d'enfants* de N. Chaurette et *Le Dernier Délire permis* de J.F Messier », in revue Protée, Vol.31, N°1, Printemps, 2003.

DANTE, *La Divine comédie*, Paris, Garnier, Dunod, 1996.

DERIVE, Jean, *Littératures orales africaines*, « Perspectives théoriques et méthodologiques », (sous la direction de Ursula Baumgardt et Jean Derive), Paris, Editions Karthala, 2008.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

M'BOUKOU, Makouta J.P, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française : problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 2ème édition, 1980.

MAGNIER, Bernard, « Entretien avec Jean-Marie Adiaffi », in *Nouvelles du Sud*, Paris, août-sept-oct. 1982.

RICHARD, Jean-Pierre, - *Proust et le monde sensible*, Paris, scuil, 1974.

- *Onze Etudes sur la Poésie Moderne*, Paris, Seuil, 1964.

RIGOLOTT, François, « Le poétique et l'analogique », in *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

ZADI, Zaourou Bernard, *La parole poétique dans la poésie africaine, domaine de l'Afrique de l'ouest francophone*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Strasbourg II, 1981.

ALLOMORPHIE ET SEMANTISME DU LEXEME SÓ DE L'AKYE, LANGUE KWA DE COTE D'IVOIRE

Oscar Ambemou DIANE

Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire

dianeambemou@yahoo.fr

Résumé

Dans cet article, il apparaît que só se réalise só, sɛ́ɛ́ ou só. Sɛ́ɛ́ est le résultat de la déconstruction d'une structure ; só commute avec une autre structure et s'impose par l'usage. Les paradigmes généraux d'occurrences ne sont pas spécifiques à chaque allomorphe ; mais leurs occurrences sont conditionnées par les éléments sous catégorisant les verbes qui (leur) assignent des thémas rôles. Ces allomorphes fonctionnent, dans certaines structures, comme des circonstanciels à valeur locative. Dans les N complexes, ils sont des affixes. En définitive, ces agrégats structurels tendent au figement qui a deux conséquences : l'impression de lexicalisation des allomorphes et leur spécification sémantique.

Mots clés : *Allomorphie, Morphophonologie, contrainte, lexicalisation.*

Introduction

Les réflexions sur les allomorphies tentent de relever, expliquer et formaliser les régularités et les irrégularités dans la construction ou la création des allomorphes. L'objectif final de ces analyses est - d'aboutir à - la prédictibilité morphologique et/ ou sémantique des outputs (forme obtenue) à partir d'inputs (éléments entrant dans la structuration) en jeu.

De même qu'un mot se construit, un allomorphe se construit ; par conséquent, la présente étude vise à tracer le schéma qui engendre ou schéma computationnel des allomorphes du lexème só. Mais si comme le relèvent Olivier Bonami et al (2009) : « *La base d'une opération de construction se présente rarement sous une forme transparente* », dans les cas où la base est transparente les allomorphes semblent opaques.

Ainsi, só, lexème de l'Akyé, langue kwa de Côte d'Ivoire, a trois réalisations attestées dans des contextes qui semblent

grammaticalement identiques. Il se réalise *sɔ̃*, *sɛ̃*, *sɔ̃*. Quelles sont les particularités des contextes de réalisation de ces allomorphes et qu'est-ce qui explique, aux niveaux morphophonologique et sémantique ces variations ? Dans les analyses qui vont suivre, les mécanismes morphophonologiques qui président à la réalisation en surface de *sɔ̃*, *sɛ̃* et *sɔ̃* seront exposés dans un premier temps. Dans un second temps, il sera analysé les contraintes de réalisation et d'interprétation de ces allomorphes. En dernier lieu, nous évoquerons la tentative de lexicalisation des allomorphes en question.

Les analyses seront menées dans le cadre de la grammaire générative; précisément, le volet sémantique sera abordé avec le module des thêtas rôles, l'aspect morphophonologique sera traité avec la théorie du charme et du gouvernement élaborée par Kaye, Lowenstam et Vergnaud (1988) et l'analyse des tons se fera sur la base de la théorie auto-segmentale élaborée par Leben (1973).

1. Des mécanismes morphophonologiques

Le lexème *sɔ̃*, archi-lexème de ses allomorphes, a une structure CV dans laquelle V a les traits -ATR, + Arrondi, + Antérieur. Sur le plan tonal, il a le schème [H] (CV́). Sous cette forme, il s'emploie pour désigner « l'eau ». Les V des variantes de *sɔ̃* : *sɛ̃*, *sɔ̃* s'analysent respectivement comme suit : - ATR, -Arrondi, + Arrière avec le schème tonal [HB]; - ATR, + Arrondi, + Arrière avec le schème tonal [B].

Suivant l'aspect d'un énoncé dans le système de conjugaison, il existe principalement deux contextes d'apparition des allomorphes : devant V ou après V. Dans les N complexes, ils sont devant N ou après N.

1.1. Les occurrences devant ou après V ou N

Le lexème *sɔ̃* a plus d'occurrences que ses allomorphes dont les occurrences sont très limitées. Les exemples ci-dessous, de a à f, exposent des cas où *sɔ̃*, *sɛ̃*, *sɔ̃* sont devant V (a, c, e) ou après V (b, d, f).

- (1) a. mɛ̃ sɔ̃ mɛ̃
 /1 Sg/cau/boire + prog/
 « Je bois de l'eau »
 b. mɛ̃ mɛ̃ sɔ̃

- /1 Sg/boire + acc/eau/
 « J'ai bu de l'eau »
- c. wò sò gbâ
 /3 Sg/eau/laver+prog/
 « Il se lave »
- d. ò gbā sò
 /3 Sg/laver+acc/eau/
 « Il s'est lavé »
- e. àbè tò sɛ̂l
 /Abé/tomber+acc/eau/
 « Abé est tombé dans l'eau »
- f. àbè wò sɛ̂l tò
 /Abé/marq inacc/eau/tomber/
 « Abé tombe dans l'eau »

Les exemples 2a, 2b, 2c exposent sò, sɛ̂l, sò devant N.

- (2) a. sò fā
 /eau/esprit/
 « Esprit des eaux »
- b. sɛ̂l tɛ̂l
 /eau/éléphant/
 « Hippopotame »
- c. sò bel
 /eau/oiseau/
 « Héron »

Devant ou après chacune de ces catégories lexicales, les allomorphes semblent liés dans ces constructions par des relations syntaxiques. C'est la particularité des propriétés lexicales des allomorphes et des V ou N auxquels ils se lient qui expliquent l'occurrence d'un allomorphe là où les autres ne peuvent être.

Concernant leur distribution en contexte vocalique, sò apparaît devant tout type de voyelle, sɛ̂l et sò ont en commun la possibilité d'occurrence devant et après voyelle [-Atr] ; sò et sò peuvent apparaître devant le même type de voyelle comme dans ces structures : sò zè « Aller au marigot » sò fè « Acheter de l'eau ». Autrement, leur distribution en environnement vocalique n'est pas suffisante pour expliquer leur emploi voire leur création. L'information morphophonologique que porte chaque allomorphe renseigne sur sa structuration. Ainsi, les allomorphes apparaissent-ils comme le résultat d'une déconstruction structurelle qui entraîne leur lexicalisation.

1.2. La construction allomorphique ou l'hypothèse de la déconstruction structurelle

Les allomorphes que nous étudions sont le résultat de la déconstruction de structures phrastiques qui synchroniquement coexistent avec ces allomorphes. Chaque allomorphe a ses inputs.

- Construction de sɛ́ɪ̂

Soit les structures suivantes :

(3) a. ò t̃ s̃ ɛ́ é lá

/3 Sg/tomber+acc/eau/Def/poss/dans/

« Il est tombé à l'eau »

b. ò t̃ sɛ́ɪ̂

/3 Sg/tomber+acc/eau+Def/

« Il est tombé à l'eau »

sɛ́ɪ̂ commute exclusivement avec é é lá. 3b est la structure que l'on obtient lorsque le NP s̃ ɛ́ é lá devient sɛ́ɪ̂; 3a et 3b ont la même interprétation. En Akyé, La consonne l -de lá « dans » - a la faculté de s'effacer et permettre une relexicalisation ; exemples : kwě lá /maison/dans/ kwă « maison », pi lá /ventre/dans/ pjă « l'intérieur du ventre ». A la suite de ce processus, é et á par coalescence fusionnent leurs éléments pour donner é̃.

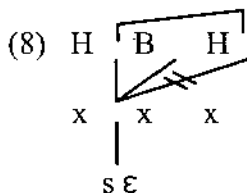
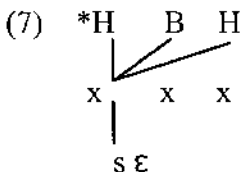
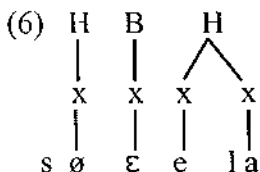
4. a. [s̃ ɛ́ é lá] b. s̃ ɛ́ é á c. s̃ ɛ́ é̃ d. [sɛ́ɪ̂]

En 4c, deux voyelles identiques se réalisent en une seule. Après quoi, é une voyelle charmée qui domine sur la voyelle non charmée ø, l'assimile. En définitive, l'usage de sɛ́ɪ̂ est favorisé par son environnement lexical suivant la règle suivante :

(5) s̃ sɛ́ɪ̂ / é é lá

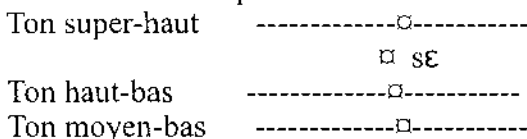
Notons surtout que s̃, s'il n'est pas déterminé, ne peut pas devenir sɛ́ɪ̂ suivant la règle (5). Ainsi, púkwê t̃ s̃ lá /bagage/tomber+acc/eau/dans/ « le bagage est tombé à l'eau » ne peut pas donner * púkwê t̃ sɛ́ɪ̂.

Au niveau tonal, tous les tons en présence dans la structure: / H B H H /, se « déportent » sur le segment ɛ¹⁸ ; il se produit un phénomène tonal qui se visualise dans les représentations non-linéaires ci-dessous :



La représentation (6) présente le niveau phonologique. (7) est illicite car il viole le principe des associations qui dit qu'à un même niveau de représentation, il ne peut être associé plus de deux éléments. Cela met en exergue le fait que la modulation à trois niveaux n'est pas attestée dans la langue. Mais vu que le ton doit absolument s'associer dans cette représentation, il vient se « joindre » par métathèse aberrante au ton haut à sa gauche (cf 8) ; il relève le registre vocalique du ton haut-bas en dessous du ton super-haut-bas, il se réalise super-haut-moyen.

(9) visualisation sur une portée



- Construction de s'ó

Observons les énoncés 10a, b, c, ci-dessous. La structure 10a est presque inusitée, voire à la limite du rejet ; la structure 10b est la plus employée.

- (10) a. hà s'ó k'ê ja l'ó z'ê
 /I Pl/eau/marq plur/milieu/indic/aller+inacc/
 « Nous allons au marigot »
- b. hà s'ó ja l'ó z'ê
 /I Pl/eau/milieu/indic/aller+inacc/
 « Nous allons au marigot »
- c. hà s'ó z'ê
 /I Pl/eau/aller+inacc/hab/
 « Nous allons au marigot »

Il s'en dégage que s'ó commute avec s'ó k'ê. Mieux, s'ó est le résultat

¹⁸Les suprasegments qui sont des composants à part entière ne s'effacent pas. Au sujet des tons, Philippson (1991) note : « Leben considère les tons comme caractéristiques du morphème dans son ensemble, indépendants de la constitution segmentale en consonnes/voyelles »

de la déconstruction de *sɔ́ kɛ́*. En effet toute consonne étant par définition effaçable, *k* s'efface et *ɛ* donne son trait [+ Ouvert] à *ɔ* qui se réalise *ó*.

Après *só*, *ja ló* (qui porte l'idée de « au milieu de/parmi ») est facultatif. [*só*] s'oppose et se superpose à *sɔ́ kɛ́* /eau/plur/; il l'a supplanté et s'est spécifié sémantiquement. La possibilité de commutation de *só* avec *sɔ́ kɛ́* et le caractère facultatif de *ja ló* atteste que *só* est marqué [+ pluriel]. Cette propriété idiosyncratique se perçoit davantage par l'interprétation des énoncés dans lesquels l'on relève *só*, tels que l'exemple (14) ci-dessous :

- (11) *mɛ́ só gbá*
 /1 Sg/eau/laver+inacc/
 « Je me lave »

Dans l'entendement du peuple akyé, l'on ne se lave pas à la maison, mais dans les cours d'eau que l'on rencontre sur le chemin de retour des champs. *só* renvoie au cours d'eau. Il a la référence de pluralité d'eau en tant qu'allomorphe et se spécifie comme tel.

2. Les contraintes d'emploi des allomorphes

Un lexème prend une forme particulière par nécessité : soit la forme de base ne peut fonctionner grammaticalement et syntaxiquement dans la structure en question, soit la forme de base ne peut contenir l'information sémantique ou produirait une information ambiguë. Toutes les déclinaisons possibles ont un but discriminatoire.

Il existe fondamentalement deux contraintes à la réalisation des allomorphes : la contrainte syntaxique et la contrainte sémantique. La première contrainte relève de la grammaticalité de la structure dans laquelle l'allomorphe entre et la deuxième contrainte vérifie la sémantique de l'allomorphe.

2.1. La contrainte syntaxique

L'une des caractéristiques des allomorphes est leur distribution complémentaire. Les exemples ci-dessous l'attestent :

- (12) a. *ò tɔ́ sɛ́*
 /3^{ème} sg/tomber+acc/eau/
 « il est tombé à l'eau »
 b.* *ò tɔ́ sɔ́*
 c.* *ò tɔ́ só*

Les allomorphes sont sélectionnés par les constituants, notamment

les verbes en fonction de leur aptitude à recevoir tel ou tel autre thème rôle. Ainsi le V *tò* donne à sa droite un thème rôle locatif que ne peuvent recevoir *sò* et *só*. Le V *gbā* à son tour, dans les exemples qui suivent, donne un thème rôle locatif et une marque [+ pluriel] que *sò* et *sĚĬ* ne peuvent pas recevoir.

(13) a. *áfi gbā sò*

/Assi/laver/eau/

« Assi s'est lavé »

b. **áfi gbā sĚĬ*

c. **áfi gbā sò*

Chaque allomorphe a ses propriétés combinatoires. Ainsi, *sò* en position de complément d'agent sert à désigner toute matière qui a le trait [+liquide]; exemples : *kānjĚ sò* /lampe/eau/ « pétrole lampant » ; *ɲwɔ sò* /abeille/eau/ « miel ». Dans certaines structures, il est un objet intrinsèque, exemple : *sò hā* /eau/tanguer/ « nager »; il peut s'attacher à un N pour former un mot composé : *sò ɲi* /eau/ trou/ « puits ». *sò* peut sélectionner un adjectif et constituer avec ce dernier un Adj-phrase ; exemple : *sò nĚ* /eau/rouge/ « sperme improductif ». *Só* ne peut pas exister à l'isolé, il lui faut absolument un contexte de réalisation. A titre d'exemple, il ne peut pas constituer un énoncé, un élément de réponse :

Question : *fó mỳ zē* ?

/interrogatif/2 Pl/aller/

« Où allez-vous ? »

Réponse : **só*

« Eau »

La bonne réponse est *só ja ló* « au marigot/à la rivière ».

Quant à *sĚĬ*, il peut exister à l'isolé dans certains contextes. Exemple:

Question : *fó è tò* ?

Réponse : *sĚĬ*

sò peut exister à l'isolé dans certains contextes:

Question : *ɲā bā mō* ?

/interrogatif/3 Pl/boire+hab/

« Que boivent-ils ? »

Réponse : *sò*

/eau/

« De l'eau »

Les réponses *sĚĬ* et *sò* ne sont admis qu'en contexte d'échange linguistique. Et leur emploi n'est pas admis par tous les locuteurs de

la langue. L'usage des allomorphes est toujours admis lorsqu'ils sont précédés ou suivis d'un verbe qui peut leur assigner un thème-rôle : ils sont alors des particules fonctionnant dans des locutions verbales.

2.2. La contrainte sémantique

A travers leurs emplois, l'on relève que les allomorphes sont dotés des sèmes suivants :

- (14) a. $s\acute{o}$ [+ liquide ; + buvable ; + transportable ; + compressible]
b. $s\acute{e}\acute{l}$ [+ lieu ; + intérieur ; + circonscrit]
c. $s\acute{o}$ [+ lieu ; + espace ; + spacieux]

Chaque forme qui prend un lexème adopte une valeur sémantique particulière. $s\acute{o}$ est marqué [+ singulier] (pour le pluraliser, il admet le lexème [kê], marqueur du pluriel inanimé), son allomorphe $s\acute{o}$ est marqué [+pluriel].

$s\acute{o}$ est un N qui ne peut recevoir de thème rôle agent ; pour qu'il puisse en recevoir, il faut qu'il soit déterminé. En illustration, dans le syntagme déterminatif $S\acute{o}$ é reçoit le thème rôle agent de V dans les exemples ci-après :

- (15) a. $S\acute{o}$ é kja kò
/eau/marq déf ina/tracer/passcr+acc/
« L'eau a coulé »
b. $S\acute{o}$ é gb\bar{o} zè
/eau/marq déf ina/aller+acc/
« L'eau a ruisselé »

(Ces allomorphes ne peuvent être déterminés par le marqueur du singulier inanimé (* $s\acute{o}$ é, * $s\acute{e}\acute{l}$ é)).

$s\acute{o}$ peut recevoir un thème rôle patient et fonctionner comme objet d'un V, exemple : $s\acute{o}$ m\bar{o} /eau/boire/ « boire de l'eau ». Ces allomorphes ne peuvent recevoir que le thème rôle locatif.

3. Vers une lexicalisation des allomorphes ?

Si l'allomorphe $s\acute{e}\acute{l}$ peut fonctionner dans certains actes de langage à l'isolé, il n'en est pas de même de $s\acute{o}$; toutefois, tous deux ont la faculté de servir de constituant dans la construction d'items complexes - à l'instar de $s\acute{o}$. Dans ces items complexes, $s\acute{o}$ est un lexème autonome et entre dans la création de mots composés (cf (16 et 19)). Quant à ses allomorphes, ils sont toujours en position d'affixe. Ils sont préfixes dans les exemples (17), (18), et suffixes dans les exemples (20) et (21). Soit les lexèmes complexes ci-

dessous :

(16) sò ñì

/eau/trou/

« Puits »

(17) sɛ́l̩ tʃù

/cau+dans/éléphant/

« Hippopotame »

(18) sò bel̩

/eau+pluriel/oiseau/

« Héron »

(19) mɛ́ sò

/bouche/eau/

« Saliye »

(20) bjē sò

/catégorie/eau/

« Nom d'une eau qui se trouve dans la sous-préfecture de Biéby »

(21) ám̩ sɛ́l̩

/granite/cau/

« « Sable » »

Ces exemples mettent en exergue le fait que sɛ́l̩ et sò sont des constituants interprétables mais syntaxiquement dépendants. En effet, dans ces contextes, sɛ́l̩ et sò ne peuvent fonctionner à l'isolé : *sɛ́l̩ ; *sò. Dans cette position de constituant 1, la présence de sɛ́l̩ précise dans la langue qu'il est question de « l'éléphant qui vit dans l'eau » (cf 17) ; sò à son tour précise qu'il s'agit de « l'oiseau des cours d'eau » (cf 18). Ils ont un rôle sémantique qui particularise le nom qu'ils précèdent ou suivent.

Conclusion

Les trois items soumis à étude sont des variantes combinatoires, ils évoquent le même référent, avec des spécificités contextuelles et morphologiques.

Le lexème sò, dans un processus d'amalgame avec soit la structure locative [+singulier], soit le marqueur du pluriel (kɛ́) que suit le locatif *ja ló*, a fini par prendre des formes. Chaque forme s'est spécifiée sémantiquement, ce qui a élargi le domaine d'usage de sò. Cela lui permet aussi de se positionner avec quelques sèmes, là où sa forme de base ne peut pas fonctionner. Ainsi, peut-il se déplacer après les verbes susceptibles de donner le thème-rôle locatif à leur

complément. Aussi, ces formes, à force d'usage tendent-elles à adopter sa catégorie lexicale, c'est-à-dire celle de nom. *Só* et ses variantes combinatoires entrent dans la construction de locutions verbales. Dans les IP, *sɛ́l* et *só* sont des morphèmes grammaticaux. Tous les morphèmes grammaticaux sont des morphèmes liés (Holzmeier, Anita Glunz, 2002) ; ils fonctionnent comme des circonstanciels à valeur locative. Dans les N complexes, ils sont des affixes.

Bibliographie

- ANGUIE M. (L. F.), 2006, morphophonologie de l'Akyé in Morphophonologie des langues kwa de Côte d'Ivoire, RÜDIGER KÖPPE VERLAG, Allemagne.
- BONAMI (O.),BOYÉ (G.), KERLEROUX (F.), 2009, *L'allomorphie radicale et la relation flexion-construction*, in B. Fradin, F. Kerleroux et M. Plénat, *Aperçus de morphologie*. www.google.ci
- HOLZMEIER, (E.), GLUNZ (A.), 2002, *La morphologie générale*, Compte rendu du Séminaire des études des langues romanes, Eberhard . Karls . Université, www.uni-tuebingen.de
- KAYE (J.D), Lowenstein (J.) et Vergnaud (J.R), 1985, « The internal structure of phonological element a theory of charm an government », In *Phonology yearbook*, (Trad. Fr. « La structure interne des éléments phonologiques : une théorie du charme et du gouvernement »), Recherches linguistiques de Vincennes, N°17, 1988, PP 33-47, Paris.
- KOUADIO, (N., J.), 1996, *Description systématique de l'Attié de Memni, Langue kwa de Côte d'ivoire*, thèse de doctorat d'Etat : Linguistique, grénoble III : Science du langage.
- LEBEN (W.R.), 1973, *Suprasegmental phonology*, Thèse de Doctorat d'Etat, MIT.
- PHILIPPSON (G.), 1991, *Tons et accent dans les langues bantu d'Afrique orientale*, Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat d'Etat Es-Lettres et Sciences Humaines, Université Paris V, René Descartes.
- POITOU (J.), 1993, Arbitraire et motivation dans la distribution des allomorphes. L'exemple du nombre, In: *Faits de langues n°1*, Mars pp. 251-256.

LA CONTRIBUTION DU METADISOURS A L'ÉCRITURE DU SENS DANS LA PRODUCTION LITTÉRAIRE D'AHMADOU KOUROUMA

Apo Philomène SEKA

Assistant

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan
apophilomeneseka@yahoo.fr

Résumé

La problématique de l'écriture du sens dans l'œuvre littéraire africaine, est pour nous un souci constant. La réflexion, ici, porte sur l'effort de clarification de l'écrivain pour que son message soit le plus efficace possible. A cet égard, nous analysons la manière dont la problématique du métadiscours se manifeste chez Ahmadou Kourouma. Nous examinons aussi les différents moyens que l'auteur mobilise à cet effet, allant des outils de la langue aux formes littéraires. Toute cette réflexion achève son cours dans le questionnement sur la place du métadiscours dans l'élaboration du sens, c'est-à-dire dans l'écriture de l'œuvre littéraire.

Mots-clés : *métadiscours, sens, écriture du sens, formes littéraires, langue.*

Introduction

La parole, qu'elle soit celle de la conversation et du jeu ou celle d'auteur, on le sait, n'a jamais été vraiment satisfaite de ses propres performances ; se remettant constamment en cause ; s'accusant de n'être pas assez précise dans ses propres desseins, dans les idées qu'elle se propose d'exprimer. Ce désir répété de la recherche de l'objectivation fait du texte littéraire, pour ce qui le concerne, l'espace d'un dévoilement perpétuel du langage où chaque mot, chaque syntagme, chaque séquence est la traduction lointaine ou proche de tous les contextes d'écriture de l'œuvre qui précèdent ou suivent.

Cette modalité littéraire transforme le texte en un fait de «réécriture». Il s'agit du phénomène très connu et observé du langage qui signale sa parole, du discours sur le dit, du métadiscours. Roman Jakobson parle à ce sujet de métalangage et l'élève au rang de fonction dans le système de la communication : la fonction métalinguistique.

Ce trait d'écriture de l'œuvre littéraire, comme tous les autres, ne vise rien d'autre que la construction du sens. Notre projet, dès lors, vise à interroger ce mode d'encodage du littéraire, à travers un auteur, Ahmadou Kourouma, une forme littéraire, le roman, dans son écriture africaine, dans la part que prend ledit mode au souci inépuisable du sens qui est le lot de tout écrivain.

Au total, notre réflexion pose le problème des moyens, dans le cadre de l'acte langagier, dont use tout locuteur, par rapport à son propre discours, en vue d'une meilleure clarification ou « complicité » entre lui et son lecteur. Le trajet critique qui est donc celui de l'examen du système d'auto-évaluation du langage nous permettra dans l'acte communicationnel de repérer les possibilités de langage insoupçonnées que s'offre le métadiscours.

Nos investigations solliciteront dans leur démarche les outils que mettent à leur disposition les méthodes formelles que sont la stylistique et la poétique, méthodes plus préoccupées aux questions de parole et de construction du sens à travers le forum des formes littéraires. Nos analyses s'intéresseront de prime abord aux moyens linguistiques, ensuite aux formes littéraires.

1. La langue dans son effort de clarification du discours

La lecture de l'œuvre littéraire laisse observer chez Kourouma comme une faculté, un désir irrépressible de clarification à tout instant du discours qui emprunte divers moyens grammaticaux.

1.1 Le jeu conjugué de la parenthèse et du verbal

La parenthèse et le verbe sont deux moyens qui font partie, chacun, de l'arsenal qu'exploite le langage chez Kourouma pour tenter d'aller vers la recherche de conditions meilleures d'une communication efficace, dans le registre verbal qui est le sien, dans un jeu de rôle. Lisons dans *Allah n'est pas obligé*¹⁹

« Les odeurs exécrables de ma mère ont imbibé mon corps. Exécrable signifie très mauvais et imbibé signifie mouillé, pénétré d'un liquide...) »²⁰

La parenthèse, élément de la ponctuation, joue à fond dans le métadiscours, son rôle grammatical de signe graphique devant servir à compenser l'absence des indications lors de la communication

¹⁹Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

²⁰Idem, p.13

fournies à l'oral par ton, pause et variations. Dans sa valeur modale, elle favorise l'effet polyphonique en encadrant tout constituant textuel (mot, proposition, syntagme de tout genre, commentaire digressif, etc.) proscrivant toute nécessité syntaxique avec le reste de la phrase. La pensée peut passer d'un stade de la réflexion à un autre sans disposition ou précaution particulière (Montrer) :

« (D'après mon Larousse, l'oraison funèbre, c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé) »²¹ .

La parenthèse n'a pas de moment privilégié pour intervenir. Elle apparaît à tout instant du récit, pour peu qu'une idée ou une structure grammaticale ouverte aille jusqu'à son terme et que le langage éprouve un désir d'objectivation. De ce point de vue, l'usage de la parenthèse est très présent chez Kourouma, abondant même et très impressionnant, à un tel degré que dans Allah... elle constitue un principe d'écriture et, d'une certaine façon, est organisatrice du texte ou de la séquence. Elle finit, du fait de son papillonnement, par instituer un contrat de lecture avec le lecteur, contrat qui d'ailleurs trouve sa justification dans le principe même du discours qui révèle sa propre énonciation. Le lecteur sait désormais que sa lecture sera à tout instant déviée de sa trajectoire pour un moment.

Le personnage chez Kourouma peut interrompre le fil de la pensée et se permettre un autre type de réflexion favorisée par la parenthèse sans que cela gêne vraiment le lecteur. Aucune atteinte n'est portée aux lois du discours, atteinte qui survient lorsque la digression est longue. Et l'art de Kourouma consiste en cela, à user de commentaires digressifs qui soient les plus brefs possibles. « ouya-ouya signifie un va-nu-pieds, un teigneux) »²²

S'agissant du verbal dont le registre dans l'écriture métadiscursive ne varie guère, usant de verbes synonymes, synonymes dans le contexte qui les emploie (signifier, appeler, vouloir dire). La parenthèse, par son mode de fonctionnement, par sa capacité à isoler des ensembles, apporte au verbe ainsi mis en orbite, un très grand confort qui le fait fonctionner, en rapport avec sa valeur descriptive d'actions et d'états, hors tout souci de cacophonie ou d'incontinence grammaticale de la phrase.

La seule présence du verbe à valeur métalinguistique suffit pour que tout le discours qui suit trouve sa place dans une sorte d'horizon-at-

²¹Idem, p.8.

²²Ibidem, p 99.

attente du lecteur. Celui-ci entre véritablement dans un contexte nouveau où de nouvelles valeurs s'édifient, qui reposent sur les modalités du savoir et du savoir-dire. Le métadiscours est, en cela, le lieu de compétences pédagogiques qui s'appuient sur des performances stylistiques. Dans Allah... parlant des pensionnaires des différentes prisons et de leurs qualités, le texte laisse lire :

« (Puceaux signifie des garçons vierges. Des garçons qui n'ont jamais fait l'amour, comme moi.) »²³

C'est l'occasion pour la narration de donner au lecteur le sens de « puceaux », explication qui traduit un savoir tout court, mais qui se veut très pédagogique par son souci d'aller jusqu'au bout du sens, à partir d'un commentaire évaluatif.

Un puceau est un garçon vierge. Mais en disant cela, le point de vue évaluatif a le sentiment de n'avoir pas dit le sens tel qu'il le faut. Qu'est-ce qu'en effet un garçon vierge ? L'évaluation se fait alors plus didactique : « un garçon qui n'a jamais fait l'amour ». Allah... est parcouru de bout en bout par ce type d'usage scriptural.

Mais il n'y a pas que le savoir que met en situation ce mode d'écriture, avec le savoir, le texte implique aussi le savoir-dire. On relève à ce niveau l'effet de symbolisation qui gouverne le discours à travers « garçons vierges ». La notion de virginité présente dans le procès évaluatif construit un parallélisme sémantique de nature analogique qui repose sur une anomalie de sens.

La notion de virginité, même si elle s'applique à la masculinité, est plus en relation avec la féminité, au regard de la plus emblématique de toutes les virginités, celle de Marie où la notion de virginité fait corps désormais avec le patronyme de la mère de Jésus-Christ. Elle est en effet dénommée « Vierge Marie ». La classification dans le registre populaire du vocable « puceaux » lui donne plus de puissance évocatrice liée à la valeur connotative que le mot draine à sa suite.

Mais le métadiscours en rapport avec le vocabulaire ne porte pas seulement sur les mots du français. Kourouma ne se prive pas de chercher à clarifier la parole et la rendre accessible au lecteur lorsque le texte se trouve dans une situation hétérolinguale dans laquelle ce sont des termes empruntés à d'autres langues, notamment le malinké, et introduits dans le discours :

« J'emploie les mots malinkés comme Faforo ! (Faforo ! signifie

²³Ahmadou KOUROUMA – Allah n'est pas obligé, Paris, Seuil, p.69.

sexe de mon père ou du père ou de ton père.) Comme gnamokodé ! (gnamokodé ! signifie bâtard ou bâtardise.) Comme Walahé ! (Walahé ! signifie au nom d'Allah.) »²⁴

Ce type de métadiscours résout, pour une large part, la question de vocabulaire qui pose de réels problèmes de lisibilité dans le texte, surtout lorsqu'il s'agit des connotations stylistiques qui, comme ci-dessus, juxtaposent différentes langues. Ce faire, s'agissant de l'hétérolingualité, qui naît de l'absence d'équivalence conceptuelle entre la langue française et les langues africaines et de l'incapacité tout à fait compréhensible de la française à traduire tous les concepts africains, n'est pas nouveau.

Les écrivains africains ont été souvent confrontés à ce hiatus de sorte que dans la pratique, les auteurs africains proposent un glossaire qui contraint le lecteur à arrêter momentanément sa lecture pour aller consulter ce glossaire. La contribution de Kourouma aux réponses attendues à cette situation qui constitue un réel problème de l'écriture africaine francophone est ce phénomène de métadiscursivité, lui-même favorisé par l'usage de la parenthèse ainsi que nous l'avons analysé plus haut, parenthèse qui élabore un énoncé à forte cohésion interne n'ayant aucun lien syntaxique avec l'énoncé précédent mais avec lequel elle partage une très forte relation de sens, l'énoncé de la parenthèse étant un commentaire digressif du premier. A cette fin, Kourouma sollicite bien d'autres outils linguistiques que nous allons analyser tour à tour.

1.2 Le présentatif dans le discours de la clarification

Le « c'est » de la présentation et du démonstratif, dans sa posture emphatique, se révèle un puissant inducteur de discours métadiscursif. En même temps que ce gallicisme indique une chose, sa tendance est de la donner à voir, de la révéler à la conscience ou à la vue. La narration dans Allah ... parlait à propos du colonel Papa le bon comme un ouya-ouya et commentait à cet égard : « (ouya-ouya, c'est un désordre, un vagabond d'après Inventaire) »²⁵.

De la même façon, le narrateur parlait de Balla, le guérisseur : « C'était un affranchi. C'est comme ça on appelle un ancien esclave libéré... »²⁶

L'effet de renforcement et du démonstratif par le procédé de

²⁴Idem, p.81.

²⁵Ahmadou Kourouma, op. cit. , p.79.

²⁶Idem, p.13.

l'emphase est très remarquable. Le propos cumule en effet deux éléments fonctionnant sur la même modalité emphatique : le « c'est » et le « ça », ce dernier est la forme réfléchie, écrasée de cela, lui-même éminemment démonstratif.

Ces présentatifs, lorsqu'ils interviennent, recouvrent d'autres valeurs en exprimant entre autres des états d'âme. Ils servent ainsi à signifier l'approbation comme dans ce passage d'Allah ... : « ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça »²⁷. Ils ont parfois une valeur didactique particulièrement marquée :

« C'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène quand une chose ne vaut rien. On dit que ça vaut pas le pet d'une veille grand-mère... »²⁸.

Ils servent même souvent dans la désignation des personnes comme lorsque le texte évoque le personnage de Balla, le guérisseur : « C'était un type chic, formidable, ça connaissait trop de pays et de choses »²⁹.

Le récit est de la sorte fortement marqué par la présence de cette forme expressive, très emphatique. On peut, à tout le moins, s'interroger, au-delà de sa valeur stylistique que nous évoquons, sur sa valeur d'emploi, à propos des registres de langue. Le Dictionnaire de langue française, entre autres, déconseille vivement l'usage du ça dans la langue littéraire. C'est pourtant ce que fait Kourouma tout au long des pages qui écrivent, par exemple, Allah ... Cet écrit doit-il, pour cela, être disqualifié par rapport à son statut littéraire ?

Tout est en rapport avec le point de vue selon lequel l'on se situe, africaine ou française. L'erreur, nous pensons, serait de chercher une justification française à un tel usage, car l'écriture de Kourouma nous semble se nourrir plus de déterminations africaines que françaises. Et dans cette première langue, une telle forme n'est pas nécessairement prohibée.

1.3 L'écriture de la juxtaposition

Le métadiscours repose sur différents paliers. Si la parenthèse constitue un des modes privilégiés du langage dans son discours sur lui-même et visant la recherche d'une plus grande clarté, Kourouma use parfois de moyens assez usités, stylistiquement parlant, du genre

²⁷Ibidem, p.7.

²⁸Ibidem, p.7.

²⁹Allah n'est pas obligé, p.13.

la phrase avec ses effets remarquables de juxtaposition :

« Le récit purificateur est appelé en malinké en donsomana. C'est une geste. Il est dit par un sora accompagné par un répondeur cordoua. »³⁰

Le procédé de la phrase simple permet à la narration de rapporter un certain nombre de faits, sans disposition particulière autre que la juxtaposition réussie à partir de la ponctuation (point, virgule, point-virgule, deux points, etc.). Par cette démarche, le lecteur sait, par exemple, les déterminations anthropologiques et sociologiques d'un donsomana. La narration le donne comme une geste, qu'il est l'œuvre d'un sora et que celui-ci est soutenu dans son action de création par un cordoua. Est particulièrement remarquable, du point de vue du discours qui s'objective, la manière dont le récit dit ce qu'est un répondeur en langue malinké : il fait se succéder les deux mots : « un sora accompagné par un répondeur cordoua ».

Le procédé de la juxtaposition est parfois poussé à un point tel que la narration dépasse le seuil de la phrase simple pour atteindre aux limites de ce qu'on appelle la phrase coupée : une phrase complète de laquelle sont absentes les subordinées, et alignant des propositions indépendantes. De la sorte, En attendant le vote des bêtes sauvages enfile une série d'informations, les embroche même, qui sont toutes le produit d'un métadiscours. Ainsi à partir de phrases que juxtaposent points, virgules et points-virgules le lecteur sait ce qu'est un sora :

Je suis le sora : je louange, chante et joue de la cora. Un sora est un
Chantre, un aède qui dit les exploits des chasseurs et encense
les héros chasseurs³¹.

Le lecteur sait également ce qu'est un répondeur ou cordoua :
Tiécoura est mon répondeur. Un sora se fait toujours accompagner
par un apprenti appelé répondeur³².

Le procédé de la phrase coupée, par l'effet de ponctuation, rend la phrase courte, donne de la vivacité à la pensée avec toutes les qualités de la clarté, mission que s'assigne le métadiscours. Le métadiscours, on le voit, est d'abord et avant tout une affaire de langue dans la mesure où quand le langage n'est pas heureux de ses

³⁰Ahmadou KOUROUMA- En Attendant le vote des bêtes sauvages, Paris, Seuil, 2000, p.10.

³¹Ibidem, p. 9.

³²Ibidem.

propres réalisations linguistiques, c'est encore et toujours par la langue qu'il apporte les solutions. La langue n'est cependant pas le seul moyen dont se sert Kourouma pour écrire le métadiscours. Bien d'autres outils nés d'elle y contribuent, notamment les formes littéraires.

2. La littérature dans l'expression du métadiscours

Kourouma tire également un large profit de certaines dispositions très marquées de l'écriture littéraire africaine qui consiste en la réécriture des textes et que de plus en plus la critique désigne sous la dénomination de littérature au second degré. Ces dispositions se rapportent aux cas où un texte en intègre un autre dans une relation d'intertextualité et qui permettent à un auteur de résoudre tel problème ponctuel de l'écriture de l'œuvre littéraire ou d'apporter une réponse plus générale à un problème d'écriture posé à la littérature.

2.1. Le proverbe comme élément de métadiscours

Les formes aphoristiques, notamment le proverbe, du fait de son statut de poème en comprimé relevant de sa concision et de sa brièveté expressives, se prêtent particulièrement à l'écriture du métadiscours au moyen des genres. Et Kourouma exploite avantageusement, avec un rare bonheur, cette forme littéraire qu'on désigne sous la dénomination de nature stylistique de l'écriture analogique de la double dénotation et qui surabonde dans ses écrits, notamment dans *En attendant le vote...*

Le sora annonce la veillée III autour de la thématique de la destinée de la manière suivante : « La plume de l'oiseau s'envole en l'air mais elle termine à terre »³³.

Par sa forme et son mode de fonctionnement basé sur la parole allusive qui chante une parole précédente, le proverbe se veut un élément de style du récit. C'est par lui que l'action en cours dans l'œuvre est commentée. A cet égard, Julie Émeto-Agbasière écrit de façon fort à propos, analysant le fonctionnement du proverbe à l'intérieur de l'œuvre :

« Le contenu narratif du proverbe sert à embellir le langage romanesque et à donner au discours la saveur du bien dire de la tradition orale. Le proverbe constitue donc un élément de style employé dans un récit. De plus, il

³³En attendant le vote ... p. 125.

apparaît comme une technique narrative originale grâce à laquelle le narrateur commente le déroulement de l'action et de l'évolution du personnage »³⁴

Le lecteur s'aperçoit bien que la veillée III dont l'objet thématique est la destinée n'a directement rien à voir avec l'envol de la plume d'oiseau qu'évoque le proverbe et qui achève sa course au sol, mais ce dernier s'aperçoit que la destinée est une donnée fatale, c'est-à-dire qui finit toujours par se réaliser telle que prévue. L'allusion est là présente qui met en relation deux situations : la destinée dans sa phénoménologie et l'envol de la plume d'oiseau par rapport à la fin de cet envol. Deux situations homologues, construites en parallèle dont l'une est réelle (le discours sur le destin) car elle concerne le thème de la veillée, l'autre, irréaliste (l'envol de la plume d'oiseau), apportent la clarté et la justesse qui caractérise toute image, particulièrement le proverbe.

Le lecteur, dans le cumul des deux situations, n'a pas le sentiment du superflu et comprend parfaitement que si la destinée et l'envol de l'oiseau sont dans une situation homologue (deux dénotés qui induisent l'effet de double dénotation), ils sont cependant dans un jeu de rôle dans lequel le proverbe commente le contenu que renferme la destinée et donne à mieux comprendre ce contenu. Dans ce rôle de commentaire digressif, le proverbe accomplit sa mission de clarification du message opaque de la destinée et joue de la sorte son rôle métadiscursif.

Le proverbe, pour exécuter à la perfection sa mission métadiscursive, n'apporte pas que la clarté et la note de synthèse de l'image, mais avec elles, le savoir et le savoir-dire. Le proverbe est source de vérité, sa parole est toujours de vérité et aucune contradiction ne peut lui être opposable. Le proverbe étale dans son expression le savoir le plus nu. Et cette vérité est sous-tendue par la qualité du dire, par l'extrême sensibilité dans le choix des moyens d'expression : la plume, son envol (qui n'est pas celui de l'oiseau) et son retour précipité sur terre. Savoir et savoir-dire conjuguent leurs effets dans le contexte intertextuel pour que le langage atteigne ses fins dernières qui sont une plus grande lisibilité du message.

³⁴Julie Eneto-Agbasière- « Le proverbe dans le roman africain » in *Présence Francophone*, n°29, 1986. pp. 27-41.

2.2. L'effet plastique du chant dans l'écriture du sens

La relation d'intertextualité chère à l'écriture littéraire africaine n'implique pas que le proverbe comme métadiscours mais également d'autres formes littéraires dont le chant. Le chant, lorsqu'il intervient dans un texte, ne fonctionne pas pour son propre compte. Il est toujours en rapport avec l'action du récit. Tel chant viendra soutenir telle action qui se déroule ou tel parcours d'un personnage donné. Le chant, dans ces conditions, devient une conscience. Il décrypte de manière particulière dans le détail les motivations qui sont au fondement de la situation présente ou de l'action ou du parcours du personnage.

Ainsi se justifie la place du sora dans le donsomana qui est d'énoncer la geste des chasseurs et de raconter leurs exploits et leurs prouesses. C'est le cas lorsque le narrateur dans *En attendant le vote* ...présentant le donsomana indique en quoi consiste le rôle du sora et le décrit avec force détails. Mais comme si cette description ne suffisait pas, la narration fait intervenir le chant pour donner à tâter l'art du sora et son savoir-dire, non seulement, mais aussi son savoir-faire. Alors sont déclinés différents chants ; celui des jeunes chasseurs :

« Grands cops des pagodes !
Débarrassez, libérez la place, le cercle de danse,
Des forces maléfiques, des sauvages gens !
Voilà les jeunes chasseurs qui s'ébattent, qui dansent. » p.313

Mais aussi celui des chasseurs initiés :

O aigle !
O aigle royal !
Tu fonds sur la proie et ne reprends jamais l'air
Les serres vides.

Ou encore celui des grands chasseurs :

O gens d'ici !
Entendez-vous l'hymne du maître des buffles ?
Entendez-vous l'hymne du maître des éléphants ?
Entendez-vous l'hymne du maître des grands chasseurs ?

Ainsi le dayndyon qui est l'hymne de la valeur et du courage est entonné. Chez Kourouma le chant vient soutenir ces longs développements que l'auteur fait sur ce pan de la culture malinké. Mais au-delà du contenu qu'il expose, le chant comme toutes les

formes littéraires correspond à des besoins spirituels, besoins auxquels seule la forme littéraire chantée peut apporter la thérapie nécessaire à l'apaisement. Le chant apporte au récit ses dispositions poétiques et plastiques qui l'éclairent d'une manière particulière assurant de la sorte sa part de métadiscours par le type de quête spirituelle qu'il apporte au récit dans la mise en place du sens.

3. Le métadiscours et sa contribution à l'élaboration du sens

La réflexion sur le métadiscours n'atteint vraiment ses objectifs que si celle-ci va au-delà de la simple contemplation du phénomène métadiscursif, à travers la description de ses outils expressifs. Tout l'intérêt d'une telle étude est dans sa fonctionnalisation. A cet effet, le rapport doit être établi du métadiscours au genre ou à la forme littéraire qui assure sa survenue. De ce point de vue, la pertinence du métadiscours en tant que moyen littéraire se pose en termes de vraisemblance et d'efficacité. N'importe quel genre, n'importe quel contexte d'énonciation ne saurait favoriser efficacement l'écriture du métadiscours, d'où la problématique de l'évaluation du métadiscours.

Cette évaluation doit se faire au regard du type de littérature et de ses formes. Le recours au métadiscours chez Kourouma laisse observer une très forte capacité du récit aux effets de métadiscursivité. Du fait en effet de sa structure constamment rompue (il s'agit-là d'un trait lié à sa poétique), faite d'emboîtement d'épisodes, absolument soumis à la loi de la réversibilité, le récit tolère ce type de digression qu'est le métadiscours. Nous parlons bien en effet de « type de digression » dans la mesure où la digression qui se produit à l'occasion du métadiscours n'est pas une digression quelconque. Il s'agit d'une digression de type particulier qui a nécessairement une valeur clarificatrice et didactique, dans la soif qu'a le langage d'une constante objectivation.

La tragédie, par exemple, du fait de son conditionnement poétique orienté vers une fin qui ne peut souffrir la moindre distraction, est peu propice au métadiscours dans les conditions du récit. C'est à ce propos que le récitant d'*Antigone* de Jean Anouilh³⁵, conscient du drame qui se joue à l'intérieur de la tragédie peut dire (propos très métadiscursif à son tour sur les codes du genre) que le ressort est bandé et que tout n'avait plus qu'à se dérouler tout seul. Tout

³⁵Jean Anouilh, *Antigone*, Paris. Ed. La Table Ronde, 1942, pp. 64-70

contexte textuel doit, en effet, concourir à n'exprimer que le destin noué du héros tragique et non à l'en distraire.

Conclusion

Chez Kourouma, le métadiscours est véritablement une loi, pour ainsi dire, de l'écriture de l'œuvre. Loi d'intégration qui s'accommode de différentes formes et de différents genres. Cette capacité d'intégration fait de l'écriture de Kourouma, à travers le métadiscours, l'espace d'un foisonnement littéraire, à la façon d'une symphonie où tous les besoins spirituels ainsi accourus, appelés par le récit, apportent leur concours à la construction du sens dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.

Bibliographie

- ADAM (Jean-Michel).- *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- ATSAIN (N'cho, François), "Zadi Zaourou: la littérature, lorsqu'elle est réécrite", *Écritures plurielles*, 4, 2011, pp. 154-169.
- DUMONT (Pierre).- « L'insécurité linguistique, moteur de la création littéraire : merci Ahmadou Kourouma » in *Diversité culturelle et linguistique : quelles normes pour le français ? IX sommet de la francophonie*, Beyrouth 2001, Agence Universitaire de la Francophonie, pp.115-121.
- DE SAUSSURE (Ferdinand).- *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 (1967).
- KRISTEVA (Julia). *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MAINGUENEAU (Dominique).- *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- REY-DEBOVE (J).- *Le Métalangage* ; Paris, Le Robert, 1978.
- SAMOYAUULT (Tiphaine). *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.

Deuxième partie

Théories et analyses littéraires

LA MIGRATION VERS LE NORD CHEZ BEN JELLOUN ET BOURAOUI

Abbes MAAZAOUI

Professeur, Lincoln University (Etats-Unis)

maazaoui@lincoln.edu

Résumé

*Cette étude examine la fascination que la migration vers le Nord exerce sur les jeunes Maghrébins dans *Partir de Tahar Ben Jelloun* (2006) et *Cap Nord d'Hédi Bouraoui* (2008). Chez les deux écrivains, cette thématique se déploie selon une trajectoire privilégiée à sens unique: du Sud vers le Nord. Elle mobilise en outre, à travers un langage métaphorique et idiomatique, une mythologie des frontières et de l'errance. Enfin, elle met à l'épreuve une identité mouvante au contact du réel migratoire. Ces trois axes permettent de saisir les conséquences de cette obsession de partir ainsi que les enjeux identitaires qu'engendre l'errance.*

Mots-clés : *Migration, frontière, Nord-Sud, identité, Bouraoui et Ben Jelloun*

Introduction

Depuis les années 70, la migration en Europe est traitée essentiellement comme un problème sécuritaire. On évoque fréquemment dans les médias et dans les débats politiques la nécessité de coopération internationale en matière de contrôle des frontières et le besoin d'établir « *une surveillance globale de la zone méditerranéenne* »³⁶. Des pays comme l'Espagne et l'Italie deviennent la première ligne de défense contre l'immigration clandestine africaine en Europe. Partout, murs, barbelés, clôtures de toutes sortes, caméras, scanners et patrouilles abondent. Alors que l'on commence à apprécier les bienfaits de la mondialisation et que

³⁶Mots du Premier Ministre grec, alors Président en exercice du Conseil européen (2003). Cf. C. Simitis: Discours, Débats du Conseil européen, Mardi 1 juillet 2003, Discours en Ligne

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT-CRE+20030701+ITEMS+DOC+XML+V0//FR&language=FR#top>.
Page ouverte le 4. 3. 2012.

le mythe du transnationalisme stimule l'imagination de bien des gens, les frontières deviennent une « obsession »³⁷. Comme le dit bien Michel Foucher, « la scène frontalière mondiale est ainsi marquée d'un double mouvement d'obsolescence et de résistance de ses attributs »³⁸. C'est précisément cette situation paradoxale des frontières qu'on essaiera d'examiner en prenant pour illustration deux romans qui mettent en relation le Sud et le Nord, c'est-à-dire l'Afrique et l'Europe, à travers les aventures de la migration et de l'errance: *Partir de Tahar Ben Jelloun*³⁹ et *Cap Nord* d'Hédi Bouraoui⁴⁰.

Les deux romans ont pour thème principal l'obsession de la migration vers le Nord. *Partir* raconte l'histoire de nombreux jeunes Marocains qui n'ont qu'un seul rêve: partir en Espagne. Pour ce faire, ils usent de tous les moyens, y compris les plus tortueux: payer des passeurs louches, se cacher dans les camions et les navires de transport à destination de l'Espagne, s'engager dans des mariages douteux ou même se prostituer. Cette même obsession de partir en Europe caractérise le héros-narrateur de *Cap Nord*, dont l'expérience se veut un reflet du besoin d'émigrer qu'éprouvent des millions de jeunes à travers non seulement la Tunisie, mais aussi l'Afrique, voire le tiers-monde.

Les deux romans partagent ainsi une même thématique qu'anime un dynamisme spatio-temporel identique: l'aventure de la migration vers le Nord. Chez les deux écrivains, cette thématique se déploie selon une trajectoire privilégiée à sens unique: du Sud vers le Nord⁴¹.

³⁷Cf. M. Foucher, *L'Obsession des frontières*, Éditions Perrin, Paris, 2007. En marge de ces développements politiques, sécuritaires et économiques, la réflexion autour de la notion de frontière et de migration a bénéficié d'un regain d'intérêt et de l'apport de perspectives différentes (géographique, sociologique, philosophique et littéraire). En général, la frontière est soit définie dans le sens étymologique de ligne de front, de résistance et de transgression (Debray), soit glorifiée pour sa fonction médiatrice de métissage « louant les hommes de passer » (Glissant), ou simplement dénoncée comme une illusion à perdre parce que dépassée (Bouraoui). Cf. R. Debray, *Eloge des frontières*, Gallimard, Paris, 2010; E. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, Paris, 1995; H. Bouraoui, *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Éditions Mémoire d'enercier, Montréal, 2005.

³⁸Cité par Didier Masfrand dans un compte rendu en ligne datant du 5 février 2008 et intitulé *L'obsession des frontières - Michel FOUCHER - Éditions PERRIN - 2007*, <http://www.histoire.ac-versailles.fr/spip.php?article524>. Page ouverte le 6.12. 2012.

³⁹T. Ben Jelloun, *Partir*, Gallimard, Paris, 2006.

⁴⁰H. Bouraoui, *Cap Nord*, Éditions du Vermillon, Ottawa, 2008.

⁴¹L'expression est empruntée - ainsi d'ailleurs que le titre de cet article - au titre du roman bien connu de l'écrivain soudanais T. Salih, *Saison de la migration vers le Nord*, Actes Sud, Paris, 2006. Notons à cet égard que l'obsession du Nord n'est pas sans exception. Par exemple, le roman *Eldorado* du Français L. Gaudé raconte le cheminement en sens inverse du flux migratoire: de l'Europe vers l'Afrique. Cf. L. Gaudé, *Eldorado*, Actes Sud, 2006.

D'autre part, elle mobilise, à travers un langage hautement métaphorique et idiomatique, une mythologie des frontières et une conception fantasmatique des mouvements de départ et de retour. Enfin, elle met à l'épreuve une identité mouvante au contact du réel migratoire. L'intérêt de comparer ces deux écrivains que la critique d'ailleurs ne rapproche guère sera de repérer entre leur texte les traces de nombreuses convergences.

I. L'ESPACE DE L'ERRANCE

Les titres des deux romans, *Partir* et *Cap Nord*, inscrivent l'errance comme le point focal de la narration. Ils indiquent un acte de déplacement, loin du Maroc dans l'un, loin de la Tunisie dans l'autre. Espace performatif, le choix du Nord, sous-entendu dans le roman du Marocain, clairement indiqué dans celui du Tuniso-Canadien, n'est pas le fait du hasard. Il a ses racines profondes dans une histoire millénaire qui lie étroitement les deux rives de la Méditerranée: l'Espagne et le Maroc dans *Partir*, la Tunisie (Carthage) et l'Italie (Rome) dans *Cap Nord*. Ces rapports complexes, tantôt évoqués explicitement, tantôt apparaissant en filigrane, constituent un réservoir de savoir commun que partagent les personnages des deux textes.

Dans *Partir*, toute une mémoire commune historiquement chargée rapproche l'Espagne et le Maroc: de l'Andalousie à la création d'un protectorat au Sahara Occidental, des enclaves espagnoles de Ceuta et de Melilla sur le sol du Maroc au détroit de Gibraltar. A travers ce bras de mer, long seulement d'une dizaine de kilomètres, l'Espagne peut être vue du Maroc, et vice versa (94). Cependant, ces relations historiques et cette proximité géographique sont de plus en plus vécues comme un leurre. Au lieu d'unir les deux pays, elles s'érigent en une frontière infranchissable, et au lieu de les rapprocher, elles créent cette « *distance qui les [les jeunes Marocains] sépare de la vie, la belle vie, ou la mort* » (15). La terrasse des Paresseux, d'où il est possible d'observer les bateaux qui partent pour l'Espagne, se transforme en un observatoire privilégié de cette frontière redoutable et tant désirée. C'est là que les jeunes, tels des Estragon⁴² modernes, attendent sans fin, tout en espérant « *qu'à force de fixer les côtes [espagnoles] une sirène ou un ange aurait pitié d'[eux] et viendrait*

⁴²L'attente dérisoire de la part des jeunes Marocains n'est pas très différente de celle de Vladimir et d'Estragon, les deux clochards d'*En attendant Godot* de Beckett. Leur (in)action illustre la gratuité d'une vie sans qualité et l'absurdité d'une existence sans véritable espoir.

les prendre par la main pour [leur] faire traverser le détroit » (89). La distance entre les deux pays acquiert ainsi une dimension mythique: «Quatorze kilomètres, quatorze petits kilomètres, quatorze malheureux kilomètres nous séparaient, en vérité il y a des milliers de kilomètres entre eux et nous » (192) dit l'un des personnages du roman.

Dans *Cap Nord*, une dynamique semblable marque la géographie de la migration entre la Tunisie et l'Italie: deux pays si distants quoique si proches. De Trapani, à cinq kilomètres de Palerme, « *par temps clair, on peut voir le Cap Bon* » en Tunisie remarque Cosimo (208). Les liens historiques sont aussi profonds puisqu'ils remontent au passé lointain de Carthage et de Rome. Cependant, bien que le brassage culturel soit assez profond pour faire échec à toute notion de séparation fondamentale, les frontières entre le Sud et le Nord sont aussi difficiles à traverser que celles du côté du Maroc⁴³.

Traverser de telles frontières devient l'enjeu principal de l'aventure dans les deux romans. Leur transgression se transforme en objet de fascination. Ainsi les personnages de *Partir* sont toujours prêts à tirer le meilleur parti de toutes sortes de circonstances même s'il leur faut transiger avec les principes. « A partir du moment où je réalise mon rêve », peu importe ce qu'on fait, dit Azel, qui réussit à partir en Espagne en devenant l'amant de Miguel, un riche négociant d'art⁴⁴ (43). Pour obtenir ses papiers, Kenza, la sœur d'Azel, a contracté un mariage en blanc avec Miguel, lequel s'est converti en Islam pour l'accommoder. Cet opportunisme est aussi mis en relief dans *Cap Nord* où le héros-narrateur n'a pu quitter la Tunisie que grâce à un subterfuge: représenter la Tunisie en haltérophilie dans les jeux méditerranéens qui ont lieu en Italie. Cependant, alors que dans *Partir*, les adjuvants du départ consistent en une série de mensonges et d'entreprises contraires aux lois et à la morale en vigueur, dans *Cap Nord* la légalité des démarches du héros est affirmée à plusieurs reprises. Certes, Bouraoui nous montre brièvement et comme incidemment les dangers mortels que courent ceux qui essaient de partir clandestinement⁴⁵, mais contrairement à Ben Jelloun, il n'insiste pas trop sur le versant tragique de l'émigration clandestine et sur ses terribles ravages sur la jeunesse.

⁴³Aussi, pour rendre compte de ce paradoxe, le héros-narrateur choisit de situer sa propre aventure par rapport à cette histoire ancienne de Carthage et de Rome.

⁴⁴Miguel lui-même n'a pu émerger de la pauvreté en Espagne qu'en devenant l'amant d'un lord anglais.

⁴⁵Cf. *Cap Nord*, *ibid.* p. 60.

II. LANGAGE DE L'ERRANCE

Cet ardent désir d'émigrer est intimement lié à une double mythologie qui se perpétue aussi bien au Maroc qu'en Tunisie. D'une part, le Nord est conçu comme le lieu de toutes les promesses: liberté, égalité, dignité et prospérité. D'autre part, le retour au pays d'origine est glorifié comme un symbole de réussite, de fortune et de respectabilité. Cette mythologie optimiste repose sur un contraste aigu entre, d'un côté, un ici-maintenant marqué par l'ennui, « le vide », le « chômage », « la pauvreté » et la malédiction d'un « avenir bouché » et, de l'autre, un ailleurs inaccessible mais plein de promesses (Partir 184-85). Analysons la manière dont les deux textes rendent compte de ces dichotomies.

Dans le roman *Partir*, les jeunes ne rêvent que de départ. La « question qui obsède[e] » Azel est « *Partir. Renaître ailleurs. Partir par tous les moyens* » (60). Cette « obsession devint vite une malédiction », « une sorte de folie » (25). Le verbe d'usage qui revient pour signifier cet acte ultime de passer de l'autre côté est « brûler le Déroit » ou simplement « brûler ». Traduit de l'arabe marocain, cette expression se distingue par une riche diversité polysémique. Elle se réfère notamment à la pratique des clandestins qui, une fois arrivés à destination, brûlent tous leurs papiers d'identité pour ne pas être renvoyés chez eux. Elle évoque aussi la promesse d'un succès fulgurant (comme dans l'expression « brûler les étapes ») que connaîtraient ceux qui réussissent à entrer en Espagne. Elle fait enfin allusion au sacrifice inévitable que constitue cette aventure, et rappelle l'une des légendes les plus fameuses du général berbère, Tarik ibn Ziyad, qui, après avoir traversé le détroit de Gibraltar durant la conquête de l'Espagne, au huitième siècle, a ordonné à ses soldats de brûler toutes les embarcations⁴⁶. Loin d'être une action anodine, partir dans le roman de Ben Jelloun prend les allures d'une véritable opération sacrificielle. Cette équivalence est clairement indiquée à plusieurs reprises : « *Parti pour ne pas revenir. Parti pour toujours. Parti pour mourir* », écrit le narrateur à propos d'Azel (292). L'emploi du participe passé transforme le départ mortel en un fait accompli, et l'avenir en une simple occurrence de la fatalité. En fait, dans l'exergue, le narrateur inverse

⁴⁶« La mer est derrière vous et l'ennemi est devant vous [...]. Nous ne sommes pas venus ici pour revenir » dit Tarik ibn Ziyad, exhortant ses soldats dans un discours légendaire (ma traduction).

emblématiquement l'emploi des verbes « *arriver* » et « *partir* ». L'un des personnages du roman, Flaubert, « *dit 'j'arrive' pour partir et 'nous sommes ensemble' quand il quitte quelqu'un. Une façon de conjurer le sort* » (10). Brûler le détroit constitue le prélude à un changement radical qui exclut la possibilité de faire marche arrière. Son équivalent est la mort. L'histoire de Malika illustre la dimension à la fois tragique et ironique de cette synonymie. Sur son lit de mort, et ayant tant désiré de brûler le Détroit, Malika avait peur « *de mourir, de partir sans avoir réalisé son rêve, de partir sans avoir quitté ce pays* » (221). Et pour rendre compte de la mort de la petite fille, le narrateur n'hésite pas à filer la métaphore: « *C'est dans un silence éternel qu'elle quitte le pays. Elle est enfin partie. Pour toujours* » (226). Malika fait l'expérience de la polysémie à la fois tragique et indifférente du langage.

Cap Nord se présente comme un récit de déambulation dans différents espaces méditerranéens : de Kerkennah à Djerba, de la Sardaigne en Sicile. La migration du héros en pleine Méditerranée est conçue moins comme un voyage que comme une fuite, opposant l'univers clos de l'ici tunisien à celui, ouvert, de l'ailleurs italien. L'expression dont les Tunisiens font usage est « *sortir à l'étranger* » (52, 64, 73). Moins brutale que l'acte de « *brûler* » des Marocains, elle connote un désir de liberté et un besoin de « *fuir à tout prix* ». Il n'est pas étonnant que l'isotopie de la claustration soit fréquente dans le roman. La Tunisie est tour à tour assimilée à « *une galère* », « *une prison* », un lieu clos asphyxiant, (46, 52). Pour Lahmar, « *il valait mieux s'embourber dans n'importe quelle aventure plutôt que de mourir à petit feu dans un pays qui resserre l'étau sur nous* » (61). Ainsi se retrouve chez les personnages de *Cap Nord* la même « *envie [...] obsessionnelle de [...] [se] sauver à l'étranger* » qui hante le roman de Ben Jelloun (63). L'exclusion des jeunes du monde du travail, résultat de multiples violences politiques et historiques, les condamne à être toujours « *en quête de boulot* » (82). Comme les personnages de *Partir*, ceux de *Bourouï* éprouvent des sensations de « *vide* », d'« *inutilité baveuse* » et d'ennui suscitées par « *le temps interminable* » et « *le chômage chronique* » (11, 62). Cependant, si dans *Partir* les causes de la migration sont essentiellement d'ordre économique et politique, dans *Cap Nord* les raisons en sont plus diverses. Le héros-narrateur précise même que ce qui le « *pousse à s'exiler* » est moins « *l'appât du gain* » que « *le désir profond d'élargir [ses] horizons* » (84), de vouloir « *défendre*

[l'honneur] des exclus » du « marché du travail » (85, 95) et de célébrer « l'unité méditerranéenne » (83). On est bien loin des préoccupations économiques et terre à terre des personnages de Ben Jelloun. Cette logique est toutefois caractéristique de l'approche humaniste, historique et idéologique de Bouraoui⁴⁷. En effet, l'appel du Nord chez le héros-narrateur de Bouraoui semble émaner de forces complexes d'ordre ontologique et historique. Ainsi son nom même, Hannibal, le destine à aller vers le Nord et à revivre l'épopée ancestrale de Rome et de Carthage. De même, le meurtre de son père en France lui fournit une autre raison de vouloir partir. S'ajoute une sorte de fatalité racinienne qui, ancrée dans une histoire millénaire commune aux deux bords de la Méditerranée, pousse le héros à aller en Europe : « *Plutôt suivre la direction qu'indique sans cesse ma boussole intérieure: le Nord! Il me hante tel un chant troublant de sirène à jamais présent dans mon quotidien* » (64). Cette fascination du Nord résonne comme une malédiction : « *Ailleurs... Ailleurs... au Nord! Oh, ce Nord qui nous hante! Nous ne pouvons jamais nous en débarrasser!* » (27).

III. DERIVE IDENTITAIRE

Acte hyperboliquement désiré, partir en Europe dans les deux romans ne demeure pas moins une expérience traumatisante qui met l'expérience identitaire à rude épreuve. Une typologie simple pourrait être rapidement établie ici selon l'attitude que chaque personnage adopte à l'égard de la culture étrangère: soit qu'il résiste à tout changement, soit qu'il se transforme, soit qu'il s'assimile. Dans *Partir*, la plupart des personnages font partie de la troisième catégorie. Ils se sentent autres en Espagne, heureux d'être affranchis de leur moi antérieur et d'un passé qu'ils aiment raturer. Ainsi pour Abbas, « *Le paradis c'est lorsque [...] je pense à ce que je serais devenu si j'étais encore au bled* » (195). Et devant Kenza s'ouvre

⁴⁷Bouraoui a constamment milité en faveur de l'abolition des frontières. Le titre de certaines de ses œuvres en témoigne. Citons *Émigration*, Éditions du Vermillon, Ottawa, 1992; *Un voyage*, Éditions D'ici et d'ailleurs, Marcuil-sur-Oureq, 2005; ou encore son essai *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Éditions Mémoire d'acier, Montréal, 2005. Bouraoui a conçu le terme « transculturalisme [...] comme un moyen d'abolir les frontières et de sortir des multiples ghettos qui se sont constitués ». Cf. H. Bouraoui, Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature, in L. Bélanger, *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, L'Interligne, Montréal, 2000, p. 12.

une nouvelle ère de liberté conquise :

« Il aura donc fallu que je quitte le Maroc pour que je tombe enfin amoureuse, pour que je connaisse cet état merveilleux [...] ; il a fallu que je me débarrasse de tout ce qui me pesait, tout ce qui me retenait et me ramenait vers la résignation et le silence pour que je devienne une femme » (227-28).

Devenir autre permet ces moments d'extase.

Cependant, ces temps d'exaltation ne sont pas durables⁴⁸. Un sentiment de malaise ne tarde pas à se faire jour. Non seulement la réalité ne correspond pas exactement au rêve, mais elle est aussi doublement problématique. D'une part, le poids du passé pèse sur le présent et l'empoisonne pour ainsi dire, en ce sens que progressivement se cristallise chez les personnages l'incapacité à satisfaire aussi bien les promesses faites avant le départ que la famille (et surtout la mère) qui attend un retour triomphal au pays natal⁴⁹. D'autre part, la réalité de l'immigration, si elle est clandestine en particulier, met en question la belle mythologie⁵⁰ du retour. La menace du retour forcé (la déportation) commence à peser et l'optimisme naïf du départ se dissipe souvent au contact des réalités de l'émigration: personne ne veut devenir un *« revenant »*⁵¹. L'image du retour change alors de connotation et se trouve remplacée par une mythologie nouvelle, celle de l'échec et de la peur. La sœur d'Azel ne veut pas retourner sans *« le grand amour »* avec un prince charmant (308-309). Quant à Azel, il veut *« surtout effacer pour toujours en lui l'image de son départ et revenir au Maroc comme un héros »* (305). Et plus précisément, *« il était parti pour ne revenir qu'en prince, pas en déchet jeté par les Espagnols »* (289). Cet optimisme ne saurait déboucher que sur une impasse. L'emploi de la restriction (*« ne...que »*) renvoie déjà à une condition d'impossibilité. Le cas de Siham l'atteste. Une fois en Espagne, elle avoue: *« Repartir, oui, mais où ? Au Maroc ? Impossible, pas*

⁴⁸Voir Azel: «Il était devenu un autre homme courageux, rigoureux [...]. Mais il savait que cet équilibre ne pouvait durer qu'un temps» (305).

⁴⁹Cf. par exemple la mère de Kenza: «Qu'attends-tu pour rencontrer un homme? Je t'attends, tous les jours je prie pour qu'une rencontre ait lieu» (307).

⁵⁰Cette mythologie du retour est intimement liée aux motifs de départ et au désir de quitter le pays d'origine: devenir riche et vivre dans la liberté, l'égalité et la dignité. Conçue comme synonyme de réussite, de fortune et de respectabilité, elle trouve son expression privilégiée dans les récits merveilleux et mensongers de ceux qui rentrent au pays et que Fatou Diome, entre autres, dénonce dans *Le Ventre de l'Atlantique* en leur opposant des scènes humiliantes de la vie réelle des immigrés. Cf. F. Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Éditions Anne Carrière, Paris, 2003.

⁵¹C'est ainsi qu'un ministre malien appelle les Africains expulsés par l'Espagne (275).

question » (100). Le départ devient une errance sans retour⁵². Le dernier chapitre de *Partir orchestre* un retour fantomatique à bord d'un bateau baptisé Toutia. Allégoriquement, dans ce bateau apparaît notamment Don Quichotte suivi simultanément d'un linceul et de Moha⁵³, symbole de « *l'immigré anonyme* » (326-29). Le retour pour ceux qui sont partis est impossible; il se transfigure en un mythe, un fantôme, voire une sirène identique à celle qu'attendent ceux qui veulent partir. C'est pourquoi, « *ceux qui partent ne pensent pas revenir* » : la réalité de l'émigration fait échec à toutes les mythologies préconçues et crée des conflits intérieurs que la mort seule peut résoudre (10).

Mais alors que les personnages de Ben Jelloun veulent oublier ce qu'ils quittent et tentent de rompre avec le passé qui les poursuit, ceux de Bouraoui semblent vouloir retrouver ce qu'ils quittent (continuité métaphorique) non pas dans le même (ils se méfient de leurs compatriotes) mais dans l'autre, en l'occurrence l'Italien. Si l'objectif des personnages chez Ben Jelloun est de devenir autre, chez Bouraoui l'ultime bonheur est d'être le même dans l'autre. Illustrant à merveille la deuxième catégorie de notre typologie d'émigrés, le héros-narrateur de Bouraoui se donne en effet pour but de « *me mouler dans un corps de l'étranger, non pas pour quitter le mien ou m'en débarrasser, mais pour l'amplifier; me sentir quelqu'un d'autre tout en restant moi-même* » (8). L'exil « *n'est pas le chemin qui mène aux déchirements d'un moi [...]* C'est plutôt la route des rencontres d'un 'vous' », en bref, un désir de l'autre (22). Convaincu que l'identité méditerranéenne transcende les aberrations géographiques et les cloisons de toutes sortes, le narrateur s'acharne à mettre en relief tout ce qui témoigne d'une histoire commune et transculturelle entre le Sud et le Nord. Il multiplie les références aux métaphores d'une identité méditerranéenne hautement métissée: la cathédrale de Monreale, un vrai « *chef-d'œuvre de la fusion parfaite de divers styles d'architecture: du Christianisme à l'Islam, de Rome à Byzance, de l'Orient à l'Occident* » (224); les peintures de Mario qui « *mettent en relation plusieurs cultures* » (223); la cathédrale

⁵²C'est le même dilemme que l'Algérien M. Sebba décrit en dédiant son poème/recueil à "ceux qui sont obligés de partir, et qui sont reçus dans la suspicion: [à] ceux qui rentrent, et qui sont reçus dans le mépris". Cf. *Hommage à l'errant*, Les mains secrètes, New York, 2007, p. 77.

⁵³Le héros du fameux récit de T. Ben Jelloun: Moha le fou, Moha le sage. Seuil, Paris, 1978.

Santa Maria d'Assunta, «un joyau de l'art multiculturel » (229). Métaphores de la réconciliation méditerranéenne, ces objets d'art célèbrent la fusion, le métissage et la synthèse. Le héros se considère lui-même comme une incarnation de cet idéal méditerranéen, et se sent fier de vivre cette diversité non pas sous le signe du déchirement et de la contradiction, mais comme une source de synthèse et de réconciliation.

Ainsi, dans *Cap Nord*, loin d'être un motif de division et d'angoisse, l'altérité est vécue comme un signe euphorique faisant partie intégrante d'une identité méditerranéenne profondément cosmopolite. A cause de l'histoire millénaire commune, il est difficile selon le narrateur de Bouraoui d'isoler des identités culturelles discrètes et pures de toute influence entre l'Italie et la Tunisie, l'Espagne et le Maroc, le nord et le sud de la Méditerranée. Il suffit de gratter la surface pour retrouver l'autre confondue « *en une divine unité* » et de « *renouer avec les fulgurances du passé pour saisir les constantes culturelles* » (229, 161).

Conclusion

Dans *Cap Nord* comme dans *Partir*, la portée dramatique de la migration vers le Nord se double d'une mythologie (maghrébine) identique du départ et du retour. Les frontières entre le nord et le sud de la Méditerranée deviennent le locus du tragique vécu par les personnages des deux romans, et surtout ceux de Ben Jelloun. Aux facteurs géographique et culturel s'ajoutent de nouvelles dynamiques qui exacerbent et accentuent les clivages et la distance entre les peuples: l'inégalité économique croissante entre l'Europe et l'Afrique et l'inscription des questions de sécurité au centre de la migration Sud-Nord. Cependant, si les frontières dans *Partir* sont principalement d'ordre économique et sécuritaire, elles sont conçues et démystifiées dans *Cap Nord* en termes idéologiques et rhétoriques. Bouraoui dénonce en effet les partisans du concept sectariste⁵⁴ de « *choc des civilisations* » (Est/Ouest, Orient/Occident, etc.), en faisant l'éloge des « *liens concrets qui nous unissent depuis les temps immémoriaux* » (251) et en défendant la création d'une zone méditerranéenne commune où les barrières de toutes sortes perdraient leur raison d'être.

⁵⁴Il rejoint ainsi E. Glissant qui lui aussi dénonce « les vieux démons de la pureté et de l'anti-métissage [qui] résistent et allument ces points infernaux que l'on voit brûler à la surface de la terre ». Poétique de la Relation. Gallimard, Paris, 1990, p. 19.

Malgré leur conception différente des frontières, les deux romans mettent en scène l'insoutenable relation entre le Nord et le Sud et la politique inquiétante de l'Europe et de l'Afrique face aux migrants qui risquent leur vie dans l'espoir d'échapper à la misère. Ce qui est frappant, compte tenu des promesses de la mondialisation et du transnationalisme naissant, est le renforcement sans précédent des contrôles aux frontières entre l'Europe et l'Afrique. Loin d'être supprimées, les frontières prospèrent. Tel est le paradoxe fondamental dont parle Foucher dans *L'obsession des frontières* et dont nos deux romans, chacun à sa façon, illustrent les conséquences.

Bibliographie

BOURAOUI Hédi, *Cap Nord*, Editions du Vermillon, Ottawa, 2008, 269 p.

---. « Les enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature » in BELANGER Louis, *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne*, L'Interligne, Montréal, 2000, pp. 11-26.

---. *Livr'Errance*, Editions D'Ici et d'ailleurs, Mareuil-sur-Ourcq, 2005, 110 p.

---. *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Mémoire d'encrier, Montréal, 2005, 170 p.

BEN JELLOUN Tahar, *Partir*, Gallimard, Paris, 2006, 335 p.

---. *Moha le fou, Moha le sage*, Seuil, Paris, 1978, 185 p.

DEBRAY Régis, *Eloge des frontières*, Gallimard, Paris, 2010, 104 p.

DIOME Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003, 296 p.

FOUCHER Michel, *L'Obsession des frontières*. Perrin, Paris, 2007, 248 p.

GAUDÉ Laurent, *Eldorado*, Actes Sud, Paris, 2006, 260 p.

GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, Paris, 1995, 144 p.

---. *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, 248 p.

MASFRAND Didier, *L'obsession des frontières - Michel FOUCHER* - Éditions PERRIN - 2007, Compte rendu en ligne, 5 février 2008, <http://www.histoire.ac-versailles.fr/spip.php?article524>. Page ouverte le 6.12. 2012.

SALIH Tayeb, *Saison de la migration vers le Nord*, Actes Sud, Paris, 1 Novembre 2006, 171 p.

SEHABA Mohamed, *Hommage à l'errant*, Les mains secrètes, New York, 2007, 77 p.

SIMITIS Costas, «Discours», Débats du Conseil européen, 2003, Discours en Ligne,

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+CRE+20030701+ITEMS+DOC+XML+V0//FR&language=FR#top> Page ouverte le 4. 3. 2012.

Nationalism, History and the Shaping of Postcolonial African Identities: A Comparative Reading of Bloke Modisane's *Blame Me on History* and Ayi Kwei Armah's *The Eloquence of the Scribes*

Kouamé ADOU
University of Bouaké (Ivory Coast)
kouame.adou@sfr.fr

Résumé

Cet article est une analyse des récits autobiographiques de deux écrivains anglophones africains aux parcours atypiques. Le premier, Blame Me on History (1986) du sud-africain Bloke Modisane, est écrit dans le contexte de l'Apartheid et met en exergue le ressenti de son auteur et sa vision de l'identité nationale en Afrique du Sud. Le second, The Eloquence of the Scribes (2006), est de l'écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah. Dans ce mémoire, il expose les raisons pour lesquelles il milite pour une identité continentale africaine. A travers la mise en tension des points de vue de ces deux écrivains, cet article cherche à poser la question du nationalisme et des identités en Afrique : est-il nécessaire que chaque état cherche à enraciner ses valeurs dans une identité nationale ou est-il préférable que les nations africaines s'unissent pour bâtir et consolider une identité continentale ?

Mots-clés : Afrique, autobiographie, histoire, nationalisme, identité.

Introduction

As defined by Kai Nielsen, the term “nationalism” is generally used to describe the attitude that the members of a nation have when they care about their identity as members of that nation and the actions that the members of a nation take in seeking to achieve some form of sovereignty (Nielsen 9). However, taking into account the history of African countries, this concept should be used cautiously. Indeed, as there is no unanimity on the existence of African nations, one can hardly speak of nationalism in Africa in the sense that African states are too young and unstable compared to the Western ones. In fact, the incredible number of civil wars and tribal conflicts which continue to tear down the African continent, after the end of Western

colonization, undoubtedly show that most African states do not have a national consciousness worthy of the name. Moreover, the necessity for developing national consciousnesses is questionable as the whole continent is now politically independent and is seeking ways to revitalize itself at the cultural, political and economical levels. Therefore, it seems that there is the urge to make a clear choice between the need to develop national identities and the necessity to encourage Africans to embrace the principle of a truly continental unity. The two identities usually seem to be mutually exclusive hence the necessity to analyse their consequences on the quest for an African identity.

To study the ambivalence and the dialectics between the perceptions of the concepts of nationalism and African unity, we will conduct a comparative reading of two Anglophone African autobiographies written in different social contexts: Bloke Modisane's *Blame Me on History*⁵⁵ and Ayi Kwei Armah's *The Eloquence of the Scribes*⁵⁶. As a literary genre, the autobiography is not often taken into account in the criticism of African literature, as very few writers' or political leaders have undertaken the task of writing about their own lives. However, as books based on memory and life experience, non-fictional autobiographies allow a writer to give his viewpoint on the economic, social, cultural and political issues of his country. For a topic as important as that of the dialectics between nationalism and the unity of Africa, this genre can be of crucial importance insofar as from the opening paragraphs of these books to the end we are immersed in a universe full of emotional truths which come from the hearts of the two writers.

I. Sophiatown as the symbol of black African identity in Bloke Modisane's *Blame Me on History*

Bloke William Modisane was a Black South African writer. He was born in 1923 in Sophiatown, in the suburbs of Johannesburg. Like many South African writers, his writing contributed not only to the awakening of black consciousness, but also to the healing process of

⁵⁵Bloke Modisane, *Blame Me on History* (New York, Touchstone, 1986). This book was first published in 1963 in South Africa. However, in this article, we will use the 1986 Touchstone edition.

⁵⁶Ayi Kwei Armah, *The Eloquence of the Scribes. A Memoir on the Sources and Resources of African Literature* (Popenguine - Senegal, Per Ankh, 2006). Subsequent quotations are from this edition.

South African society, which suffered from the separate development policy established by its white population. He denounced the oppression of non-White South Africans by the white minority and also the class and race struggle that changed coloured races into what Frantz Fanon called in one of his books the “wretched of the earth”⁵⁷. His route can help us understand how the Apartheid system impacted the lives of millions of South Africans for whom South Africa was not yet a nation but a battlefield where survival was to be negotiated daily. He worked as a journalist for the black readers’ magazine *Drum* where talented and politically committed writers such as Henry Nxumalo, Can Themba, Bloke William Modisane was a Black South African writer. He was born in 1923 in Sophiatown, in the suburbs of Johannesburg. Like many South African writers, his writing contributed not only to the awakening of black consciousness, but also to the healing process of South African society, which suffered from the separate development policy established by its white population. He denounced the oppression of non-White South Africans by the white minority and also the class and race struggle that changed coloured races into what Frantz Fanon called in one of his books the “wretched of the earth”. His route can help us understand how the Apartheid system impacted the lives of millions of South Africans for whom South Africa was not yet a nation but a battlefield where survival was to be negotiated daily. He worked as a journalist for the black readers’ magazine *Drum* where talented and politically committed writers such as Henry Nxumalo, Can Themba, Es’kia Mphahlele and Lewis Nkosi also wrote. However, in 1959, during a period when freedom of movement was restricted in South Africa and when “the right to live in peace in [his] house was subject to the pleasure of any superintendent or Native Commissioner” (Modisane 308), he went into exile in London. It was from this exile that he wrote in 1963 *Blame Me on History*, an autobiography that was appreciated, as stated by Mark Mathabane in the foreword, for its “implacable honesty” (Modisane xi).

This book allows us to understand how space was at the centre of a social and political struggle in his life as well as in that of ordinary

⁵⁷Frantz Fanon uses this term in his book *The Wretched of the Earth* (New York, Grove Press, 2004) to describe the condition of poor and indigent Algerians who suffered from French colonization.

coloured South Africans. On the whole, even though it discusses the inhuman conditions to which non-white South Africans were relegated, the destruction of Sophiatown remains its focus. Indeed, Sophiatown, Modisane's place of birth, was one of Johannesburg's four districts where coloured South Africans could own a piece of land⁵⁸. Contrary to the segregationist policies that were practiced in the heart of the capital, cosmopolitanism was characteristic of this township as it was inhabited by Coloureds and Whites in perfect harmony. In spite of hard living conditions, permanent violence, overcrowding and lack of privacy, this township could be perceived as the embryonic "Rainbow Nation" the then Cape Coast Archbishop Desmond Tutu had dreamed of for the post-Apartheid period. Yet, in 1950, under the Group Area Act, the White government decided to promote the separation of races. As a result, all non-Whites living in so-called white areas had to be relocated to new areas set aside solely for occupation by those with the same skin colour. Consequently, being a mixed-race district, Sophiatown was targeted by these measures. Despite vigorous and long protestation led by Mandela's African National Congress (ANC), the suburb of Sophiatown was entirely removed in 1963⁵⁹ and replaced by Triomf ("Triumph" in Afrikaans), a White town with an ironic name.

This place that was perceived at the time as a symbol of black identity thus disappeared from the South African landscape. Bloke Modisane's resentment and outcry can be seen in the first sentence of his autobiography, "Something in me died, a piece of me died, with the dying of Sophiatown" (Modisane 5), and at the end of the first chapter, "Sophiatown and I were reduced to the basic elements, both of us for the same reason: we were black spots" (Modisane 14). Through these sentences, it is easy to see that Modisane identifies himself with Sophiatown. Indeed, as shown in his reminiscences, he first crystallizes in himself the anger and frustration of thousands of non-White South Africans who were condemned to a nomadic life in spite of their attachment to their soil. This self-identification with Sophiatown, however, turns to a collective identification when Modisane makes a link between Sophiatown's inhabitants and their collective identity:

⁵⁸Sophiatown, Alexandra Township, Martindale and Newclare were "freehold townships", which means that these places were not under the authority of Johannesburg's council.

⁵⁹With the exception of the Anglican Church of Christ the King.

We cherished Sophiatown because it brought together such a great concentration of people, we did not live in it, we were Sophiatown. It was a complex paradox which attracted opposites; the ring of joy, the sound of laughter, was interposed with the growl and the smell of insult; we sang our sad happy songs, were carried away by our erotic dances, we whistled and shouted, got drunk and killed each other (Modisane 9).

As indicated in this excerpt, Sophiatown had a particularly emotional significance. Through the attachment and the behaviour of coloured South Africans towards it, we also notice the relationship between the individual and his living space. Thus, the non-Whites, who made up 75% of the South African population and who owned only 7% of the land, became accustomed to violence, poverty and insalubrity as if they were naturally part of their lives. Under these circumstances, being Black or Indian in this country implied living in a crowded and filthy suburb such as Sophiatown, as well as being poor and persecuted.

From Modisane's autobiography emerges the idea that the co-existence of different groups of people in South Africa is a permanent source of conflict not only between Whites and Blacks but also between people belonging to the same race and social conditions. For this reason, he advocates a civic and non-ethnic nationalism that would take into account the collective aspirations of South African multicultural and multiracial society: "Perhaps all of us in South Africa have reason to blame the hypocrisy, the race attitudes, the dangerous state of race relations, on the colour-bar" (Modisane 217).

This cosmopolitan goal, though, is also accompanied by an affirmation and a demand for black identity. Modisane concerns himself with the image, the future and the true identity of coloured South Africans. Paradoxically, this identity seems to be built and consolidated in social and political conflicts intending to give dignity and freedom to Blacks in socio-cultural and politico-economic conditions that are unfortunately dominated by otherness.

When these conflicts are not physical and violent, they are psychological or ideological as they aim at reversing the unjust social order prevailing in the country. For instance, as a black intellectual, Modisane questioned the colonialist and racist interpretation of South African history in general and particularly that concerning the image of Tshaka taught to South African

students. While the author perceives this African chief as “the brilliant general who welded the Mnguni tribelets into a unified and powerful Zulu nation” (Modisane 41), he asserts that he was described in South African textbooks as a “psychopath” who was “venomous” or “ferociously inhuman” (Modisane 41). It is worth recalling here that the content of the textbooks used in South African schools attended by Blacks were decided by the government which was exclusively made up of Whites. Furthermore, Apartheid tended to use education as a tool to oppress black South Africans and reduce their employment opportunities. In this case, by conveying such a negative image of this emperor, the South African authorities simply aimed to tell students that black South Africans had no historical and emblematic leader whom they could identify with.

This viewpoint not only confirms South African historiography’s domination by whites but shows that the nation of South Africa was diversely perceived by Blacks and Whites. This example highlights the subjective nature of historical and national vision, as it was clear in the Apartheid context that truth had a double standard of morality. As a result, both the feeling of membership in the nation and the desire for sharing become more local and racial than national or multicultural. This idea is exemplified in chapter XIII by Modisane’s ironic affirmation that the oxygen in the air was the last remaining amenity which he shared fully with the Whites of South Africa. The selfishness and the aversion of his white countrymen is emphasized in the idea that the vital component of the air Black South Africans breathe may be extracted to reinforce and further purify that of the Whites: “When this does happen I hope the Government will be persuaded to accept the rape of justice and fair-play, that the air reserved for me will be guaranteed in the constitution” (Modisane 205). It may be noted that his anguish and his status as a persecuted person are sometimes expressed with irony and satire. However, we should bear in mind here that during Apartheid, places such as schools, swimming pools, churches and even roads were racially oriented and were usually forbidden to Blacks during.

In spite of this situation, beyond the meticulous description of Sophiatown’s inhabitants, their hellish living conditions and the condemnation of dispossession of their ancestral land, Modisane expresses the hope that Whites and Blacks will recognize their wrong so that they can think of South Africa as a nation. In so doing,

history becomes the evidence upon which South Africans should rely, for posterity will be the sole judge:

Blame the subjugation of one race by another on the commitment of history; blame the bigotry on history; blame Black Nationalism on history. I have heard that the white races have had their turn on being on the top, and that history has come round for the coloured races to be on top. It is a logic of history, they say. Until then we South Africans, black and white, will put our head together, and in a spirit of pure South Africanism – speaking in concert the song on our national emblem: *Ex Unitate Vires* – blame all our problems, and ourselves, on history (Modisane 218).

Like a love poem, these sentences are, arguably, the most judicious and captivating of this book which immerses the reader in the time of Apartheid. Modisane died in 1986 in West Germany when he was 63 years old, only four years before the end of Apartheid. But anyone who attentively followed the hearings of the “Truth and Reconciliation Commission” in 1995 will recognize the prophetic dimension of his autobiography and his dream to see the change of the South African Union into a strong and indivisible nation. As he was a writer who suffered from oppression and racial discrimination and who had to go into exile to preserve his life, it may be expected that his writing would only be full of resentment toward his country and his countrymen. However, there is something which goes beyond that, something Timothy Brennan has called “the contradictory topoi of exile and nation [...] in a lament for the necessary and regrettable insistence of nation-forming, in which the writer proclaims his identity for a country whose artificiality and exclusiveness have driven him into a kind of exile” (Brennan 63). Indeed, Modisane’s writing can underline the relationship between exile and nationhood as his attachment to his motherland instead of his alienation from it is remarkable.

II. Beyond national identities: African unity in Ayi Kwei Armah’s *The Eloquence of the Scribes*

Unlike Modisane who tirelessly fought oppression in South Africa without seeing reward for his efforts, the evolution of Ayi Kwei Armah appears less chaotic in the sense that his career developed in a socio-political context less oppressive than the Apartheid system. As the author of seven novels and several short stories, he is not only more prolific than Modisane but also the path his life has taken

contrasts with that of the anti-apartheid writer. Indeed, whereas Modisane was exiled in Europe to flee oppression, Armah lived and worked in Western countries (in America and France) before choosing to work in Africa where he worked in Algeria, Ghana, Lesotho, Tanzania, and in Senegal since the 1980s. Whether for ideological reasons or personal suitability ones, this Ghanaian writer never considered himself a foreigner or an exile in these countries because he affirms that he is at home in Africa, no matter the African country. In his novels, he expresses the vision of an Africa without borders by condemning the partition of the African continent. He thus writes in *Osiris Rising*, his sixth novel: “Now we live in neocolonies called Nigeria, Botswana, Senegal, Rwanda, Tanzania, Mozambique. We’ll have to work against stiff odds to turn our dismembered continent into a healing society, Africa” (Armah, 1995, 12).

This assertion, in which he condemns the misdeeds of Western colonization in Africa, implies that if Africans are to have a true cultural identity, it must go beyond the local and national identities to which they have been confined since independence. In his memoir, *The Eloquence of the Scribes*, his discourse is even more direct insofar as he leaves the fictional world to speak on his own behalf. In it, he particularly justifies his vision of a continent he would like to perceive as united and not a collection of independent states: “Africans who, like me, grew up under a colonial educational system were encouraged to embrace a type of identity that was supposedly quintessential in Africa – a tribal identity” (Armah, 2006, 120).

Without any ambiguity, Armah rejects this type of identity which develops local particularisms perceived as “nationalism” in Western countries. Therefore, he agrees with political economists such as Louis Balthazar who define nationalism as a phenomenon of withdrawal into oneself on a collective scale, a manifestation of national selfishness, a refusal of integration thereby giving place to the expression of negative feelings and hatred toward other nations (Balthazar 33). In this view, nationalism and local identity generate in Africa ethnic and tribal identity in opposition to a collective African conscience. For this reason, Armah thinks that there is no need to encourage the rise of national consciousness in Africa because it cannot bring any dynamism to the states nor to the

continent as a whole.

The argumentation of the Ghanaian writer is all the more logical if one compares his vision of a pan-African movement to the organization of Europe around an economic project (through the European Union). Meanwhile, vague African desires for common political organizations such as the Organization of African Unity (now the African Union) or regional economic institutions such as the Economic Community of West African States (ECOWAS) did not really show a sense of togetherness. These aborted projects, which raised doubts as to the viability of consolidating an African identity, enraged Armah. This is the reason why he firmly advocates through his literary works the promotion of a global and non-sectarian vision of Africa. With this intention, he continuously blames Western countries for having partitioned and weakened Africa, which he affirms was a single entity and a less fragile social unit before the Atlantic slave trade (from the 16th century onwards) and the 1884-85 Berlin Conference which formalized the partition of Africa. As a consequence of this point of view, the word “national” takes on a negative connotation and becomes synonymous with “colonial” in his autobiography.

This position not only stems from an anti-colonial discourse but also from a historical reading of the global situation of Africa to which the concept of nation-state could not be applied before the 1960s. Indeed, according to the British novelist and critic Raymond Williams,

“Nation” as a term is radically connected with ‘native’. We are born into relationships which are typically settled in a place. This form of primary and ‘placeable’ bonding is of quite fundamental human and natural importance. Yet the jump from that to anything like the modern nation-state is entirely artificial (Williams 451).

The artificial nature of this connection is particularly manifest for African states or “nations” as their existence only dates back to the second half of the 20th century. As a consequence, the attitude that goes along with it may be inconvenient and even difficult to adopt. To escape this nationalism or sectarianism, which leads people to live in isolation and is synonymous with an ambiguous identity, Armah, just like Modisane, goes back to history. He pays homage to the promoters of a united Africa or to the African rebirth advocated by Kwame Nkrumah, the first president of Ghana and, some time

after him, Nelson Mandela in his vision of African emancipation⁶⁹.

III. Prospect for the future: Shaping postcolonial African identities

In the same way, the Ghanaian writer is in favour of a retrospective glance towards the African past so that Africans can re-appropriate a past which Western historiography does not always acknowledge as theirs, particularly the African origins of ancient Egypt, its scribes and hieroglyphics. Indeed, one may relate Egyptian civilization to present-day Egypt or broadly to North-Eastern Africa and also consider the historical and cultural vestiges (Pharaohs, kings, queens, temples, pyramids etc) as Egypt's national heritage. However, basing his arguments on African oral tradition, Armah claims that Ancient Egypt was an African civilization.

He sees this pan-African civilization as the womb of many "national" cultures such as that of the Akan of West Africa:

Akan tradition, my earliest contact with the oral epic genre, mentions an ancient parent society from which the Akan and other African groups derive their origins. That society is named as Ghanaman, meaning the state of Ghana. That state is further identified in the epic as *Ebibir man kesekese bi*. The phrase means "a very great black nation" (Armah, 2006, 225).

For him, it is clear that Western colonisers are responsible for the political and cultural division of Africa. Nevertheless it is still possible for Africans to rebuild what has been destroyed to return to the ancient Africa that he interchangeably called *Ebibirman* or *Kmt*: Nothing prevented the forty-two small nomes from forming the Two Lands, then the single state of *Kmt*, able to confront the largest of dangers and to thrive in their teeth, their intelligent planning. The ancestors have left a message for those not too lazy to read and think: if we are too helpless as Nigerians, Zimbabweans, South Africans, Mozambicans, Senegalese, Mauritians and Zambians, what prevents us from becoming Africans and saying goodbye to misery? (Armah, 2006, 237).

One may wonder whether *Kmt* or *Ebibirman* was actually an ancient

⁶⁹Each one of these two presidents is the author of an autobiography. Kwame Nkrumah, *The Autobiography of Kwame Nkrumah* (Edinburgh - New York, T. Nelson, 1957) and Nelson Mandela, *Long Way to Freedom: the Autobiography of Nelson Mandela* (Boston, Little Brown & Co. 1994).

African nation or a mythic black nation as Armah tends to make us believe. In fact, the scientific foundations of the existence of this ancient Africa and the relationship of black African cultures with Ancient Egypt are still to be proved. Only very few historians defend this vision of the African past insofar as Armah seems to idealise the social and political organisation of antic Africa in his memoir as well as in his novels. However, the Senegalese scholar Cheikh Anta Diop was the leading figure of this trend of thought in Africa and probably in the world. His historical and anthropological research, especially in *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*⁶¹, shows that Ancient Egyptian civilization has its origin in black Africa. In addition, he demonstrated the interrelationship between the African nations from the North to the South and from the West to the East. By calling attention to the historical, archaeological and anthropological evidence that supports his thesis, Diop aimed not only to redefine “the place of Egypt in African history in particular and in world history in general” (Clarke 341) as stated by John Henrik Clarke, but also at enhancing African cultures.

For Ayi Kwei Armah, Cheikh Anta Diop’s work deserves to be continued and his vision of the African rebirth is to be espoused by the new generations of Africans in search of empowerment and cultural and social regeneration in a modern world in which Western nations still have control over economic and even political issues in Africa. Political leaders were seen in the early independent years (the sixties) as those who were capable of bearing such hopeful and ambitious projects. But in Armah’s view, they cannot work efficiently for the rebuilding of this great African nation as they are more concerned with power and immediate results. This task, which requires a long-term effort and goes along with the redefinition of an African identity, is to be undertaken by those he calls “cultural workers” and whom he defines as “the kind of intellectuals who can spend twenty, forty years working on a problem, so systematically that after they die, their colleagues can continue the same work, at higher levels” (Armah, 2006, 238). Here Armah agrees with Frantz Fanon who, in a different context, also underlined the crucial role

⁶¹Cheikh Anta Diop, *The African Origin of Civilization: Myth or Reality* (Chicago, Lawrence Hill Books, 1974). This book consists of selections from *Nations nègres et culture* (first published by Présence Africaine in 1955) and *Antériorité des civilisations nègres: mythe ou vérité historique?* (first published by Présence Africaine in 1957).

of African intellectuals in the building of the nation:

If a man is to be judged by his acts, then I would say that the most urgent thing today for the African intellectual is the building of his nation. If this act is true, i.e., if it expresses the manifest will of the people, if it reflects the restlessness of the African peoples, then it will necessarily lead to the discovery and advancement of universalising values. Far then from distancing it from other nations, it is the national liberation that puts the nation on the stage of history. It is at the heart of national consciousness that international consciousness establishes itself and thrives. And this dual emergence, in fact, is the unique focus of all culture (Fanon 180).

Fanon published his book in a context of anti-colonial struggle⁶², and the idea of the nation in third world countries at that time was probably different from that of the post-independent period. While freedom and liberation were the main issues of anti-colonial struggle, economic and cultural development were the main concerns during the first decades that followed African independence. However, what really unites his writing to that of Armah is the necessity of enhancing a collective African consciousness that can first free the African continent from its oppressors and then work for its cultural and economic development. Armah walked in the paths of Fanon before following Cheikh Anta Diop in promoting the idea of one African nation "Ebibirman" or "Kmt". One may wonder whether this vision of a distant future will come into realization. It transcends and contrasts with the present situation of the African continent to such a point that one may think of it as an illusory hope.

Conclusion

This comparative study of *Blame Me on History* and *The Eloquence of the Scribes*, has examined the interaction between the concept of nationalism and the idea of an African unity in a postcolonial context that is dominated by intense identity demands. By choosing to contrast the work of Modisane, who wrote his autobiography in the context of the apartheid political system, with the memoir of Armah, whose country was formerly colonized, we wanted to measure the way African countries can overcome their internal difficulties and

⁶²This extract is from "On National Culture", a paper Fanon presented at the Second Congress of Black writers and artists in Rome in 1959.

differences to succeed in strengthening their identities through a continental unity. From the two autobiographies emerges the idea that for national states as weakened as those of Africa, racial and national identities should only be promoted if there is the demonstration of adversity as complex as that of Apartheid. However, annexationist desires, colonization and the exclusive discourse of Apartheid having ended, at least in their political forms, the definition and the promotion of an identity affixed with the whole territory of Africa could make the continent more dynamic than the static national systems existing nowadays. In other words, as asserted by Ivan Crouzel, the idea of African rebirth calls into question the concept of national sovereignty favouring instead continental sovereignty (Crouzel 179). It is an alternative solution to the national political orders which emerged in the majority of African countries approximately a half-century ago. In this case, we would speak of a sole African nation rather than African nations. However, one has to acknowledge that this is only a stubborn hope with a utopian edge, insofar as the two writers attempt to capture an elusive vision of cultural unity in a continent which has been exposed to countless influences. Until today, there is no serious political project concerning the unity of the African continent and the shaping of a true African identity. However, writers can be seen as pathfinders with a vision of the future. If the hope of a South African nation in which the relationships among people do not turn into relationships of power as in Modisane's autobiography which is now turning into reality, we can be optimistic about the emergence of an African nation however hard the task may appear. Like in the apartheid period, the apparent contradiction between the lack of political pragmatism in Africa and the creative and dynamic vision projected by writers such as Armah and Modisane is not to be seen as something permanent. Indeed, instead of the present inertia, we can assert that change is possible and when Kmt's time returns it will certainly be possible to deal with a true African nationalism by referring to Africa as one nation.

Works cited

ARMAH, Ayi Kwei. *The Eloquence of the Scribes. A Memoir on the Sources and Resources of African Literature*. Popenguine – Senegal: Per Ankh, 2006.

-----, *Osiris Rising. A Novel About Africa Past, Present and Future*. Popenguine – Senegal: Per Ankh, 1995.

BALTHAZAR, Louis. “Conscience nationale et contexte international”, *Le Québec et la restructuration du Canada, 1980-1992: Enjeux et perspectives*. Eds. Réjean Pelletier, Guy Laforest and Vincent Lemieux. Québec: Editions du Septentrion, 1999, 31-48.

BRENNAN, Timothy. “The National Longing for Form”. *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990, 41-70.

CLARKE, John Henrik. “Cheikh Anta Diop and the New Light on African History”, *Freedomways* 14.4, 4th Quarter (1974), 339-45.

CROUZEL, Ivan. “La ‘renaissance africaine’ : un discours sud-africain ?”, *Politique africaine* 77 (March 2000), 171-182.

DIOP, Cheikh Anta. *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*. Edited and translated from the French by Mercer Cook. Chicago: Lawrence Hill Books, 1974.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Translated from the French by Richard Philcox. New York: Grove Press, 2004.

MANDELA, Nelson. *Long Walk to Freedom: The Autobiography of Nelson Mandela*. Boston: Little Brown & Co, 1994.

MODISANE, Bloke. *Blame Me on History*. New York: Touchstone, 1986.

NIELSEN, Kai. “Cosmopolitanism, Universalism and Particularism in the Age of Nationalism and Multiculturalism”, *Philosophical Exchange*, 29 (1998-99), 3-34.

NKRUMAH, Kwame. *The Autobiography of Kwame Nkrumah*. Edinburgh - New York: T. Nelson, 1957.

WILLIAMS, Raymond. *The Year 2000*. New York : Pantheon, 1983.

ZERBO, Yacouba. “Genèse et évolution du nationalisme”, *Intellectuels, nationalisme et idéal panafricain: perspective historique*. Ed. Thierno Bah. Dakar : Codesria, 2005, 13-28.

TRANSGRESSIONS ET SUBVERSION DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE DANS LA BATAILLE DE PHARSALE DE CLAUDE SIMON

Arouna COULIBALY

Enseignant Chercheur, Assistant à l'UFR LLC,
Université Félix Houphouët Boigny - Côte d'Ivoire
coulibaly_rouna@yahoo.fr

Résumé

Quelques dispositifs spécifiques qui fondent la transgression et la subversion de l'écriture romanesque dans le Nouveau Roman sont identifiés et analysés à partir de La Bataille de Pharsale de Claude Simon. Ces innovations portent sur les aspects matériels graphiques et visuels du texte, les catégories très stables comme le personnage, le temps et l'espace, la composition de l'intrigue etc. Le récit, excessif et abymé, présente un fonctionnement réticulaire et analogique que l'analyse révèle. La technique du romancier vise à renouveler un genre qui, selon Jean Ricardou ne doit plus être « l'écriture d'une aventure » mais « l'aventure d'une écriture ».

Mots-clés : *Nouveau roman, réseau textuel, récit excessif, récit abymé, dispositif.*

Introduction

L'histoire du roman est marquée par un moment singulier qui a vu naître le Nouveau Roman. L'ambition avouée de cette nouvelle approche était de « saper » les fondements traditionnels et désormais stables de la création romanesque, de proposer, au-delà des particularismes de chacun des écrivains qui se réclamaient de cette « école », une écriture et une lecture nouvelles. Selon Jean Ricardou, en l'absence d'une charte programmatique, « *comme ensemble, le Nouveau Roman paraît avoir été d'abord l'opportune réponse fournie à un intense désir de nouveauté*⁶³. » Face donc à la persistance du surréalisme d'avant-guerre et aux « limites » de la « sartrienne littérature engagée » d'après-guerre qui fondent une littérature peu attractive, l'intelligentsia exprime le souhait d' « *une littérature quelque peu différente*⁶⁴ ». Ainsi, le projet personnel de

⁶³Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman (Les raisons de l'ensemble)*, Editions du Seuil, Paris, 1973, p.226.

⁶⁴Idem, p.227.

Claude Simon, tout en se distinguant de celui de ses pairs nouveaux romanciers (A. R-Grillet, N. Sarraute, J. Ricardou...) s'inscrivait dans une perspective commune : celle d'une écriture novatrice. Il expose, dans *La Bataille de Pharsale*⁶⁵, une écriture qui résume un projet d'écriture à la fois personnel et collectif. Œuvre de rupture, *La Bataille de Pharsale* se présente comme un bel exemple de transgression et de subversion de l'écriture romanesque. Comment donc les techniques de composition traditionnelle du roman (temps, espace, narration, focalisation...) explosent-elles ici et quelles sont les innovations importantes que Simon apporte à sa création ? Comment l'écrivain s'y prend-il pour repousser les conventions du roman classique et quels sont les nouveaux codes et les mécanismes de rupture les plus spécifiques qu'il propose ? La présentation matérielle du texte apporte les premières réponses.

I-ASPECTS MATERIELS, GRAPHIQUES, VISUELS ET STRUCTURELS DU TEXTE

Dans *La Bataille de Pharsale*, les éléments graphiques et matériels (italiques, images, textes, chiffres, tailles de police...) retiennent tout de suite l'attention du lecteur nouveau. Ce qui frappe d'emblée, ce sont les curiosités et les « fantaisies » graphiques et donc visuelles. L'œuvre simonienne se révèle être, à ce propos, un mélange de caractères romains et grecs, d'italiques, de textes et d'images entremêlés, de blancs dans l'espace textuel, de chiffres incorporés au texte, de tailles de police hétéroclites ... tout cela dans un désordre apparent à nulle autre pareille. De fait, quoiqu'on puisse observer chez Simon un texte globalement touffu et dense, on y découvre également quelques blancs ou plus précisément de brutales interruptions, dans la construction des phrases, qui fonctionnent comme des ruptures dans les différentes séquences narratives et sémantiques : « ... *la ligne de la palissade ondulait parmi les ronces et les buissons d'orties feuilles en... tous les souvenirs voluptueux qu'il emportait de chez elle... dents de scie mordant cuisantes brûlures petites cloques roses sur les jambes nues des enfants... »* (p.175)

La séquence centrale est une sorte de proposition incise qui vient s'intégrer à la structure de la phrase initiale. Comme les points de

⁶⁵Simon (Claude), *La Bataille de Pharsale*. Les Editions de Minuit, Paris, 1967.

suspension, le blanc dans le texte est un indicateur qui montre la rupture dans la construction de la phrase. Celle-ci reprend d'ailleurs son « cours » normal, explosant, par là même, la structure canonique grammaticale de la phrase, et brouillant du même coup la compréhension de cette séquence textuelle. Un effort de lecture et de compréhension est ainsi exigé du lecteur dont l'acuité visuelle est sollicitée.

En marge de cette particularité, on observe de nombreux passages en italique. La séquence suivante portant sur plus d'une page en est une parfaite illustration : « *des tessons de bouteille des valises crevées ...ils scintillaient par milliers le sol en était couvert* » (pp.110-112.) L'extrait, différent typographiquement du reste du texte proposé en caractères romains, représente des souvenirs du narrateur relatifs à son expérience de la guerre et ses souvenirs de lecture portant sur la bataille de Pharsale. Loin d'être fortuits, ces passages constituent des « voies » de lecture dans le réseau textuel simonien. Ils peuvent être lus presque indépendamment du « texte principal » avec lequel ils entretiennent pourtant des liens d'analogie autant que de variation. De même, certains passages de l'œuvre sont entièrement rédigés en caractères d'imprimerie : « **LES COUPS ONT NORMALEMENT REPRIS A LA FACULTE DE NANTERRE.** » (p.64) Dans la même taille de police (et le même caractère) qui se combine d'ailleurs à une autre, on peut lire plus loin : « **COURS et non pas COUPS lapsus tourner une page pour avoir l'air de COURSES AUJOURD'HUI A AUTEUIL 13h 30 SPECTACLES.** » (p.65) Ce « jeu » sur la taille de la police et les caractères d'imprimerie, permet de distinguer les « titres » de la séquence narrative proprement dite. Le lapsus de lecture est ainsi relevé et corrigé. Par ailleurs, dans le roman de Simon il y a, par endroits, incorporation dans le texte de base écrit en français, des phrases et des séquences en grec (pp.32 ; 56 ; 246 ; 249.) ou en espagnol : « **LOS HIJOS DE PUTAS** » (p.13). Sans être une innovation dans l'absolu, ces extraits proposés dans une langue autre que le français captent l'attention visuelle du lecteur tout en s'inscrivant dans l'économie générale du texte. Autre particularité formelle, le lecteur perçoit avec une certaine curiosité, des images dans le texte simonien. Le mot chemise cède ainsi sa place à l'image correspondante dans la phrase « *je voudrais une ...* » (p.44). De même, sur l'enseigne d'un magasin, le « v » de « veston » et les « A

» finaux de « pantalon » sont respectivement remplacés par l'image d'une veste et celle d'un pantalon. Plus loin, apparaissent les représentations d'une main, d'une flèche... plutôt que du texte. Par cette technique, Simon tente de combiner les dimensions référentielle et littérale qui, de l'avis de Jean Ricardou, fondent tout récit. Bérénice Bonhomme poussant plus loin l'analyse évoque, chez Simon, une « *contestation du texte par l'image*⁶⁶ ». Elle décèle ainsi une pratique interartiale, autrement dit une convergence de plusieurs champs expressifs (disciplinaires), et précise que dans l'œuvre de Simon, la photographie, la bande dessinée, la peinture, le graffiti... jouent ainsi un rôle très important. Enfin, dans une œuvre globalement marquée par des considérations et des références mathématiques, retrouver des chiffres dans le texte est un fait récurrent comme il est loisible de le constater ici : « *1 jeune femme 1 jeune homme... 1 ménagère 2 écoliers...*⁶⁷ » Mieux, la fiction propose même une incursion dans le champ de la géométrie : « *Dans un carré divisé en deux rectangles on pouvait lire en haut KIIT et dans le rectangle inférieur ...* » (p.37). Suprême provocation pour le purisme « littéraire » romanesque, on retrouve, intégrée au texte simonien, une opération arithmétique sur les distances : « *Ljubljana – Zagreb 148 ; Zagreb – Beograd 394 (...) 1262* » (p.78) Claude Simon exploite ainsi les ressources graphiques et visuelles dans sa création romanesque. En cela, il bouscule déjà les habitudes préétablies. A l'apparent chaos textuel, s'ajoute donc le polymorphisme graphique, le calcul des nombres, l'irruption des idéogrammes qui renforcent l'impression de confusion qui se dégage du texte, et font perdre de vue sa nature même de texte romanesque. Les éléments de ruptures opérés par rapport au roman classique ne se limitent pourtant pas à ceux-là. Le récit, dans le nouveau roman, et selon le mot de Jean Ricardou, se révèle être aussi excessif et abymé.

II-UN RECIT EXCESSIF ET ABYME

Du point de vue de sa structure, le texte simonien présente une organisation interne en trois parties titrées : I ACHILLE IMMOBILE A GRANDS PAS, II LEXIQUE, III CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS. La deuxième partie de l'œuvre (LEXIQUE)

⁶⁶<http://narratologie.revues.org/1025>

⁶⁷Id., p.16.

comprend sept chapitres respectivement titrés bataille, César, conversation, guerrier, machine, voyage, O. Autant de mots-charnières dans l'œuvre de Claude Simon qui constituent des points de jonction entre perception, souvenir et imagination. Cette structure, en trois dimensions de l'œuvre n'est pas sans rappeler le triangle, figure géométrique notoirement connue des mathématiciens. De fait, La Bataille de Pharsale est une œuvre dominée par la géométrie et singulièrement par les multiples allusions au triangle : « *Dans le triangle supérieur du A⁶⁸* » ; « *...en forme de triangle⁶⁹* » ; « *...un triangle à peu près équilatéral⁷⁰* » etc. Au-delà, la disposition ternaire de l'œuvre, est perceptible dans sa thématique même : perception, imagination et souvenir. De tels dispositifs trahissent le travail de construction, d'élaboration qui précède, chez Simon, le travail artistique de la création, de l'imagination. Jean Ricardou évoque dans de tels cas un « récit excessif ». Il précise que « *composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire puis de la disposer ; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis d'en déduire une histoire⁷¹*. » En l'occurrence, le dispositif qui a ici la primauté sur l'histoire est celui d'une technique picturale. La structure en trois parties n'est pas sans rappeler d'autres œuvres du romancier. Une analyse intertextuelle révèle ainsi que La Bataille de Pharsale emprunte au moins sa structure à La route des Flandres et Histoire. Pourtant, c'est surtout dans Triptyque que la technique s'affinera. On lit sur le rabat de la première de couverture de ce texte ceci :

« en peinture, on appelle triptyque une œuvre composée de trois volets. Si les actions ou les personnages mis en scène peuvent avoir entre elles et entre eux des liens plus ou moins étroits (...), d'autres fois les sujets de chacun des volets sont différents. Mais, ainsi ou autrement, l'ensemble de l'œuvre constitue un tout indissociable, et par l'unité de la facture, et par la façon calculée dont se répondent d'un volet à l'autre et s'équilibrent les différentes formes et les différentes couleurs ».

Plus loin et en ce même espace de l'œuvre, il est souligné que « *La composition de Triptyque s'inspire de ces principes. Trois « histoires*

⁶⁸Ibid.p.195.

⁶⁹Ibid p.203.

⁷⁰Ibid p.225.

⁷¹Ricardou (Jean). Le Nouveau Roman, Éditions du Seuil, Paris. 1973, p.50.

» (...) s'y entrelacent, se superposent parfois, se nourrissent l'une de l'autre et, finalement, s'effacent... » Dans *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon initiait déjà cette technique d'écriture qui se confirmera cinq ans plus tard dans *Triptyque*. On y découvre l'«histoire» de celui qui, à Paris, est tourmenté par l'infidélité supposée de son amante, celle de celui qui, en Grèce, tente d'accorder au présent sa lecture de *La Bataille de Pharsale* et enfin, celle de celui qui tente des réflexions critiques sur l'art. Si, du point de vue de sa structure, le roman de Simon s'apparente à une œuvre picturale, elle s'apparente aussi, selon l'auteur, et pour les mêmes motifs, à une composition musicale:

*«J'ai cherché à composer ce roman à la façon de certaines œuvres en trois parties : 1. exposition des thèmes (ce qui signifie aussi leur invention), tâtonnements ; 2. exploration plus poussée et développement de certains de ces thèmes ; 3. reprise et synthèse de tous ces thèmes dans une structure différente et un « tempo » plus rapide.»*⁷³

Au total, l'architecture, pourtant assez simple, de l'œuvre semble avoir été élaborée avec une minutie qui s'écarte des constructions traditionnelles. Inspirée à la fois d'une composition picturale et musicale, l'exécution de l'œuvre révèle un effort particulier dans sa réalisation. Une telle démarche se distingue de la procédure classique qui consiste à avoir d'abord l'idée d'une histoire à raconter avant de la disposer. Par ailleurs, l'architecture triangulaire est également reprise dans une sorte de représentation du texte par lui-même, une mise en abyme du texte principal par une bande dessinée. Cette technique se présente à la fois comme répétition, condensation et anticipation du « grand récit ». Elle fut exploitée par le romancier dans son œuvre *Histoire* (pp. 77, 114-115, 197).⁷⁴ Comme le roman donc, la bande dessinée présente, ici, une structure ternaire ; trois images que le narrateur commente ainsi:

« les trois images côte à côte dans leur ordre de lecture (c'est-à-dire, de gauche à droite : premièrement Hercule nonchalamment appuyé au mur à côté de l'automatique, deuxièmement voluptueuse interlocutrice à la fleur, troisièmement masque crispé en gros plan) composant, peut-être à l'insu du dessinateur, une sorte de triptyque où l'on passerait de la première image à la troisième par une rotation

⁷³Simon (Claude), Lettre 29 juillet 1973.

⁷⁴Simon (Claude), *Histoire*, les Editions de minuit, Paris, 1967.

(un rabattement) d'un demi-cercle... » (pp.69-70) .

Ce commentaire où domine la fonction métalinguistique constitue une orientation de lecture proposée par l'auteur. Celle-ci se confirme au-delà du dispositif triptyque que représentent tout à la fois la macro-histoire et le micro-récit qui y est contenu. En effet, le récit semble se dédoubler ici. La bande dessinée résume le grand récit et, par elle-même, le révèle. Dans le récit de base, un homme observe la fenêtre d'un appartement, pénètre dans l'immeuble, frappe à la porte, poussé par la jalousie et imagine son amante avec un autre homme à l'intérieur. Dans le récit périphérique (la bande dessinée), la première image met en scène un homme nu (?) en communication téléphonique avec une voix (féminine) qui lui dit « *SAVEZ-VOUS QU'IL S'EST ECHAPPE CHERI JE CRAINS QU'IL NE VOUS CHERCHE* »⁷⁵ . La seconde image représente une femme étendue parmi des coussins, en communication téléphonique avec un homme (celui de la première image) à qui elle dit : « *JE VOUS DIS TOUT ÇA PARCE QUE JE PENSE A VOUS TOUT LE TEMPS CHERI* »⁷⁶. L'ultime image met en scène « l'hercule » toujours en communication avec son interlocutrice (invisible sur l'image) à qui il crie « *VOUS N'AVEZ PAS POUSSE LARRY A ÇA... ?* » La réponse fuse à l'écouteur : « *CHERI COMMENT POUVEZ-VOUS AVOIR UNE PENSEE AUSSI HORRIBLE ?* »⁷⁷ La mise en abyme résume ainsi la macro-histoire. Elle en est la répétition mais aussi la condensation, étant donné qu'elle est plus concise. Cependant, elle s'en distingue par sa nature même de bande dessinée (nouvelle convergence interartiale) et par le changement de perspective. Dans la macro-histoire, les faits sont présentés par rapport à l'homme jaloux. Dans la bande dessinée, ils le sont par rapport à l'objet de la jalousie : les deux amants. En cela la représentation garde son autonomie propre en tant que récit tout en constituant un supplément de lecture utile à la compréhension de la macro-histoire. La rencontre de ces différents récits constitue finalement un réseau textuel qu'amplifie le croisement avec les souvenirs, la perception...

⁷⁵Ibid.p.66.

⁷⁶Ibid.p.67.

⁷⁷Ibid.p.69.

III-UN FONCTIONNEMENT RETICULAIRE

La structure ternaire de l'œuvre oriente la lecture vers la deuxième partie, le centre du texte, titrée « LEXIQUE ». Cette partie expose tous les mots-charnières de l'œuvre qui sont des points de rencontre entre perception, souvenir et imagination. Ces axes constituent les principaux points d'articulation du réseau textuel. Et les différents chapitres de la troisième partie : bataille, César, conversation, Guerrier, machine, voyage et O représentent les sous-points de connexion du vaste réseau qu'est le texte simonien. A ces différents endroits, souvenir, perception et imagination se croisent pour constituer le tissu textuel. Le narrateur, au terme de la démonstration de la section O déduit qu'on

« doit se figurer l'ensemble du système comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes, par exemple l'intersection de la droite OO' et du trajet suivi par le pigeon dans son vol, ou encore celle des itinéraires de deux voyages, ou encore le nom PHARSALE figurant également dans un recueil scolaire de textes latins et sur un panneau indicateur au bord d'une route de Thessalie. » (p.186)

L'analyse métafictionnelle nous autorise à souligner que tout le texte de Simon fonctionne sur le même modèle réticulaire. Celui-ci se déforme sans cesse et se reconstruit autour de quelques points fixes représentés, ici, par les titres des différents chapitres de la deuxième partie de l'œuvre. Pour Ricardou, ces points sont des transits et admettent ainsi le passage d'une séquence à une autre avec laquelle elle n'entretient aucun lien apparent d'analogie.

Souvenirs de lecture, d'enfance, de voyage, observations et perceptions sont fragmentés et exposés dans le texte comme sur un tableau. Ils se combinent de sorte à constituer des carrefours du souvenir, de l'imagination et de la perception. Tout cela constitue ainsi un vaste réseau textuel. On observe, de fait, chez Simon un fonctionnement réticulaire et analogique du texte. Dans ce réseau, de nombreux éléments sans liens apparents entretiennent, pourtant, des rapports de ressemblance que la technique de Claude Simon met en relation à travers des rapports de contiguïté dans le texte. Ainsi, l'on peut mieux comprendre la curieuse métaphore « Oreille qui peut voir »⁷⁸ comme étant l'expression du cheminement dans un réseau sensoriel. Celui-ci autorise, par la force de la représentation psychique, le passage, chez un homme jaloux, d'une perception

⁷⁸(ibid.p.23.

auditive à une perception visuelle. De même, les données de la mémoire sont distribuées dans le roman simonien dans un immense réseau d'analogies, d'associations, de correspondances et d'oppositions constitué grâce au déploiement de réseaux de signifiants, de métaphores et de comparaisons. Dans la séquence suivante, par exemple, le lien entre des scènes sans liens évidents se comprend mieux du fait d'une analogie que la mémoire du narrateur établit entre elles à travers l'expression « *tumulte du sang* » :

« *O. sent très vite sa respiration s'accélérer et quelque chose dans sa gorge qui l'étouffe. Le tumulte de son sang vient battre dans ses oreilles. / L'homme et la femme immobiles entendent dans leurs oreilles le tumulte de leur sang* » (p.224) L'expression « *tumulte du sang* » le transporte de ses souvenirs de guerre à l'imagination de la scène d'amour entre sa fiancée et son amant. Dans cette autre séquence, la passerelle ou « transit » entre un souvenir d'enfance et un souvenir de voyage est l'évocation d'une rivière que l'on retrouve dans le rappel des deux souvenirs : « *allons finissons-en (...) écris Une rivière aux rives escarpées protégeait son aile droite* »⁷⁹ ;

« *Est-ce que tu vois quelque chose qui ressemble à une rivière.* »⁸⁰

Le texte de Simon révèle un « jeu » constant entre la mémoire et les mots pour devenir, selon l'expression de l'auteur lui-même, une fiction « mot à mot ». Dans un tel contexte réticulaire, le traitement particulier du souvenir édifie sur les innovations dans *La Bataille de Pharsale*. Claude Simon s'explique : « *mes livres sont tous à base vécu, expression que je préfère à autobiographie* »⁸¹. L'intérêt accordé à cette faculté qu'à la mémoire de conserver une chose n'est pas nouveau dans la littérature. Marcel Proust dont une citation est proposée en épigraphe dans « LEXIQUE » avait exploité les ressources de la mémoire dans la création romanesque.⁸² Proust soutenait dans *Le temps retrouvé*⁸³ que la vraie vie réside dans des impressions profondément enfouies au sein de la mémoire et dont le romancier doit se faire le traducteur fidèle. Chez Claude Simon, une personne, un événement, un parfum, une couleur suffisent à faire ressurgir dans l'esprit du narrateur une foule d'images,

⁷⁹Ibid., p.53.

⁸⁰Ibid.

⁸¹Roubichou (Gérard), Claude Simon et « les paradoxes de l'écriture » in www.Humanité.Presse.fr/journal/2006-01-31

⁸²Proust (Marcel), *À la recherche du temps perdu*, (1913-1927)

⁸³Proust (Marcel), *Le temps retrouvé*, 1927.

d'impressions et de sensations déjà vécues. Pour lui, l'œil n'observe pas mais se souvient. Ce que Claude Simon cherche à faire, c'est d'ouvrir, à partir de la création romanesque, une lucarne sur le « temps intérieur », l'univers très complexe de la conscience humaine du personnage qui n'est plus perçu de façon anthropocentrique mais se réduit parfois à une voix et très souvent à un regard. Le personnage se souvient donc chez Simon, et ses souvenirs n'apparaissent pas dans une stricte chronologie mais de façon confuse. C'est de cette même manière « chaotique » que le texte simonien se construit. Le romancier le définit comme une photographie, un portrait de la mémoire. Ici, c'est la conscience du personnage qui est proposée au lecteur. Ce dernier y découvre les souvenirs qui se succèdent en s'entremêlant à l'imaginé et au perçu. Ainsi, se présentent les souvenirs d'un voyage en Grèce : « *il dit qu'il n'y a pas de montagne ici qui s'appelle le Kradja Ahmet* »⁸⁴ ; les souvenirs d'enfance : « *m'attardant bien au-delà de l'heure autorisée c'est-à-dire qui m'aurait permis de raconter un mensonge crédible... sachant qu'il était horriblement tard que j'aurais dû être rentré depuis longtemps...* »⁸⁵ ; les souvenirs de guerre : « *je me remis à courir pensant ils sont arrivés au haut de la colline maintenant...* »⁸⁶ ; les souvenirs de lecture de La Bataille de Pharsale : « *on put voir dans le camp de Pompée des berceaux...* »⁸⁷ ; les souvenirs de version : « *commemorat : il rappela uti posse : pouvoir prendre (qu'il pouvait prendre)...* »⁸⁸. Multiples donc, ces souvenirs du narrateur s'entremêlent, se nourrissent les uns les autres, dans un perpétuel recommencement, pour ne jamais vraiment s'achever. Ainsi, selon Claude Simon, la mémoire n'est pas un puzzle :

*« Un puzzle est un jeu (ou un travail) dont on peut venir à bout. Pour ce qui concerne la mémoire, c'est impossible. Ce n'est jamais fini, il reste toujours des trous. (...) on ne sait pas trop pourquoi ni comment des imbrications de souvenirs, parfois complètement hétérogènes, se forment, se cristallisent dans la mémoire. Il reste comme un échantillonnage, divers, éclectique, composite... »*⁸⁹

⁸⁴Ibid. p.27.

⁸⁵Ibid. p.51.

⁸⁶Ibid. p.83.

⁸⁷Ibid. p.94.

⁸⁸Ibid. p.43.

⁸⁹Simon (Claude). Entretien avec Antoine de Gaudemar. « Je me suis retrouvé dans l'œil du cyclone ». Libération, 18 septembre. 1997.

Mais en fait, il y a chez Simon, un lien indissociable entre souvenir et écriture, une dialectique du « vécu » et du travail de l'écriture.

Il précise lui-même les circonstances de la création :

« (...) lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part, le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part, la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser. »⁹⁰

Ce point de vue pose, d'emblée, le problème de l'écriture, de la syntaxe en corrélation avec celui du souvenir. Plus loin, à propos de l'écriture et de la syntaxe, Claude Simon précise :

« Pour moi, écrire pose trois problèmes difficiles à résoudre : le premier, c'est de commencer une phrase, le deuxième de la continuer, le troisième de la terminer. Même chose pour un paragraphe, même chose pour un chapitre, même chose pour le livre tout entier »⁹¹

Le lecteur réalise ainsi que l'une des particularités de La Bataille de Pharsale est une syntaxe tellement désarticulée qu'on a parlé de cette œuvre comme étant plutôt une « bataille de la phrase ». On observe ainsi dans l'œuvre simonienne d'amples mouvements de phrases avec de rares signes de ponctuation sinon des parenthèses, et de parenthèses à l'intérieur des parenthèses. Une subversion des structures syntaxiques dont la conséquence est qu'on ne peut choisir un extrait sans risquer de tirer tout le texte. L'impression du réseau qui se dégage de la lecture du récit se complexifie et s'étend jusqu'à l'échelle de la phrase. Celle-ci est, dit-on, la plus petite unité d'énonciation. Elle doit être grammaticale et intelligible. Chez Claude Simon la structure canonique de la phrase vole en éclats. Ainsi, l'apparente confusion qui se dégage de son texte s'explique dans un premier temps par un usage très libéré des signes de ponctuation. Dans la séquence qui suit, le romancier prend ainsi des libertés avec les règles : « *je dis ça devait être là qu'est-ce que tu en penses ? où ici là devant...* »⁹² Il emploie les signes de ponctuation sans tenir compte des normes qui régissent leur usage : il met un point d'interrogation à tel endroit, n'en met pas à tel autre, se passe des points à la fin des phrases, des tirets qui marquent la prise de

⁹⁰Roubichou (Gérard), « Claude Simon et les paradoxes de l'écriture » in www.humanite.presse.fr/journal/2006-01-31.

⁹¹Ibid.

⁹²Ibid.p.88.

parole et le changement d'interlocuteur dans un dialogue... La virgule, signe de ponctuation le plus usité de la langue française, est « oubliée » à des endroits aussi évidents que lors d'énumérations : « ...le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir... »⁹³ Claude Simon ignore même parfois les déterminants là où ils sont indispensables comme dans les syntagmes nominaux suivants : « type à tête de héron ; type à tête de chimpanzé ; bouche comme ... » (p.79) La désagrégation de la syntaxe conduit à la déconstruction de la phrase en des segments difficiles à appréhender pour le lecteur traditionnel. Le labyrinthe textuel commence donc avec la phrase dont les règles sont régulièrement transgressées. Les passages suivants sont édifiants à ce propos : « Vase nocturne pour recueillir. Accroupissements. » (p.10) Dans son souci de bouleverser les règles grammaticales, certaines phrases de Claude Simon commencent par des minuscules, d'autres par des points de suspension. Mieux ou pire, la construction de la phrase explose, de sorte que de nombreuses propositions s'ouvrent pour laisser s'installer en elles d'autres propositions elles-mêmes déconstruites. L'impression d'entrelacs, d'enchevêtrement se confirme. L'exemple suivant rappelle la récurrence des propositions incisives dans l'œuvre simonienne:

« On pouvait sentir la fraîcheur du soir le léger vent inclinait aussi les brins d'herbe entre les cailloux du ballast, le talus... couchée sous lui cette inclinaison de la tête renversée sous d'autres lèvres ...descendait en pente raide jusqu'à une palissade faite de traverses passées au goudron. (...) parmi les ronces et les buissons d'orties feuilles en... tous les souvenirs voluptueux qu'il emportait de chez elle ...dents de scie mordant cuisantes brûlures petites cloques roses pots cassés brocs ... » (p.175).

Les séquences en gras sont des bribes de propositions qui tout en ayant leur logique propre s'incrustent dans la structure éclatée de la phrase. Le texte de Claude Simon n'est plus un tout cohérent mais une composition qui se pose par petites touches sur la page comme des couches de peinture sur une toile. Simon revendique ainsi pour sa création romanesque l'influence du cubisme en peinture. Au surplus, les transgressions chez ce romancier touchent certaines catégories jugées, jusque-là, trop majeures pour faire l'objet de changements en profondeur.

⁹³Ibid.p.9.

IV-DES CATEGORIES DU PERSONNAGE, DE L'ESPACE ET DU TEMPS

Dans le roman traditionnel, Balzac indiquait qu'il s'agissait, à propos du personnage, de faire « concurrence à l'état civil »⁹⁴. Le romancier devait, selon les règles de la vraisemblance, donner une identité à son personnage. Celui-ci était anthropomorphisé, socialisé. Dans le Nouveau Roman et plus singulièrement dans *La bataille de Pharsale* il se présente sous un autre jour. Son statut ici n'est plus le même que dans le roman traditionnel de type balzacien. Alain Robbe-Grillet précise qu'à « l'époque où l'homme n'est plus qu'un numéro-matricule, il faut aussi faire tomber le personnage du piédestal où l'avait placé le XIX^e s. »⁹⁵ Dans l'œuvre de Claude Simon, le personnage est quasiment anonyme, il n'a pas de nom il est dans de rares cas désigné par une lettre comme c'est le cas ici : « *O. est assis sur le bord de son lit ...* » (p.190) Mais, même dans ce cas de figure, il faut être prudent car, si O. désigne dans la séquence qui précède un homme assis sur le rebord de son lit, à son bureau, sur la terrasse d'un café ou arrêté à l'entrée d'un musée, O. désigne, plus loin, une femme en train de faire l'amour : « *Le rideau tiré ne laisse passer qu'une lumière atténuée. O. voit le corps penché au-dessus d'elle, comme planant sur l'air* » (p.211). La « confusion » devient totale. Elle n'est donc plus vérifiée, cette opinion de Philippe Hamon selon laquelle : « *Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son étiquette.* »⁹⁶ En effet, comme c'est le cas ici, dans le Nouveau Roman, une même étiquette est attribuée à plusieurs personnages. En outre, ici le personnage qui est très souvent perçu comme un signe linguistique est surtout réduit à un regard ou à une voix. N'ayant ni nom, ni statut social, il apparaît dans l'espace du texte sous la forme d'un regard qui observe ou se souvient. Cette technique d'écriture est illustrée dès l'incipit du texte simonien :

« Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil ténébreux un instant sur le visage comme un velours une main un instant

⁹⁴Benac (Henri), Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1988, p.375.

⁹⁵Benac (Henri), Guide des idées littéraires, Paris, Hachette, 1988, p.379.

⁹⁶Hamon (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit, Paris, Editions du seuil, 1977, p.142.

La même technique d'écriture se répète tout le long du roman. On peut encore l'observer au début de la troisième partie de l'œuvre « De l'autre côté de la vitre, des prés, des bois, des collines dérivent lentement. La vue est parfois obstruée ou déchiquetée (...) Le regard est dirigé sur le gros espagnol... » (p.189) *La Bataille de Pharsale* fait ainsi le sacre de la passivité du personnage. Celui-ci observe, imagine ou se souvient mais n'agit plus. Le personnage du nouveau roman pourrait même s'accorder avec Proust qui contemple passivement son passé : « *Le présent ne me plaît jamais, l'avenir me laisse indifférent, seul le passé me paraît beau.* »⁹⁷ Qu'en est-il de l'espace et du temps chez Simon ? Le roman est, comme l'affirme Jean Hytier⁹⁸, « une œuvre de langage qui se déroule dans le temps ». Autrement dit, l'étude de la temporalité est inévitable dans toute analyse portant sur le roman. Cependant, le nouveau roman consacre un nouveau type de temps : « le temps intérieur ». Celui-ci se distingue et se démarque du temps chronologique de l'horloge.. Il se déroule dans la conscience du personnage. Avec le temps intérieur, passé, présent, futur se confondent. Pour Simon, la mémoire est « un foisonnant rigoureux désordre » qui vit tout au présent, imagine, rêve et effectue un retour sur soi. Le temps intérieur ramène donc tout au « maintenant » du personnage : l'avant et l'après, le perçu, l'imaginé, le remémoré... brisant ainsi la logique de la chronologie et engendrant du même coup une énorme confusion qui s'apparente au foisonnement qui règne dans la psyché humaine. En ce qui concerne l'espace, il va de soi que le personnage dont les faits de conscience sont exposés au lecteur n'est pas actif, il n'agit pas et ne se déplace que dans sa propre conscience. Ce qui résout du coup le problème de l'espace dont le fonctionnement s'apparente dans le Nouveau Roman à celui du temps. Jean Ricardou estime ainsi que dans certains récits (dits iliadiéens) la variation de l'espace est nulle tandis que dans d'autres (qualifiés de sursitaires) c'est plutôt la variation du temps qui est nulle.

⁹⁷Proust (Marcel), propos rapportés par Georges Poulet, *Étude de l'instant*, Plon 1968.

⁹⁸Hytier (Jean), *Les romans de l'individu*, Les arts et le livre, Paris, 1928.

Conclusion

Pour conclure, il apparaît à l'analyse de l'esthétique romanesque simonienne que celle-ci s'écarte des canons traditionnels pour se révéler comme une écriture de rupture. L'innovation dans le traitement de l'espace et du temps, la structure inspirée des compositions picturales et musicale, la description fortement narrativisée, le fonctionnement réticulaire du texte, « la mort du personnage », la fonction prépondérante du souvenir en corrélation avec l'imagination et la perception... font de la création romanesque de Simon une véritable œuvre de transgression. Au total, une écriture totalement libérée des gangues dans lesquels l'avait plongée le roman de type balzacien. Avec *La Bataille de Pharsale*, le récit très élaboré devient « excessif ». Il est autrement « abymé », « avarié » et « transmuté ». En ces divers dispositifs, Claude Simon et les nouveaux romanciers annoncent à travers la transgression et la subversion de l'écriture romanesque un renouvellement, une renaissance du roman.

Bibliographie

- ALLEMAND (Roger-Michel), *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- BENAC (Henri), *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988.
- BONHOMME (Bérénice) « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 08 janvier 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/1025>
- HAMON (Philippe), *Pour un statut sémiologique du personnage, Poétique du récit*, Paris, Editions du seuil, 1977.
- MICHAUD (Ginette), « récits postmodernes ? » in *Etudes françaises* vol 21, n° 3, 1985-1986.
- PROUST (Marcel), propos rapportés par Georges Poulet, *Etude de l'instant*, Plon 1968.
- RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- RICARDOU (Jean), *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Les gommages*, Paris, les Editions de Minuit, 1953.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau Roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973. ROUBICHOU (Gérard), *Claude Simon et « les paradoxes de l'écriture* in [www. Humanité. Presse.fr / journal](http://www.humanite.fr/journal)

« *les paradoxes de l'écriture* in *www. Humanité. Presse.fr / journal / 2006-01-31.*

SCHMITT (M.P), VIALA (A), *Savoir-lire*, Paris, Didier, 1982.

SIMON (Claude), *Entretien avec Antoine de Gaudemar*, « je me suis retrouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 septembre 1997.

SIMON (Claude), *Histoire*, Paris, les éditions de minuit, 1967.

SIMON (Claude), *La Bataille de Pharsale*, les éditions de minuit, Paris, 1969.

SIMON (Claude), *Lettre*, 29 juillet 1973.

SIMON (Claude), *Triptyque*, Paris, les éditions de minuit, 1973.

SIMON (Claude), « *un homme traversé par le travail* » in *la Nouvelle critique* °105, 1977.

ECRITURE ROMANESQUE, MUSIQUE ET POSTURE IDENTITAIRE DANS TELS DES ASTRES ETEINTS DE LEONORA MIANO

Nguetse Paul KANA

Enseignant-Chercheur, Assistant Lecturer

Université de Dschang/Cameroun

kanapaul83@yahoo.fr

Résumé

Tels des astres éteints de Léonora Miano est marqué d'un sceau intermédial caractérisé par une forte alternance entre la musique et l'écriture romanesque. L'univers musical textualisé se manifeste par l'intrication et l'imbrication des citations et des références musicales qui sonorisent le texte et en travaillent la signification. En outre, le médium sonore dont les effets s'observent dans la performance narrative des personnages permet à l'auteur de traduire une posture identitaire. Les motifs musicaux et les scènes contrapuntiques créent, par leur densité, une sorte de synesthésie audiovisuelle, et transforment le texte en une discothèque imaginaire et l'acte de lecture en un art d'écoute. En s'appuyant sur l'intermédialité, le présent travail s'efforce de montrer que la musique apparaît dans le texte comme une matrice, un modèle structurel et un principe directeur de l'écriture romanesque.

Mots clés : *Musique, posture identitaire, synesthésie audiovisuelle, discothèque imaginaire, intermédialité.*

Introduction

Depuis *L'Intérieur de la nuit* (2005) en passant par *Contours du jour qui vient* (2006), l'art sonore est devenu un véritable motif scriptural qui imprègne, à des degrés divers, l'ensemble de l'œuvre romanesque de Léonora Miano. Si les premiers textes intègrent la musique dans leur économie, ils ne le font pas aussi explicitement que *Tels des astres éteints* (2008). Ce roman peut se lire comme « un puzzle artistique » du fait de sa capacité et de sa facilité à se laisser traverser par les formes musicales. Avec ce texte dédié aux « identités frontalières », l'écriture de Miano se « détache des normes canoniques traditionnelles du roman pour épouser les techniques d'une écriture fortement exploratrice, novatrice et excentrique » (Nda'a, 2009 : 13). Dans ce troisième récit, Miano a placé la

musique au cœur de la structure narrative et en a fait un paradigme dans le tissage de l'univers romanesque. Le média-musique apparaît sous forme de références et de citations qui sonorisent l'écriture et érigent le texte en une discothèque imaginaire. De par cette esthétique musicale, L'auteure de *Blues pour Elise* (2010) traduit/trahit sa posture identitaire ; elle milite pour une *identité monde*, une identité composite ou rhizomatique qui « rejette la notion d'une identité formée à partir des critères de race ou de lieu d'origine au profit d'une identité complexe, mouvante souvent multiculturelle et hors des enclos des souvenirs » (Paterson, 2009 : 15-16). En se servant des vertus heuristiques et herméneutiques de l'approche intermédiaire, l'actuelle réflexion ambitionne d'explorer les jeux et les enjeux intermédiaires de la relation écriture-musique. Pour le faire, elle analysera sa présence, son influence et ses fonctions dans la construction du texte et du sens.

I. Le texte, une discothèque imaginaire

Le texte de Miano se caractérise par un nombre important de références et citations musicales qui le sonorisent et le situent dans le cadre d' « une discothèque où (...) lecteurs [et personnages] se donnent du plaisir » (Fotsing, 2009 : 132). L'ambiance musicale est annoncée à l'orée du texte par le narrateur, Entity, qui introduit et conclut l'ensemble du texte en revisitant le thème *Come Sunday* (p.13) du compositeur de jazz Duke Ellington. A travers cette Intro et cette Outro, l'auteure de *Ces âmes chagrines* (2011) sollicite la mémoire musicale du lecteur qui voudrait se lancer dans le processus d'actualisation du sens de son texte. Les références les plus nombreuses se trouvent dans le corps du texte et renvoient aux courants musicaux aussi divers que le Soul, le Funk, le Rythm and Blues, le Reggae et le Jazz.

Dans le texte, cette ambiance musicale est entretenue par *Hard Times* (TAE : 24) de Curtis Lee Mayfield ; compositeur de Soul, de Funk et de Rythm and Blues. Il revient plus loin avec ses tubes *Cannot fing a way* (p.113) et *Future shock* chantés avec Herbie Hancock (p.303). La présence de Teddy Pendergrass - compositeur de Soul de même nationalité - est marquée par des titres tels que *Come go with me*, *Close the door* (p.212) et *Turn off the light* (p.273). Caméo n'est pas en reste. Ses airs *Candy*, *Attack me with your love* (p.212) et *Word Up* sont écoutés par Amok et Shrapnel. Bob Nesta Marley occupe aussi une place de choix. Ses titres à succès - *Exodus* (p.

110), *Natural Mystic* (p.213), *Africa Unite* (p.259)- sont écoutés et réécoutés par les personnages.

En ce qui concerne le jazz, il apparaît dans le récit au niveau du paratexte qui est, selon la théorie genettienne, le vestibule par lequel tout lecteur entre dans un texte. « *Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* » (Genette 1987 : 7). Dans *Tels des astres éteints*, les éléments paratextuels qui empruntent au jazz sont les intertitres et les épigraphes.

Les intertitres « ou titres intérieurs » (Genette, 1987 : 271) sont en fait des titres qui divisent une œuvre en sections et en soulignent indirectement l'esprit, l'objet et le sens. Chez Miano, ces intertitres sont des titres de standards⁹⁹. En effet, la première section du roman porte le titre *Afro Blues* (p.19) qui est une co-composition du jazzman américain Oscar Brown Junior et du percussionniste de jazz afro-cubain Mongo Santamaria. La seconde section est intitulée *Straight Ahead* (p.111) : chanson de la compositrice et parolière de jazz Abbey Lincoln et du pianiste Malcolm Earl Waldron. En fait, il s'agit d'un album engagé composé sur la condition des Noirs (Africains et Américains) dans les années 1960. En ce qui concerne la troisième section, elle porte le titre *Angel Eyes* (p.201) qui est une chanson écrite par les jazzmen Matt Dennis et Earl Brent pour un film noir (réalisé en 1963 par Joël Newton) où se mêlent histoire d'amour et enquête policière. *Round Midnight* (p.271) est le titre du quatrième chapitre. Il a été composé par Bernie Hanighen et le pianiste Thelonious Monk. Le dernier chapitre est intitulé *Left Alone* (p. 347). C'est une mélodie de la chanteuse Mal Waldron. Il y est question d'un hommage rendu à la chanteuse et parolière Billie Holiday sur la difficulté de s'enraciner. Ces standards érigent le texte en une discothèque imaginaire où les personnages écoutent et font écouter aux lecteurs les airs de musique.

Les titres de morceaux de jazz sus-décrits sont accompagnés des extraits placés à l'orée de chaque section du roman. Au fait, il s'agit de l'épigraphie entendue comme « *une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre* » (Genette, 1987 : 134). Les sections sont chapeautées respectivement par « *Dream of*

⁹⁹ Dans le jargon des jazzmen, un standard est « nom commun donné à un morceau, quelle que soit son origine, fréquemment repris par les musiciens de jazz ». Voir Gilles Mouëllic, *Jazz et cinéma, cahiers du cinéma, Coll. Essais*, Paris, 2000.

*a land my soul is from*¹⁰⁰ » (Mongo Santamaria et Oscar Brown Junior, Afro blues), « *Bumpy road confuse a body, leads a trusting soul astray*¹⁰¹ », (Abbey Lincoln et Malcolm Earl Waldron, Straight Ahead), « *Try to think that love's not around...Still, it's uncomfortably near*¹⁰² » (Earl Brent et Matt Dennis, Angel Eyes), « *It's begins to tell, round midnight*¹⁰³ » (Bernie Hanighen et Thelonious Monk Round Midnight) et « *There's no house that I can call my home, there's no place from which I'll never roam*¹⁰⁴ » (Mal Waldron, *Left Alone*). Associés donc aux titres de chansons, ils rendent le texte plus audible, plus sonore et permettent de conférer à *Tels des astres éteints* le statut de « récit musical ». De plus, « [Ils] transforment le texte en un donné à écouter plus qu'à lire » (Fotsing, 2009 : 132). Pour l'oreille initiée, l'acte de lecture dévient un art ou un moment d'écoute. En plus d'être des signaux de la vaste culture jazzistique de la romancière, les épigraphes, de par leur nature citationnelle, remplissent plusieurs fonctions dans le texte.

La première de ces fonctions est celle « de commentaire, parfois décisif-d'éclaircissement et, par là, de justification non du texte, mais du titre » (Genette, 1987 : 145). En effet, l'épigraphe de la première section du roman (« *Dream of a land my soul is from* ») est choisie pour traduire les tourments identitaires d'Amok et Schrapnel. Ces derniers sont écartelés entre l'Ici (Afrique) et l'ailleurs (Europe). Ils vivent dans une métropole occidentale et rêvent sans cesse de revenir en Afrique, terre de leurs ancêtres. Il en est de même pour l'épigraphe qui annonce le chapitre cinq.

L'extrait de *Left Alone* (« *There's no house that I can call my home, there's no place from which I'll never roam* ») mis en relief dans la cinquième partie participe aussi de la construction du sens. La section décrit l'issue, le lieu où les personnages se retrouvent après avoir parcouru les chemins adoptés. Cet air suggère le déchirement, l'errance, la difficulté de se fixer ou de s'enraciner. Elle est le signe de leur volonté de s'enraciner quelque part. De fait, chez Amok, « *le pays c'était cet indestructible en soi (...). La distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un séjour infernal dont il cherchait la sortie.* » (p.45). Bref, l'Afrique

¹⁰⁰ « Le rêve de la terre qui berça mon âme »

¹⁰¹ « Un chemin escarpé embarrasse le corps, égare les âmes résolues ».

¹⁰² « Penser que l'amour est absent et pourtant d'une proximité inconfortable »

¹⁰³ « Ça commence à se faire sentir autour de minuit ».

¹⁰⁴ « Aucune maison ne m'appartient, il n'est pas de lieu que je ne puisse quitter »

est au centre de leurs préoccupations ; elle est à la fois proche et inaccessible, édénique et infernale (p. 298).

Au demeurant, les épigraphes convoquées par la romancière soulignent indirectement la signification des sections. Elles en indiquent l'esprit et l'objet et les présupposés idéologiques qui les sous-tendent. Ce procédé d'écriture permet, au bout du compte, de considérer les chapitres du roman comme des interprétations, de reprises de standards convoqués. En outre, en rendant en quelque sorte hommage aux jazzmen cités, l'auteure les place aussi à l'entrée du texte comme des tutélaires. De par leur notoriété, le sens et l'effet de leurs morceaux, les musiciens cités deviennent une caution pour le texte. Cela est d'autant plus vrai que « *dans l'épigraphie, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée du texte* » (Genette, 1987 : 147).

II. Musique et système des personnages

L'apport de la musique dans le tissage du texte s'observe au niveau des paradigmes tels que les personnages, l'intrigue et la thématique. Parlant du système des personnages, il est régulé par la musique. Les relations entre les acteurs de la fiction sont conflictuelles ou harmonieuses selon qu'ils aiment ou pas la musique.

Il existe deux catégories de personnages dans *Tels des Astres éteints* : les personnages-mélomanes et des personnages musiciens. Les personnages mélomanes sont ceux qui vivent la musique ; ceux pour qui l'art sonore est un principe de vie, un viatique. Leur mélomanie se voit au travers de leurs actions qui sont quelquefois dictées ou réglées par la musique. Quand les chansons qu'ils savourent ne les mettent pas en transe, elles leur arrachent au moins le sourire ou les pleurs. « *La musique était [leur] forêt hospitalière, celle qui accorde son plus beau repos aux voyageurs harassés que nous sommes dans la vie. Pour [eux], la musique est semblable à un escalier géant pour conduire les âmes sensibles et disponibles à la fenêtre des étoiles* » (Ébodé, 2006 : 19). Parmi les personnages qui sont atteints de cette mélomanie, Amok et Shrapnel remportent la palme d'or. Leur psychologie est très souvent entamée par les airs qu'ils écoutent :

Quand le chanteur lança les indispensables onomatopées sans lesquelles la chanson cessait d'exister (..), les larmes vinrent aux yeux d'Amok. C'était une chanson gaie. Il y était question d'avoir un aperçu du paradis. Pourtant, l'esprit d'Amok resta bloqué sur la première phrase : Someone to count on, in a world ever changing. Shrapnel était fou de ce titre. Amok

ne retint pas ses larmes (p.357).

On le voit, « la musique envoûte l'individu comme les groupes, elle transforme les êtres, elle transforme la vie, elle installe la joie, l'allégresse » (Kuitche, 2009 : 107). Cet extrait qui décrit les effets de la musique sur Amok et Shrapnel est la preuve que l'art musical, non seulement, sonorise l'espace textuel, mais impacte considérablement la psychologie des personnages. Les moments d'écoute leur permettent d'anesthésier la douleur. La musique comme leur compagne et leur exutoire les éloigne de l'ennui et du blues. Les effets de réception tels que les pleurs et les rires sont l'expression de la jubilation, du plaisir, de la jouissance esthétique. La passion chez Shrapnel est telle qu'il a abandonné le projet de création du « Complexe Shabaka », musée des civilisations noires, pour celui de la création d'un bar où on savourera de la bonne musique, ou les boissons, liqueurs et les cocktails qu'on y servira porteront les titres de chansons de Rap et de Soul :

Il ne voulait plus qu'ouvrir un bar où on passerait de la bonne musique. Par là, il entendait la Soul, le Funk et le Hip-hop (...) il se représentait bien le lieu, connaissait par cœur les noms des cocktails qu'on y servirait. Tous seraient des titres de chansons. On commanderait un « Future shock », un « Word Up », deux « Shake you down ». C'était une bonne idée et personne ne l'avait encore eu (p.303).

La deuxième catégorie des personnages est constituée de musiciens. Ceux-ci marquent leur amour et leur rapport à la musique par leurs noms qui sont soit des titres de chansons, soit des noms de musiciens réels. Amandla est la première de ces personnages. Son nom est le titre d'un album de jazz fusion du jazzman américain Miles Davis. Ce nom désigne aussi le cri de ralliement zoulou utilisé des décennies en Afrique du sud par les opposants au régime d'apartheid. Le personnage de Tutu tient également son nom d'un autre album de Miles intitulé justement Tutu. Les deux albums dans leur substance rendent hommage à cette cause des opposants sud-africains. Mayhem, l'autre personnage mélomane porte le nom d'un musicien rappeur norvégien. Tout au long du texte, il revendique le nom de Narmer ; chanteur du Rythm and Blues, de Rap d'origine française. Le dernier personnage de cette catégorie s'appelle Osei Tutu. En fait, Osei Tutu est un célèbre compositeur et interprète ghanéen. Il s'est révélé au grand public avec son album *Hi life nite in Paris*. Sur un plan actantiel, la musique est une destinatrice et l'objet de quête des personnages. Leurs relations sont régies ou régulées par la

musique. L'entente ou la mésentente avec l'un ou l'autre personnage est conditionnée par leur rapport à la musique. Ainsi, le climat est toujours tendu entre Amandla et Amok parce que ce dernier n'apprécie pas le Reggae tout comme Shrapnel. Le narrateur l'atteste : « Il (Shrapnel) devait leur expliquer que la cora ne lui provoquait pas d'émotion, qu'il n'aimait pas le reggae. Leur dire qu'au début des années 80, il avait attrapé la fièvre funky, soul et Hip-hop » (p.233). Dans le même ordre d'idée, lors d'une visite chez Amok (son amant), alors celui-ci se laissait emporter par *Turn off the lights* de Teddy Pendergrass et *Secret garden* d'Al B. Sure, Amandla s'ennuyait et demandait instantanément à rentrer chez elle : « Ces vieilles chansons ne lui avaient été d'aucun secours. D'ailleurs, Amandla les trouvait mièvres » (p.273). Inversement, Amok trouvait le Reggae fade, il le considérait comme *Une extraordinaire dégringolade*. En revanche, elle partage des moments de bonheur avec Ajar qui, même n'étant pas de la race noire, avoue être aux anges chaque fois qu'il savoure un air composé par un musicien noir. C'est ainsi qu'il est intenable à l'écoute de *It's a man's world* du compositeur guinéen Sékouba Bambino. Par ailleurs, ce personnage affirme que la musique africaine porte l'âme de son peuple et qu'on n'a plus besoin de visiter l'Afrique si on écoute régulièrement la musique composée par ses enfants (p.324). Entre Amok et Shrapnel l'amitié touche au summum. Cela est dû au fait qu'ils ont les goûts musicaux communs. Ils sont amateurs des musiques américaines modernes telles le Funk, la Soul, le Rap et le Hip-hop. En plus, ils partagent les mêmes moments d'écoute et les mêmes sensations. Parlant du titre *Someone to count on, in a world ever changing*, Entity affirme: « Schrapnel était fou de titre. Amok ne retint pas ses larmes » (p.357). Bien que rendant compte des effets de réception de la musique sur les deux personnages, cette phrase montre leur connivence à travers la communauté de leur goût musical.

En outre, les airs que les personnages écoutent tout au long du texte, coïncident avec les mouvements, les états d'âme et trahissent leurs intentions et leurs ambitions. Amok n'écoute *Hard Times* de Curtis Mayfield que lorsqu'il traverse les moments difficiles : « Il alluma l'ordinateur. Mit la musique. La voix aigüe de Curtis Mayfield emplît la pièce. Était-ce bien le moment d'écouter *Hard Times* ? C'est toujours le moment. Les temps ne cessaient d'être durs » (p.24). On le voit, la chanson choisie par Amok, par son titre évoque et exprime la situation et les conditions de vie difficiles du personnage. Plus

loin dans le texte, alors qu'il vient de faire la connaissance d'Amandla de qui il est tombé amoureux, les chansons qu'il écouterait après leur première rencontre sont révélatrices de ses projets, intentions et ambitions. En effet, il souhaite partager une plage érotique avec Amandla. Durant le temps qui les séparait du prochain rendez-vous, il écoutait des tubes suivants : *Candy*, *Attack me with your love* du soulman et rappeur américain Caméo, *Soul lover, come go with me, close the door* de Teddy Pendergrass. Bien que lui procurant une certaine volupté, ces titres expriment les mouvements d'âme, les projets d'Amok. C'est peut-être pour cette raison que le narrateur déclare :

Depuis ce fameux samedi, Amok constatait qu'il pensait à elle. Il s'était passé en boucle des chansons guillerettes comme « Candy » ou « Attack with your love ». Et puis, le phénomène s'était aggravé. Il avait délaissé Caméo. Opté pour du lourd : Teddy Pendergrass. « Le Soul lover » par excellence. Quand il n'était pas chez lui à redécouvrir « Come go with me », il mimait les croches appuyées de « Close the door » ». (p.212).

Quand elle déroge à cette fonction, elle devient une préceptrice, une conseillère pour le personnage. Après qu'Amandla l'ait aidé à se décrire. Une chanson de William de Vaughn lui enseignait la gratitude: « *C'était plus précisément une phrase, une seule. Qui venait le chercher: Just be thankful for what you got. Il haussa les épaules. (...) il voulait bien être reconnaissant pour ce qu'il avait reçu de la vie. Il exprimerait sa gratitude sur le champ si les raisons de remercier consentaient à lui apparaître* » (277-278).

La musique permet donc à l'auteur de camper, de modeler ou d'identifier ses personnages. A travers l'insertion de certains titres, elle décrit l'état d'âme, les actions et les projets des personnages. A ce titre, l'art sonore devient un moyen mobilisé par la romancière pour narrer, dire et caractériser les différents actants de la fiction. Autant elle anime et consolide les relations entre les personnages, autant elle influe considérablement sur la performance narrative des protagonistes de la fiction. Pour tout dire, « *La musique [les] aide à vivre : elle est une manière de temps retrouvé* » (Nattiez, 2001 : 52). L'appropriation de la musique et de sa poétique par le roman implique une technicité, un brouillage narratif qui contamine toutes les articulations du roman.

III. Musique, principe structurel de l'écriture romanesque

Les textes de la nouvelle génération des écrivains africains

qu'Abdourahman Wabéri qualifiait d'enfants de la postcolonie se caractérisent par une esthétique de l'hétérogénéité et de la déconstruction. Comme le dit avec congruence Pierre Nda'a, « *Les romans des écrivains de la nouvelle génération (...) font éclater de façon délibérée, le cloisonnement générique, mettant en évidence et en exécution leur désir et leur volonté de renouveler le discours genreologique et particulièrement le récit qu'on appelle depuis toujours le roman* » (2009 : 20).

Cette réflexion de Nda'a s'applique parfaitement à l'œuvre de Léonora Miano. De fait, la romancière compose dans son texte une mélodie à la fois Soul et jazzistique où les points de vue s'opposent, se confrontent et s'arc-boutent. Tout en distillant du bonheur sonore aux personnages et aux lecteurs, cette mélodie trace ou dicte la structure du texte.

En effet, comme un album de musique, le roman a été conçu de telle sorte que le lecteur puisse suivre un personnage à la fois ou lire une seule section de son choix. Comme prologue et épilogue, l'auteur a choisi une terminologie musicale et les titres de chansons : *Outro* et *Intro*. En musique, l'*intro*, encore appelée introduction, est une partie qui ouvre un mouvement ou une pièce musicale. Elle établit ou annonce la mélodie, l'harmonie et/ou les rythmes du corps principal de l'œuvre musicale. *Outro*, son antonyme, conclut une composition musicale. Cette terminologie est accompagnée du titre *Come Sunday* du pianiste et compositeur Duke Ellington. Ce thème qui est revisité par le narrateur, figure dans l'album *Black, Brown and Beige*, conçu comme une narration musicale de l'histoire des Noirs américains. Cette technique d'écriture donne au roman la structure et la facture esthétiques d'une composition musicale. Toutefois, il convient de noter qu'on ne peut parler d'équivalent formel entre une œuvre littéraire et une composition musicale. On peut parler, pour reprendre Jean-Louis Cupers, d'« *analogue fonctionnel* » (2001 :29), c'est-à-dire ce que la littérature peut créer à partir de son matériau propre. De là, l'analogie entre le texte de Miano et la musique se perçoit « *non au niveau des structures immanentes dont la spécificité matérielle est irréductible, mais au niveau des stratégies perceptives* » (Nattiez 2001 : 48).

En outre, les sections du roman portent les titres de chansons de jazz que nous avons décrits plus haut. Ainsi, ils érigent le texte en un album de musique où le lecteur-méromane peut choisir et écouter sa section ou sa chanson préférée. Les sections du roman sont, pour

ainsi dire, des interprétations des standards qui les chapeautent. Elles sont aussi une adaptation des chansons mises en relief. De plus, *Tels des astres éteints* imite la poésie du récital. Par définition, le récital est une pièce de musique dans laquelle chaque musicien donne une interprétation d'un thème célèbre. En effet, les personnages du roman donnent chacun une interprétation de standards ou thème de jazz qui attribuent leur titre aux différentes sections du texte. De fait, nous avons dans le texte trois personnages avec trois parcours narratifs, trois visions du monde différentes. D'après Amandla, le personnage le plus radical, l'Afrique incarne l'origine du peuple noir, la source intarissable à laquelle il faut aller s'abreuver et vivre afin de retrouver son identité. Pour Amok, elle représente plutôt un enfer d'où il faut sortir. Quant à Shrapnel, son compagnon, l'Afrique est une obligation à penser son identité du Nord, une identité *afropéenne*. Cette technique est empruntée au récital. Elle consiste pour chaque musicien à partir d'un thème de base pour donner, en fonction de son inspiration, une interprétation qui lui est propre. L'auteur de *Contours du jour qui vient* n'en est moins consciente de cette influence de la musique sur son esthétique :

La structuration de mes textes emprunte beaucoup à la musique de jazz, musique métisse par excellence. J'y puise la circularité, la tension, la polyphonie, la répétition ou le chorus. Le jazz me pousse à apporter un soin particulier au rythme, au phrasé des personnages. Il est souvent le point de départ de la construction du roman, une obsession chez moi¹⁰⁵.

Lorsque Miano dit s'être inspirée de la musique de jazz, elle contribue à « *la construction d'un processus actif de perception* » (Nattiez, 2001 : 48). Elle sollicite la mémoire musicale du lecteur qui doit mobiliser une masse de connaissances importante en jazz pour réussir une actualisation efficace du texte. On le comprend, tout lecteur qui ne répond pas à de telles sollicitations lira « *à la muette* » pour reprendre une expression du jargon des instrumentistes qui signifie jouer sans jouer. Bref, le lecteur d'un *récit musical* comme *Tels des astres éteints* doit maîtriser les deux systèmes sémiotiques (musical et littéraire) pour mieux démêler les intrications et les imbrications qui surviennent quand ces deux arts se rencontrent. En somme, la musique est chez Léonora Miano un référent esthétique, un principe directeur qui nourrit l'intrigue et

¹⁰⁵ Léonora Miano. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8029>, Page consultée le 20 mars 2013

oriente la poétique romanesque. Par ailleurs, sa présence participe de la construction du sens et de la vision identitaire de l'auteure.

IV. Musique et posture identitaire

Léonora Miano a dédié Tels des astres éteints aux « *identités frontalières* ». L'auteure de *La saison de l'ombre* (2012) a forgé ce concept non seulement pour définir son identité, mais aussi pour désigner une identité qui lui semble plus adaptée au monde contemporain. Une sorte d'*identité monde*, composite et fortement multiculturelle:

C'est par ce terme que je définis habituellement ma propre identité. Elle est frontalière, ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent. La frontière est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride¹⁰⁶.

Construire ou conquérir l'identité par/à travers la musique, exprimer sa posture identitaire par le truchement de l'art musical : voilà donc une des problématiques majeures abordées par Léonora Miano dans son roman. Intra muros, capitale où vivent Amandla, Schrapnel et Amok, est tout aussi chaotique et cauchemardesque que Mboasu. Cette capitale est le catalyseur de la claustrophobie des personnages en lutte avec leur identité. Si les personnages vivent au Nord, ils partagent néanmoins un sentiment d'errance, d'apatridie. Ils sont animés par le désir de s'enraciner quelque part, ainsi que le suggère l'extrait de Billie Holliday mis en exergue dans la section intitulée *Left Alone* : « *There's no house that I can call my own (...)* » (p.247). Cette errance et cette apatridie font de l'identité un sujet préoccupant pour les personnages. Pour Amok, descendant d'un Africain qui a trahi les siens en aidant le colonisateur, le pays représente cette enfance meurtrière et violente dont il ressent « la blessure inguérissable », cette culpabilité historique impossible à appréhender :

Le pays, c'était cet indestructible en soi. (...) Pour Amok, la distance n'avait pas fait du pays un paradis perdu. Il ne s'agissait toujours que d'un

¹⁰⁶ Léonora Miano, « Habiter la frontière »

http://www.lemonde.fr/international/article_interactif/2010/12/04/huit-ecrivains-africains-racontent-l-afrique-qui-vient_1447623_3210_2.html. Page consultée le 17/05/2013.

séjour infernal dont il cherchait. » (p.45). *Personnage hybride né en Afrique et vivant en Europe, « ce qui le préoccupe c'était trouver une appartenance compatible avec son statut hybride. Lui qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres* (p.77).

D'après Schrapnel, il faut penser à l'éclosion d'un « Noir du Nord » qui serait une sorte d'Européen attaché aux valeurs culturelles subsahariennes ; autrement dit un Afropéen. Bien plus, l'Afrique est, d'après lui, un impératif à penser son identité de Noir au Nord : « *Le monde noir avait besoin, non pas qu'ils rêvent à des mythes, mais qu'ils existent en tant que Nordistes rattachés à la matrice subsaharienne. Qu'ils cessent de migrer en permanence en leur for intérieur, d'être de nègres errants, nulle part chez eux* » (p.78).

Comme on le constate, les deux personnages militent pour une identité hybride, une identité monde qui s'adapterait à tous les contextes culturels. ils sont des hybrides culturels qui oscillent entre l'Ailleurs et l'Ici. Et le narrateur de conclure : « *(quand) on les regardait (...), on reconnaissait en eux les cultures subsahariennes (...). Ils étaient lointains et proches néanmoins* » (p.78). Les prises de positions de ces personnages par rapport à la question d'identité correspondent finalement à ce que l'auteure appelle « les Identités Frontalières » auxquelles elle a dédié le texte. Par ce concept, Miano entend une multi-appartenance identitaire, « *[Une Identité] ancrée, non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent...où les mondes se touchent inlassablement*¹⁰⁷ ». Amandla, née en Guyane, semble ne pas partager cette idée. Pour cette icône rasta, l'Afrique représente « le rêve du pays primordial » (p.83). Son unique objectif, son vœux le plus cher est qu'il faut retourner aux sources: « pour elle, dit le narrateur, se réaliser, ce serait retrouver l'origine » (p.288).

Le média-musique participe finalement de la construction de ces postures identitaires. Plus qu'un simple élément permettant de réguler les relations entre personnages, la construction de la diégèse, la dynamique des actions, la musique est un vecteur, un véhicule, un moyen d'expression et de construction du statut et de la vision identitaires. A titre illustratif, la connivence, l'amitié entre Ajar (un Européen) et Amandla provient du fait qu'ils ont une passion commune : les mélopées sahéliennes. Il s'agit en fait des musiques

¹⁰⁷ Léonora Miano, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8029>. Page consultée le 20 mars 2013

qui expriment et valorisent l'âme et les valeurs culturelles nègres. Ce goût commun épouse fortement la vision identitaire d'Amandla qui tient, on l'a vu, à la préservation de l'identité originelle et originale. L'un des indicateurs de sa posture identitaire est que le climat deviendra délétère dès qu'elle va se rendre compte que son compagnon adule la musique africaine mais déteste l'Afrique. Selon Amandla, cette aversion pour l'Afrique signifie qu'il s'oppose à l'idée d'une identité originelle pour laquelle elle se bat au quotidien. *Entropy*, le narrateur, retrace l'odyssée de cette amitié dans l'extrait suivant :

Au début, ils s'étaient bien entendus. Il écoutait des musiques kémites encodées sur son ordinateur. Il avait un goût particulier pour les mélodées sahéennes, le son de la cora, la voix aigre des griots, celle haut perchée des chanteuses, la magie des langues inconnues (...) un jour, alors qu'il s'extasiait sur la reprise de It's a man's man's world par un chanteur subsaharien (...) elle lui avait demandé si cela lui plairait de connaître le pays de l'artiste (...) il s'était expliqué, en disant qu'avec tout ce qu'on voyait à la télé, la pauvreté, la guerre, les maladies, il préférait se contenter de la musique, qui contenait tout ce qu'il voulait savoir des peuples en question. (pp.324-325).

La passion d'Amandla pour la musique africaine, le Reggae et son exaspération due à l'attitude ambiguë d'AJAR trouve une justification dans sa conception, sa vision de l'identité africaine. Son goût musical est taillé à la mesure de son statut et de sa conception de l'identité : une identité qui promeut les valeurs culturelles purement africaines. Sa passion effrénée pour le Reggae et l'idéologie rastafariste tient au fait qu'ils accordent une place de choix à l'Afrique et visent la quête et la préservation des valeurs africaines. L'une des icônes de ce style musical, Bob Marley disait : « *Je suis arrivé en Jamaïque à la suite de l'esclavage, mais ma place au fond est en Afrique (...) pour comprendre un minimum de Reggae, qui diffuse très souvent des messages rasta, il faut carrément remonter aux hébreux, aux pyramides d'Égypte. Je recherche l'Afrique et ses valeurs*¹⁰⁸ ». Il faut noter que Bob Nesta Marley est le musicien préféré d'Amandla. Tout au long du récit, elle ne cesse d'écouter ses chansons, de s'identifier à lui et de vanter son idéologie. Le reggae est donc dans le texte un moyen de quête et d'expression de la vision identitaire du personnage. Son nom (Amandla), même s'il est un

¹⁰⁸ "Histoire du rastafarisme" in <http://jpdw.free.fr/jamaïque/rastafari.html>. Site visité le 28 avril 2013.

titre du trompettiste américain Miles Davis, porte et signifie cette authenticité identitaire dont elle est à la recherche :

« *Amandla, précise l'auteure, est un mot zoulou qui signifie pouvoir... c'est un cri de guerre, un appel à la victoire* ». Par ailleurs, sa connaissance du jazz se limite à la Freedom Now Suite, du compositeur Max Roach, qui, dans son contenu, est une liste de noms de peuples kémites africains. Cette chanson a été pour le personnage comme une bouffée d'oxygène dans la mesure où elle portait sur les peuples Kémites et épousait par son thème, leur ambition de rekémisation des Africains :

Elle avait pris un disque parmi ceux en promotion, sans même regarder la pochette. Elle (...) n'avait découvert le titre de l'album qu'une fois dans le métro. Il lui était apparu un petit sourire de la vie, un encouragement à poursuivre sa voie. (...) Elle avait d'abord écouté la chanson dont le titre l'avait le plus interpellée. Depuis elle adorait ce morceau dont le texte était une longue liste de noms de peuples Kémites natifs. Elle avait voulu rechercher d'autres disques de ce genre, n'avait pas su comment s'y prendre. Ainsi sa connaissance du jazz se limitait à la Freedom Now Suite de Max Roach (p.324).

La dimension mémorielle de ce morceau et son rapport à l'Afrique renforce les repères identitaires d'Amandla. Contrairement à cette dernière, Amok et Shrapnel, militent pour une identité hybride. Bien qu'étant d'origine africaine, leur mode de vie et leur distraction relèvent de la sphère culturelle occidentale. Sur le plan musical, ils sont des détracteurs de certaines musiques africaines. Amok est amateur de la *Soul Music*. Ses idoles, Curtis Mayfield et Teddy Pendergrass, ont été des figures de proue de ce style musical dans les années soixante-dix. A travers cette préférence musicale, Amok « *habite la frontière, il est à la croisée des cultures* ». Bien plus, l'écoute de la musique l'amène très souvent à se questionner sur la perte de ses repères culturels afin de mieux garantir son statut hybride : « *Curtis Mayfield chantait l'incarcération de l'être dans son corps. Amok se demanda si le pays lui manquait. Il se posait cette question : la terre lui manquait* » (p.31). Comme on le remarque, la musique plus qu'un miroir qui reflète ou traduit la posture identitaire, incite le personnage à la prise de conscience de l'identité originale perdue. L'art sonore l'appelle ainsi à la (re)construction d'une identité, d'une appartenance qui convient à son statut hybride. Les contenus des chansons écoutées, l'idéologie

et l'histoire qui sous-tendent les formes musicales (Jazz, Soul) permettent aux personnages de construire ou de consolider leur identité. D'ailleurs, le plus important pour lui « *était de trouver une appartenance compatible avec son statut hybride. Lui qui ne parlait pas la langue de ses ancêtres* » (p. 77).

On le constate, la musique est un élément qui participe de la quête et de la (re)construction identitaires. Les regards des personnages sur le problème de l'appartenance culturelle et d'identité situent *Tels des astres éteints* de Miano dans le rayon des romans de mobilités culturelles et de tourments identitaires. En outre, le médium sonore permet aux acteurs de la fiction de voyager dans des cultures, de se connaître. Ils sont ainsi saisis dans ce que Walter Moser appelle l'« Artmotion » qui est une « *forme de mobilité que nous procure les arts* » (2008 : 9), autrement dit, le mouvement vers l'autre à travers l'art. Ajar, l'ami d'Amandla, connaît l'Afrique grâce aux musiques qu'il écoute. Il « *préférerait se contenter de la musique, qui contenait tout ce qu'il voulait savoir des peuples (africains) en question* » (p. 325).

Conclusion

Tels des astres éteints de Léonora Miano constitue un panthéon, un lieu de mémoire où reposent les grands noms de la musique et plus particulièrement de la musique jazz. Celle-ci, par des citations et références, contribue à créer une sorte de synesthésie audiovisuelle et transforme le texte en un catalogue, en une discothèque imaginaire où auteure, lecteurs et personnages savourent les chansons. « Pour [Miano], écrire c'est proposer ses collections préférées de jazz alors que pour le lecteur c'est tendre l'oreille, écouter ou réécouter des standards ou non » (Fotsing, 2009 : 136). En plus, la forte présence de l'art musical situe l'écriture de Miano dans la veine des « Écritures sonores » et des « Écritures audiovisuelles ». Aussi, le foisonnement des titres de standards, l'hybridation des deux formes d'expression (musique et littérature) permettent-ils à l'auteure d'élargir le public des lecteurs vers des mélomanes ; amenant ainsi les férus de l'art sonore à la lecture des textes littéraires et les amateurs de l'art verbal à l'écoute de la musique. Tout en modelant la structure du texte, la musique permet aux personnages de (re)construire ou d'affermir leurs repères identitaires, de sortir de l'*Intérieur de la nuit* afin de mieux appréhender *Les Contours du jour qui vient*.

Bibliographie

- ARROYAS, Frédérique (2001), *La Lecture musico-littéraire : à l'écoute de passacaille de R. Pinget et la Fugue de R. Laporte*, P.U.Montréal.
- CUPERS, Jean-Louis (2001), « Tensions et ambiguïtés du domaine mélopoétique » in BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (éd.), *Littérature et Musique dans la France contemporaine*, Paris, P.U.Strasbourg, pp.11- 29.
- EBODE, Eugène (2006), *Silikani*, Paris, Gallimard.
- FOTSING MANGOUA, Robert (2009), « L'écriture jazz », FOTSING MANGOUA, Robert (éd) *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Yaoundé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp.131-146.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- KUITCHIE FONKOU, Gabriel (2009), « De la musique dans trois romans de Francis Bebey : Un faisceau à large spectre », FOTSING MANGOUA, Robert (éd) *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Yaoundé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp.101-108.
- MIANO, Léonora (2008), *Tels des astres éteints*, Paris, Plon.
- MOSER, Walter (2008), « Le Road movie interculturel », *Cinémas*, Vol.18, N°2-3, Université de Montréal, pp. 7-19.
- N'DA, Pierre (2009), « Nouvelles écritures romanesques africaines » in *En-Quête*, n°21, Abidjan, EDUCI, 2009, pp.8-14.
- NDA'A, Pierre (2009), « Les romanciers africains et les modèles littéraires étrangers : A l'heure de la littérature-monde, quelle place pour l'originalité et l'identité culturelle ? ». *En-Quête*, n°21, Abidjan, EDUCI, 2009, pp.15-26.
- NATTIEZ, Jean Jacques (2001), « Fugue littéraire et récit musical : Du bon usage des métaphores » in BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (éd.), *Littérature et Musique dans la France contemporaine*, Paris, P.U. Strasbourg, pp.41- 52.
- PATERSON, Janet (2009) « Le sujet en mouvement, migrant et transnational » in *Nouvelles Etudes francophones*, Volume 24, n°1, pp.10-18.

Le mythe de Protée comme expression du moi personnel dans Gros-câlin d'Émile Ajar

Marcelin MBEMA

Doctorat Ph.D,

Assistant à l'université de Douala

marcelinmbema@yahoo.fr

Résumé

Le mythe de Protée chez Émile Ajar est un essai de lecture méthodologique de Gros-câlin que Romain Gary a publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar en 1974. Cet article propose une lecture qui vise, sans nier pour autant la personnalité consciente de l'auteur, à démontrer comment le scripteur-créateur est amené, à travers des analogies de mots, d'idées, d'images et des stratégies dont il est pleinement conscient, à exposer un scénario dont il est pour une bonne partie ignorant. Et, à travers toutes les stratégies ajariennes qui donneront lieu à des métamorphoses moïques aussi déroutantes que fascinantes, nous verrons poindre le mythe de Protée.

Mots clés : ambivalence, inconscience, mythe de Protée, mythologie, figure paternelle.

Introduction

La psychanalyse textuelle, préoccupée avant tout d'images, de rêves et de mythes, propose une lecture différente de l'œuvre littéraire. Basée avant tout sur la superposition des thèmes, cette méthode cherche à déceler, dans l'œuvre de chaque écrivain, l'expression d'une structure narrative inconsciente, sans nier pour autant la personnalité consciente du scripteur-créateur. Cette technique spéciale d'investigation qu'est la psychanalyse textuelle admet donc la réalité des processus inconscients et l'influence qu'ils exercent sur la volonté et la raison. Elle considère le texte comme le signe d'une structure inconsciente maquillée, voilée. Autrement dit, l'essentiel de cette forme de critique littéraire est de rechercher, par le truchement de la superposition des thèmes, la manifestation inconsciente de la personnalité de l'auteur-scripteur et à l'interpréter. Dans le cadre de cet article, nous examinerons le roman Gros-câlin publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar. En effet, l'œuvre d'Émile

Ajar, tout autant que les événements qui ont marqué les dernières années de sa vie, a subjugué plus d'un lecteur. Ces événements, qui ont entouré l'apparition de cet écrivain sur la scène littéraire, ont été qualifiés d'imposture par la presse parisienne. Nous mettrons beaucoup plus l'accent sur le jeu jubilatoire¹⁰⁹ que constitue une écriture qui travaille avec des figures conscientes, mais reconnues comme « jouissives » et particulièrement efficaces sur le plan de la création et de la créativité. Mais surtout nous tenterons de démontrer comment le scripteur est amené, à travers ce jeu dont il est conscient, à exposer une structure, un scénario, dont il est en bonne partie ignorant.

Nous ne perdons pas de vue les scénarios volontairement imaginés par l'auteur, notre démarche personnelle propose de faire ressortir, grâce au jeu de la superposition, des métaphores *obsédantes*¹¹⁰, des structures récurrentes, que nous considérons comme involontaires dans leur répétition. C'est dans cette suite que nous verrons émerger graduellement le mythe personnel exprimé par la fiction, c'est-à-dire le moi profond dissimulé au cœur du roman. Un moi, bien qu'identifié au héros ajarien, ne circule pas moins d'un personnage à l'autre, dans un jeu de va-et-vient, comme une entité mouvante. Après avoir analysé le roman *Gros-câlin*, nous avons retenu certains mythèmes qui se sont imposés naturellement et qui se sont développés chacun selon sa dynamique respective. En premier lieu, nous découvrons le climat d'ambivalence dans lequel sont plongés tous les personnages moïques. Un climat assombri par une angoisse envahissante, voire même étouffante, dont le moi prend conscience. Toutefois, il semble ignorer ce qu'il redoute ou de quoi il se sent coupable. Quelle est donc la relation entre ces situations manifestes d'ambivalence et d'angoisse qu'expose le texte et leur signification pulsionnelle inconsciente ? C'est ce que nous révélera le premier point de cet article.

Dans le deuxième point, nous insisterons sur les relations amoureuses, marquées par l'angoisse qui est devenue une grande

¹⁰⁹ Employé dans le sens de rusé, c'est-à-dire qui se dévoile tout en se dissimulant. Un trait tout à fait pervers.

¹¹⁰ Les métaphores obsédantes sont des images privilégiées d'un auteur, qui ne sont en réalité que des projections de son inconscient. Elles constituent des centres où se nouent les maillons d'une chaîne de significations de son inconscient. Elles témoignent d'une pensée plus primitive parce qu'elles relient les images d'après leur charge émotionnelle. Une pensée qui a toutes les chances d'être inconsciente.

source de tribulations pour les héros ajariens. Qui est-elle cette femme au cœur du conflit psychique ? Au-delà des propos tenus, des paroles énoncées, qu'est-ce qui se dissimule derrière ce visage féminin que le texte met en scène ? Voilà les questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours du deuxième point. Enfin, le dernier point sera consacré à la figure paternelle qui, bien qu'absente, occupe une place de choix où la figure maternelle constitue plutôt l'épicentre. Et nous verrons par ricochet comment le moi, dont les assises narcissiques manquent de solidité, est à la recherche d'une image consistante de lui-même.

I. Ambivalence et Castration

L'ambivalence est cet état d'un sujet qui éprouve simultanément ou alternativement, dans une situation donnée, des sentiments contradictoires. C'est-à-dire qu'une tendance (qui répond à un besoin interne : pulsions sexuelles, affectives, etc...) et son contraire s'affirment en même temps : amour et haine, crainte et désir, culpabilité et justification. Cette disposition mentale s'observe dans les situations conflictuelles. L'une des parties au conflit est toujours une pulsion sexuelle agissant par la voie de son délégué psychique, la représentation ou l'image.

Une lecture attentive du roman d'Émile Ajar nous fait pénétrer au cœur du conflit nous nous rendons compte que le texte *Gros-câlin* est particulièrement teinté d'ambivalence pulsionnelle¹¹¹. Le narrateur-héros, représentant du moi, est mis en présence de l'alternative suivante : il doit choisir entre un objet auquel il est très lié et un autre, plus éloigné de lui, dont la présence pourrait le combler également. L'ambivalence est d'abord exprimée par l'opposition des sentiments du narrateur-héros, Michel Cousin :

« D'un côté, j'étais encore entouré du sourire de Mlle Dreyfus dans l'ascenseur et qui allait venir ici, et de l'autre, j'étais en proie à l'absence de mon python habituel, c'était le déchirement et la confusion des sentiments avec cet état de choc »¹¹²

Dans ce triangle, Cousin figure un moi aux prises avec des compulsions qui lui apparaissent contradictoires, alors que le reptile

¹¹¹L'ambivalence est la preuve la plus évidente d'une désunion des pulsions ou d'une union qui ne s'est pas accomplie. C'est par la voie de l'ambivalence que nous pouvons passer le plus facilement de l'œuvre à la structure psychique qui la fonde.

¹¹²Gros-câlin, pp.148-149.

et la femme symbolisent des exigences pulsionnelles opposées. Il ne peut se résigner à abandonner son boa pour épouser cette collègue de bureau, Irénée Dreyfus, envers qui il éprouve une certaine attirance. Et il se demande si cette Guyanaise d'origine « *accepterait de partager la vie d'un python, car il ne saurait être question [pour lui] de mettre Gros-câlin à la porte*¹¹³ ». Mais bien qu'il songe de plus en plus à sacrifier son animal chéri, « *[...] qui écarte de [lui] les valeurs féminines authentiques et permanentes, en vue de la vie à deux [...], cette décision à prendre devient chaque jour plus difficile [...]*¹¹⁴ » affirme-t-il.

Le python ne cause pas que des émois lénifiants à Michel Cousin il est également souvent pour son maître une source d'angoisse : « *Je me réveille parfois dans mon fauteuil car Gros-Câlin dort si fort qu'il risque de m'étrangler. C'est l'angoisse et je prends deux valiums puis je m'en redors*¹¹⁵ ». C'est la crainte de perdre le python notamment qui entraîne chez le narrateur de terribles angoisses, déclenchant une véritable panique intérieure, comme si le moi craignait de perdre le contrôle, d'être asservi, anéanti : « *On peut imaginer, bref, dans quel état je fus plongé par cette disparition d'un être si proche. Je dus me coucher avec ma fièvre et en proie à de tels nœuds*¹¹⁶ *que je n'arrivais pas à respirer avec oppression*¹¹⁷ ». Dominé par le charme qu'exerce sur lui Gros-Câlin, prisonnier de cette sujétion entière, Cousin sombre dans le désarroi le plus complet devant la perte de son animal bien-aimé. Une scène, très riche de sous-entendus, vient renforcer les précédentes. Lorsque vient le temps d'avouer à son chef de bureau qu'il vit seul avec un serpent, les « *sueurs froides* » apparaissent. Cousin tente alors de se justifier comme s'il se sentait coupable :

*« J'ai l'intention de fonder une famille, lui dis-je. Je voulais lui dire que j'allais me marier, mais il prit ça pour le python. Il me regardait curieusement et curieusement »*¹¹⁸

Il importe de souligner ici la récurrence du mot ça dans tout le texte d'Ajar. Le narrateur l'utilise lorsqu'il éprouve de la difficulté à

¹¹³ Ibid., p. 21.

¹¹⁴ Ibid., p. 31.

¹¹⁵ Ibid., p. 59.

¹¹⁶ Notons au passage l'identification pythonienne qui nous retiendra longuement à la dernière partie de notre article

¹¹⁷ Gros-câlin, p. 149.

¹¹⁸ Ibid., p. 14.

clarifier ses pensées. « L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble »¹¹⁹. Au-delà de sa connotation sexuelle présumée (par sa forme, le serpent est sans conteste un symbole phallique) et quoiqu'elle puisse nous apparaître simpliste à première vue, l'image récurrente du reptile constitue un réseau éventuel d'associations obsédantes, une chaîne secrète dont il ne faut pas perdre la trace.¹²⁰ A la peur de perdre le python et celle de rencontrer la collègue de bureau viennent se greffer d'autres peurs qui ne sont pas sans rappeler l'angoisse de castration, de la privation : « [...] j'avais peur d'être sectionné, coupé en deux ou trois ou quatre comme un music-hall dans le numéro d'illusionnisme¹²¹ ». Dans le passage suivant, l'acte castrateur est déformé, remplacé par des atteintes à l'intégrité corporelle : « Je me récupérerai du reste sans peine, indemne, avec toutes mes mutilations intactes [...] »¹²². Dans un autre passage, la crainte d'être castré est déplacée sur la peur d'être dévoré : « [...] on dirait que t'as peur d'être mangé... »¹²³. S'il faut insister encore, voici un dernier exemple où la castration concerne directement Gros-Câlin : « Les pythons sont parfois tués avec vengeance, parce qu'ils sont différents [...] ni bras ni jambes [...] »¹²⁴. Un exemple qui ajoute beaucoup de crédit aux précédents puisque, Michel Cousin s'étant déjà identifié au python, la crainte de perdre l'animal chéri trouve ici sa signification profonde : la peur paniqué devant la disparition du python est vécue comme une véritable castration par le moi. Une scène semble d'ailleurs lever toute espèce d'équivoque à ce sujet :

« [...] Les seuls moments où je me sens quelqu'un, c'est lorsque je marche dans les rues de Paris avec Gros-Câlin sur mes épaules et que j'entends les remarques des gens [...]. Je marche fièrement la tête haute, je caresse mon bon vieux Gros-Câlin, mes yeux sont pleins de lumière, je m'affirme enfin, à l'intérieur, je me manifeste, je m'exprime, je m'extériorise.¹²⁵ »

¹¹⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Note sur la photographie, Paris, Gallimard/seuil, Coll. « Cahiers du cinéma », p. 84.

¹²⁰ Pour que les images nous obsèdent, il faut qu'elles représentent quelque chose d'invisible, d'intérieur, qu'elles évoquent ce qui provient de « l'autre scène », c'est-à-dire de l'inconscient. Les images tiennent lieu, au sens analytique du terme, de représentants pulsionnels. Elles ont pour fonction de faire parvenir jusqu'à la conscience, sous une autre forme, certains contenus qui, sans cela, n'y seraient pas admis à cause de la censure

¹²¹ Gros-câlin, p. 32.

¹²² Ibid., p. 173.

¹²³ Ibid., p. 61.

¹²⁴ Ibid., p. 122.

¹²⁵ Ibid., p. 81.

Cette attitude exhibitionniste¹²⁶ démontre bien que Gros-Câlin est un support phallique et que le moi tente de nier sa privation : « *la (dè)négation a, pour Freud, la valeur d'un index signalant le moment où une idée ou un désir inconscients commencent à ressurgir* »¹²⁷.

Les manifestations d'ambivalence et d'angoisse, reliée au désir œdipien, à la castration et à la figure surmoïque du père, font ressortir la préoccupation majeure du roman ajarien, c'est-à-dire le cas d'un moi qui sait qu'il est castré, mais qui ignore pourquoi et comment en rapport avec les figures parentales.

II. Les déceptions amoureuses

Dans Gros-câlin, la relation ambiguë, trouble, que Michel Cousin entretient avec Irénée Dreyfus, l'unique figure féminine du texte n'est pas exempte d'angoisse. C'est à travers le portrait que le narrateur trace de la Guyanaise que nous voyons poindre les premiers traits de cette autre figure féminine : « *Elle est très belle, avec des bottes de cuir à mi-cuisses* »¹²⁸. Et comme si la description n'était pas complète, Cousin précise plus loin : « *J'ai omis de noter que la mini-jupe était en cuir fauve et les bottes également* »¹²⁹. Au bordel, où elle travaille à l'occasion, mademoiselle Dreyfus porte également « *[...] des bottes à mi-cuisses et une mini-jupe noire en cuir* »¹³⁰. Les caractéristiques phalliques, que le héros attribue à cette femme, ne peuvent passer inaperçues. Le sens phallique du cuir et des bottes est bien connu dans la symbolique freudienne : le cuir, par déplacement, est associé à la peau, une peau dont la texture connote, contrairement à la soie, la masculinité. D'autant plus qu'ici le cuir est relié aux bottes. Ces attributs phalliques sont des tentatives de dénier et de surcompenser le défaut de pénis chez la femme. Enfin, comme pour intensifier le caractère phallique de cette femme, elle est, en dernier ressort, confondue avec le python :

¹²⁶ Le but de l'exhibition n'est pas seulement de procurer un plaisir sexuel, mais également des assurances contre l'angoisse, la culpabilité et les sentiments d'infériorité. Le plaisir de l'exhibition est toujours lié à un accroissement de l'estime de soi. Ce regain d'estime de soi sert à rassurer le moi contre les craintes de la castration.

¹²⁷ J. Laplanche et J.B. Pontalis. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris, PUF. Coll. « Bibliothèque de psychanalyse », p. 114.

¹²⁸ Ibid., p. 21.

¹²⁹ Ibid., p. 46.

¹³⁰ Gros-câlin. p. 199.

[...] Fais-moi semblant.

*Elle me fit semblant avec beaucoup de métier. Elle s'enroula autour de moi avec bras et jambes.*¹³²

Deux pages plus loin, le narrateur continue de décrire cette scène qui se déroule au bordel : « [...] elle rampa à petits bécots vers mon sens unique et commença à me prodiguer des soins. ». Irénée Dreyfus est donc un double de Gros-Câlin. Cependant, nous remarquons que le python, transformé en femme phallique, n'est plus castré : « Elle s'enroula [...] avec bras et jambes ». Le seul corps complet et unifié pour le moi semble être le corps de la mère phallique. Dans le présent contexte, l'identification de la mère à une prostituée est aussi une défense qui permet au moi de se déculpabiliser de son désir œdipien. Néanmoins, à côté de cette courtisane se profile une figure maternelle bonne et apaisante, et tant rêvée. Freud, dans L'interprétation des rêves, souligne le caractère érotique des rêves de vol qu'il considère comme des rêves d'érection¹³³. Ces rapports intimes, que le héros anticipe avec la Guyanaise, sont décrits plus loin dans de plus amples détails :

*« J'ai lu dans le journal qu'il y a des personnes qui sont restées trente-six heures ensemble dans un ascenseur qui est tombé en panne, si cela pouvait nous arriver. Une panne, une vraie, pourrait nous permettre [...] de nous rencontrer. L'idée même m'est venue de saboter astucieusement l'ascenseur pour qu'il tombe en panne »*¹³⁴

Ce désir de la panne d'ascenseur est souvent exprimé dans le texte¹³⁵. Le rêve de la panne d'ascenseur pourrait bien être un substitut du désir de castration. « La fin de l'impossible »¹³⁶, dont rêve éperdament Michel Cousin et qui revient comme un refrain sur ses lèvres, est sans doute aussi une représentation de ce désir de retrouver la mère primitive, dite narcissique. L'instant de honte ! La blessure narcissique se ravive. Michel Cousin est humilié et terriblement choqué. A deux autres reprises, il manifeste encore son angoisse : « C'était une terrible trahison. Une atrocité, au vu et au

¹³² Gros-câlin, p. 204.

¹³³ S. Freud, L'interprétation des rêves, op.cit., pp. 338-339

¹³⁴ Gros-câlin, p. 135

¹³⁵ Voici deux autres exemples : « ce qu'il nous fallait, c'était une panne d'ascenseur » p.97. Plus loin nous lisons encore : « car il y a manque, il y a manque et on ne peut pas passer toute sa vie à rêver d'une panne d'ascenseur », p. 125

¹³⁶ Gros-câlin, p.150.

su »¹³⁷ et deux pages plus loin : « J'étais paralysé d'indignation ». Cette rencontre intime tant désirée, c'est la représentation du coït œdipien. Cependant, il en découle que la présence des trois « trouble-fête » figure, par déplacement, un mécanisme de défense pour dissimuler l'incapacité d'affirmer la pulsion œdipienne. Notre héros est troublé parce qu'il vient de subir un échec qui le place devant son impuissance fondamentale : « *J'avoue cependant que l'épreuve à laquelle j'avais été soumis me laissa tellement noué et enroulé sur moi-même que je n'osai pas bouger de peur de me faire encore plus mal* ». ¹³⁸

Le Gros-câlin renvoie à la mère phallique : *Fais-moi un gros-câlin équivaut à Montre-moi que tu n'as pas besoin de moi, de mes performances sexuelles, puisque tu as le phallus*. Puis le texte fait essayer un second échec au moi, mais par le biais de la projection, il le fait endosser à la prostituée. Une manière détournée pour le moi de nier son échec œdipien :

« *J' [Michel Cousin] enfilai mon pantalon*

- *Tu fais pas l'amour ? [demanda la prostituée]*

- *[...] Tu remplis pas ton contrat, voilà ! [rétorqua Michel Cousin]*

Après ces premières manifestations amoureuses, plutôt hésitantes, toujours teintées de cette angoisse et de cette ambivalence, le héros ose adresser la « grande demande » à Irénée Dreyfus et il semble prêt à tous les sacrifices, y compris celui d'abandonner son animal chéri : « *J'aurais dû te le demander avant, mais maintenant qu'on se connaît mieux... Vous ne voudriez pas venir vivre avec moi ? Je donnerai mon python au jardin zoologique* »¹³⁹. Le vous indique une mise à distance respectueuse, la retraite du moi en quelque sorte¹⁴⁰. Bien que Cousin soit soudainement prêt à faire le sacrifice de l'être qui le sécurise par-dessus tout, il reçoit de plein fouet le rejet définitif de mademoiselle Dreyfus, qui lui répond : « *Non, vous êtes gentil, mais je tiens à ma liberté* »¹⁴¹. Il y a dans ce refus de la Guyanaise un subterfuge inconscient qui se dissimule. Ce que le texte révèle,

¹³⁷ Ibid., p. 165

¹³⁸ Ibid., p. 172.

¹³⁹ Gros-câlin, p. 206

¹⁴⁰ Sarah Kofman écrit, dans *Le respect des femmes*, que le respect est toujours l'aveu d'une peur. La politesse extrême, le vouvoiement notamment, cache souvent une grande agressivité et une forte angoisse. La politesse est donc, dans ce cas, une défense. Chaque fois que l'agressivité a tendance à apparaître, le moi la refoule en renforçant sa politesse.

¹⁴¹ Gros-câlin, p. 206

pour la troisième fois, c'est l'incapacité de posséder la mère œdipienne, d'affronter la pulsion objectale, parce que le moi n'a sans doute pas suffisamment de consistance narcissique.

III. L'absence d'une figure paternelle

Les quelques allusions à la relation du moi avec le père, notamment à travers des figures surmoïques (policiers, flies, Allemands), rappellent au moi, dans un premier temps, qu'il ne doit pas déroger à la loi paternelle. La mère appartient au père.. Autrement dit, c'est la menace de castration, une menace omniprésente comme nous le constatons tout au long du roman. Cela dit, il semble que le moi soit à la recherche d'un père aimant auquel il désire s'identifier. Michel Cousin exprime ce désir moïque :

« J'avais une envie terrible d'être remarqué par le professeur Tsourès [...] Je rêvais qu'il m'invitait chez lui, on devenait amis [...] Le professeur Tsourès prenait ainsi pour moi de plus en plus d'importance, j'étais content de l'avoir au-dessus »¹⁴³.

Le narrateur décrit le chercheur comme étant *un bel homme, aux traits sévères mais justes, avec une barbiche grise très soignée. Il suffisait de le voir pour éprouver le respect*¹⁴⁴, affirme-t-il. Bien que Michel Cousin ait avoué au professeur Tsourès qu'il avait pour lui *« une grande admiration »*¹⁴⁵, ce dernier refuse de se lier d'amitié avec le jeune homme.

C'est au python qu'incombe cette tâche de combler l'identité lacunaire. Les métaphores qui illustrent cette identification pythonnienne abondent. Qu'il suffise d'en énumérer quelques-unes: Cousin fait *des rêves de python*¹⁴⁶, il *[rampe]* chez lui¹⁴⁷, il *[mordille]* le bas *[du] pantalon de son maître*¹⁴⁸, et vers onze heures du soir il *[...] s'entortille]* autour de *[lui]-même*¹⁴⁹.

D'autre part, le narrateur parle de son premier rendez-vous avec la Guyanaise comme s'il s'agissait d'une rencontre entre une femme et un boa : *une jeune femme qui se rend pour la première fois à un*

¹⁴³ Gros-célin, p. 116.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibid., p. 124.

¹⁴⁶ Gros-célin, p. 60.

¹⁴⁷ Ibid., p. 75.

¹⁴⁸ Ibid., p. 150.

¹⁴⁹ Ibidem.

rendez-vous avec un python¹⁵⁰. Jusqu'aux confrères de travail qui confondent Cousin et le serpent : *tu vas te dérouler librement. Sans ça, tous tes nœuds, ils vont finir par t'étrangler* est à ce point identifié au reptile que tous ses collègues de bureau surnomment Gros-Câlin. Lorsque le héros tente de nier cette identification, le professeur Tsourès renchérit en ces termes : *« C'est pourtant ainsi que tout le monde vous appelle dans le quartier »*. Et après avoir retrouvé le serpent qui s'était introduit dans la cuvette des w.c de madame Champjoie du Gestard, le narrateur spécifie : *Je me bornai simplement à prendre un bain prolongé pour laver les dernières traces du tuyau de canalisation*¹⁵¹, comme si c'était lui qui s'était glissé dans les toilettes. Cousin parle de Gros-Câlin comme s'il s'agissait de lui-même *la métamorphose est la plus belle qui me soit jamais arrivée*¹⁵². Une vingtaine de pages plus loin, le narrateur dit encore : *j'étais sûr qu'il m'était arrivé quelque chose*. La scène suivante confirme également la confusion : *Alors, et votre python ? comment va-t-il ? C'était la deuxième fois qu'elle [Irénée Dreyfus] s'intéressait ouvertement à moi, depuis notre rencontre mémorable sur les Champs-Élysées*¹⁵³. En plus de jouer le rôle d'un double moïque, le python est un substitut de la mère phallique : *Heureusement Gros-Câlin avait froid, j'avais astucieusement fermé le chauffage exprès pour ça et il est venu m'envelopper (comme la mère qui vient l'entourer car les deux corps étant ainsi confondus), en ronronnant de plaisir*¹⁵⁴. Le moi narcissique agit comme s'il était la mère phallique et, centré sur son objet python, il jouit ainsi d'être aimé par lui-même. Aussi Michel Cousin traite-t-il Gros-Câlin comme s'il s'agissait d'un enfant : *Je rentre chez moi et je trouve sur mon lit, roulée en boule, une créature qui dépend de moi entièrement et pour qui je représente tout, qui ne peut pas se passer de moi...*¹⁵⁵. Un symbole du pénis anal¹⁵⁶, le seul pénis que l'on puisse posséder sans passer par l'évolution conduisant à la genitalité.

¹⁵⁰ Ibid., p. 164.

¹⁵¹ Gros-Câlin, p. 160.

¹⁵² Ibid., p. 17.

¹⁵³ Ibid., p. 144.

¹⁵⁴ Gros-câlin, p. 51.

¹⁵⁵ Ibid. p. 20.

¹⁵⁶ Le python est l'image typique de la sexualité anale, à la fois phallus et excrément. Nous avons répertorié une liste des objets, représentants moïques, qui sont des symboles du pénis anal.

Conclusion

Dans *Gros-Câlin*, le moi est attiré par l'aventure œdipienne, mais elle est malheureusement compromise parce qu'il souffre d'une importante carence narcissique. Et lorsque la relation objectale devient inévitable, le moi cherche refuge dans la régression mortifère et dans la féminisation. Le conflit ambivalent se manifeste, d'une part, par une oscillation du moi à l'adresse de la mère narcissique et de la mère œdipienne. Rappelons que la première, toujours phallique, sécurisante et réconfortante, est celle qui dispense l'enfant « d'avoir le phallus », et qui, en même temps, le fait représentant de ce même phallus dont elle est porteuse. Alors que la seconde est menaçante, précisément parce qu'elle contraint le moi à « avoir le phallus », à se servir de son pénis de façon satisfaisante pour elle. Tout le problème du moi est résumé ici : « être le phallus » ou « avoir le phallus ». Ce qui suppose aussi le désir inconscient de jouir du coït œdipiens. C'est le fantasme primaire que le roman ajarien, notamment l'image du python, met en scène, un fantasme de toute-puissance mégalomaniacque, entièrement narcissique et profondément paranoïaque. Le python est un symbole surdéterminé dans l'œuvre d'Émile Ajar, puisqu'il renvoie, par condensation, à quatre autres facteurs déterminants : la mère phallique, l'imaginaire-maternelle, le pseudo-phallus ou pénis anal et le moi narcissique.

D'autre part, nous croyons que l'obsession de la mère phallique, par déplacement métonymique (mère phallique = père), n'est qu'une forme déguisée de la recherche compulsive du père. Recherche obsédante de la mère, oui, mais pour usurper son identité et ce, afin de mieux séduire le père. Quant aux crantes de l'organe féminin dépourvu de pénis, exprimées sans réticence par tous les personnages moïques d'Émile Ajar, nous savons que ce sont les facteurs favorisant la projection de l'idéal du moi sur le père qui aident le moi à les surmonter. Or la présence obsédante de la mère de même que la relation érotisée et agressive à l'égard du père ont figé la croissance du moi, ont perverti son évolution en l'empêchant d'investir le père génital. Il n'est plus donc question de vaincre le père sur un mode œdipien, c'est-à-dire dans la rivalité et l'émulation, mais de l'éloigner pour ne pas avoir à se mesurer à lui. Ainsi dit, le moi est dans l'impossibilité de faire cohabiter la pulsion narcissique (le python) et la pulsion œdipienne (la souris). C'est là que nous

voyons poindre le mythe de Protée, *le nœud gordien*¹⁵⁷, comme l'exprime métaphoriquement Michel Cousin. Ainsi cette incapacité de réunir le python et la souris, qui constitue le point de départ de notre recherche, s'explique psychiquement : elle figure un moi qui oscille entre deux objets représentant le ça. Un ça scindé entre deux pulsions qui se combattent : le désir narcissique et le désir œdipien. Ce qui signale la grande diffraction du moi, toujours récupéré par les deux pulsions qui, en quelque sorte, se le disputent âprement.

Bibliographie sélective

- Ajar, Emile (1974), *Gros-Câlin*, Paris, Mercure de France, Coll. « Folio » no 906, 215 p.
- Barthes, Roland (1980), *La chambre claire*, Note sur la photographie. Paris : Gallimard/Seuil, Coll. « Cahiers du cinéma », 184 p.
- Bayard, Pierre (1990), *Il était une fois Romain Gary*. Paris, Presses Universitaires de France, 128 p.
- Aulagnier-Spairani, Pierre et alii (1967), *Le désir et la perversion*, Paris, Le Seuil, 206 p.
- Bellemin-Noël, Jean (1978), *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je » no 1752, 128 p.
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1971), *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris : Payot, Coll. « Sciences de l'homme » no 309, 255 p.
-(1975), *L'idéal du moi. Essai psychanalytique sur la « maladie d'idéalité »*. Paris : Claude Tchou, 291 p.
- Corneau, Guy(1989), *Père manquant fils manqué. Que sont les hommes devenus ?* Montréal : Les Editions de l'homme, 178 p.
- Freud, Sigmund (1962), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, trad. De l'allemand par B. Reverchon-Jouve. Paris : Gallimard, Coll. « Idées » no 3, 189 p.
-(1967), *L'interprétation des rêves*, nouvelle édition augmentée et révisée par Denise Berger, trad. Par I. Meyerson. Paris : Presses universitaires de France, 573 p.
- (1982), *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, trad. De l'allemand par Marie Bonaparte et précédé du texte

¹⁵⁷ Gros-Câlin, p. 31.

de Jensen traduit par E. Zak et G. Sadoul. Paris : Gallimard, 247 p.

Klein, Mélanie (1982), *La psychanalyse des enfants*, trad. Par J.B. Boulanger. Paris : Presses Universitaires de France, 318 p.

Klein, Mélanie et Rivière, Joan (1979), *L'amour et la haine*, trad. Par A. Stronck. Paris : Payot, Coll. « Science de l'homme » no 112, 155 p.

Kofman, Sarah (1970), *L'enfance de l'art*. Paris : Payot, 231 p.

Lacan, Jacques (1966), *Ecrits I*. Paris, Le Seuil, Coll. « Points », 289 p.

Laplanche, J. et Pontalis, J.B. Pontalis (1981), *Vocabulaire de la psychanalyse*, 7e éd. Préface de Daniel Lagache. Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse, 523 p.

Olivier, Christiane(1994), *Les fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 200 p.

Safouan, Moustapha(1974), *Etudes sur l'Œdipe*, Paris, Le Seuil, 213 p.

Leclaire, Serge(1968), *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Le Seuil, 186 p .

Mauron, Charles(1962), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychanalyse*. Paris : José Corti, 380 p.

Rosolato, Guy(1969), *Essais sur le symbolique*, Paris : Gallimard, 365 p.

Les traductions poétiques et le renouvellement formel en France au XIX^e siècle

Szilágyi Ildikó

Maître-assistant, l'École Supérieure de Nyíregyháza, Faculté des
Lettres et des Arts, Nyíregyháza, Hongrie
szilagyuildiko@hotmail.com

Résumé

On se propose de s'interroger sur le rôle des traductions dans l'apparition des nouvelles formes poétiques françaises au XIX^e siècle. Les premiers poèmes en prose se présentent sous forme de pseudo-traductions. Les traductions françaises de Shakespeare servent de modèle à la versification assouplie du drame romantique. Les premières traductions de Walt Whitman sont parmi les influences éventuelles qui ont abouti au vers libre. Le verset moderne s'inspire (à travers les traductions) de son modèle biblique. Ce sont les principales manifestations de cette influence dont l'importance mérite d'être mise en valeur.

Mots-clés

Traduction, poésie française moderne, poème en prose, vers libre, verset.

Introduction

Il est habituel de se référer, lors de l'étude des nouvelles formes poétiques françaises (poème en prose, vers libre, verset), à «l'influence libératrice des traductions»¹. Dans notre article, nous nous proposons de nous interroger sur les diverses manifestations et sur l'importance de cette influence. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux pseudo-traductions sous forme desquelles se présentent les premiers poèmes en prose. Ensuite, nous évoquerons brièvement les traductions françaises de Shakespeare qui servent de modèle à la versification assouplie du drame romantique (Hugo, Musset). En ce qui concerne les influences éventuelles qui ont abouti

¹ La rédaction du présent article a été soutenue par la bourse Bolyai János Kutatási Ösztöndíj de l'Académie Hongroise des Sciences (MTA).

² S. Bernard: Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Nizet, Paris, [1959] 1994, p. 398.

au vers libre, les traductions françaises de Walt Whitman sont souvent citées. Les premiers traducteurs (Jules Laforgue, Francis Viélé-Griffin) sont en même temps parmi les premiers vers-libristes. Pour finir, nous nous efforcerons de montrer dans quelle mesure le verset moderne s'inspire (à travers les traductions) de son modèle biblique. Lors des analyses, une place importante sera accordée aux éléments métriques et linguistiques des textes originaux et de leurs traductions.

Reçu dans l'indifférence, dans la première moitié du XIX^e siècle, le poème en prose devient, au moins dès le dernier tiers du siècle, un genre très à la mode, et connaît au XX^e siècle un développement considérable. Quant à ses origines, il est habituel de rappeler la prose poétique de Rousseau ou de Chateaubriand (celle-ci emprunte au vers quelques procédés rythmiques, mais reste prose). La traduction des Psaumes (influençant Lamennais) et celle des Idylles de Gessner (inspirant Rousseau) servent de modèle pour une prose lyrique et musicale.

La pratique littéraire de la pseudotraduction (traduction supposée ou fictive) présentant un texte original comme une vraie traduction était un phénomène de mode aux XVIII^e et XIX^e siècles. Outre les « raisons d'ordre psychologique », « socio-économique » et « idéologique », elle peut s'expliquer par des « finalités d'ordre esthétique (importer et/ou proposer de nouvelles formes ou thématiques littéraires »³. On n'a qu'à citer le succès des poèmes d'Ossian « révélés » par Macpherson (traduits en français par Turgot, Suard, Le Tourneur), les chansons « madécasses » d'Evariste Parny, les chansons « indiennes » dans *Atala* de Chateaubriand, les poèmes « illyriens » de Mérimée (*La Guzla*), entre beaucoup d'autres.

Les traductions fictives, tout comme les véritables traductions (de la poésie anglaise, allemande, russe, espagnole, etc.) jouissant également d'une grande popularité, contribuent incontestablement à l'acceptation d'une poésie en prose.

Sans avoir une autonomie formelle, la prose prophétique de Félicité de Lamennais préfigure le poème en prose⁴. Son ouvrage célèbre, *Paroles d'un croyant* (1834), est également parmi les sources du

³ C. Lombez: La traduction supposée ou de la place des pseudotraductions poétiques en France, in *Linguistica Antverpiensia*, Anvers, 2005-4, p. 109.

⁴ G. Labouret: Aux sources du verset moderne: le verset chez Lamennais, entre exégèse

verset moderne. Les premiers poètes en prose sont les « petits romantiques » ou les « romantiques mineurs » (Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Alphonse Rabbe et Aloysius Bertrand). C'est Baudelaire qui a vraiment lancé le poème en prose comme genre, voulant rendre « la vie moderne » – comme il le souligne dans sa lettre à Arsène Houssaye (la préface des *Petits poèmes en prose*) – en une forme « singulièrement différent[e] »⁵. Il ne fait pas de doute que les traductions baudelairiennes des œuvres d'Edgar Poe ont joué un rôle important dans la formation de l'esthétique du poète français. Son activité de traducteur lui a permis de s'approprier des positions de Poe concernant « l'hérésie de la longueur »⁶, « l'unité dans l'impression, de la totalité de l'effet », « l'hérésie de l'enseignement »⁷. Brièveté, unité, gratuité : ce sont justement les critères du poème en prose établis par Suzanne Bernard⁸.

La traduction poétique (fictive ou réelle) favorise non seulement la reconnaissance d'une poésie en prose, mais aussi l'émergence d'une nouvelle conception de la versification française. La comparaison avec d'autres systèmes poétiques européens, de nature accentuelle, a largement contribué à la remise en question de la conception purement syllabique. Les règles strictes de la versification française, établies pour la plupart au XVII^e siècle, l'une après l'autre, sont critiquées et modifiées. L'objectif principal de cette transformation progressive est de rendre la langue poétique plus libre, plus naturelle. La réflexion sur l'accent et le refus de l'artificiel déclenchent, dès la première moitié du XIX^e siècle, l'affaiblissement du statut de la césure. Les poètes et dramaturges romantiques (Hugo, Musset, Vigny), ont souvent recours à des alexandrins qui se scandent facilement en trois mesures égales (trimètre, appelé aussi « vers romantique »). De même, des effets de décalage peuvent être créés par l'enjambement en fin de vers, donnant naissance à un rythme complexe. Les textes fondateurs du drame romantique (Stendhal : Racine et Shakespeare, Hugo : la préface de *Cromwell*) témoignent de l'influence nette du théâtre de Shakespeare. Selon José Lambert « la réception shakespearienne, en traduction ou autrement, semble

⁵ Ch. Baudelaire : *Œuvres complètes*, Seuil, Paris, 1968, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁷ *Ibid.*, p. 352.

⁸ S. Bernard : *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, [1959] 1994, p. 763.

avoir fonctionné [...] comme un facteur de libération à tout niveau »⁹. La versification des pièces de Shakespeare ou de Milton, « [un] mélange de vers « blancs », de vers rimés et de prose »¹⁰, diffère de celle du théâtre classique français, lié par maintes prescriptions et dominé par l'alexandrin bien césuré. Pour rendre cette plus grande liberté au vers, les traducteurs français adoptent une forme prosodique qui s'écarte de l'usage traditionnel. Le drame romantique joue un rôle important dans l'assouplissement des règles métriques: les changements formels, expérimentés d'abord au théâtre, ne tardent pas à apparaître en poésie. Au bout de tout un siècle d'évolution, l'ancien système strictement codifié sera abandonné au profit d'un autre, libre par principe de toute contrainte.

L'histoire littéraire est loin d'être unanime dans la question de l'origine du vers-librisme et de ses sources possibles. Les premiers théoriciens mettent l'accent sur la liberté individuelle dans la création et donnent souvent des raisons phonétiques aux changements formels. On doit mentionner l'influence de la langue orale que beaucoup de poètes – du romantisme au symbolisme et décadence, et jusqu'à nos jours – se soucient d'imiter. Cette tendance est liée, entre autres, à l'intérêt grandissant pour la chanson populaire, très en vogue au XIX^e siècle. La chanson populaire n'est pas seulement une source d'inspiration, mais elle sert également de modèle à l'assouplissement de la versification traditionnelle. Il est habituel de mentionner encore l'influence des *Illuminations* de Rimbaud et celle des *Feuilles d'herbes* de Withman, par l'intermédiaire des traductions françaises. Il n'est pas sans intérêt de mentionner le fait, remarqué par les contemporains, que les premiers vers-libristes sont souvent d'origine étrangère : « ce sont des Belges, des Suisses, des Grecs, des Anglais et des Américains qui veulent rénover le vers français »¹¹. La connaissance des langues et des cultures étrangères favorise une prise à distance par rapport aux normes de la versification traditionnelle¹².

Au lieu de refaire les nombreux débats concernant la « paternité » du vers libre, nous retenons l'avis de Daniel Grojnowski qui nous paraît

⁹ J. Lambert : Shakespeare en France au tournant du XVIII^e siècle. Un dossier européen, in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. John Benjamins B. V., Leiden, 1993, p. 38.

¹⁰ B. Lawder: *Vers le vers*. Nizet, Paris, 1993, p. 75.

¹¹ J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*. Les Éditions Thot, Vanves, [1891] 1982, p. 259.

¹² M. Murat: *Le vers libre*. Honoré Champion, Paris, 2008, p. 68.

le plus acceptable : le vers libre « est le fruit d'une élaboration collective », *La Vogue* peut être considérée comme « [son] laboratoire central »¹³. C'est dans cette petite revue, dont Gustave Kahn prend la direction à partir du mois de mai 1886, que paraissent les premiers vers libres ainsi que plusieurs essais théoriques, s'efforçant de rendre légitime ce nouveau type de poème. C'est également dans *La Vogue* que les traductions des poèmes de Whitman (par Laforgue et Vielé-Griffin) sont publiées.

Lorsqu'on parle de l'influence de Walt Whitman (1819-1892), par l'intermédiaire des traductions françaises, on devrait considérer deux choses en même temps: l'influence de Whitman exercée sur Laforgue dans sa qualité de traducteur, et l'influence de ses traductions sur l'évolution de la technique poétique de ses contemporains.

Il est à noter que ces influences sont loin d'être généralement reconnues. D'un côté, Remy de Gourmont soutient dans ses portraits symbolistes, bien que sans s'y attarder, qu'on doit le vers libre « surtout à Walt Whitman dont on commençait alors à goûter la licence majestueuse »¹⁴. John Clifford Ireson est d'un autre avis: « Quant aux passages traduits de l'anglais de Whitman que Laforgue fait paraître dans *La Vogue*, ces essais n'entrent pas en ligne de compte »¹⁵.

Les poèmes de Whitman se composent de lignes souvent très longues qui s'apparentent plutôt aux versets bibliques qu'aux premiers vers libres français. Dujardin tient à préciser que « le vers [...] des Feuilles d'herbe n'est pas le vers libre, mais le verset », mais il ajoute « que le vers libre et le verset sont de la même famille, et qu'on pouvait considérer le verset comme un vers libre élargi, le plus souvent composé lui-même de plusieurs vers libres étroitement associés »¹⁶.

Les poèmes traduits par Laforgue sont les suivants: huit textes des Dédicaces (*La Vogue*, 28 juin-5 juillet 1886), O étoile de France 1870-71 (5-12 juillet), Une femme m'attend (2-9 août). Ayant obtenu l'approbation de Whitman lui-même, il avait l'intention de donner la

¹³ D. Guionys sur Jules Laforgue et l'originalité, *Acta Beccomera*, Neuchâtel, 1988, p. 156.

¹⁴ R. de Gourmont, *Le Livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, tome I, Mercure de France, Paris, 1896, p. 245.

¹⁵ J. C. Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Nizet, Paris, 1962, p. 86.

¹⁶ J. d. Dujardin, *Ma famille par un des siens*, Messin, Paris, 1936, p. 156.

traduction intégrale du recueil (la première édition). Mais sa maladie et sa mort (l'année suivante) l'ont empêché de mettre à exécution ce projet qui ne sera réalisé qu'au début du XX^e siècle (par Léon Bazalgette). Les traductions de Laforgue (avec les poèmes d'origine en anglais) ont été reproduites dans le deuxième tome de ses Œuvres complètes¹⁷. Elles ont été déjà réunies, avec celles de Viélé-Griffin, entre autres, dans l'édition de la Nouvelle Revue Française en 1918, intitulée Poèmes. Feuilles d'herbe de Walt Whitman. C'est en novembre 1888 que Viélé-Griffin a donné dans La Revue indépendante la traduction de deux pièces, tirées de la section De midi à la nuit étoilée (From Noon to Starry Night): Visages (Faces) et A une locomotive en hiver (To a Locomotive in Winter), ainsi que Le monde (The World below the Brine).

Le premier compte rendu des œuvres de Whitman en France a été publié en 1872 dans la Revue des Deux Mondes sous le titre: « Un poète américain: Walt Whitman ». Valéry Larbaud, dans sa postface à l'édition de la Nouvelle Revue Française¹⁸, mentionne encore de la même année l'article d'Émile Blémont, paru dans La renaissance artistique et littéraire, dont il était le rédacteur en chef. Des années plus tard, son auteur, portant le pseudonyme Thérèse Bentzon, revient dans la même revue à l'analyse des Feuilles d'herbes. Sa critique, condamnant le refus des règles et les traditions, paraît à un moment crucial du point de vue de l'histoire du vers libre français, en mai-juin 1886. La réception de Whitman en France est présentée plus en détail par Daniel Grojnowski¹⁹ ou Betsy Erkkilä²⁰. Les premières études contiennent des extraits de poèmes traduits en prose (selon l'usage assez général) ou bien disposés comme des vers libres, méthode également présente, bien que moins fréquente à l'époque. Des poèmes réguliers d'Elizabeth Barrett Browning et Dante Gabriel Rossetti sont rendus déjà en 1872 sous cette forme. Christine Lombez date « l'existence de traductions de la poésie étrangère réalisées en vers libre »²¹ de la fin des années 1820, voire du XVIII^e siècle pour les pseudotraductions. Il n'empêche que la grande majorité des traducteurs préfère convertir tout au long du

¹⁷ J. Laforgue: Œuvres complètes II, L'Age d'Homme, Lausanne, 1995, pp. 341-357.

¹⁸ W. Whitman: Poèmes. Feuilles d'herbe, NRF, Gallimard, Paris, [1918: 1993], p. 230.

¹⁹ D. Grojnowski: Poétique du vers libre. Derniers vers de Laforgue (1886), in Revue d'histoire Littéraire de la France, 1984/LXXXIV, pp. 390-413.

²⁰ B. Erkkilä: Walt Whitman among the French. Poet and Myth, Princeton University Press, 1980

²¹ C. Lombez: La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle, in Romantisme, 2008, 140, p. 99.

XIX^e siècle « les vers étrangers en vers français canoniques, majoritairement des alexandrins ou des octo/décasyllabes »²².

C'est Laforgue qui adopte le premier la disposition en vers libres pour présenter les poèmes de Whitman. « [Cette forme] est précisément celle que le vers libre (ou le verset) était en train de prendre. S'ils avaient été publiés sans nom d'auteur, ces poèmes auraient été des vers libres (ou des versets), et voilà qui me semble considérable. » – tel est l'avis de Dujardin²³.

Il faut insister sur ce point. Les premiers vers-libristes n'avaient pas à inventer une forme nouvelle. La disposition en vers libres, l'une des possibilités, parmi lesquelles les traducteurs pouvaient choisir, existe depuis un certain temps. « Mais, admis comme forme, – souligne Grojnowski²⁴ – [les vers libres] ne sont pas reconnus comme genre. » Il est significatif que des années plus tard, Ilérédia – dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret – refuse le statut de vers aux poèmes de Viélé-Griffin en les comparant « à une sorte de traduction linéaire d'un poème étranger »²⁵. En traduisant Whitman, l'idée de faire quelque chose de semblable pouvait venir à l'esprit de Laforgue. (Lorsqu'il lit, au début des années 1880, les textes de Marie Krysinska, il n'en reconnaît pas la nouveauté, comme personne d'ailleurs à l'époque.)

Il n'entre pas dans notre propos d'étudier la forme des poèmes whitmaniens. Étant donné que la versification anglaise n'est pas syllabique, mais accentuelle et que les vers non rimés (blank verse) existent depuis des siècles, la nouveauté des Feuilles d'herbes est d'un autre ordre que celle du vers libre français.

Les traductions laforguiennes reproduisent fidèlement la mise en page des poèmes du poète américain. Comme Whitman, Laforgue aligne ses vers à la marge gauche (pratique qu'il garde non seulement dans ses traductions, mais dans ses vers libres aussi). Il y a pourtant quelques changements conscients. Les deux premiers vers de Shut Not Your Doors (Ne fermez pas vos portes) sont séparés en trois:

²² *ibid.*, p. 100.

²³ Ed. Dujardin: *Mallarmé par un des siens*. Messin, Paris, 1936, p. 157.

²⁴ D. Grojnowski: *Poétique du vers libre. Derniers vers de Laforgue (1886)*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984/LXXXIV, p. 400.

²⁵ J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, Les Éditions Thot, Vanves, [1891] 1982, p. 259.

Shut not your doors to me proud libraries,
For that which was lacking on all your well-fill'd shelves, yet
needed most, I bring,²⁶

Ne fermez pas vos portes, orgueilleux libraires,
Car ce qui manquait sur vos rayons bien remplis, mais dont
on a bien besoin,
Je l'apporte,²⁷

L'affirmation « I bring » (« Je l'apporte ») est de cette façon mise en lumière. On croit découvrir ici un premier exemple d'un procédé de Laforgue vers-libriste: il aime faire succéder des lignes très courtes à des lignes très longues.

Il se soucie de respecter le style de l'original, de rendre son dynamisme en gardant les constructions parallèles, les anaphores et répétitions de toutes sortes. Citons un bref passage du poème *Une femme m'attend* (*A Woman Waits for Me*), à propos duquel il a écrit à Kahn: « C'est un des plus beaux Whitman du volume. Je crois l'avoir très heureusement traduit »²⁸.

I will go stay with her who waits for me, and with those
women that are warm-blooded and sufficient for me,
I see that they understand me, and do not deny me,
I see that they are worthy of me, I will be the robust husband
of those women²⁹.

Je veux aller avec celle qui m'attend, avec ces femmes qui ont
le sang chaud et peuvent me faire face,
Je vois qu'elles me comprennent et ne se détournent pas.
Je vois qu'elles sont dignes de moi. C'est de ces femmes que
je veux être le solide époux.³⁰

Whitman a souvent recours à des énumérations (de substantifs, d'adjectifs). On va retrouver cette « technique de catalogue »³¹ dans les vers libres de Laforgue aussi. (Nos exemples sont tirés du poème

²⁶ J. Laforgue: *Œuvres complètes II, L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1995, p. 348.

²⁷ *ibid.*, p. 349.

²⁸ *ibid.*, p. 860.

²⁹ *ibid.*, p. 354.

³⁰ *ibid.*, p. 355.

³¹ N. Hellerstein : *Claudel et Whitman*, in *Paul Claudel Papers. A Journal of the Paul Claudel Society*, vol. II, 2004, p. 111.

cité plus haut.)

Tous espoirs, bienfaisances, dispensations, toutes passions, amours, beautés, délices de la terre,

Tous gouvernements, juges, dieux, conducteurs de la terre.³²

Je suis austère, âpre, immense, inébranlable, mais je t'aime;³³

L'insertion des vers d'apparence traditionnelle dans un contexte très libre pour faire contraste, un procédé typiquement laforguien, caractérise déjà la technique de Whitman. « La nouvelle forme de Whitman, alternative à l'ancienne, requiert exactement ce qu'elle paraît nier pour se faire comprendre comme nouvelle, elle s'en sert même pour faire entrer dans le poème l'anéantissement de l'ancienne forme », tel est l'avis de Bruce Lawder³⁴. Clive Scott³⁵ considère par exemple la ligne d'ouverture des Dédicaces comme un « iambique pentameter » : « One's-Self I sing, a simple separate person » / « Je chante le soi-même, une simple personne séparée »³⁶. C'est le type de vers anglais le plus fréquent, ayant une place presque aussi importante que celle occupée par l'alexandrin en France.

On n'a pas l'intention d'exagérer l'influence de Whitman sur les vers libres de Laforgue, puisque les différences qui les séparent – sur le plan thématique aussi bien que formel – sont considérables. Les lignes whitmaniennes comptant souvent 25-30 syllabes ou plus (versets) évoquent les psaumes bibliques ou les litanies médiévales. Elles correspondent en général à des phrases. Il est indéniable que Laforgue était attiré par le côté provocant de la poésie de Whitman. Il en a également apprécié l'originalité et la rupture avec les contraintes. Dans un poème des Fleurs de bonne volonté (Albums, XIX), il a déjà évoqué « la vie au Far-West et les Prairies, » où il pourrait « [se] scalper de [son] cerveau d'Europe! / Piaffer, redevenir une vierge antilope, / sans littérature »³⁷.

Les traductions whitmaniennes et les Derniers vers de Laforgue ont certainement influencé la technique vers-libriste de Maurice Maeterlinck et d'Émile Verhaeren, ainsi que celle de Viélé-Griffin

³² J. Laforgue: Œuvres complètes II, L'Age d'Homme, Lausanne, 1995, p. 355.

³³ *ibid.*, 356.

³⁴ B. Lawder: Vers le vers, Nizet, Paris, 1993, p. 99.

³⁵ C. Scott: Vers libre. The emergence of Free Verse in France (1998-1914) Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 101.

³⁶ J. Laforgue: Œuvres complètes II, L'Age d'Homme, Lausanne, 1995, pp. 346-347.

³⁷ *ibid.*, p. 386.

(traducteur lui-même). Mais il faut attendre Paul Claudel et Blaise Cendrars pour que les versets whitmaniens trouvent un réel écho en France.

Dramaturge, poète, prosateur, théoricien, Claudel rend toujours hommage à Dieu, il met son art au service de la foi. Le choix du verset dans ses Cinq Grandes Odes (1910) est étroitement lié à l'enquête spirituelle qui s'exprime dans ces textes lyriques nourris d'allusions liturgiques.

A l'origine, on parle de verset pour nommer les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés. « Née en France en 1555, avec la traduction de la Bible par Robert Estienne, la forme du verset ne désignait alors qu'un découpage en paragraphes qui combine unité de sens et unité de forme »³⁸. Ce n'est que depuis le début du XX^e siècle que le mot commence à désigner un nouveau genre poétique, une forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose. (Le terme « verset » est utilisé pour nommer un poème entier, mais aussi pour désigner un seul verset, en tant qu'unité typographique.)

La forme poétique du verset (ce « vers qui n'avait ni rime ni mètre », La Ville, deuxième version) a été expérimentée dans les premiers drames de Claudel, notamment dans La Ville et Tête d'Or. Elle sera adaptée au genre poétique pour la première fois dans le recueil des Cinq Grandes Odes³⁹. Au début de ses Positions et propositions sur le vers français, Claudel cite ses modèles principaux: « c'est le vers des Psaumes et des Prophètes, celui de Pindare et des chœurs grecs, et aussi, somme toute, le vers blanc de Shakespeare »⁴⁰. Le nom de Whitman n'est que rarement évoqué par Claudel, pourtant, la « structure du verset whitmanien et celle du verset claudélien sont très proches, dans leur remplacement de la régularité métrique traditionnelle par des [...] groupements rythmiques plus souples, basés sur une organisation interne subtile des accents d'intensité »⁴¹. Leur source commune, les Psaumes, détermine en grande partie le choix des phénomènes formels qui participent aux effets de rythme et à l'élaboration des réseaux de signification de leurs poèmes respectifs. C'est ainsi que les constructions parallèles et répétitives trouvent leur origine dans la Bible. Les anaphores ainsi que les

³⁸ N. Charest: Présentation, in *Études littéraires*, Université Laval, vol. 39, 2007/1, p. 8.

³⁹ P. Claudel: Œuvre poétique, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, pp. 221-292.

⁴⁰ P. Claudel: Œuvre en prose, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 5.

⁴¹ N. Hellerstein: Claudel et Whitman, in *Paul Claudel Papers. A Journal of the Paul Claudel Society*, vol. II, 2004, p. 107.

nombreuses interjections et apostrophes ne manquent pas de rappeler les litanies religieuses⁴². Dans le cas des anaphores par exemple (très nombreuses chez Whitman et chez Claudel aussi), on a un même départ rythmique pour les unités typographiques consécutives. Étant donné que les versets peuvent avoir des dimensions très variables, l'importance des éléments se trouvant en position initiale s'accroît considérablement. Les anaphores fonctionnent comme une sorte de relance. La liaison entre les versets (correspondant le plus souvent à des phrases) est souvent asyndétique. Il arrive parfois que les connecteurs, loin d'être absents, soient récurrents jusqu'à l'insistance. Le retour obsessionnel de la conjonction « et » dans l'exemple suivant, tiré de la deuxième ode de Claudel, rappelle le langage biblique :

Vous êtes là et je suis là.

Et vous m'empêchez de passer et moi aussi je vous empêche de passer.

Et vous êtes ma fin, et moi aussi je suis votre fin.

Et comme le ver le plus chétif se sert du soleil pour vivre et de la machine des planètes.

Ainsi pas un souffle de ma vie que je ne prenne à votre éternité⁴³.

Le verset peut manifester les mêmes décalages que le vers libre entre la limite de ligne et la structure syntaxique. Sur ce point, le verset claudélien (et le verset moderne en général) diffère de son modèle biblique, puisque la versification accentuelle hébraïque ne connaît pas l'enjambement. La fin d'un verset biblique correspond toujours à une fin de groupe syntaxique et sémantique. Le plus souvent, elle coïncide avec celle d'une phrase⁴⁴. La possibilité de l'enjambement (due à la présence du blanc) serait un trait commun des vers libres et des versets. La parenté avec l'éloquence sacrée ne sera pas toujours si évidente chez les autres poètes en versets (comme André Suarès, Léon-Paul Fargue). La spécificité du verset moderne résidera alors moins dans les relations qu'il entretient avec la Bible (à travers les traductions) que dans les caractéristiques formelles le distinguant du poème en prose et du vers libre.

⁴² G. Antonet, *Les Cinq grandes odes de Claudel ou la poésie de la répétition*, *Lettres Modernes*, Paris, 1959, pp. 17-64.

⁴³ P. Claudel, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 238.

⁴⁴ J.-L. Backes, *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Hachette, Paris, 1997, p. 135.

Conclusion

En faisant connaître d'autres formes poétiques, de nature plus libre, la traduction française de poésies étrangères contraint à revoir les rapports de la prose et du vers (identifié traditionnellement à la poésie). La prose poétique et le poème en prose témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose. A l'opposé de cela, le vers libre et le verset expérimentent les possibilités de la prose du poème. Poème en prose, vers libre, verset : ces genres poétiques modernes ont en commun d'être redevables aux traductions poétiques. Diffusés et acceptés d'abord comme formes, ils ne seront admis comme genres autonomes qu'au bout d'une période de légitimation plus ou moins longue.

Bibliographie

ANTOINE, Gérard : *Les Cinq grandes odes de Claudel ou la poésie de la répétition*, Lettres Modernes, Paris, 1959.

BACKES, Jean-Louis : *Le Vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Hachette, Paris, 1997.

BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres complètes*, Scuil, Paris, 1968.

BERNARD, Suzanne : *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris, [1959] 1994.

CHAREST, Nelson : *Présentation*, in *Études littéraires*, Université Laval, vol. 39, 2007/1, 7-10.

CLAUDEL, Paul : *Œuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

CLAUDEL, Paul : *Œuvre en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965.

DUJARDIN, Edouard : *Mallarmé par un des siens*, Messein, Paris, 1936.

ERKKILA, Betsy : *Walt Whitman among the French. Poet and Myth*, Princeton University Press, 1980.

GOURMONT, Rémy de : *Le Livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Tome I. Mercure de France, Paris, 1896.

GROJNOWSKI, Daniel : *Jules Laforgue et l'originalité*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1988.

GROJNOWSKI, Daniel : *Poétique du vers libre. Derniers vers de Laforgue (1886)*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1984/LXXXIV : 390-413.

- HELLERSTEIN, Nina: *Claudél et Whitman*, in Paul Claudel Papers, A Journal of the Paul Claudel Society, vol. II, 2004, 105-116.
- HURET, Jules : *Enquête sur l'évolution littéraire*, Les Editions Thot, Vanves, [1891] 1982.
- IRESON, John Clifford : *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Nizet, Paris, 1962.
- LABOURET, Guilhem : *Aux sources du verset moderne : le verset chez Lamennais, entre exégèse et invention*, in Études littéraires, Université Laval, vol. 39, 2007/1, 13-24.
- LAFORGUE, Jules : *Œuvres complètes II*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1995.
- LAMBERT, José : Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Un dossier européen, in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Ed. Delabastita, Dirk et D'Hulst, John Benjamins B. V., Lieven, 1993, 25-44.
- LAWDER, Bruce : *Vers le vers*, Nizet, Paris, 1993.
- LOMBEZ, Christine : *La traduction poétique et le vers français au XIXe siècle*, in *Romantisme*, 2008, 140, 99-110.
- LOMBEZ, Christine : *La traduction supposée ou de la place des pseudotraductions poétiques en France*, in *Linguistica Antverpiensia*, Anvers, 2005/4, 107-121.
- MURAT, Michel : *Le vers libre*, Honoré Champion, Paris, 2008.
- SCOTT, Clive : *Vers libre. The emergence of Free Verse in France (1998-1914)*. Clarendon Press, Oxford, 1990.
- WHITMAN, Walt : *Poèmes. Feuilles d'herbe*. N. R. F., Gallimard, Paris, [1918] 1993.

Double, dédoublement, doublure et dualité dans Mémoires d'un porc-épic d'Alain MABANCKOU

Fatoumata **TOURÉ** Epse CISSE
Enseignant-chercheur, Assistant, Université FHB
Université Félix Houphouët-Boigny
fatoutourecisse@yahoo.fr

Résumé

L'article intitulé « Double, dédoublement, doublure et dualité dans Mémoires d'un porc-épic d'Alain MABANCKOU » vise à décrire comment cet écrivain a pu transposer le motif littéraire du double à tous les niveaux de son roman. De nombreux aspects de cette notion du double sont révélés dans ce roman et se retrouvent aussi bien au niveau des personnages que de la narration. L'auteur parvient à parodier un principe aussi négateur et effrayant que la sorcellerie en donnant le prétoire à un animal qui fera des révélations du domaine des seuls initiés.

Mots-clés : double, dédoublement, doublure, dualité, reprise.

INTRODUCTION

Au XIX^e siècle, le motif du double littéraire fait son apparition dans la littérature occidentale avec l'émergence du Romantisme et prend de l'ampleur avec l'essor de la littérature fantastique dont il devient un des thèmes favoris.

Dans cette littérature, le double est une entité ambiguë qui « fascine » et « effraie » en même temps. Selon Claude ETERSTEIN, « Il (le double) fascine parce qu'il est exactement la réplique, le miroir doué de vie. Il effraie parce qu'il menace celui qui le voit, de lui ravir son image et de lui faire perdre la raison » (ETERSTEIN : 118).

La conception du double est différente dans la littérature africaine mais non moins effrayante. En effet, le motif du double y est présenté selon une conception animiste qui considère que l'être humain est composé « d'un corps, d'un esprit et d'un double » (KESTELOOT : 1) ; l'enveloppe charnelle a le pouvoir de sortir d'elle-même, de se dédoubler et de donner forme à deux êtres identiques.

Dans Mémoires d'un porc-épic d'Alain MABANCKOU, triple Prix Littéraire, (Prix Renaudot, 2006 ; Prix Aliénor d'Aquitaine, 2006 et Prix de la Rentrée Littéraire française, 2006, la parole est donnée à

un porc-épic pour dérouler la narration. Le porc-épic-narrateur est le double nuisible d'un sorcier maléfique nommé Kibandi. Si le porc-épic et Kibandi, de par leur constitution morphologique sont deux entités distinctes, ils se rejoignent et deviennent l'envers et l'endroit d'une même médaille quand Kibandi ingurgite un certain breuvage. Entre ces deux entités, s'en glisse une troisième, double ressemblant, cette fois, de Kibandi. Pour tout dire, au commencement du roman de MABANCKOU, « *il y a le double. Ce double est le sujet même du roman en tant que thème central à partir duquel jaillit toute une construction langagière. Tout ainsi dans le texte évolue par double* » (KOUMBA : 1).

En effet, le thème du double y prend une dimension particulière dans la mesure où il est décliné à l'échelle de l'œuvre et concerne à la fois personnages, situations et narration.

Comment le motif littéraire du double fonctionne-t-il dans le roman au niveau des voix de papier, du racontant et du raconté ? A quel moment les dérivés de la notion de double que sont le dédoublement, la doublure et la dualité interviennent-ils dans le récit ? Dans quel but l'écrivain utilise-t-il cette technique d'écriture et quel effet a-t-elle sur le lecteur ?

Telle se présente la problématique qui se dégage de la réflexion que nous nous proposons de mener dans les lignes qui vont suivre.

Pour y répondre, nous allons dans un premier temps, nous intéresser à la notion de double au niveau des personnages, puis au niveau de la construction de la diégèse qui induit le volet technique de la narration. Les effets de la technique employée seront déduits au fur et à mesure du déploiement de la réflexion.

I. DES PERSONNAGES DEDOUBLETS ET DEMULTIPLIES

A. DOUBLE ANIMAL

Le porc-épic, l'animal au centre du récit d'Alain MABANCKOU, a été « *pendant longtemps le double de l'homme qu'on appelait Kibandi et qui est mort avant-hier* » (MABANCKOU : 11-12), plus précisément son « double nuisible ». Le double nuisible s'oppose au double-pacifique qui protège son maître tandis que le premier l'accompagne dans les tueries mystiques de son entourage.

Pour Odile PAILLERETS-FISCHER, cette histoire de double-animal n'est qu'une fable parmi tant d'autres. Ce livre est « *un conte africain plus long que ceux que nous avons l'habitude (...) mettant en scène un village traditionnel d'Afrique, propre à réjouir les ethnologues* »

(PAILLERETS-FISCHER : 1).

Pour Lilyan KESTELOOT, par contre, avec le livre d'Alain MABANCKOU, il « *s'agit de toute autre chose que de fable ou de folklore même si on y voit bien parler un porc-épic durant des pages* » (KESTELOOT : 1). Le fait est que les Africains de tous horizons, « *Congolais, Camerounais, Ivoiriens ou Nigériens, ou Ghanéens ou Angolais ou Guinéens* » (KESTELOOT : 1) reconnaissent leur environnement dans ce type de récit car ils ont tous déjà entendu parler d'histoires de double ou de troisième œil. Pour eux, ces phénomènes ne sont pas simplement des histoires fantastiques mais relèvent bien du domaine de la sorcellerie ou de la magie noire. Comme le souligne encore KESTELOOT, « *Le porc-épic de MABANCKOU est la référence à un concept des plus irréductibles de la philosophie animiste (car) l'homme animiste considère en général qu'il est constitué d'un corps, d'un esprit et d'un double* » (KESTELOOT : 1). L'alliance avec le porc-épic chargé dans le récit d'éliminer tous ceux qui ont maille à partir avec Kibandi-fils, a été réalisée par le père qui s'est acquitté « *d'une dette de transmission* » (MABANCKOU : 82). Kibandi-père lui-même, avait pour double, un rat.

Qu'est-ce que donc que le double d'une personne ? Selon le Petit Robert, le double d'une personne est « *quelqu'un qui lui ressemble ; qui le reflète, qui est en pleine communion avec elle* » (L.F. PETIT ROBERT : 1569).

Dans le récit, nous avons deux doubles-animaux, deux rongeurs : le double-animal de Kibandi-père qui est un rat et celui de Kibandi-fils, un porc-épic. A priori, aucune ressemblance morphologique entre les Kibandi et leurs doubles. Cependant, à force de se réincarner en l'animal, l'humain finit par adopter des traits et des aptitudes de son double animal. Vers la fin de sa vie, Kibandi-père « *avait les ties d'un vrai rat. Lorsqu'il fallait manger, il se grattait le corps à l'aide de ses orteils (...). Le vieil homme était désormais pourvu de longues dents acérées, en particulier celles de devant, des poils gris (...) prenaient racine dans ses oreilles ; arrivaient jusqu'à la naissance de ses mâchoires* » (MABANCKOU : 87). L'aspect physique du rat finit donc par déteindre sur celui de son double humain. Kibandi-fils aussi, finit par partager des similitudes avec son double animal à telle enseigne que le porc-épic est étonné de le voir « *broyer des racines avec des incisives plus coupantes que celles d'un être humain ordinaire* » (MABANCKOU : 111). La

communion entre les deux entités se manifeste surtout et plus encore dans la mort. Quand le double animal est tué, le double humain trépassé aussitôt. En cela réside le « *fonctionnement du système tel que le voit et le vit l'Africain traditionnel* » (KESTELOOT : 1). Lorsque le vieux rat qui est l'incarnation animale de Kibandi-père meurt, le cadavre de Kibandi-père est retrouvé « *au salon, les yeux exorbités, retournés et la langue, d'une couleur bleue traînait jusqu'à son oreille droite* » (MABANCKOU : 87).

Mais le principe de cette communion est rompu avec Kibandi-fils. Certes, après la transmission du savoir, dès que Kibandi-fils ingurgite son breuvage-miracle, le transfert et l'empathie deviennent si réels et si intenses entre l'animal et lui que ce dernier ressentait exactement les mêmes sensations que lui, même lorsque ces sensations lui étaient inconnues : « *Je ressentis une espèce de désir violent, pressant (...) moi qui n'avais jamais fait de saleté avec une femelle (...). Le jour de cette première sortie, je découvris que, si mon sexe demeurait indifférent aux attraits d'un porc-épic femelle, il réagissait aussitôt à la vue de la nudité d'un être humain de sexe femelle* » (MABANCKOU : 136). Malgré cette fusion ponctuelle, le porc-épic survit à Kibandi-fils et cela est une « *sérieuse anomalie* » (KESTELOOT : 1) car le principe même du double animiste stipule que le double animal trépassé à la minute où son maître meurt ou vice-versa. Mais en même temps, cette anomalie sert les intérêts de l'écrivain qui peut ainsi faire poursuivre la narration et sortir d'un scénario connu, créer la surprise, pour plus d'originalité. Le fait de faire survivre le porc-épic-narrateur, permet à MABANCKOU, de « *faire raconter toute son histoire en flash-back* » (KESTELOOT : 2). A rebours de l'animalisation des doubles-humains, on observe dans le sens inverse, l'humanisation du porc-épic qui se comporte « *comme un être humain, parle dans un langage cohérent, remue la tête en signe d'approbation, pointe une de ses deux pattes antérieures vers le ciel afin de jurer* » (MABANCKOU : 42). Outre ces dispositions physiques, on constate que le porc-épic éprouve des sentiments humains. « *De la haine à l'amour en passant par la pitié, l'âme de l'animal s'humanise* » (MAKODIA : 2). On note donc bien la synergie entre les doubles humains et animaux dans ce transfert de propriétés, les uns déteignant sur les autres.

Les doubles nuisibles du roman deviennent précisément des doublures de ces derniers au moment de l'accomplissement de leur mission, étant entendu qu'une doublure « *remplace en cas de besoin* »

(LE PETIT ROBERT : 779). Le rat et le porc-épic jouent ce rôle parce que leurs maîtres sont dans l'incapacité d'éliminer eux-mêmes les personnes qu'ils souhaitent.

B. DOUBLE HUMAIN

Parallèlement à leurs doubles-animaux, les Kibandi ont des doubles humains, qui leur ressemblent trait pour trait. Kibandi-fils a dû plusieurs fois se frotter les yeux avant de se rendre compte que cette nuit-là : « *son père était à la fois couché près de sa mère et debout à ses côtés, (qu') il y avait ainsi deux Papa Kibandi dans la maison, les deux se ressemblaient comme deux gouttes d'eau* » (MABANCKOU : 79). Ce parfait sosie, cet « *autre lui-même* » a « *des pouvoirs que son corps-esprit n'a pas (invisibilité, télékinésie, prévoyance)* » (KESTELOOT : 1).

Le double humain de Kibandi-fils, lui, creuse l'écart car s'il lui ressemble, il ne lui est pas identique car « *il n'avait pas de bouche, il n'avait pas de nez non plus, rien que des yeux, des oreilles et un long menton* » (MABANCKOU : 86). Son rôle principal est de galvaniser le porc-épic exécutant, de l'empêcher d'avoir de la compassion pour les victimes.

Cet être sans bouche est pourtant un « *clone boulimique* » (MABANCKOU : 17) qui se nourrit en fait des « *âmes exécutées par le biais d'un autre orifice* » (MABANCKOU : 116). Lorsqu'il est affamé, c'est Kibandi-fils qui en subit le contre-coup. La colère de ce dernier est alors dirigée contre le porc-épic exécutant. Les situations sont présentées comme un effet boule de neige : le porc-épic est contraint par son maître, Kibandi-fils, qui lui-même est également contraint par son double humain, chacun étant sous l'emprise et la domination de l'autre.

Il est à remarquer que les doubles humains de Kibandi-père et fils ne sont pas leurs doublures : ils n'exécutent pas les désirs de leurs personnages et laissent les doubles animaux se charger de cette mission.

Les doubles humains ont donc un destin commun et une destinée liée, l'un ne pouvant survivre à l'autre. Dans le cas d'espèce, le double humain de Kibandi-fils jouxte réellement son personnage car il meurt en même temps que lui. Si l'on ne voit pas le double humain de Kibandi-père l'accompagner au royaume des morts, ce dernier a clairement conscience qu'ils sont inextricablement liés. C'est la raison pour laquelle il révèle à son fils : « *l'autre moi-même ne se*

réveillera pas tant que les choses ne se seront pas accomplies comme le veulent nos ancêtres, et s'il se réveille maintenant, tu n'auras plus de père » (MABANCKOU : 80).

MABANCKOU transcende la notion de double pour aboutir à celle du « triple ». En effet, le motif du double se mue en un motif du triple avec ces protagonistes qui ont chacun un double animal et un double humain, ce qui fait trois personnages au lieu de deux.

Enfin, il faut noter la dualité qui habite le porc-épic-narrateur. Cet animal qui s'humanise parfois, a en lui, les pôles du mal et du bien : ce porc-épic est « *un être étrange, (...) mi-démon (...) sympathique malgré son rôle d'assassin* » révèle (Valérie THORIN : 4). Dans l'exécution de ses basses besognes, il se révèle ignoble, tuant gratuitement toujours sur des motifs très légers. A sa décharge, on peut le dire possédé par les maléfices de celui qui le gouverne lui-même taradé par une « *folie sanguinaire* », commettant des « *crimes magico-macabres* » dans un état second. Mais il exprime quand même des regrets, même tardifs, à l'endroit de ses victimes. Ce sera peut-être ce fonds de bien qui le sauvera d'une mort certaine.

C. LES JUMEAUX, DOUBLES HEROÏQUES

Depuis des temps indéterminés, les jumeaux, les vrais jumeaux, exercent une fascination et une attraction sur ceux qui naissent à l'unité.

En Occident, depuis Romus et Romulus, les jumeaux de la Rome Antique, les jumeaux sont l'objet des plus grands fantasmes de l'Histoire. On leur prête des dons surnaturels, la capacité de faire naître une ville dans le sang et nombre de faits extraordinaires.

En Afrique, le mythe du double est différemment appréhendé. « *Dans presque toutes les sociétés (africaines), la naissance des jumeaux est chargée de signification* » (KATALANDA: 112). Chez certaines ethnies, « ces deux âmes nées du même ventre le même jour » (BANGRE : 1) sont déifiées, leur naissance donnant occasion à de fortes réjouissances tandis que chez d'autres, les jumeaux sont une abomination et sont, ni plus ni moins, exécutés.

Dans *Mémoires d'un porc-épic*, les jumeaux Koty et Koté sont très bien accueillis dans la communauté où ils viennent s'installer avec leurs géniteurs. Le père, animé d'une fierté certaine, se promène avec ses jumeaux « *pour montrer aux villageois la chance qu'il avait d'être un père de jumeaux* » (MABANCKOU : 193). Ce sont ces « *entités identiques* » qui vont mettre fin aux meurtres en série de

Kibandi-fils. Ce dernier courra à sa propre perte dans la mesure où, mis jusque-là en confiance par le succès de son entreprise diabolique, il négligera « *certaines interdits élémentaires qu'observent les détenteurs de doubles nuisibles, par exemple ne surtout pas s'attaquer à des jumeaux* » (MABANCKOU : 193).

Dotés de pouvoirs surnaturels, lisant dans Kibandi-fils comme dans un livre ouvert, les jumeaux découvriront son activité nocturne nocive : « *Ces deux êtres (...) étaient les seuls à savoir tout de nos activités nocturnes* » (MABANCKOU : 203), dira Kibandi-fils à son double nuisible. Ils ne manqueront d'ailleurs pas de le lui dire : « *Nous savons que vous avez mangé un bébé, il nous l'a dit hier quand on jouait au cimetière* » (MABANCKOU : 199). Dès cet instant, une lutte à mort mystique va s'engager entre Kibandi-fils et les jumeaux. Le « combat » sera équilibré à trois contre trois : Kibandi-fils est épaulé par son double-animal le porc-épic et par son double humain tandis que les jumeaux sont accompagnés du nourrisson Youla qui a pourtant été tué par Kibandi-fils. C'est dire que ce nourrisson est donc lui aussi doté de pouvoirs surnaturels comme le constate le porc-épic : « *Le nourrisson Youla que nous avions pourtant mangé semblait en pleine forme* » (MABANCKOU : 207). Les jumeaux, aidés du bébé Youla, maîtriseront donc les doubles de Kibandi-fils avant de les faire passer de vie à trépas. Pourtant, ils épargnent la vie du porc-épic. Peut-être parce qu'ils ont la certitude que le bien peut prendre le pas sur le mal en lui, quand il ne sera plus sous l'emprise de Kibandi-fils. Le porc-épic a également la vie sauve parce qu'il faut que le narrateur survive pour que la narration se fasse.

Si le phénomène du double est très perceptible au niveau des personnages dans ce roman, il n'en demeure pas moins présent à un niveau plus technique, au niveau de la narration.

II. UNE NARRATION REDOUBLEE

En-dehors des personnages, on note que le motif littéraire du double se manifeste également au niveau de la manière de raconter et du point de vue du raconté.

A. UN RECIT EN MIROIR

Mémoires d'un porc-épic est certes l'histoire de Kibandi-fils mais cette fiction est aussi le récit de la vie de Kibandi-Père. A ce titre, l'histoire de ce dernier précède celle de son fils dans le but de donner

au lecteur un avant-goût de ce que sera celle du fils et pour donner une vraie version de la vie d'un double nuisible et de son double humain au lecteur.

En effet, telle que présentée, la relation de Kibandi-fils et de son double animal est biaisée du fait que son double animal lui survit et que son double humain a des différences physiques avec lui. Ceci n'est pas le fonctionnement habituel des doubles.

Nous avons premièrement deux anti-héros qui portent le même nom « Kibandi » et qui mènent le même type d'activités malfaisantes. Ensuite, leurs histoires sont presque identiques à la différence près que leurs doubles animaux ne sont pas les mêmes et que le double humain de Kibandi-fils se révèle plus actif que celui de son père. En outre, les deux personnages parviennent chacun au même nombre de victimes avant de se voir vaincre par plus fort qu'eux. Kibandi-père « *avait mangé jusqu'à ce jour (avant sa mort) plus de quatre-vingt-dix-neuf personnes* » (MABANCKOU : 105) et Kibandi-fils tenait à manger les âmes des jumeaux qui l'effrayaient ; il y « *tenait plus que les quatre-vingt-dix-neuf précédentes* » (MABANCKOU : 207).

Tout se passe comme si les deux récits se reflétaient dans un miroir. On a l'impression d'être en face d'une redite enrichie avec plus de rebondissements. Enfin, le récit de Kibandi-fils est lui-même divisé en deux parties : il y a les événements qui se passent avant ses dix ans et ceux qui se déroulent après sa dixième année, après que son initiation à la sorcellerie a eu lieu.

Après la diégèse, intéressons-nous à présent à la narration proprement dite.

B. UNE PERSPECTIVE NARRATIVE DOUBLE

Dès le XVIII^e siècle, FURETIERE définissait les mémoires comme « *des livres d'Historiens, écrits par ceux qui ont pris part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires ou qui contiennent leur vie ou leurs principales actions* » (LEJEUNE, 97). De nos jours, les mémoires ne relèvent plus du domaine de l'Histoire mais sont simplement la « *relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé ou dont elle a été témoin* » (LE PETIT ROBERT : 1569).

Mémoires d'un porc-épic nous situe dès son titre, sur le statut de son narrateur : le roman-mémoires sera raconté à la première personne « je » par le porc-épic tantôt témoin, tantôt acteur des faits. Narrateur

intra-homo-diégétique, il relate les événements de son point de vue et selon sa connaissance de ces événements. La narration intra-homo-diégétique est « *typiquement celle des autobiographies, des confessions (et) des récits où le narrateur raconte sa propre vie rétrospectivement* » (REUTER : 49).

On relève au moins deux niveaux narratifs dans ce texte : le niveau diégétique où le narrateur présente « *des personnages qui évoluent dans un univers séparé, avec un temps (le passé) et un lieu propres* » et le niveau extradiégétique, « *celui d'où un narrateur peut à tout moment commenter ou juger ce qui fait l'objet de la narration* ».

Au niveau diégétique, le porc-épic devient un narrateur omniscient, « *sa vision et sa perception ne sont pas limitées par la perspective (de son) personnage* » (REUTER : 49). Il acquiert une présence « *auctoriale* » (Genette : 264) qui lui confère « *l'autorité souveraine* » de sa présence dans l'œuvre (Genette : 264). Le porc-épic n'est pas présent, même recroquevillé dans un coin comme sa forme animale le lui permet, à la séance de mise à l'épreuve où Kibandi-père prouve qu'il n'est pas un sorcier. Et pourtant, il raconte cette histoire comme s'il y avait assisté ; là réside son pouvoir de sachant exclusif. Une position qui rejoint la forme en miroir du texte, le narrateur se trouvant des deux côtés du texte, parvient à raconter ce dont il n'est pas témoin.

Au niveau extradiégétique, on note la fonction commentative du récit : en tant qu'instance narrative, le porc-épic « *n'hésite pas à intervenir dans son récit pour expliquer ou commenter sa vie* » (REUTER : 50). Regrettant d'avoir tué un bébé comme son commanditaire le lui avait ordonné, le porc-épic, s'épanche et révèle la divergence de points de vue avec son maître : « *J'étais mal à l'aise après avoir accompli cette mission, je revoyais sans cesse le visage de la victime, son innocence, je trouvais que Kibandi était allé un peu trop loin cette fois-ci* » (MABANCKOU : 175).

Tout se passe comme si le porc-épic n'avait plus de libre-arbitre dès que la jonction se réalise. Une fois le lien rompu, il retrouve la latitude de critiquer les actions communes.

On relève donc une double perspective narrative, le narrateur étant à la fois au-dessus de la narration mais également à l'intérieur d'elle. On assiste à un jeu sur les niveaux narratifs dans le dispositif narration-perspective. Doubler les tableaux du point de vue narratif permet au lecteur d'en savoir plus qu'il ne l'aurait pu sur les événements vécus par le porc-épic et aussi par les autres personnages.

C. UNE NARRATION « CONCENTREE »

Si le statut de narrateur n'est pas partagé par les personnages démultipliés du porc-épic, le double humain de Kibandi et Kibandi lui-même, l'un étant muet car n'ayant pas de bouche, l'autre se contentant de mener les actions rapportées par son double animal, en revanche, l'instance narrative se trouve « concentrée » dans la mesure où le porc-épic devient le porte-parole des événements liés au groupe des trois personnages. En effet, le porc-épic n'est « je » que lorsqu'il est seul. Kibandi-fils lui-même dit « je » quand il parle de lui seul : « *il paraît qu'il (Amédée) rapporte que je suis malade et qu'il y a une bête qui me mange chaque soir* (MABANCKOU : 160). Mais dès que la fusion se réalise, le groupe agissant se fond en une unité, le « je » devient « nous » : « *Je te jure que nous n'avons en aucun cas mangé quelqu'un juste pour le plaisir de le manger* » (MABANCKOU : 138), assure le porc-épic au destinataire de son récit. Ce « nous » impliquant les trois personnages qui nous intéressent, parle au nom du groupe : l'instance narrative devient multiple avant de redevenir individuelle. Et lorsqu'à ces instants précis où le porc-épic accomplit ses missions, quand il dit « je », « *je est un autre* » comme le dit poète RIMBAUD parce qu'il n'est pas en train d'exécuter sa propre volonté.

Perspective narrative double, narration concentrée car doublée voire même triplée, le statut du narrataire dans *Mémoires d'un porc-épic* serait-il lui aussi double ?

D. UN NARRATAIRE DOUBLE

Tout texte narratif s'adresse nécessairement à un public, à un lecteur même si ce dernier est fictif. Ce destinataire fictif est appelé narrataire. A ce niveau, il convient d'établir une distinction : Le narrataire est bien souvent confondu avec le lecteur physique qui reçoit le texte mais en matière de narratologie et dans le monde romanesque, ils sont différents : Il y a la personne physique qui lit le texte et la personne virtuelle à qui le texte s'adresse. C'est ce destinataire virtuel qui est le narrataire. GENETTE l'affirme très clairement dans son livre *Figures III* : « *Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative et il se place nécessairement au même niveau diégétique c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur* » (GENETTE : 265).

Il convient de noter que très souvent, « *le narrataire n'existe qu'en creux dans le texte, (puisqu') sans signe explicite renvoyant à lui* », il épouse donc complètement la définition du vocable « *fictif* » (GENETTE : 265). On peut alors voir en lui un « *lecteur idéal visé par le texte mais non figuré, reconstituable au travers des compétences, des savoirs et des valeurs que le récit suppose pour être pleinement compris et apprécié* » (GENETTE : 266). Le texte de MABANCKOU a donc d'office un narrataire. Cependant, à côté de ce narrataire fictif, existe dans le texte un autre narrataire vers lequel tout le récit du pore-épic est tourné : « *Depuis ce matin, mon cher Baobab, je suis assis à ton pied, (...), je te parle encore même si je suis certain que tu ne me répondras pas* » (MABANCKOU : 39). Ici, le baobab peut être considéré comme « *une figure textuelle du lecteur* » et ce « *sonet du public* », cette préoccupation d'être entendu par un tiers-actant fait que « *le narrateur privilégie sa fonction de communication* ». Le pore-épic-narrateur a donc choisi de confesser sa vie à un être inanimé, un baobab qu'il rend dépositaire de son récit. En fait, le choix du narrateur n'est pas fortuit, qui souligne : « *Je veux en fait tirer profit de ton expérience d'ancêtre (...) tu remues tes branches (...) pour rappeler à la nature que seul le silence permet de vivre aussi longtemps* » (MABANCKOU : 43). Le fait que son narrataire soit muet arrange le pore-épic à plus d'un titre : il peut librement lui confesser toutes les atrocités commises sans se voir moraliser et il est également sûr que son histoire sera bien gardée. Les « *plis* » du baobab deviennent donc « *son lieu de parole (comme qui dirait son lieu d'écriture* » (KESTELOOT : 2).

Selon NSHASHAMA, l'introduction de ce personnage intermédiaire (le baobab) auquel s'adresse le narrateur « *démultiplie la narration* » (NSHASHAMA : 2) : ce narrataire s'interpose finalement entre le narrateur et le narrataire « *naturel* » du roman.

Double narrataire donc pour *Mémoires d'un pore-épic* comme il a été constaté au niveau des autres éléments discursifs de la narration.

Conclusion

Au terme de tout ce qui précède, on se rend compte que le motif littéraire du double est bien vivace dans la fiction d'Alain MABANCKOU et qu'il sillonne le roman *Mémoires d'un pore-épic* à la transversale.

En effet, les personnages de cette fiction sont doubles, doublés et

dédoublés ; le récit est le reflet de lui-même, de l'histoire d'un personnage à l'autre ; le narrateur, sans céder sa place, arrive à faire partager son statut à d'autres personnages et le destinataire à l'intérieur du récit c'est-à-dire le narrataire, lui-même est double.

Dans ce texte, évoluent deux personnages qui selon la conception animiste, possèdent chacun un double animal qui leur sert de doublure et un double humain qui est leur clone. A côté d'eux, apparaît le mythe des jumeaux en Afrique dans la mesure où le personnage central et ses doubles humains seront vaincus par des jumeaux, des personnes reconnus en Afrique comme mystiquement puissants. A problème double, solution double, pourrait-on dire, dans le cas présent.

Cependant, la notion de double est parfois vite dépassée pour accéder à celle du triple dans la mesure où les doubles humain et animal ne font qu'accompagner un personnage principal avec lequel ils forment donc trois entités. Cette notion du triple sera étendue aux jumeaux qui seront aidés dans leur victoire par un troisième personnage ; dans un souci d'équilibre narratif.

Ce récit amusant, « *truculent et picaresque* » a pourtant un côté très sérieux car il revisite un tabou de la société africaine ; celui des mangeurs d'âmes. Les contes africains, certes, mettent en scène ce genre de phénomènes mais, dans ce cadre, ils demeurent du domaine de l'invention. Même mis en roman, le récit a paru une « vraie fable » à certains critiques littéraires, surtout occidentaux, impression accentuée par le fait que celui qui raconte est un animal. Or, il ne faut pas se « *laisser prendre au discours médiatique de cette nouvelle génération d'auteurs africains accueillie dans la littérature monde en français* » comme l'affirme KESTELOOT car « *Ce roman n'est autre qu'une œuvre initiatique dans la vision et croyance aux forces de l'esprit fort exaltées par les aïeux africains* » conclut MBONGO MBOUSSA. C'est dire que les Africains, d'une façon générale, se sentent très concernés par ce type de récit qu'ils vivent au quotidien ou dont ils entendent fréquemment parler. Cette œuvre vient donc enrichir le patrimoine africain de la littérature fantastique, à côté de livres qui l'ont précédé tels que Jusqu'au seuil de l'irréel d'Amadou KONE.

Bibliographie

1. H. BANGRE : *Symbolisme des jumeaux : entre adoration et crainte*, Article en ligne www.afrik.com Page ouverte le 25.11.2012
2. C. ETERSTEIN : *La littérature française de A à Z*, Hatier, Paris, 2011, 480 pages
3. GANGOUEUS : *Alain MABANCKOU, Mémoires de porc-épic*, Article en ligne gangoueus.blogspot.com Page ouverte le 25.09.2012
4. G. GENETTE : *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 288 pages
5. KALANTANDA : *Les jumeaux, des enfants extraordinaires in Afrique Espoir N°28*, Paris, 2004, page 35
6. L. KESTELOOT : *Une relecture du Porc-épic de MABANCKOU*, Article en ligne www.africultures.com Page ouverte le 20.09.2012
7. B.L. KOUMBA : *Parole, double et ponctuation in Critica*, Nancy, 2009, page 4
8. P. ROBERT : *Le petit Robert*, Sejer, Paris, 2011, 2838 pages
9. A. MABANCKOU : *Mémoires d'un porc-épic*, Seuil, Paris, 2006, 228 pages
10. Y. MAKODIA : *L'Autopsie d'un chef-d'oeuvre / Mémoires de porc-épic d'Alain MABANCKOU*, in *Catégories Non-classé*, Paris, 2010, page 7
11. M.B. MBONGO : *Le maître de parole, le Renaudot et le porc-épic* in *Africultures N°68*, Nyons, 2006, page 200
12. O. PAILLERETS-FISCHER : *Mémoires d'un porc-épic – Alain MABANCKOU*, Article en ligne www.e-litterature.net Page ouverte le 22.03.2011
13. Y. REUTER : *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009, 128 pages
14. V. THORIN : *Un roman qui ne manque pas de piquant*, in *Magazine Jeune Afrique*, Paris, 2006, page 120
15. J. TRANSON : *Le double et l'image de la création dans la littérature fantastique française* in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, N°32, mai 1980, page 196
16. T. TZVETAN T : *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, 192 pages.

Troisième partie
Cinéma, arts du spectacle et autres arts

L'évolution de la parole dans Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Roland CARRÉE

Doctorant en Études cinématographiques,
Université Rennes 2 – Haute Bretagne (France)
ATER en Arts du spectacle,
Université de Caen Basse-Normandie (France)
roland.carrec@gmail.com

Résumé

Un homme à moitié mort, et totalement muet, surgit du désert et réapprend peu à peu à parler avec son entourage, pour enfin laisser s'explorer les mots dans un lieu fermé où il confesse toute son histoire à son ancienne compagne retrouvée : à travers l'évolution de la parole dans Paris, Texas (1984), le cinéaste allemand Wim Wenders semble retracer l'évolution de la parole dans le cinéma américain, qui relève par là-même d'un constat tout aussi critique que rempli d'espoir.

Mots-clés

Paris, Texas - Wim Wenders - parole - communication - cinéma américain

Introduction

Paris, Texas, réalisé en 1984, marque une coupure très nette avec la totalité des œuvres précédentes du réalisateur allemand Wim Wenders, maître dans l'art de mettre en scène la communication par tous les moyens (regards, mouvements, images...), excepté celui de la parole. Le film met en effet en scène, dans sa dernière partie, une situation de dialogue pur entre un homme et une femme qui se retrouvent après quatre années de séparation durant laquelle séparation la communication s'effectue par le seul usage de la parole, le dispositif scénique employé empêchant les retrouvailles physiques. Mais cet usage inattendu de la parole ne s'applique pas seulement à la fin du film, et se voit dès le début effectué dans une optique d'ouverture du héros, à la fois vers lui-même et vers les autres, ainsi que du passage de l'état de mort-vivant totalement mutique à celui de père, puis de mari qui reconquiert son statut

d'homme en retrouvant l'essence de la communication contemporaine, qui est celle de la parole. Pour autant, le cloisonnement final du héros dans un décor de pacotille peut sembler correspondre à un certain constat fait sur le cinéma américain de l'époque qui, à force d'user de la parole pour raconter des histoires, finit selon Wenders par se perdre et à perdre par là-même tout ce qui aurait fait la splendeur du muet, à savoir la représentation de la communication par l'image. Mais tout n'est pas encore perdu... Ainsi, *Paris, Texas* semble bel et bien retracer l'évolution de la parole dans le cinéma américain.

I. RECONQUÊTE DE LA PAROLE

Il est intéressant de noter que la parole, dans *Paris, Texas*, n'intervient qu'assez rarement de façon directe lorsque les différents personnages communiquent entre eux, et se voit régulièrement relayée par des motifs imagés (photos, film de famille...), ou encore par des objets transitionnels (talkies-walkies, téléphone, magnétophone...) servant à conserver un certain écart entre eux. Les deux scènes du peep-show ne se révèlent au final être que la forme dialoguée, un « lâcher-tout final » comme dirait Alain Philippon²⁰², d'une tentative de communication qui commence dès le début du film, à partir du moment où Travis (Harry Dean Stanton), recueilli muet par son frère Walt (Dean Stockwell) alors qu'il erre dans le désert Mojave (situé dans le Texas), retrouve soudainement la parole en prononçant le mot « *Paris* ». Avant même que Travis ne lâche ce mot à la signification étrange, un champ/contre-champ est effectué par Wenders lors des tentatives de dialogue lancées par Walt : les plans silencieux sur le visage de Travis, suivis de ceux sur Walt tentant en vain de lui soutirer quelque parole, indiquent déjà un désir de communiquer entre les deux êtres. Le mot « *Paris* », qui fait immédiatement penser à la capitale française, se révèle vite être trompeur, puisqu'il désigne en réalité le nom d'un patelin, situé au Texas, dans lequel les parents de Travis et Walt se seraient rencontrés. Alors qu'il circule en voiture avec Walt qui le ramène dans sa famille à Los Angeles, Travis sort de sa poche la photo d'un terrain qu'il a acheté dans ce patelin, et indique à son frère son désir de s'y rendre. C'est ainsi que la communication s'établit entre les

²⁰² A. Philippon : *The day of the hunter*, in *Cahiers du cinéma*, n° 360-361. Paris, juillet-août 1984, p. 8.

deux frères par le biais d'une origine commune, tandis que la volonté de Travis de retourner en arrière deviendra volonté d'aller en avant, à la recherche d'un enfant puis d'une femme. Le motif de l'interphone, vu dans la cabine de peep-show, donne au titre du film tout son sens, du fait qu'il indique un rapprochement (les personnages se parlent et Travis apprend à son frère qu'il est possible de se rendre à Paris lorsque l'on est au Texas), tout en ne dédaignant pas le côté superficiel, voire impossible, d'une telle communication, ainsi qu'en témoigne le plan final du film qui montre Travis repartant seul sur la route.

Mais Claudine Delvaux voit les choses autrement :

« *Les véhicules d'incommunication comme la T.V. d'Alice dans les villes [Alice in der Städten, 1974] et de Faux Mouvement [Falsche Bewegung, 1975], le téléphone le plus souvent muet d'Au fil du temps [Im Lauf der Zeit, 1976] ou de L'État des choses [Der Stand der Dinge, 1982], sont évincés par des médias plus élémentaires. Ces médias nous montrent qu'il n'est pas besoin d'être loin pour ne pas se comprendre, que la barrière peut être là en permanence et empêcher de s'exprimer. C'est avec ces instruments appartenant d'une certaine manière au monde de l'enfance que les voix de parole et les voies de communication vont se mettre en branle.*²⁰³ »

Il apparaît en effet que la parole ne sied guère à Travis pour tenter de reconquérir Hunter (Hunter Carson), son jeune fils de huit ans, qui vit aujourd'hui sous le toit de son frère et de sa belle-sœur Anne (Aurore Clément). Un dialogue maladroit s'instaure dès la première rencontre entre l'enfant et son père, lorsque le premier lance un « *Bonjour* » timide au deuxième, qui lui répond de manière similaire. De même, lorsque Travis propose d'aller chercher Hunter à l'école, ce dernier fuit la conversation et exprime vivement son désaccord à sa mère adoptive, qu'il confirme par la suite à la sortie de l'école en échappant à Travis. C'est par le biais du silence que s'instaure une première ébauche de communication entre le père et le fils, au travers de la projection d'un film de famille tourné en Super 8 par le frère de Travis, il y a plusieurs années déjà, lorsque Hunter vivait encore avec ses parents biologiques. La projection de ce film permet le retour d'une figure oubliée, celle de la mère, en la personne de Jane (Nastassja Kinski). Tandis que Travis peine à contenir sa douleur

²⁰³ C. Delvaux in C. Petit, P. Dubois et C. Delvaux : Les Voyages de Wim Wenders, Yellow Now, coll. « Nuit blanche », Crisnée, 1985, p. 137.

devant ce flux d'images retrouvées, Hunter contemple silencieusement son père, qu'il semble enfin reconnaître en tant que tel. Un des plans du film en Super 8 montre Travis conduisant une camionnette, avec sur ses genoux Hunter, encore bébé, tenant le volant. Devant l'écran, le garçon se tourne vers Travis et lui dit : « *C'est moi qui conduit.* » La signification devient double, puisque tandis que la voix de l'enfant commence déjà à guider Travis vers la voix de Jane qu'il retrouvera dans la cabine du pccp-show où elle travaille désormais, le petit film en Super 8, ainsi que cette réplique de Hunter, donnent un premier indice sur le fait que c'est bel et bien l'enfant qui tiendra les rênes dans ces retrouvailles organisées. Après la projection, Hunter, dans un plan de demi-ensemble, se lève et se dirige vers son père adoptif pour lui dire « *Bonne nuit, papa* », puis s'avance vers son père véritable pour lui adresser les mêmes mots, avant de quitter le champ, laissant les deux hommes hébétés. Au-delà de la portée de ces simples mots, c'est bel et bien le mouvement opéré par le jeune garçon, d'un père à l'autre, qui permet de véritablement lancer la communication.

II. RETOUR EN ENFANCE

Le cinéma pourrait aisément, selon Wim Wenders, être rangé parmi ces objets de transition appartenant à l'enfance dont parlait Claudine Delvaux, et servant à la communication avec les adultes. Le petit Hunter se trouve être un grand fanatique de Star Wars, la célèbre saga de science-fiction dirigée par George Lucas. Suite à la projection du film en Super 8, le jeune garçon confie à sa mère adoptive l'émotion qu'il a ressentie devant ces images retrouvées, tout en se gardant de mêler passé et présent, puisque « *ce n'est qu'elle dans un film, il y a longtemps, dans une galaxie lointaine* ». La réappropriation de cette célèbre phrase par le petit garçon participe du constat fait par le réalisateur allemand sur l'évolution de la parole dans le cinéma américain, qui aurait à présent acquis un statut résolument figé, voire répétitif. Hunter est un enfant seul, et qui, pour fuir sa solitude, se réfugie dans ce monde fictif qu'est celui de *Star Wars*, dont il réussit à tirer une des phrases pour la placer dans le contexte de sa vie réelle. La question de la parole devient centrale à ce sujet, tant les phrases connues et autres répliques cultes d'un certain cinéma américain ont su jalonner un terrain déjà bien balisé

pour favoriser la consommation, dont Hunter semble être l'une des nombreuses victimes. Pour autant, les effets provoqués par ces films de science-fiction ne sont pas forcément néfastes : en effet, l'enfant manifeste régulièrement son intérêt pour l'espace et le voyage, notamment lorsqu'il est surpris au volant de la voiture de son oncle qu'il fait mine de conduire, ou encore lorsque, durant le trajet qui le conduit avec Travis vers Houston, la ville où réside Jane (« *Là où il y a le centre spatial !* »), il explique à son père via son jeu de talkies-walkies rien de moins que l'histoire de la création du monde, ainsi qu'une théorie sur la vitesse de la lumière. C'est ainsi que la voix de Hunter devient pour Travis la *voie* à suivre, celle qui finira par le conduire vers Jane, que l'enfant aura réussi à retrouver au sein de la métropole.

La confiance que Wenders a toujours placée en la figure de l'enfant dans ses films est ainsi relancée par le personnage de Hunter, véritable agent de liaison entre Travis et Jane. Le dialogue qui s'instaure peu à peu entre Travis et Hunter ne passe malgré tout pas par un usage exclusif de la parole, et se voit très régulièrement effectué par le biais d'objets aussi divers qu'un album photo, ou encore un jeu de talkies-walkies qui permet au jeune garçon, séparé de son père à Houston, d'avertir ce dernier de l'arrivée soudaine de Jane. C'est en outre par un jeu de silence et de mimes que Wenders choisit de faire débiter cette communication entre le père et le fils, au moment où Travis décide de retenter sa chance en allant à nouveau chercher Hunter à l'école, ce dernier acceptant enfin la démarche. Le père et le fils marchent chacun de leur côté de la rue, le premier adoptant des mimiques que le second s'empresse de reproduire, conférant à la scène une tonalité burlesque d'autant plus méritoire qu'elle se déroule sans aucun dialogue. Entre distance et proximité, Wenders filme cet échange de gestes et de regards au moyen de travellings montés en alternance, sortes de champs/contre-champs qui augurent de la future rencontre entre Travis et Jane, à ceci près que cette fois-ci la caméra ne bougera plus, et que la parole reprendra le dessus sur le mouvement pour faire se conclure cette tentative de rapprochement par un cuisant échec.

C'est à une véritable revisite de l'évolution de la parole dans le cinéma américain que procède Wenders, par cette histoire d'un homme qui, au sortir du désert, retrouve peu à peu l'usage de sa langue, se fait guider par son jeune fils adepte de *Star Wars* dans sa quête de la mère au travers d'une gigantesque métropole (où même

les banques semblent n'être que de vulgaires machines à sous), et finit par se retrouver cloisonné dans une cabine de peep-show où se dévoilent au grand jour tous les artifices propres au dispositif scénique, et où le filmage de la parole oblige à une stabilité de la caméra et à un montage très classique des plans. L'introduction du film est filmée au moyen de somptueux plans larges et de grands mouvements de caméra, qui dévoilent au spectateur un espace (celui du désert Mojave) vide de toute trace de civilisation, jusqu'au moment où apparaît une silhouette humaine qui n'est autre que celle de Travis. Un rapace se pose sur un rocher et contemple silencieusement l'homme, qui semble montrer une grande détermination à marcher vers un horizon dégarni. Le plan final de cette séquence montre l'homme tournant le dos au spectateur, semblant déjà conclure l'histoire, comme il en est souvent d'usage dans les westerns américains, à la différence près que celle-ci vient à peine de commencer. Au-delà même des références avouées à un certain cinéma classique hollywoodien et notamment à ses westerns, dont des réalisateurs comme John Ford ou Nicholas Ray étaient des figures de proue admirées par Wenders, l'introduction de *Paris, Texas*, qui se fait sans aucune parole, peut aussi renvoyer à la fin du film d'Erich Von Stroheim, *Les Rapaces* (*Greed*, 1924), l'un des symboles de l'apogée du cinéma muet, dans laquelle le personnage principal meurt d'épuisement sous le soleil écrasant de la Vallée de la mort. Le début de *Paris, Texas* met en scène, en quelque sorte, le retour de ce héros, surgi d'entre les morts, et qui s'apprête à affronter les autres fantômes de sa vie passée pour finir par s'en construire une nouvelle. Ces fantômes dénués de parole resurgissent brusquement dans le film en Super 8.

III. CONFESION PARLÉE

Paris, Texas pourrait être vu comme une tentative de *confession*, à la fois des personnages du film et de Wenders lui-même. Cette idée se retrouve plusieurs fois dans le film, et ce, toujours par le biais de la parole, à commencer par la séquence de l'album photo feuilleté par Travis et Hunter, durant laquelle le petit garçon confie à son père que, même éloigné dans le temps et dans l'espace, il continuait à sentir ses parents vivre, parler, marcher quelque part sur la planète. C'est à partir de cette confession opérée par l'enfant à son père que ce dernier en vient à retrouver confiance en lui, et à se décider à se lancer à la recherche de son ancienne compagne. Comme dans le

cinéma classique hollywoodien, c'est souvent dans une quête de la femme que les héros prennent la route, et circulent sans cesse jusqu'à ce qu'ils atteignent leur but, puis se décident à repartir. C'est l'une des grandes nouveautés qui singularisent *Paris, Texas* par rapport aux films précédents de Wenders : le héros solitaire ne se trouve plus en situation d'errance, et se voit plongé dans un voyage au terme duquel se trouve la Femme. Jane elle-même devient à ce titre emblématique, tant elle représente, par son statut, cette figure de la femme ignorée dans la plupart des films de l'âge classique autant que dans l'œuvre passée de Wenders. Son métier même l'oblige à rester calfeutrée dans un espace réduit, à l'image des femmes entraperçues dans nombre de westerns, qui ne sont souvent que des histoires d'hommes. Les deux scènes du peep-show de la fin de *Paris, Texas* représentent alors un certain « symptôme » du film, expliqué ainsi par Alain Philippon :

« Si symptôme il y a, c'est bien celui de la difficulté – que l'on connaît depuis toujours chez Wenders – à vraiment traiter de l'amour d'un homme et d'une femme. Autant Wenders filme de façon géniale des histoires d'hommes, ou des histoires d'hommes et d'enfants, autant la figure de la Femme a-t-elle toujours été, dans son cinéma, le point d'achoppement, l'ultime résistance²⁰⁴. »

Les personnages de femmes dans les films de Wenders se trouvent en effet être très souvent sacrifiés au profit de leurs congénères masculins, et réduits au silence : témoins muets des histoires qui se déroulent devant elles, elles ne peuvent faire rien d'autre que constater, fuir ou ignorer les événements qui surviennent devant elles. C'est à cet effet que le personnage de Jane dans *Paris, Texas* possède son lot d'importance, car il permet la remontée d'une parole trop longtemps enfouie, au nom de toutes les femmes qui l'ont précédée, dans le cinéma américain comme dans celui de Wenders. La première scène du peep-show place Jane dans une situation de femme soumise, qui adopte une position frontale par rapport à Travis et au spectateur, ce dernier subissant lui aussi, et de plein fouet, la confession qu'elle entreprend. Lorsque Jane propose à Travis de l'écouter parler, elle se situe dans un premier temps dans une position d'écouteuse, de « *témoin auriculaire* » pour citer le titre du célèbre livre d'Elias Canetti (1974), mais le départ discret de Travis, sans qu'elle ne s'en rende compte, va bouleverser la donne. Restée seule dans la pièce, collée à son reflet dans sa partie de la cabine de peep-

²⁰⁴ A. Philippon, op. cit., p. 9.

show, Jane continue à parler, étant en effet convaincue que son mystérieux client se trouve encore derrière le miroir. Située face à la caméra, fixant le spectateur directement dans les yeux, Jane finit par se livrer à une première confession en prononçant ces mots : « *J'écoute tout le temps.* » Durant la seconde visite de Travis à la jeune femme, et après que cette dernière a reconnu son ancien compagnon, le rapport écouteur-écouté s'inverse, et c'est au tour de Jane de prendre la parole pour confesser à Travis la peine qu'elle a eu à se séparer de leur enfant, ainsi que son espoir secret de reconnaître Travis à travers toutes les voix qu'elle entendait derrière sa vitre. Selon Wenders, « *la fin de Paris, Texas, c'est la communication ; parler et entendre, c'est la profession de Jane ; elle écoute et elle est une voix*²⁰⁵ ». L'attente de l'homme parti seul sur la route, caractéristique récurrente de nombre de femmes du cinéma classique hollywoodien, devient ainsi confessée à Travis, qui dans son allure représente à lui seul le héros américain typique : seul, secret, coiffé d'un chapeau, toujours sur la route. Wenders opère un double procédé à la fin du film, quand d'un côté, fidèle à tous les mythes qu'il représente, il fait quitter la scène à Travis pour ne plus jamais le faire revenir, et quand, d'un autre côté, Travis met en scène les retrouvailles, presque surnaturelles, entre Jane et Hunter. Pour reprendre les termes de Frédéric Sanchez : « *Ce retour vers soi, qui s'accompagne d'un retour au monde, débouche sur un sentiment contradictoire d'incommunicabilité et de communication parfaite et totale.*²⁰⁶ » Les confessions effectuées par l'enfant et la femme au héros taciturne permettent ainsi à ce dernier de justifier la sienne propre, et par là-même de retrouver confiance en lui.

Cette tentative de confession se voit également, et bien sûr naturellement, effectuée par Travis lui-même. Outre la longue histoire qu'il raconte à Jane dans la cabine de peep-show, dans laquelle il est intéressant de remarquer que le dispositif du miroir sans tain rappelle celui des parloirs de prison ou des grillages de confessionnaux, le héros entretient des rapports tout aussi alambiqués avec son fils. Après la première visite qu'il fait à Jane, Travis, dépité et furieux, entraîne Hunter dans le premier bar venu et

²⁰⁵ W. Wenders in J.-P. Devillers : Berlin. L.A., Berlin : Wim Wenders, préface de Samuel Fuller, Tastet, Paris, 1985, p. 96.

²⁰⁶ F. Sanchez : Errance et communication : Paris, Texas, in Études cinématographiques, n° 159-164 - « Wim Wenders », Paris, 1989, p. 160.

avale plusieurs litres d'alcool sous les yeux interrogateurs du petit garçon. Arrivés dans une ancienne laverie où ils trouvent refuge pour passer la nuit, le père et le fils s'installent, et débute alors une étrange confession de Travis, totalement ivre, qui explique à Hunter ce qu'est une « *femme de luxe* » – en référence au spectacle atroce dont il a été témoin quelques heures plus tôt. Comme cela est souvent le cas dans les films de Wenders, la position adulte-enfant s'inverse alors, Hunter assis dans son fauteuil adoptant une position de psychanalyste par rapport à son père qui, allongé sur un divan, lui raconte ses histoires. Cette confession de Travis est la seule qu'il n'effectue pas au moyen d'un téléphone ou de tout autre moyen de communication, comme si seul l'enfant pouvait, par son incompréhension totale due à son jeune âge et le fait qu'il écoute sans juger, être le meilleur interlocuteur. Wenders démontre une fois de plus sa confiance en l'enfance, lieu secret de la vie où chaque mot acquiert une importance capitale pour une meilleure compréhension du monde. Il devient ainsi vital pour Travis de saisir le monde avec les yeux neufs d'un enfant, et d'en raccorder chaque élément à un mot précis qui lui permettra une reconquête progressive du langage et de la communication entre les hommes.

Wenders garde, du moins en tête, l'idée que Travis et Hunter ne resteront pas ensemble, et que le père devra, à un moment ou à un autre, laisser son fils à Jane pour mieux le protéger de la violence contenue en lui, qu'il craint encore de faire ressortir. Pour ce faire, c'est à un nouvel appareil électronique qu'il fait appel, en l'occurrence un magnétophone, sur lequel Travis enregistre un message d'adieu à l'attention de Hunter. Là encore, la confession se trouve être détournée : comme avec l'album photo, les talkies-walkies ou encore l'interphone de la cabine de peep-show, Travis passe là encore par un appareil, qui lui sert à enregistrer une voix qui restera pour Hunter le seul souvenir concret de son père, parti aussi vite qu'il est arrivé. Dans le message que le spectateur écoute en même temps que l'enfant, Travis confesse le fait qu'il a peur de ce qui va lui arriver par la suite, mais qu'il a « *encore plus peur de ne pas affronter cette peur* » : la peur de la peur, voilà une notion qui revient sans cesse chez Wenders, à une différence près selon Denise Cayla : « *L'impossibilité de se raconter que connaissaient jusqu'à présent les personnages wendersiens fait place au désir de verbaliser. Outre qu'elle saisit la réalité, la parole met la peur à*

*distance, voire la détruit.*²⁰⁷ » Cette « destruction » sera provoquée par l'arrivée de Travis dans la cabine de peep-show, lorsqu'il se lancera dans un monologue particulièrement long.

IV. FRANCHIR LA BARRIÈRE

La question de la « *parole pleine* », pour citer Claudine Delvaux²⁰⁸, trouve sa place seulement à la fin de *Paris, Texas*, au travers des deux emblématiques scènes situées dans la cabine du peep-show, au sein de laquelle se retrouvent les deux anciens amants. À la fin du film, le héros Travis, après avoir retrouvé Jane, reprend en effet contact avec cette dernière à travers le miroir sans tain de la cabine du peep-show. La première de ces deux scènes se concentre sur la découverte, faite par Travis, du travail exercé par Jane, mais la parole pleine ne fait véritablement son entrée que dans la deuxième scène, durant laquelle Travis, qui peut voir Jane sans que celle-ci ne le puisse, se met à raconter à la jeune femme l'histoire d'un couple, qui s'avère être la leur propre, et dans laquelle Jane se reconnaît peu à peu pour finir par reconnaître son ancien compagnon. En occasionnant cette reconnaissance, Travis accède ainsi à une réconciliation avec le monde et avec lui-même.

Réalisé après plusieurs films qui dressaient des constats plutôt amers sur le cinéma contemporain, *Paris, Texas* est le premier vrai film américain tourné par Wenders, dont le désir de raconter à nouveau de « belles histoires » se voit concrétisé par le long récit que finit par lâcher Travis, comme s'il se délivrait d'un poids devenu trop lourd à force de le garder secret. Le filmage des deux scènes du peep-show diffère grandement de celui opéré par Wenders dans ses premiers films ainsi que dans les deux premiers tiers de *Paris, Texas*, et laisse la part belle à la parole, qui reprend le dessus après s'être trop longtemps tenue à l'écart au profit de l'image, du regard et du mouvement. La communication s'établit par l'usage de la langue pour deux raisons : d'une part parce que la présence d'une vitre sans tain placée entre Travis et Jane empêche le rapprochement physique, mais aussi, d'autre part, parce que Travis ne se sent pas capable d'affronter son ancienne compagne en face, et se surprend encore à devenir jaloux devant le spectacle décadent qu'elle lui inflige par son

²⁰⁷ D. Cayla : *Errance et Points de repère* chez Wim Wenders, Lang, coll. « Contacts », Berne, 1994, p. 147.

²⁰⁸ C. Delvaux, *op. cit.*, p. 133.

métier de strip-teaseuse. Travis tire un avantage certain du fait que Jane ne puisse pas le voir de son côté de la vitre sans tain, ce qui, durant leur deuxième rencontre, lui sert à effectuer une reconnaissance uniquement par le biais de la parole. À cela s'ajoute le fait que la voix de Travis est déformée par l'interphone dont il se sert pour raconter son histoire à Jane, ce qui empêche encore davantage la jeune femme de reconnaître son ancien compagnon. Forcée, par la nature même de son métier, de se placer dans une position d'« écouteuse », Jane doit se concentrer sur le contenu de l'histoire racontée, qui lui rappelle petit à petit sa vie passée. Selon Denise Cayla :

« Dans ce lieu désormais neutralisé où l'homme, de spectateur, devient acteur, le verbe se substitue au regard et fait surgir des images de leur vie commune qui emplissent peu à peu l'espace clos du peep-show et permettent, en retrouvant le passé, de renouer peu à peu avec l'émotion qui y est liée. Le récit dont Jane identifie le narrateur crée le désir de voir celui qui parle.²⁰⁹ »

Cette explosion de la parole permet en outre, une fois la reconnaissance effectuée, à Jane de reprendre le dessus dans une conversation jusqu'ici menée par Travis, et de se lancer à son tour dans un long monologue durant lequel elle confesse au héros le fait que, malgré le temps passant, elle continuait à entretenir l'espoir de retrouver son compagnon, espoir à chaque fois relancé par la proximité établie entre la jeune femme et les clients du club, dont, à défaut de pouvoir les voir, elle devait se contenter d'écouter les voix depuis sa cabine. Au travers de ces voix déformées pouvait alors se deviner, pour Jane, la possible parole de Travis, ainsi qu'elle le confesse elle-même au travers de ces mots : *« Chaque homme avait sa voix. »* Dans cette cabine de peep-show qui, par son dispositif, rappelle tout naturellement celui d'une salle de cinéma, l'effet de trompe-l'œil opéré par Wenders s'avère double : là où les clients voient en l'image de Jane celle d'une femme mythique, intouchable, mais qu'ils peuvent diriger par le simple usage de la parole, la jeune femme ne rêve, au contraire, que de retrouver son amour perdu, et se surprend à le reconnaître au travers de ces nombreuses voix qu'elle entend sans qu'elle ne puisse en voir les sources. Des deux côtés de l'écran, le cinéma est donc un leurre, un lieu de superficialité où la parole détournée contribue à entretenir l'utopie.

Ce constat amer fait sur un certain cinéma américain renfermé sur

²⁰⁹ D. Cayla, op. cit., p. 147.

lui-même pourrait, de prime abord, permettre de formuler une hypothèse, selon laquelle la fin du film ne serait pas tant optimiste que cela, malgré les retrouvailles opérées entre Jane et son enfant par le biais de Travis, et la réconciliation qu'a effectuée ce dernier avec lui-même. Les deux scènes du peep-show de *Paris, Texas*, dans leur mise en scène autant que dans leur découpage, proposent en effet une certaine mise à plat des codes du cinéma parlant, devenu selon Wenders une sorte de lieu commun de l'activité cinématographique américaine contemporaine. À l'inverse de ce à quoi travaillait le cinéaste dans ses films précédents, qui consistait à garder un point de vue européen sur le circuit commercial du cinéma américain contemporain, Wenders se jette, avec *Paris, Texas*, dans la gueule du loup, et choisit d'user lui-même de ces codes éculés du mélo. Comme dans les très nombreux films qui ont suivi la sortie du *Chanteur de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), premier film parlant de l'histoire du cinéma, la caméra se voit stoppée net dans son mouvement à la fin de *Paris, Texas*, et finit par se retrouver figée dans un décor pastiche, obligée de suivre la conversation menée entre Travis et Jane. Le filmage des deux scènes du peep-show devient volontairement lourd et superficiel, en accord avec la nature même des propos tenus par les deux personnages, qui contrastent avec les jeux de regards et de mouvements qui permettaient la communication dans les deux premiers tiers du film, ainsi que dans toute l'œuvre passée de Wenders. Si la parole circule entre Jane et Travis, la séparation physique entre les deux personnages est rendue par le découpage extrêmement sec de l'espace scénique, ainsi que par celui de la lumière, sombre du côté de Travis, blanche du côté de Jane. Enfin, le fait que Travis tourne le dos à son ancienne compagne tandis qu'il lui récite son histoire, ainsi que le fait que cette dernière ne puisse le voir et se retrouve alors obligée de s'adresser à son propre reflet, confirment cette idée de la parole comme seul moyen de communication entre les deux êtres. Le principe devient d'autant plus diabolique que, malgré le peu de distance qui sépare les deux personnages, chacun se voit extrêmement isolé dans sa partie de l'espace : ainsi, si les interphones permettent bel et bien la communication, jamais il n'est question de rapprochement physique dans ce choix de mise en scène. Cette idée de *barrière* tendue entre les deux personnages est néanmoins brièvement contrebalancée par Wenders grâce au stratagème du miroir sans tain. Il s'agit là du fameux « *effet-parloir* »

que Michel Chion explique ainsi :

« La voix franchissant la barrière de la coupe visuelle, cette dernière n'en symbolise que mieux l'infranchissable séparation entre les êtres, à moins que cette barrière n'en vienne à être redoublée matériellement et ainsi symbolisée – donc signifiée comme dépassable, sublimable – par un élément concret du décor lui-même (porte, barrière, grille, vitre, ou tout simplement distance), bref, par tout élément ou circonstance servant, en inscrivant la barrière dans la diégèse, à montrer ce qui de l'un à l'autre peut se rejoindre malgré tout "par-delà".²¹⁰ »

Par ces mots, Michel Chion veut dire que placer dans l'image un élément faisant office de barrière permet de mettre en évidence la distance séparant deux personnages, mais aussi de l'escamoter :

« D'où l'importance dans le parlant de ce que nous appelons "l'effet-parloir", c'est-à-dire d'une circonstance où les personnages se parlent par-delà une séparation physique, qui est la métaphorisation de la séparation du montage, et qui est curieusement le meilleur moyen au cinéma de suggérer une union, même fugitive. Autrement dit, au cinéma, la parole reprend sens de "communication", même fragile et leurrante, lorsqu'un obstacle matérialise dans le film la limite qu'il doit franchir.²¹¹ »

Cette idée est particulièrement visible dans un plan de la deuxième scène de peep-show de *Paris, Texas*, dans lequel, après que Jane a reconnu Travis, les visages des deux personnages se juxtaposent sur la surface vitrée par un habile jeu de lumières, formant une sorte d'être hybride, mi-homme mi-femme, l'image-fantôme d'une réconciliation a priori possible.

Cette image peut être considérée comme le point culminant de la volonté de Wenders de traduire la possibilité d'un dialogue au-delà de la barrière visuelle. Mais cette idée ne reste au final qu'à l'état d'esquisse lorsque, après quelques paroles échangées avec la femme qui l'a reconnu, Travis choisit de quitter la scène, laissant Jane rallumer la lampe qui éclairait sa cabine, dont le reflet vide apparaît sur la surface de la glace sans tain. Le dialogue est alors rompu par l'annulation de ce qui permettait le rapprochement entre l'homme et la femme, à savoir l'artifice d'une vitre factice sur laquelle s'harmonisaient les images de leurs visages. Le motif de l'interphone n'aura servi, dans cette scène, qu'à faire se retrouver les deux anciens amants dans une sorte d'*illusion*, de rêve éveillé, qui malgré tout per-

²¹⁰ M. Chion : *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*. Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2003, p. 331.

²¹¹ *Ibid.*, p. 332.

permettra les retrouvailles concrètes entre Jane et Hunter. Ces retrouvailles se feront dans la séquence suivante dans un silence presque total, comme si les corps se suffisaient à eux-mêmes pour communiquer. Mais Travis, Jane et Hunter seront entretemps passés par tout un processus, impliquant les moyens de communication les plus variés, avant d'en arriver à cette image silencieuse qui conclut le film de la même manière qu'il avait commencé, dans un désert absolu, vide de tout bruit. C'est ainsi que les deux scènes du peep-show acquièrent un état de *parenthèse parlante*, dans un film qui ne débute et ne se termine que dans le silence et le mouvement.

Conclusion

Ce monologue final permet de révéler au spectateur tous les artifices d'une industrie cinématographique américaine qui, partie d'une époque flamboyante et toujours en mouvement (le cinéma muet, les caméras virevoltantes dans les films de l'âge d'or), en arrive selon Wenders à tourner sur elle-même, à se regarder comme Jane se regarde dans sa vitre sans tain, enfin à faire s'éclater la parole, à défaut d'autre chose, pour instaurer l'émotion. En somme, pour le bien du cinéma américain, peut-être faudrait-il tout simplement qu'un réalisateur européen vienne y tourner un film, fasse admettre au spectateur que Paris se trouve au Texas, et réussisse à la fin à réconcilier les deux continents, comme se retrouvent, presque par miracle et dans un silence qui sonne curieusement comme un retour aux sources, une mère et son enfant. Constat lucide sur l'évolution de l'Amérique et de son cinéma, *Paris, Texas* se termine sur une note d'espoir pas tant utopique que cela : par le fait qu'il soit parvenu à retrouver l'usage de la parole et à l'utiliser pour arriver à ses fins, Travis aura réussi à se réintégrer dans le monde contemporain et à repartir sur la route, non sans une certaine assurance. La parole étant aujourd'hui devenue, avec l'image, la seule « *monnaie d'échange essentielle* » (l'expression est de Claudine Delvaux²¹²), il devient aisé de conclure que Wenders, à travers son film au titre si étrange, propose au spectateur son rêve à lui, celui d'une parole reconquise qui ferait office de nouvel espéranto.

²¹² Claudine Delvaux, op. cit., p. 141.

Bibliographie

- CAYLA Denise : *Errance et Points de repère chez Wim Wenders*, Lang, coll. « Contacts », Berne, 1994, 188 p.
- CHION Michel : *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris, 2003, 478 p.
- DEVILLERS Jean-Pierre : *Berlin L.A., Berlin : Wim Wenders*, préface de Samuel Fuller, Tastet, Paris, 1985, 111 p.
- PETIT Catherine, DUBOIS Philippe et DELVAUX Claudine : *Les Voyages de Wim Wenders*, Yellow Now, coll. « Nuit blanche », Crisnée, 1985, 159 p.
- PHILIPPON Alain : *The day of the hunter*, in Cahiers du cinéma, n° 360-361, Paris, juillet-août 1984, pp. 6-9.
- SANCHEZ Frédéric : *Errance et communication : Paris, Texas*, in *Études cinématographiques*, n° 159-164 – « Wim Wenders », Paris, 1989, pp. 159-180.

FORMES ET FONCTIONS DRAMATIQUES DU GROTESQUE DANS LE THEATRE DE TCHICAYA U TAM'SI ET MAURICE BANDAMAN

Bassidiki KAMAGATE

Enseignant-chercheur

Maître-assistant

Université Alassane Ouattara

(Bouaké, Côte d'Ivoire)

baskamag@gmail.com

Résumé

Cet article étudie le grotesque chez U Tam'si et Bandaman à partir d'une analyse du Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku et d'Au nom de la terre. Avec ces pièces, les dramaturges empruntent à la tradition littéraire certains traits majeurs de cet art du ridicule tout en le transformant en une esthétique dramatique par laquelle se déploient l'échec des personnages portés par une vision incongrue du monde et le désir incompressible de voir émerger une nouvelle humanité africaine.

Mots-clés

Grotesque, déformation, ridicule, esthétique du double, théâtre de l'urgence.

Introduction

*Le destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku*¹² de Tchicaya U Tam'si et *Au nom de la terre*¹³ de Maurice Bandaman escamotent divers aspects de l'orthodoxie sociale. De nombreuses bassesses parasitent l'être, le faire et le dire des personnages mis en scène au point d'édulcorer le sérieux du sujet abordé. Ces pièces donnent à voir des comportements malséants, des atteintes aux valeurs de civilisation, des scènes de démesure qui en font des « œuvres hors norme ». L'érection de l'*anormal en norme* crée des univers où s'entremêlent le cocasse, le cruel et le bouffon. Or la coexistence du risible et du terrifiant rend le grotesque distinguable : « La

¹²-T. U Tam'si : Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort, Présence Africaine, Paris, 1979.

¹³-M. Bandaman : Au nom de la terre. PUCI. Abidjan, 2000.

caractéristique essentielle du grotesque, c'est l'hétérogénéité, le mélange, la co-présence d'éléments contradictoires (du comique et du terrifiant par exemple), la juxtaposition inattendue du cocasse et de l'horrible.¹⁴ » Le théâtre acquiert et conforte ainsi son statut d'art du spectacle ; le grotesque réduisant, considérablement, la primauté du duel verbal au profit de l'image de l'impensable et de l'insoupçonné du discours.

Le recours au grotesque comme moyen de construction d'une vision du monde dans l'affabulation dramatique constitue un trait des théâtres d'U Tam'si et de Bandaman. Ceci légitime une étude des formes et fonctions du grotesque dans leur théâtre à partir des pièces susmentionnées. L'analyse interrogera d'abord les fondements d'une représentation africaine du grotesque révélant son rapport à la tradition du grotesque. Elle tentera ensuite de définir l'esthétique du grotesque chez les deux dramaturges afin de démontrer, *in fine*, la portée dramaturgique de l'art de la déformation qu'est le grotesque.

I- LA FABRIQUE DU GROTESQUE CHEZ U TAM'SI ET BANDAMAN

Le grotesque comme mode de représentation du monde et des actions humaines n'est pas spécifique à une époque, à un espace. Aussi, U Tam'si et Bandaman (dramaturges africains du XX^e siècle) perpétuent une tradition. Leurs approches du grotesque présentent des ressemblances avec le grotesque d'espaces et de temps autres que les leurs.

A-LE SPECTACLE DE L'EXTRAVAGANT

U Tam'si et Bandaman partagent avec Hugo l'érection de la difformité en l'un des traits essentiels du grotesque. À cet effet, le réel capitule face à l'imaginaire et valide le triomphe de l'inhabituel. L'accentuation des différences caractérise cette représentation. Ainsi, U Tam'si réussit à ériger le grotesque en une mise en scène du corps bizarre, insolite. Nnikon Nniku est un personnage impensé : *il n'a ni con ni cul*. Ce physique de l'inclassable contribue à l'irruption du fantastique dans l'univers dramatique du fait de l'étrangéité de ce personnage hors norme. Nnikon Nniku défie la nature par son

¹⁴-M. Willems : Hamlet ou la vision grotesque de la mort in Cercles : le grotesque au théâtre, numéro spécial, mai 1992, p.38.

apparence inédite. Le grotesque procède à la mise en scène du monstrueux, cette pollution visuelle. En tant qu'atteinte à la vraisemblance, le grotesque chez U Tam'si matérialise le cauchemar pour faire de l'art dramatique le spectacle de tous les possibles. Tout ce qui se pense peut avoir une représentation. Le fantastique physique de Nnikon Nniku ne noie pas le motif du masque comme source de grotesque.

Autant le masque travestit son porteur, autant le bandeau que Nnikon Nniku impose à ses collaborateurs les déguise et/ou les ridiculise. Il exprime leur soumission, leur mollesse de caractère. Le bandeau de la défaite crée la distinction entre le prince et ses serviteurs. On redécouvre l'univers du roi et du bouffon qui structure le théâtre de Victor Hugo selon Anne Ubersfeld¹⁵. Toute modification physique est porteuse de grotesque.

Dans *Au nom de la terre*, le grotesque se nourrit de l'évocation physique du personnage Le Candidat. Bandaman y substitue la miniaturisation du corps à l'hypertrophie hugolienne de celui-ci. L'insignifiance de la taille fait du Candidat un personnage hors norme. Le grotesque du minuscule favorise l'expression du ridicule des préjugés physiques. Si le physique de l'autre est risible, celui de soi l'est tout autant. Seule l'ignorance du grotesque de soi permet d'évoquer celui de l'autre. Il constitue un appel à la fin de toute forme de discrimination physique.

Par ailleurs, le grotesque chez Bandaman ressemble à un jeu de travestissement, de déguisement. Pour paraître aux yeux du public, Le Candidat est contraint de monter sur un escabeau. Il acquiert un statut hybride : il est mi-homme, mi-objet. Ce faisant, il rappelle le tableau *Le Pied-Bot* de José Ribera avec lequel il a en partage la disgrâce physique malgré leur différence de nature. L'un souffre d'un mal de pieds tandis que l'autre a mal à la taille. L'escabeau confère au pied du Candidat l'image du mal de pieds du Pied-Bot. Loin d'apaiser le mal, le grotesque exagère la laideur, grossit l'infirmité. Il est la représentation dramatique de la malformation, de la difformité dont la société affuble Le Candidat. Par conséquent, le personnage est portraiture comme pitoyable et le grotesque expose grossièrement la différence dans une sorte de cruauté délicate. Le regard de l'autre invente le grotesque qui se mue en art de la mise en scène des curiosités. En fait, il construit un personnage mythique,

¹⁵-A. Ubersfeld : *Le Roi et le bouffon*. Librairie José Corti, Paris. 2001

voire mythologique, rendant inauthentique l'univers dramatique. Avec l'exhibition des morphologies hors du commun, le grotesque peut engendrer un exotisme détraqué.

B-LA MISE EN SCENE D'UN EXOTISME CONTREFAIT

U Tam'si et Bandaman font une incursion dans l'univers culturel et sociologique africain victime d'une manipulation sibylline dont émerge un grotesque religieux. Détournées, les cérémonies rituelles se trouvent infestées d'attitudes et de gestes grotesques. On accède alors à un grotesque de situation perçu comme la conséquence de la perte de la solennité des rites religieux. La prédominance de l'obscène dans l'intronisation de Nnikon Nniku dévoile la loufoquerie d'une tentative de saupoudrage mystique du pouvoir.

LE COMMENTATEUR : Je ne vous ai pas décrit l'accoutrement du Guide... eh bien, je vais le faire. Je vous rappelle que selon notre coutume, l'être humain a deux faces : celle de la tête et celle, comment dirais-je, celle du bas-ventre. Toutes deux ont un pouvoir fécondant. Cette croyance explique les couleurs qui habillent la quasi-nudité du Guide. Le haut du buste, jusqu'au sommet de la tête, est blanc, comme le bas-ventre jusqu'à mi-cuisses. Le reste est neutre. Le blanc : le blanc laiteux de la semence de vie ... Oh, ce qu'il danse, formidable ! Quels coups de reins, quelles sublimes contusions ! Leste à lever la jambe. (Plan III. Sq. 1, P.73)

Le rabaissement grotesque s'intègre dans les allusions libidineuses rendant caduc le sérieux religieux mué en sanctification de la perversité. La vulgarité de la cérémonie diffuse dans « semence de vie », « coups de reins » convoque le grotesque non pas comme discrédit de la religion mais plutôt comme persiflage du pouvoir politique. La veine parodique de la pratique religieuse consacre le principe même du grotesque présenté par Bakhtine comme une esthétique de la désacralisation : « *Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité* »¹⁶. En outre, la prééminence du bas chez U Tam'si renvoie au carnavalesque car il perturbe les valeurs, surtout que le sorcier ridiculise le langage religieux par l'indécence de sa formule

¹⁶-M. Bakhtine : L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance, Gallimard, Paris, 1970, p. 29

incantatoire « *Pipi de sang de vierge* ». Le grotesque illustre le triomphe des bas instincts, du bas ventre sur la tête. Tout comme son couronnement, le trône de Nnikon Nniku souffre aussi de son aspect grotesque. Il est fait d'os humains afin de marquer la terreur inspirée par le personnage, les cadavres qui pullulent sous son règne. La bizarrerie de goûts et de mœurs s'incruste dans ce trône aux aspects effrayants. Il offre, de Nnikon Nniku, l'image d'un bouffon pitoyable par la fascination du morbide. Le culte de l'horreur est aussi grotesque que le scandale de la dénaturation du religieux.

La sanctification du candidat chez Bandaman perd de sa solennité du fait de l'horreur qu'inspire la cérémonie : « *Le candidat boit le sang. Woblé lui retire le gobelet des lèvres et le porte à celles de Blatè et à celles de N'Datè. Enfin, il boit le reste et le recrache au visage du Candidat, lui frappe la tête, crache sur les fétiches. Tous tombent.* » (Didascalie, p.23) Les expressions « le recrache au visage du Candidat », « lui frappe la tête » confèrent au rituel les aspects d'un bizutage avec ses traits de souillure et d'humiliation. Le Candidat s'en trouve rabaissé. Il perd de son humanité en tombant dans la boue de la vassalité. On assiste à une mise en scène de la bouffonnerie, de la forfaiture manipulatrice de la religion. L'horrible comme objet grotesque, selon Victor Hugo, se ressent dans l'atmosphère hostile du lieu de la cérémonie qui rappelle l'ombre propice aux agissements abjects des sorciers de la confrérie du sabbat : « *Une nuit noire. Forêt sacrée. Des statues, des fétiches, des masques, des squelettes d'hommes et d'animaux. Des œufs de poule ici et des plumes là. Décor lugubre et austère, faiblement éclairé par une lumière rouge.* » (P.19). C'est le théâtre de l'abomination inhérente aux objets hétéroclites, pourvoyeurs du grotesque de cette farce religieuse.

II-LE GROTESQUE, UNE FORME DRAMATIQUE INTÉGRÉE À L'HISTOIRE SOCIALE

L'indigence socio-morale et l'infortune d'une époque contribuent à l'émergence du grotesque, l'art d'écrire la déception. L'outrance grotesque feint de se moquer des meurtrissures de l'âme soumise aux affres de la violence physique et morale.

A-LES PROCÉDÉS D'ÉNONCIATION DU GROTESQUE

Au Moyen-âge, et selon Mikhaïl Bakhtine, le carnaval était le cadre propice à la mise en scène du grotesque. L'esprit festif de l'heure

favorise le déni de la censure officielle grâce à la libération de la parole, synonyme de liberté d'expression. L'atmosphère carnavalesque, instauratrice du grotesque, se retrouve chez U Tam'Si et Bandaman par l'entremise de l'espace dramatique : le bar que dévoile la didascalie introductive du Plan I, Séquence VII (P.26) du *Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku* et la place publique présentée par la didascalie initiale (P.13) d'Au nom de la terre. Le peuple se retrouve en ces lieux comme à l'occasion de la fête foraine médiévale. Cette restitution du contexte rend moins choquante la propension des uns et des autres à l'injure :

« La place publique était le point de convergence de tout ce qui n'était pas officiel, elle jouissait en quelque sorte d'un droit "d'exterritorialité", dans le monde de l'ordre et de l'idéologie officiels et le peuple y avait toujours le dernier mot. »¹⁷

Ainsi, le bar et la place publique comme espaces dramatiques chez U Tam'Si et chez Bandaman revisitent la fête médiévale du fou. Or, le personnage du fou représente une stratégie d'évitement de la censure.

Le bar suppose l'ivresse, l'alcoolisme, l'ivrognerie de sorte que ceux qui y vont ont la langue déliée et parlent sans retenue. Comme le fou, l'ivrogne a la langue pendue et vainc la censure par la propension de la société à discréditer ses propos assimilés aux élucubrations d'un déséquilibré mental. Dans *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku*, Lheki propose cette image édulcorée.

UNE VOIX : Il finira en prison !

LHEKI : En prison, en prison ? Et où crois-tu qu'on est ? Cette saleté...
votre connerie, c'est pas la prison, peut-être...

NNIYRA (surenchérissant) : Votre silence, ce n'est pas la prison, peut-être ! (Quelques consommateurs applaudissent)

LHEKI (regardant avec surprise ceux qui applaudissent) : Les cons ! Ils ne savent qu'applaudir... Merde, et pourquoi que vous applaudissez ?

[...]

LE BARMAN (impatience) : Hé ! Les gosses. Arrêtez votre cinéma.
(Protestations des consommateurs)

VOIX : Non ! Non ! On est pour qu'ils déconnent. Ça soulage. Ça soulage.
Ouais ! (Plan I, Sq. VII, PP.26-27)

Le grotesque se fait burlesque et bouffonnerie par la didascalie de jeu *« regardant avec surprise ceux qui applaudissent »*. Le personnage

¹⁷-M. Bakhrine: Op. Cit, P.156.

se fait impertinent, impoli et donc grotesque. Quand l'acteur insulte son public et lui reproche ses ovations, il semble montrer que le théâtre ne se résume pas au ludique. Sa finalité se situe ailleurs. De l'opposition des consommateurs à la décision du barman d'interdire le spectacle de Lhéki, on peut déduire que tout comme le bar, le théâtre accède au statut de territoire autonome échappant à la censure du pouvoir. Lhéki, c'est le bonimenteur du théâtre aux propos incisifs mais tolérés, car leur aspect subversif est masqué. Son impolitesse suscite plus le rire que la réprobation. Le grotesque valorise les incivilités.

L'insoumission grotesque aux bienséances sociales et dramaturgiques se confirme avec le personnage Le Candidat de Bandaman. Son statut de leader d'opinion ne le préserve pas de verser dans la grossièreté. Il insulte, satisfaisant ainsi à la règle fondamentale du carnaval : rejeter la solennité du discours et se rapprocher de la masse populaire par le langage familier des injures. Ce faisant, le peuple conserve son statut de faiseur de roi dont le personnage sollicite l'adoubement. Quand on sait que ce personnage anime un meeting politique, on découvre son populisme que confirme la résurgence de la fête de l'âne dans les échanges entre son public et lui. La stichomythie révélatrice de la communion avec le peuple repose sur une espèce d'écholalie née de la reprise de certaines parties des propos du candidat par le public :

Le Candidat : [...] Un : il prétend que la terre lui appartient !

La foule : C'est faux ! La terre est à nous !

Le Candidat : Deux : il dit que nous sommes des paresseux !

La foule : C'est eux, les paresseux !

Le Candidat : Trois : il dit qu'il n'y a pas d'hommes instruits ici !

La foule : Toi seul vaux dix mille femmes et hommes instruits. N'est-ce pas que tu as, toi seul, cent dix-sept diplômes ?

Le Candidat : Quatre : il dit que je suis un bâtard !

La foule : c'est lui le bâtard ! On ne lui connaît pas de père ! (P.17)

La répétition de quelques mots du candidat, expression de l'accord, est semblable au « hin ham » de l'âne afin de dévoiler la transcendance collective d'un peuple conquis et acquis à la cause du locuteur. Le peuple est sous influence et patauge dans un suivisme aveugle semblable à de l'hypnose instauratrice du grotesque de l'insuffisance d'esprit.

Les adjectifs dévalorisants et les noms péjoratifs mettent en évidence l'outrance et la virulence des propos. Le nombre important des

injures en font une sorte de litanie ordurière. Ceci fait penser aux excréments servant à rabaisser lors de la fête des sots au Moyen-âge. Le Candidat procède ainsi à « *une tentative de détronement carnavalesque*¹⁸ » de son adversaire. Il le livre à la risée de tous, à la vindicte populaire. Mais contrairement à l'injure médiévale relative au corps et au physique, celle du Candidat de Bandaman s'attaque aux valeurs morales de l'adversaire. Une telle situation favorise chez Bandaman un renversement : ce n'est pas l'accusé qui est mis en cause mais l'accusateur. L'incongruité puérile des attaques les rend grotesques : « *(Il) ne connaît même pas Paris à plus forte raison Marseille ou Limoges* » (P.18). Le grotesque permet ainsi au dramaturge de se déprendre du discours du candidat pour en attester l'injustice. Il se fait critique à effet boomerang : les injures, les insanités envoyées à l'accusé deviennent des louanges pour lui au nom de l'empathie que suscite la victime de fausse accusation. La diffamation ennoblit le diffamé et avilit le perfide calomniateur.

B-LE GROTESQUE OU L'ART DE L'AVILISSEMENT DE L'AUTRE

Le destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku concrétise, dans la dramaturgie africaine, l'avènement du théâtre de l'effroi dont René-Marc Pille qualifie Faust de Goethe et Walleinstein de Schiller. L'interrogation à l'origine de cette détermination des deux œuvres par Pille vaut pour la pièce de Thicaya U Tam'si : « *Lorsque la barbarie n'est plus l'antithèse de la raison, mais son instrument même, comment l'humain reste-t-il possible ?*¹⁹ » L'humain a vécu dans la pièce d'U Tam'si, car le rapport au corps de l'autre s'active à sa chosification, à sa sadique déconsidération. Violence et destruction se banalisent puisque institutionnalisées :

« La scène représente une cellule de prison. Il y a deux lits défoncés. Les murs sont maculés de taches douteuses. Restes de tortures. Instruments de torture dans un angle. Une devise au mur « DELIE TA LANGUE OU LIE TON CORPS A LA SOUFFRANCE. » Entre Shese, mitrailleuse au poing. Il examine la cellule, s'assure de la solidité des barreaux d'une fenêtre haute. Va au pied de chaque lit, s'assure également des chaînes qui sont fixées aux murs. Considère les instruments de torture avec effroi. »

¹⁸ -M. Bakhtine: Op. Cit, P. 335

¹⁹ -R.-M. Pille : Le Théâtre de l'effroi. Lectures croisées du Faust de Goethe et du Wallenstein de Schiller, L'Entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006, quatrième de couverture.

L'inspection des lieux déploie le grotesque dans le surcroît de conscience professionnelle. Il naît chez Shese une forme de mécanique comportementale. Cette apparente incongruité du principe de précaution va au-delà de l'implacabilité de l'univers carcéral pour marteler l'insensibilité, voire l'indifférence de l'homme à la douleur de l'autre. La maniaquerie manifeste l'athymie du personnage.

L'image de cette salle de torture inspire, en effet, la substitution de l'humanité par l'animalité. La mort de l'humain traduit la capitulation de la spiritualité ou de la raison devant le matériel, l'instinct. C'est cet hybridisme dans le comportement qui est grotesque. L'homme est la somme de deux entités conflictuelles dont le grotesque de la lutte s'observe dans la maniaquerie manifestant l'athymie du personnage présente dans la victimisation du corps de l'autre. Le corps est livré à la douleur, démembré. Le grotesque émane surtout de portraits d'hommes présentés comme des pantins désarticulés pour marquer l'insignifiance du corps, de la matière : « *Pauvres plaies. [...] Son corps lui arrivait aux chevilles. Pauvres souillures. De mémoire de crécelle (...) les os du cou craquaient.* » (Didascalies, Plan I, Sq.3, P.19) L'omniprésence du vocabulaire du martyr constitué des épithètes de sens négatif qui accompagnent le champ sémantique du corps avec « plaies », « corps », « souillures » dépasse l'apitoiement pour instaurer une plainte face à la déchéance humaine, l'évidage des personnages de leur être. L'horreur innommable devient grotesque, risible du fait de son caractère insensé, impensable.

La torture exprime l'omniprésence du sang, de la violence et de la mort dans la pièce d'U Tam'si. Le grotesque du corps torturé, meurtri, dépecé se lit dans la similitude des dégâts corporels subis avec des excroissances corporelles inesthétiques, faisant des suppliciés des êtres risibles. La laideur corporelle s'appréhende comme le costume du tragique de la condition sociale. Les meurtrissures de la torture simulent les forces destructrices qui aliènent l'homme. Le costume du corps sanguinolent institue subrepticement le jeu du bonheur et du malheur, de la joie et de la peine comme fondement de la condition sociale. La customisation de la douleur en fait un *fatum*. Le grotesque s'oriente vers le genre macabre, cette écriture de la désolation. Il matérialise chez U Tam'si la mise en scène de la misanthropie par l'abjection de l'autre.

Si les tortures sont misanthropiques et sadiques, c'est parce qu'elles sont analogues au grotesque de la projection d'excréments évoqué par Bakhtine. Elles transforment l'homme en décharge d'ordures pour marquer sa petitesse. Mais les injures présentes dans *Au nom de la terre* suggère le cynisme du candidat par leur ressemblance à l'arrosage d'urine. Ce faisant, émerge un dysfonctionnement chez le personnage puisqu'il abâtardit un élément topographique du haut, la bouche muée en organe génital, le phallus. Il y a travestissement, donc grotesque. La mutation du haut spirituel en bas matériel élucide la bassesse du jeu politique : même si elles existent, les valeurs morales sont sacrifiées sur l'autel de la pragmatique politique faite de coups bas abjects. En effet, l'urine (les injures) déversée sur l'opposant politique participe d'un processus de dé-sanctification contenue dans un détournement des valeurs religieuses de l'eau. Celle-ci ne sert plus à baptiser ou à bénir. Elle soumet à l'humiliation, à l'indignité celui qui en est imprégné. La dénaturation des valeurs corporelles symbolisent par ricochet l'avatar des valeurs politiques. Elles consacrent une inversion des valeurs.

III- LE GROTESQUE ET LE DÉCRYPTAGE DE LA DRAMATURGIE D'U TAM'SI ET BANDAMAN

En tant que sujet de déformation, le grotesque engendre une anamorphose dont jaillit sa portée puisque c'est « (...) *sous le déguisement qu'on appréhende le plus souvent la vérité*²⁰. » Les incidences du grotesque génèrent la vérité sur la dramaturgie d'U Tam'si et Bandaman.

A-LE THÉÂTRE DE L'ESTHÉTIQUE DU DOUBLE

En tant qu'animal politique, l'homme inscrit ses actions socio-politiques dans la perspective d'une doctrine idéologique en adéquation avec ses convictions. Le florilège de doctrines en « -isme » qui foisonnent le monde politique l'atteste. Comme écho à ces nombreuses doctrines politiques, le Nnikonnikunisme (P.78) oriente et organise la politique, la vision du monde, la gestion du pouvoir par Nnikon Nniku. En tant que telle, cette doctrine a le mérite de faire se coïncider monde fictionnel et monde réel. La confusion entre réel et fiction instaurée par le nnikonnikunisme s'estompe lorsque le

²⁰ -P. Iselin; Thou hast damnable iteration! Anatomie de la citation dans Henry IV, part 1 in Cercles : le grotesque au théâtre, Op. Cit, p.32.

fantastique envahit la pièce : Nnikon Nniku est un personnage mi-homme, mi-animal. L'impossibilité de référentialité socio-culturelle du personnage se signale tout en permettant de distendre monde fictionnel et monde réel. Ce personnage est à lire alors comme une allégorie du monde réel, c'est-à-dire un univers suggérant un monde possible. Il ne s'agit pas d'une image du monde réel mais de son double : « *Produire un double, ce n'est ni représenter ni imiter (dans le sens de « faire une image de »), mais produire selon des procédés semblables, de semblables conditions*²¹. » Le grotesque fait surgir un monde parallèle à celui vécu par les hommes mais dans lequel des hommes pourraient néanmoins se reconnaître à l'instar de l'univers des fables. Le destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku se donne à lire comme un conte sur la violence politique et sociale engendrée par les dictatures qui pervertissent l'univers social. Le théâtre du double diffère du théâtre du dédoublement puisqu'il ne s'agit pas de la fracture d'une même société ou d'une même entité. Par l'onomastique, les personnages de Bandaman portent plus des sobriquets que des noms. Ce sont N'Datè, le « mauvais jumeau » (de N'Da : jumeau/ tè : mauvais, méchant), Woblé, le « serpent noir » (de wo : serpent/ blé : noir), Wo-Oklé, le « serpent rouge » (de wo : serpent/ Oklé : rouge) et Blatè, la « méchante femme » (de bla : femme/ tè : mauvais, méchant). Par leur forme lexicale périphrastique de sens négatif, ces noms ont certes des signifiés mais offrent peu de possibilités de références sociales. Si Lorenzaccio et Lorenzo déclinent la cohabitation du monde de la vertu et celui de la luxure chez le même personnage, les noms chez Bandaman n'offrent aucune possibilité d'absolution, de rachat aux fins de marquer leur rigidité idéelle. Si leur faire est référentiable, leur être ne l'est pas de sorte que chez Bandaman aussi la fiction se distancie de la réalité, s'en démarque. Cette démarcation s'observe davantage avec l'esthétique du théâtre dans le théâtre qui fait du grotesque une représentation de la réalité sociétale. Dans la praxis sociale, le sorcier et l'homme politique sont les acteurs principaux d'un office, d'une cérémonie. Ceci implique qu'ils se mettent en scène devant un public. La co-présence d'un regardé et d'un regardant assimile leurs activités à une représentation, à un spectacle. Aussi, en faisant d'eux les objets focaux de l'écriture du grotesque, U Tam'si et Bandaman font de la

²¹-U. Eco. La Production du signe, Librairie Générale Française, Paris, 1992, p.17.

mise en abyme afin de concevoir une homologie entre scène et praxis sociale. Dès lors les dramaturges enchâssent les spectacles du sorcier et du politicien de sorte que le lecteur-spectateur assiste à deux mises en scène : il est le regardant d'un regardant dilué dans un spectacle offert par un regardé autre que ceux qu'il voit. Dans cette configuration esthétique, le jeu mis en abyme se lit comme la thématique de la représentation-mère. En effet, le spectateur de la représentation enchâssée est sous influence, car ce théâtre est du domaine du vrai puisqu'il tend, de façon naturaliste, à faire partager des expériences communes. L'euphorie en constitue l'effet cénesthésique indubitable, les émotions étreignant au point de créer une communion avec le regardé. L'idéalisation de celui-ci en résulte pour rendre effectif le processus aristotélicien de l'identification à l'origine de la catharsis. Fasciné, ce spectateur est incapable de discernement à la façon des victimes d'endoctrinement. C'est cette anesthésie psychologique qui subit la réprobation du grotesque enchâssé.

Par conséquent, le théâtre du double dérivant du grotesque entérine la distanciation comme esthétique théâtrale. Vu qu'il n'assiste pas à la même mise en scène que le spectateur du jeu inséré, le lecteur-spectateur échappe à l'hypnose du vrai et saisit la manipulation dont celui-ci est victime. Le grotesque s'affirme comme un mode de distanciation, car permettant au lecteur-spectateur de la représentation-mère d'exercer son esprit critique, le spectacle mis en abyme ressemblant à un événement extérieur à sa scène. Il en découle une impartialité, une impassibilité émotionnelle rendant possible la distanciation du fait de l'impression d'être concerné mais pas visé par la représentation. La posture historique adoptée par Brecht se trouve supplantée par quotidien surdimensionné ou déformé tout aussi didactique. Le grotesque, grâce à la mise en scène burlesque ou outrancière de la minésis sociale, autorise l'impersonnalisation des faits et des personnages nécessaire à l'instauration de la réflexion et de la méditation chez le lecteur-spectateur. Il consolide le rôle didactique du théâtre qui se donne à voir comme une didaxie : il tend à influencer sur les perceptions socio-morales et politiques de l'individu afin de l'aider à se soustraire de l'hypnose aliénante exercée par les différents systèmes socio-politiques. Les perspectives nouvelles suggérées par le théâtre concourent au désenvoûtement de l'esprit des hommes. Le grotesque anticipe ainsi la mésaventure de la léthargie socio-politique.

B-LE GROTESQUE ET LA MISE EN ŒUVRE DU THEATRE DE L'URGENCE

Dans son article « Théâtre de l'urgence » paru dans *Le Courrier de l'Unesco* N°4-1983, Auguste Boal fait l'apologie du théâtre de l'improvisation plus apte à camper la situation immédiate du public. Dans ce théâtre de l'urgence, « *tout sujet est à retenir pourvu qu'il coïncide avec l'ici et maintenant de la réalité sociale.*²² » Il s'agit d'un théâtre des conflits et des situations du moment dont l'urgence se consolide par son déterminisme social à l'origine du théâtre de l'opprimé institué par Boal dont l'une des formes s'impose avec le grotesque chez U Tam'si et Bandaman : « le théâtre de l'image ».

Sans dévaloriser la place de la parole dans l'esthétique du théâtre négro-africain francophone, force est de reconnaître que l'image jouit de la prédilection, car ce sont les situations et les êtres qui sont grotesques et non leurs dires. Par ricochet, les dramaturges estiment tout aussi grotesque ce qu'ils incarnent. Le pouvoir de Nnikon Nniku et le nationalisme du Candidat et de ses sbires souffrent alors de l'inconsistance puisque disgracieux et incontinents. La laideur du grotesque décrète l'ignominie de leur idéologie.

La négativité de leur être et de leur agissement contient l'urgence de la nécessité de déconstruire leur univers, dont l'obsolescence se ressent au grotesque, pour lui substituer un monde moins dégradant et dégradé, un monde d'épanouissement. Il existe une relation d'opposition entre le grotesque et la pensée des dramaturges. En tant que procédé de dé-héroïcisation, le grotesque favorise l'écriture de la contestation qui fait du théâtre d'U Tam'si et de Bandaman un théâtre de l'utile, un théâtre militant et humaniste ; d'où son caractère de théâtre de l'urgence.

L'urgence des théâtres d'U Tam'si et de Bandaman provient de la parodie des hommes politiques, caricaturés, dés-humanisés pour déployer la réprobation. Susciter, voire exagérer la peur et la crainte du lendemain avec ces politiciens ubuesques, cyniques procède de l'exorcisme, de la dédramatisation. L'excès de peur annihile la peur : pourquoi avoir peur de l'enfer si l'on y séjourne déjà ? Les pitreries, les bouffonneries, la cruauté et le cynisme dépeints grâce au grotesque déclinent le tragique de la condition sociale inhérent aux

²²-A. Boal : Théâtre de l'urgence in *Le courrier de l'UNESCO*, N°4-1983, Avril 1983, pp.5-6.

travers politiques dévoilés. Mais U Tam'si et Bandaman substituent aux dieux manipulateurs de la tragédie antique, à l'aveuglement politique de bonne foi de personnages comme Christophe de Césaire, des politiciens décadents qui se jouent des masses. Le grotesque tend alors à déchoir les hommes politiques afin de replacer les masses manipulées au centre de la politique. Implicitement, les dramaturges convient à une subversion du jeu politique : faire des masses les dieux des politiciens et non le contraire.

Ainsi, le grotesque parvient à faire des pièces, des sociodrames destinés à dévoiler à la masse sa réquisition tragique par des fantoches déguisés en politiciens. Avec la disparition du quatrième mur grâce à la distanciation, c'est l'ensemble de la société qui participe à la représentation de sorte à opérer une thérapie du groupe. Le grotesque en devient une sociothérapie. Les auteurs aspirent à l'avènement de sociétés moins tourmentées et non dégénérées avec des leaders conscients de leur devoir envers des peuples moins laxistes dans le choix de leurs dirigeants.

Conclusion

Le grotesque chez U Tam'si et chez Bandaman enseigne la diversité de formes de cette écriture du laid qui ne concerne pas seulement le corps mais s'étend aussi au comportement, au langage et à l'onomastique. Dans l'ensemble, le grotesque porte atteinte à la dramaturgie classique à travers l'entorse à la bienséance interne et à la vraisemblance. Si le grotesque du corps dit la cruauté chez U Tam'si, celui du langage, du comportement et de l'onomastique décline l'implacabilité du monde politique ainsi que sa dégénérescence morale aussi bien chez U Tam'si que chez Bandaman.

Ecrire le grotesque va au-delà de l'extraction du « beau du laid » pour signifier les dysfonctionnements sociaux à rectifier. Le laid grotesque doit déboucher sur le beau social dans la mesure où il incite à la mesure à travers cette forme d'écriture de la démesure. L'essence du grotesque, c'est l'exagération, l'hyperbole et l'humour noir, synonymes de rire jaune pour le lecteur-spectateur de sorte que les dramaturges ne produisent pas de pièces à thèses mais proposent des situations à méditer. Ceci explique certainement l'ambiguïté générique de la pièce d'U Tam'si qualifiée de « comédie-farcesinistre » ou l'anonymat générique d'*Au nom de la terre*. Peu importe le genre, seul compte l'aptitude du lecteur-spectateur à découvrir et

se découvrir par l'entremise du grotesque. Il est quasi impossible de ne pas se reconnaître dans l'une des quatre formes de grotesque développées par les dramaturges et d'en tirer les conséquences qui s'imposent. Sur le plan dramaturgique, la diversité des formes du grotesque équivaut à la multiplicité de l'action du théâtre romantique ou à une sorte de déconstruction axiologique du personnage comme écho à sa destruction ontologique dans le théâtre moderne.

Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Coll. « Tel », 1970, Paris, 471 p.

BANDAMAN Maurice : *Au nom de la terre* suivi de *La Terre* qui pleure, PUCI, Abidjan, Coll. « Écriture dramatique », 2000, 74 p.

BOAL Auguste : *Théâtre de l'urgence* in *Le courrier de l'UNESCO*, N°4-1983, Avril, 1983, pp.4-7.

DEBAX Jean-Paul : *Les interludes anglais de la renaissance et la tradition de la satire Ménippée* in *Cercles : le grotesque au théâtre*, numéro spécial, mai 1992, pp. 7-24.

ECO Umberto : *La Production du signe*, Librairie Générale Française pour l'édition française, Paris, Coll. « Le livre de poche », 1992, 126 p.

HUGO Victor : *La préface de Cromwell*, Larousse/VUEF, Paris, Coll. « Petits classiques Larousse », 2001, 174 p.

ISELIN Pierre : *Thou hast damnable iteration! Anatomie de la citation dans Henry IV, part 1* in *Cercles : le grotesque au théâtre*, numéro spécial, mai 1992, pp. 25-36.

PILLÉ René-Marc : *Le Théâtre de l'effroi. Lectures croisées du Faust de Goethe et du Wallenstein de Schiller*, L'Entretiens éditions, Vic la Gardiole, Coll. « Champ théâtral », 2006, 278 p.

UBERSFELD Anne : *Le Roi et le bouffon*, Librairie José Corti, Paris, Coll. « Les essais », 2001, 851 p.

UTAM'SI Tchicaya : *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort*, Présence Africaine, Paris, 1979, 108 p.

MERCURE D'AMÉLIE NOTHOMB, UN ROMAN POLICIER ?

Falimatou PEMGBOU

Doctorante à l'Université de Yaoundé I, Cameroun

pfalimatou@ymail.com

Résumé : *cet article, intitulé : « Mercure, d'Amélie Nothomb, un roman policier ? » essaie de prouver que les techniques du roman policier s'infiltrant de plus en plus dans l'esthétique du roman classique pour maintenir le suspense, rendre les personnages vivants et stimuler l'intérêt du lecteur. Pour mener à bien cette analyse, La Morphologie du conte de Vladimir Propp nous a permis de cerner les personnages spécifiques du roman policier, à savoir le coupable, la victime et l'enquêteur, qui s'extériorisent à travers leur prise de parole et leur action. L'espace et le temps qui sont les supports de l'action servent de toile de fond à la narration romanesque. Mercure apparaît alors de plus en plus comme le siège de l'énigme criminelle dans laquelle les personnages vivent une atmosphère de crise perpétuelle causée par la menace de la mort. Même si la mort n'est pas physique dès le départ, la rupture et le mystère résident dans l'isolement du Capitaine Omer Loncours et la mort est de ce fait, imagée.*

« **Mots-clés** » *détective, criminel, victime, roman policier, crime.*

Introduction

Mercure, roman d'Amélie Nothomb, bien que n'étant pas publié au *Club des masques*, apparaît dès le début de la lecture comme un roman policier. Cette conception s'affirme de plus en plus avec l'atmosphère insoutenable de suspense qui émane de son esthétique. En effet, dans ce roman d'Amélie Nothomb, l'accent est mis sur le secret que renferme l'isolement du capitaine Omer Loncours. Toute l'esthétique de *Mercure* implique le mystère. Des personnages, du décor, de la trame narrative même jusqu'à l'espace et le temps, émane un climat de peur, de terreur, d'anxiété issu d'un code de conduite particulier et angoissant qui augure de la présence obsédante d'une énigme criminelle qu'il faut décrypter. C'est pour cette raison que nous avons envisagé de montrer dans cette contribution que *Mercure* est un roman policier.

Dès lors, si ce roman d'Amélie Nothomb est un roman de l'énigme

criminelle, comment l'esthétique de cette œuvre parvient-elle à mettre en évidence les personnages principaux du roman policier ? Autrement, comment l'énigme criminelle règne-t-elle dans *Mercury* ? Que se cache-t-il derrière cette panoplie de gardes et cet interdit de questionnement dans le château du capitaine Omer Loncours ? Pourquoi une jeune fille aussi ravissante et aussi bien faite peut-elle prétendre être défigurée et monstrueuse ? Quel crime le capitaine Omer Loncours veut-il dissimuler ? Toute notre problématique s'ordonne autour de l'énigme criminelle et de son esthétique : est-elle présente dans le roman ? Peut-on isoler ses personnages principaux à savoir, le coupable, la victime et le détective ? Notre analyse veut montrer que *Mercury* est un assortiment d'écrits qui créent, entretiennent et fixent l'atmosphère de suspense par le biais d'une trame narrative rebondissante propre au roman policier. Cette faculté qu'a *Mercury* de provoquer une attente angoissée de ce qui va se produire, maintient le lecteur en alerte et octroie à la littérature policière toute sa lisibilité à travers l'espace et le temps. C'est pourquoi il est important de souligner que le roman policier a donné naissance au roman classique, à certains de ses éléments constitutifs essentiels ; car un roman policier est avant tout une histoire qu'un narrateur homo ou extra diégétique raconte, dans un ou des cadres spatio-temporels, habités par des personnages.

Ses trois personnages principaux sont, comme les perçoit Nadia Doukhar, *la victime (objet de la crise), l'enquêteur (chargé d'en venir à bout), le coupable (à l'origine de la crise puis, une fois identifié, à la fin...)*.²³ vivent alors un état de crise causé par la mort, selon qu'elle est physique, ou qu'elle désigne une image : foi, loyauté, harmonie, la mort est dès lors, le point de départ de l'énigme criminelle. L'énigme criminelle naît dans le roman d'Amélie Nothomb, intitulée *Mercury*, lorsque le capitaine Omer Loncours achète l'île de Mortes Frontière, y construit un grand château, sans miroirs *ni même la moindre surface réfléchissante* ;²⁴ et s'y installe avec une jeune femme que personne ne voit et qui ne quitte jamais Mortes Frontières. La première préoccupation serait de savoir, pourquoi ce retrait ? Qui est cette femme ? Ou alors, simplement : quel est le secret du Capitaine Omer Loncours ?

Pour trouver des éléments de réponse à ces questions, nous nous

²³ Nadia Doukhar, *Roman policier et crise*, [http // www. Communication-sensible. Com](http://www.Communication-sensible.Com).

²⁴ Amélie Nothomb, *Mercury*, Paris, Edition Albin Michel, 1998, p. 30.

sommes incliné vers le structuralisme. *Morphologie du conte* de Vladimir Propp nous sert de support méthodologique. La causalité est ce qui régit les fonctions de Vladimir Propp. Il démontre que les personnages agissent d'une manière logique et cohérente. Pour cela, il y a un groupe de fonctions qui doivent venir avant ; certaines apparaissent au milieu et d'autres à la fin. Cet ordre d'apparition des fonctions suppose une organisation dans la succession des événements. Le détective, suivant cette directive, saura organiser sa feuille de route et s'arrêter à chaque fois qu'il y a rupture dans l'acte de parole d'un personnage impliqué dans une affaire criminelle. La fonction information vient après la fonction interrogation. C'est à partir des questionnements intérieurs de Françoise Chavaingne que l'idée de fouiller dans le bureau du Capitaine Omer Loncours a surgi. Aussi ne peut-il pas y avoir de fonction victoire sans la fonction combat. Si, subitement dans un témoignage, un personnage essaie de sauter une étape et s'acharne sur une autre qui ne devrait pas être à cette place, il y a problème et le détective doit chercher à savoir pourquoi. C'est la première préoccupation du roman policier.

Qu'est-ce que le roman policier en définitive ? Serge Bergeron, écrit dans son article intitulé « *L'évolution du roman policier* » : *c'est une histoire dans laquelle un crime est commis et dans laquelle un policier ou détective est chargé de découvrir le coupable* ». ²⁵ Aussi Bergeron voit-il dans le roman policier un genre narratif soumis aux lois de l'évolution et de la transformation. C'est une manière d'affirmer que le roman policier change, permute, s'actualise. Cette variation donne lieu au roman-problème, au roman suspense et à la série noire. Découvrir le coupable suppose une enquête. L'enquête ou investigation recherche attentivement et de manière suivie, la réponse à un certain nombre de questions : dans quelles circonstances ce crime a-t-il été commis ? Quel est l'inculpé ou le présumé coupable ? Qui est ou sont la ou les victimes ? Peut-on identifier les témoins et mieux, les témoins oculaires, pour finir par retrouver le coupable ? Toutes ces questions maintiennent le suspense et la vraisemblance pour assurer l'intelligibilité et la lisibilité de la narration. La littérature policière est aussi le champ d'action de trois personnages principaux qui sont le coupable, la victime et l'enquêteur.

²⁵ S. Bergeron, *L'évolution du roman policier*. Le Polar, in Québec français, Québec, Les Publications Québec Français, n° 72, 1988, p. 71.

I- UNE LITTÉRATURE, DES PERSONNAGES SPECIFIQUES

Les personnages de la littérature policière évoluent dans un univers de tension et de trouble social qui les entraîne inévitablement dans l'interchangeabilité des rôles. Autrement dit, l'espace et le temps relatent les clichés d'un univers cyclique, dans lequel l'action présente d'abord un coupable. Il commet un forfait sur la victime. Le forfait appelle l'intervention d'un enquêteur. Ce dernier se lance à la poursuite du coupable pour le démasquer et le punir. Parfois, comme par enchantement la victime devient le coupable et le coupable apparaît comme la victime idéale, ce qui frappe surtout, C'est que le détective peut se transformer en coupable qu'on recherche.

II-LE COUPABLE.

Du latin *culpa* qui signifie faute, le coupable est le responsable d'un crime. C'est un fautif, auteur d'une action moralement condamnable. Dans le récit policier, le coupable se perçoit à travers la victime. Autrement dit, c'est le coupable qui, par l'accomplissement du *méfait* d'après Propp, octroie à la victime son rôle.

En outre, les notions de crime et de criminel ont plusieurs connotations. Le crime en tant que forfait, faute, infraction ou délit est un acte répréhensible par la loi et dont le responsable ou criminel doit être puni. Dans ce sens, nous assistons à une approche ascendante du crime et du criminel. Par un concours de circonstances, le criminel mute et devient semblable à un tueur en série, qui ne peut plus se passer du crime ; le crime devient alors récidivant et le contexte joue un rôle capital. Si le capitaine Omer Loncours n'a pas tiré de leçons de son premier crime et recommence sans regret avec une nouvelle victime, quelles pourraient être les circonstances qui le poussent sans cesse à commettre ces impairs ? Il allègue l'amour ! Mais, un amour vorace qui tue à petit feu. Le capitaine a recours à de bas stratagèmes pour parvenir à ses fins. Ayant succombé aux charmes d'une jeune et belle demoiselle, Adèle Langlais, et conscient de son état de vieillard répugnant, fort éloigné de l'idéal de la fille, il vient tout de même à ce bal organisé en l'honneur d'un député de passage à Pointe-à-Pitre, uniquement pour admirer les charmes de Mademoiselle Adèle Langlais. Il relate comment la providence joue en sa faveur, en ces termes :

C'est la fatalité qui est intervenue. La fête battait son plein quand un incendie fulgurant s'est déclaré. Ce fut la débandade. Les jeunes hommes

qui, cinq minutes plus tôt, offraient leur cœur à Adèle s'enfuirent en hurlant, sans songer à ce qu'elle devenait. La panique avait produit sur elle un effet étrange : elle restait immobile au milieu des flammes, tétanisée, comme absente. Elle s'était pour ainsi dire évanouie debout ; inerte, elle dévisageait le feu avec une terreur fascinée. Et moi, je ne l'avais pas quittée un instant – ce qui prouve, entre nous, que j'étais le seul à l'aimer véritablement.²⁶

Cette circonstance favorise la mise en scène du plan machiavélique et ignoble qui inculpe le capitaine Loncours de kidnapping et de supercheries grotesques. Tel un bon criminel de la série noire, Omer Loncours met son plan à exécution. Son courage et sa détermination lui permettent de déjouer l'attention de tous, des pompiers et des policiers présents sur les lieux. Il parvient ainsi à partir avec la belle et ravissante Adèle, sous les yeux aveuglés du public. Il en fait le compte rendu comme il suit :

J'étais donc au cœur de l'incendie avec Adèle. Dans ma tête, tout s'est déroulé très vite : j'ai su que c'était l'occasion ou jamais. J'ai pris entre mes bras son corps léger et recouvert sa figure avec ma veste. Puis j'ai couru à travers le brasier : à peine avais-je quitté la salle de bal qu'elle s'effondrait en flammes. Dans la panique générale, personne ne me vit fuir en emportant une créature au visage caché. Je la conduisis jusqu'à une chambre que je louais non loin de là.²⁷

A partir de ce moment, Le mystère trouve son mode de prédilection. Il faut que le criminel efface ses traces, il faut que la victime soit bien cachée. Alors l'ancien forceur de blocus en mer de Chine²⁸, habitué des eaux et de la mer, pense à cette île isolée, « Mortes-Frontières », pour y mourir avec sa dulcinée. Le capitaine s'apparente de plus en plus à un autre grand criminel, Arsène Lupin qui est un voleur ingénieux et subtil, un cambrioleur, mais aussi un gentleman, c'est-à-dire un homme bien élevé, galant et élégant.²⁹ Dans ce sens, le capitaine Omer Loncours réserve un traitement aimable et honnête à sa victime. C'est un coupable affectueux et plein de bonnes intentions. Il donne à la victime, d'après lui, une vie de princesse, il pense qu'il fait bien, il abuse d'elle sans se reprocher quoi que ce soit. Même la mort tragique d'Adèle n'a pas d'effet sur

²⁶ Amélie Nothomb, *Mercure*, op. cit., p. 110.

²⁷ Amélie Nothomb, *Mercure*, op. cit., p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ Microsoft Encarta 2009©, 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

lui. Tel un psychopathe, le capitaine Omer Loncourt trouve son acte si élogieux qu'il recommence sans sourciller, à la première occasion. En prétextant une cause logique ou mieux une suite logique, il pense que même le ciel est avec lui. Comme l'affirme Pierre Lemaitre, dans *Robe de marié* : « il y a un dieu pour les criminels »³⁰ ; et pour cette raison, comme pour lui octroyer une porte de sortie, Dieu lui envoie une nouvelle victime ; il affirme en toute fierté :

*-Vous savez à présent comment j'ai découvert Hazel : il est clair que c'est le destin qui me l'a envoyée. On ne peut pas attribuer une pareille rencontre au hasard. Et si c'est la destinée qui m'a envoyé cette nouvelle jeune fille, ce ne peut être que pour me racheter. Adèle fut mon péché, Hazel est ma rédemption.*³¹

Quelle folie de croire qu'un crime vient réparer les effets d'un autre, si ce n'est une manière de présenter un criminel malade ? Une autre particularité de la littérature policière est de démontrer qu'en un criminel, il y a toujours un côté pathologique. Cette technique est une manière de préparer le lecteur à une réception plus atténuée des effets de la violence qui accompagnent presque toujours les actes du criminel sur la victime.

III-LA VICTIME

La victime est une personne ou une communauté qui souffre, pâtit des agissements de quelqu'un ou par le fait des événements. Dans la littérature policière, la victime apparaît la plupart du temps comme un maillon faible de la société : un enfant, une femme, une vieille dame, un vieil homme, ou alors un homme dont la société a délibérément déclaré l'infériorité.

L'esthétique du roman d'Amélie Nothomb montre des victimes idéales, deux jeunes filles, Adèle et à Hazel. Ce sont en effet des victimes résignées, qui vivent une vie qui n'est pas la leur et se contentent d'accepter ce que la providence leur propose. *Mercur* met en évidence des victimes d'un autre d'un autre genre les victimes qui remercient sans cesse leur bourreau ; car ce dernier a su agencer son implacable machination en inventant cette histoire de défiguration. Se croyant défigurées, elles ont perdu l'amour propre et acceptent, la mort dans l'âme, la nouvelle vision du monde que propose le capitaine. Tout part de *ce miroir à main le plus déformant*

³⁰ Pierre Lemaitre, *Robe de marié*, Paris, Editions Calmann Lévy, 2009, p. 64.

³¹ Amélie Nothomb, *Mercur*, op. cit., p. 120.

possible³² que le criminel, le capitaine Omer Loncours fait confectonner pour soutenir la thèse de la déformation des visages des plus belles créatures féminines que le monde ait jamais connues. Ce stratagème du criminel marche à merveille car, après avoir perçu son visage à travers un miroir truqué et déformé par le capitaine Omer Loncours, Adèle lui dit :

« Monsieur, vous avez le cœur généreux, vous seul écouterez peut-être la prière d'un être disgracié à jamais : si vous avez de l'affection pour moi, cachez-moi, dérobez-moi pour jamais au regard d'autrui. Que les gens qui m'ont connue au temps de ma splendeur ne sachent rien de mon état ! Qu'ils gardent de moi un souvenir parfait ! »³³

C'est ce souci de « souvenir parfait » qui embrigade la jeune et jolie Adèle à jamais, dans le château du vicieux capitaine Omer Loncours, comme une victime soumise à une fausse image d'elle-même. Adèle correspond parfaitement à ce modèle. Elle qui, pourtant, parvient à sortir du château, aurait pu, ne serait ce que pour avoir la version d'une tierce personne, s'inquiéter de la gravité de son accident. Elle aurait pu poser une question sur son physique à un des domestiques à son service ; mais elle se refuse toute forme de dissuasion et accepte la situation qui est dès lors la sienne. Le capitaine nous relate :

« Pendant les dix années que nous avons passées ensemble, je ne l'ai presque jamais vue sourire. Elle allait parfois s'asseoir au bord de la mer. Elle regardait l'horizon pendant des heures. Je lui demandais pourquoi, elle disait : « j'attends quelque chose qui ne vient pas. Il y a en moi tant de désirs ! J'ai beau savoir qu'une fille défigurée n'a rien à espérer de la vie, je ne puis m'empêcher d'attendre que vienne quelque chose, quelqu'un » et elle concluait : « y aurait-il un si profond désir en moi, si c'était pour qu'il n'aboutisse à rien ? »³⁴

Pourtant, après cette révélation du criminel, Omer Loncours, il transparaît dans les propos d'Adèle une lueur d'espoir. Elle qui, tantôt suppliait son bourreau de la cacher de tout contact avec autrui et du monde extérieur, avoue qu'elle attend quelque chose de la vie. Parfois le comportement de la victime étonne. Nous pouvons nous demander si elle n'est pas un peu responsable de ce qui lui arrive, ou alors si sa situation de victime lui convient de sorte qu'elle ne veuille

³² Amélie Nothomb, *Mercreur*, op. cit., p. 111.

³³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴ *Ibid.*, p. 123.

plus s'en échapper.

Dans la même perspective, Hazel, l'autre victime du capitaine Omer Loncours, après avoir vu son visage sur le miroir déformant, admire la générosité de son bourreau, et implore les dieux qui l'ont placée dans une maison faite pour elle, sans miroir, ni fenêtres, ni surfaces réfléchissantes. Pour elle, revoir son visage est une torture. Elle nous rend compte de ce qui s'était passé la première fois qu'elle s'est vue dans le miroir après le bombardement :

Il est allé chercher un miroir et me l'a tendu : c'est là que j'ai découvert l'horreur difforme qui me tient lieu de figure. J'ai hurlé, hurlé ! J'ai ordonné que l'on détruise ce miroir qui, le dernier de son espèce, avait reflété une telle monstruosité. Le capitaine l'a brisé : c'est l'action la plus généreuse qu'il ait accompli dans sa vie.³⁵

L'émotivité qui se dégage de ces propos à travers la ponctuation forte issue de l'omniprésence des deux points et du point d'exclamation, le vocabulaire dépréciatif, démontre une certaine détermination dans l'acceptation de la situation manigancée par le criminel pour persuader la victime de sa difformité. Et une fois de plus, c'est pari gagné. Mais Hazel souffre tout de même de cette attention poussée du tuteur qui tend vers la privation. Elle ne comprend pas pourquoi il faut toujours que l'eau avec laquelle elle se lave soit troublée par *cette huile parfumée*³⁶. Elle a aussi remarqué qu'il n'y a pas le moindre meuble *en marqueterie, pas l'ombre d'un objet en laque*³⁷. Elle trouve la précaution de tuteur vraiment remarquable, et son attention illimitée va jusqu'à veiller sur les moindres détails : *à table, je bois dans un verre dépoli, le thé que l'on me verse contient déjà du lait.*³⁸ C'est de cette façon que la technique du criminel qui cherche à se dissimuler, à cacher son forfait, revêt tout d'un coup le caractère d'un bienfait louable et digne de reconnaissance. Amélie Nothomb présente là un type de criminel méticuleux qui, comme le pense Edgar Allan Poe, entremêle *le mystère et l'épouvante à un rationalisme austère et rigoureux.*³⁹ Pour la victime, Hazel, il n'y a aucun soupçon de mauvaise foi à l'endroit du capitaine. Elle se sent si aimée et encadrée qu'elle est incapable de croire que son histoire de déformation n'est qu'une farce. C'est pour cette raison que

³⁵ Ibid., p. 29.

³⁶ Amélie Nothomb, *Mercury*, op. cit., p. 31.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

³⁹ S téphanie Dulout, *Le roman policier*, Toulouse, Editions Milan, 1997, p. 9.

l'enquêteur, le détective, mademoiselle Françoise Chavaigne ne comprendra jamais cette drôle de victime.

IV-LE DETECTIVE

Le mot *détective* vient de l'anglais *detective* issu du verbe « *to detect* » qui signifie découvrir. A l'origine, un détective était un policier anglais chargé de faire des enquêtes. Avec l'évolution du genre, un détective désigne une personne avisée, clairvoyante, rusée et capable de rassembler des informations, des dépositions, des témoignages, que l'administration ou un particulier engage pour découvrir la vérité, éclairer une énigme. Le détective peut aussi travailler en amateur. Le détective est *un génie de la déduction doué d'un don d'observation exceptionnel*.⁴⁰

Dans ce sens, Françoise Chavaigne, le premier jour de sa visite de travail dans le château du capitaine Omer Loncours à Mortes-Frontières, sent le poids du mystère qui l'écrase. Elle sait qu'il y a quelque chose de grave ou un mystère qui se cache derrière ces fouilles, cette interdiction d'évoquer le bombardement et cette affaire de visage défiguré. Elle n'en peut plus de supporter tout cela et de faire semblant. Elle décide d'enquêter, il lui faut savoir ce qui ne va pas, elle doit permettre à la vérité d'éclater. Mais comment procéder? Françoise entreprend sa quête de la vérité en jouant sur la psychologie du criminel, le capitaine Omer Loncours, elle doit savoir ce qui pousse ce vieillard répugnant et abject à garder cette jeune âme pleine de vie dans cette prison de luxe. Françoise est aux prises avec l'énigme criminelle. Tout son être est si imprégné de cette enquête que son entourage le remarque :

« Quand Françoise Chavaigne revint de Nœud, elle arborait un visage qu'on ne lui avait jamais vu. Il eût été difficile de déchiffrer son expression qui tenait de l'énervement extrême, de la réflexion, de la hâte joyeuse et de la stupeur.

A l'hôpital, une collègue lui dit :

-Tu as l'air d'un chimiste sur le point de faire une découverte importante.

*- c'est le cas, sourit-elle ».*⁴¹

Cet échange met en exergue les particularités d'une détective qui s'est fixé un but : résoudre une énigme criminelle. C'est pour cette

⁴⁰ [Http:// www.univ-jff.fr/accas_etudiants/ue_ouverture/.../syl38PDF](http://www.univ-jff.fr/accas_etudiants/ue_ouverture/.../syl38PDF).

⁴¹ Amélie Nothomb. *Mercre*, op. cit., p. 32.

raison qu'elle n'est plus du tout normale, elle est sous l'emprise d'une force porteuse d'étrangeté. De ce fait, elle ne se fond plus dans son environnement, elle ne voit plus les choses de la même façon. C'est dire que lorsque l'énigme s'installe quelque part, la résoudre devient obsédant, *elle prend visage d'impératif vital, d'urgence. Cette fascination qu'elle exerce lui vient d'un effet de sens. Il la ressent comme un signe du destin,*⁴² comme dit A. Delaunay. En d'autres termes, c'est une exigence dont on ne pourrait se passer. Françoise Chavaigne est contrainte de mentir au capitaine et à son chef au sujet de la maladie de Hazel, pour avoir un motif de retourner à Mortes-frontières afin de décrypter l'énigme criminelle. Elle passe pour une empoisonneuse dans sa quête de la vérité et dans le souci de rétablir l'ordre dans la société.

Suivant cette optique, l'énigme apparaît ici comme douée d'une grande puissance de fascination. Toute personne aux prises avec un mystère ne retrouve plus de sérénité avant de l'avoir résolu. Celui qui doit déchiffrer un secret est un être particulier, doué de qualités exceptionnelles ; c'est un personnage qui *perçoit les choses à la fois habituellement et autrement.*⁴³ C'est cette faculté dont dispose Françoise Chavaigne qui lui permet de réaliser que le capitaine suit les conversations de Hazel. Françoise revêt la posture du célèbre détective de Poe, le chevalier Dupin, *esprit libre et méthodique qui travaille par déduction, par raisonnement logique, tout en analysant la psychologie des suspects.*⁴⁴ C'est de cette manière que Françoise trouve que toutes ces attentions portées à Hazel ont une odeur de flou, un goût amer ; car Hazel se plaint, elle se demande sans cesse : « *si vous êtes mon père, comment osez-vous coucher avec moi ? [...]* » Nous voyons bien qu'elle n'apprécie pas cet acte sexuel que lui impose son tuteur, et pourtant elle est là, elle ne cherche pas à se sauver, c'est là tout le mystère ! Cette situation devient plus mystérieuse lorsque, dans la première fin (ce roman de Nothomb a deux dénouements), le détective dévoile alors la vérité à Hazel, lui fait admirer son beau visage ; mais à sa grande surprise, elle remercie de plus belle son tuteur et bourreau. Devant cette situation, la question de savoir si la victime n'est pas un peu la complice du criminel, s'impose. Le rôle tend peu à peu à changer de camp.

⁴² Alain Delaunay, Vide et plein (symbolique), Encyclopaedia Universalis, Version 10, page ouverte le 15/01/2009.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Microsoft Encarta 2009©, 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

Conclusion

Pour conclure, dans la littérature policière, les rôles peuvent permuter. Le criminel peut devenir victime et la victime n'apparaît plus totalement non coupable ; dans certains cas, l'enquêteur devient le criminel qu'on recherche. Cette atmosphère de menace, de tension, de suspense confère au genre policier la spécificité d'une narration à la trame rejaillissante. C'est dire que parfois le lecteur se perd dans le labyrinthe où le narrateur l'entraîne inéluctablement sans qu'il ne s'en rende compte. Cette technique d'écriture donne à l'œuvre un aspect captivant. Il s'en dégage un suspense qui entretient l'intérêt du lecteur et assure au roman policier son intelligibilité et son universalité. Le suspense montre au lecteur une situation tendue, qui va arriver cette curiosité fébrile qui stimule la lecture montre que le lecteur a compris et qu'une complicité s'établit entre lui et le scripteur. C'est en cela que le suspense est facteur d'intelligibilité. La littérature policière confère alors un intérêt littéraire permanent et irréfutable à la littérature en général.

Bibliographie

- DELAUNAY, Alain : *Vide et plein (symbolique)*, Encyclopaedia Universalis, Version 10, page ouverte le 15 janvier 2009.
- BAKES, Jean Louis : « *L'Omniscient, in Roman du crime* », Paris, ellipses, Editions Marketing S.A., 1998.
- BERGERON, Serge : « *L'évolution du roman policier* », Le Polar, in *Québec français*, Québec, Les Publications Québec français, n° 72, 1988.
- BOOF-VERMESSE, Isabelle : « *Les détectives n'existent pas: Sanctuary, roman policier ?* », in *Roman du crime*, Paris, ellipses, Editions marketing S.A., 1998.
- ECO, Umberto : « *James Bond : une combinaison narrative* », in *Communication, 8, L'analyse du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.
- DOUKHAR, Nadia, *Roman policier et crise*, [http // www. Communication-sensible. Com](http://www.Communication-sensible.Com), page ouverte le 5 mars 2012.
- NARCEJAC, BOILEAU : *Le Roman policier*, Paris, PUF., Coll. « Que sais-je ? », 1975.
- PROPP, Vladimir : *Morphologie du conte*, Paris, Ed. du Seuil, 1965 et 1970
- TODOROV, Tzvetan : *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2. Poétique, Paris, Ed. du Seuil, 1968.
- VANONCINI, André : *Le Roman policier*, PUF., Coll. « Que sais-je ? », 1993.
- KLAUBER, Véronique : Wit (énigme, littérature), Encyclopaedia Universalis, Version 10, page ouverte le 15 janvier 2009.

L'ÉTAT POSTCOLONIAL AFRICAIN DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE D'AIMÉ CÉSAIRE

Gérard-Marie MESSINA

Enseignant-Chercheur

Chargée de Cours

Université de Buéa, Cameroun

gerardmessina@yahoo.fr

Résumé

La production littéraire d'Aimé Césaire dévoile sans ambages le théâtralisme dont font preuve les principaux acteurs de la scène internationale ; c'est-à-dire la tendance pathologique qu'ils ont à attirer l'attention sur eux et à vouloir séduire le monde entier par leur comportement. Cet espace multi-centré et en quête de régulation dans lequel se trouve l'Afrique est décrit avec précision dans les textes du poète martiniquais. Le texte césairien se veut un espace de lutte contre le terrorisme culturel où la vie s'invente par le moyen du mythe. Elle constitue une base de connaissances importante pour examiner les principaux enjeux géopolitiques et géostratégiques en rapport avec le continent noir.

Mots clés: *État postcolonial, Afrique, théâtre, politique, mythe, mondialisation, développement.*

Introduction

L'œuvre d'Aimé Césaire est aujourd'hui perçue par bon nombre d'Africains comme éculée, anachronique. Dans cette optique, elle est considérée comme en déphasage par rapport aux problèmes participant des nouveaux défis que le continent noir est appelé à relever. Notamment, les défis de la postmodernité avec des problématiques émergentes telles que le statut sociopolitique de la femme, la démocratie, la gouvernance, les libertés individuelles, etc. Or, loin de se focaliser essentiellement sur les questions comme l'esclavage et la colonisation, l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire demande une nouvelle exploration, eu égard aux transformations que subissent les interactions entre individus à travers la puissante machine de la mondialisation, avec les atrocités du néolibéralisme qui l'accompagnent. Le monde entier semble poser les fondements d'un nouvel humanisme. Toutefois, cet humanisme apparent n'est,

en réalité, qu'un humanitarisme capitaliste, mieux, militaire, qui tue sans remords l'essence même de l'humain. Le désarmement du pouvoir financier devient alors un chantier civique prioritaire.

La problématique du temps mondial révèle son originalité dans cette analyse. Au-delà du champ de l'analyse politique, elle embrasse systématiquement les débats centraux de l'analyse historique, philosophique, anthropologique et sociologique sur le temps. Elle participe, dès lors, de l'efficacité de l'œuvre dramatique césairienne, dans la mesure où elle se trouve être un espace de la totalité des choses et des êtres, de la complexité des composantes du cosmos qui s'entrelacent et s'entrechoquent pour former d'imparables réseaux de vie nouvelle. Une vie qui reste à inventer comme condition *sine qua non* pour la conception de nouveaux scénarios de développement pour l'Afrique.

Nous nous proposons de montrer que l'État postcolonial africain dans l'œuvre d'Aimé Césaire n'est pas qu'un pandémonium comme certains ont cru le percevoir ; il est plutôt fondé sur les acquis à préserver pour un développement durable qui vise l'amélioration des conditions de vie des populations et la réduction durable de la pauvreté. En clair, derrière le radicalisme suicidaire du Rebelle ou plutôt la raideur de Caliban, se cachent des archétypes d'une race ou tout simplement d'un peuple volontaire et soucieux d'un développement autonome en tant que fondement d'une réelle responsabilité politique et par conséquent économique.

En interrogeant le texte césairien dans son rapport au phénomène de l'écriture, nous tenons à montrer combien est considérable la portée poétique de sa manifestation scripturale, ainsi que les savoirs qu'il véhicule. Nous insistons sur la capacité de recyclage, de déconstruction, de reconstruction, de transformation, d'organisation, de subversion et de réaffirmation de cette poétique dramatique et sur les savoirs à la fois traditionnels et modernes qu'elle renferme.

Pour parvenir à ce résultat, nous déployons une lecture à la fois politique et anthropologique (*politocritique et mythocritique*) fondée tour à tour sur *L'État importé : l'occidentalisation de l'ordre politique* de Bertrand BADIE et *Figures mythiques et visages de l'œuvre* de Gilbert DURAND, dans le souci de mettre en évidence le postulat que les héros césairiens sont des précurseurs de l'altermondialisme. Ceux-ci refusent les logiques d'adaptation. Ainsi, leur détermination qui consiste à sauver l'humanité noire se vérifie à travers les éléments constitutifs de l'État tels que le territoire, la

population, le gouvernement et la souveraineté. Ces éléments, qui correspondraient à ce que Charles Mauron¹ appellent des métaphores obsédantes, fonctionnent comme autant de myèmes². Aussi sont-ils hantés par la volonté d'autonomie réelle et le développement économique.

I- DE LA VOLONTE D'AUTONOMIE REELLE

Du fait que la société internationale actuelle apparaît, selon les termes de Marie-Claude SMOUTS, comme non plus une « *communauté d'Etats civilisés* », mais plutôt comme une « *société civile mondiale hétérogène, multcentrée, en quête d'espace public et de régulation* »³, il y a nécessité de réinterroger l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire pour en comprendre davantage non seulement l'essence et le sens, mais aussi la pertinence à l'heure des nouveaux défis inhérents à la complexité de l'espace mondial, dans ses affrontements avec le temps mondial.

Cet exercice nous semble d'autant plus nécessaire que l'œuvre de Césaire a souvent été interprétée avec des œillères euro-centriques. Une lecture partisane opérée sous le prisme de l'occidentalisme - entendu non pas dans le sens du développement de la Russie sur le modèle européen, mais dans celui de l'évaluation systématique de l'Afrique sur le même modèle - refuse la prise en compte de facteurs autres que le politique dans l'interprétation des rapports de force entre les Etats noirs nouvellement indépendants, en tant que sujets à part entière de Relations Internationales et de Droit International, et les anciennes puissances colonisatrices. Or, la volonté d'autonomie de la plupart des leaders césairiens dévoile la maîtrise des enjeux de pouvoir et les perspectives générales de l'humanité noire par le truchement de quelques éléments constitutifs de l'Etat tels que le territoire, la population, la souveraineté et le gouvernement.

A. LE TERRITOIRE ET LA POPULATION

Le politologue français Bertrand BADIE⁴ soutient que les princes du Sud, leurs entourages et leurs intellectuels pensent, agissent et

¹ Charles MAURON, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychanalyse*, Paris, José Corti, 1963.

² DURAND définit le myème comme la plus petite unité mythiquement significative.

³ Marie-Claude SMOUTS, *Les Nouvelles relations internationales. Pratiques et théories*, Paris, Presse de Science P6, 1998, p.135.

⁴ L'Etat importé. *L'Occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, 1992, p.9.

construisent largement en fonction des catégories Occidentales. Aussi faut-il reconnaître, dans cette perspective, avec lui que « *La décolonisation loin d'avoir fourni aux sociétés du tiers-monde le moyen de trouver une organisation qui corresponde à leurs traditions, a même fortement accentué le phénomène.* »⁵

Toutefois, la décolonisation est loin d'être une mauvaise chose, même si la façon dont elle a été négociée a accentué les mécanismes de dépendance. Se limiter à ce constat nous conduirait dans un interminable fleuve de lamentations, un peu comme par le passé avec la tentation du misérabilisme. C'est une plate évidence que les puissances coloniales ne pouvaient pas accepter de libérer les Etats colonisés de gaieté de cœur. La logique occidentale de la recherche de l'espace vital provoque une aliénation absolue de tout territoire sans protection forte.

Dans *Une tempête*, le combat que mène Caliban est celui du refus de l'aliénation de son territoire d'abord. Cette conviction profonde fait la différence entre Ariel et ce dernier. Ariel joue le jeu de l'hypocrisie face à Prospero, l'envahisseur alors que Caliban, le redoutable fils de Sycorax refuse d'aliéner son territoire à l'Etat patron⁶ qu'incarne Prospero engagé dans une grande expédition de pillage du Tiers-Monde.

Caliban confond volontairement terre et territoire et même population. Tandis que Prospero essaie d'empêcher Caliban de se vanter de sa goule de mère. Celui-ci opère un glissement étonnant pour la défense de la mère, de la mer, de la terre, de la terre-mère et donc du territoire avec toute sa population :

Morte ou vivante, c'est ma mère et je ne la renierai pas ! D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte...C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine, on la souille, on la foule d'un pied vainqueur ! Moi, je la respecte, car je sais qu'elle vit et que vit Sycorax⁷.

Caliban est tellement amoureux de son territoire et de sa population qu'il n'hésite pas, par effet d'anthropomorphisation, à confier à Stephano, tout étonné, que la mer est sa copine : « Même qu'elle m'aide à aspirer...C'est pourquoi je l'appelle une copine. De temps en temps elle éternue et une goutte me tombe sur le front et me rafraichit de son sel et me bénit ».⁸

⁵ Idem, p.4.

⁶ Le terme est de Bertrand BADIE, Op.cit. , p. 36. Il oppose les Etats-patrons aux Etats-clients.

⁷ Aimé Césaire, *Une tempête*, Paris, Le Seuil, 1969, p.25.

⁸ Idem, p.75.

Si Caliban évolue dans un environnement primitif sous la domination du maître, Christophe et Lumumba sont à la tête d'une forte population dont les attentes sont nombreuses au sein d'un territoire suffisamment aliéné par les puissances colonisatrices en quête d'espace vital. Ils en sont tellement conscients qu'ils tiennent à leur gouvernement ainsi qu'à la souveraineté de leur Etat. Aussi donnent-ils l'impression d'être des rebelles nés.

B. LE GOUVERNEMENT ET LA SOUVERAINETE

Tout en étant l'une des composantes essentielles de tout Etat, le gouvernement qui exerce le monopole de la violence physique légitime, s'en veut la représentation même, parce qu'il se charge de légiférer, de rendre justice, bref d'être l'animateur principal de tous les devoirs régaliens, le gouvernement se fait l'obligation de pouvoir assurer l'effectivité du pouvoir à l'intérieur d'un Etat. Aussi, la pertinence du gouvernement est-elle établie par les différentes institutions constituant l'Etat. Christophe et Lumumba sont convaincus qu'un Etat digne de ce nom doit avoir un gouvernement autonome et responsable.

Les colons savent aussi ce que veut dire laisser la possibilité à l'ancienne colonie de déterminer les lignes de son destin. Il en découle alors un conflit d'intérêts mortel entre les différents blocs. Cependant, les Etats noirs nouvellement indépendants portent les germes de leur propre ruine dans la mesure où une élite fantoche à la merci des Occidentaux a eu le temps de se mettre en place. Celle-ci se chargera d'animer la logique de la division ; cette division justifiera la présence continue des Belges au Congo, tout comme la démocratie au Sud d'Haïti, et par conséquent, la lutte fratricide entre Christophe et Pétion.

La règle du jeu politique occidental pour la préservation des enjeux relatifs à la pérennisation des intérêts des Blancs est la fragilisation des fondements des gouvernements du Sud, dans la perspective d'une instabilité durable devant garantir la conservation de l'espace vital.

Par souci d'une souveraineté réelle, Christophe et Lumumba luttent pour la remise en cause systématique du terrorisme politique occidental. Il est évident que la présence d'un gouvernement parallèle signifie la remise en cause de celui officiel et, par conséquent, l'annulation du crédit de souveraineté dont l'Etat est censé jouir. Un tel gouvernement, même sur le plan international,

perd son capital de bargaining power, c'est-à-dire son pouvoir de négociation. On peut alors comprendre aisément la colère de Lumumba face à Hammarskjöld :

Une note !oui.une note ! En attendant la sécession se fortifie chaque jour, au vu et au su de tout le monde et vous, non seulement vous n'agissez pas, mais vous ne vous laissez pas agir ! C'est bien !le Congo se passera de votre aide : nous avons malgré tout quelques amis dans le monde ! Nous nous passerons des hommes neutres!⁹

Une certaine lecture de La Tragédie du Roi Christophe a fait du héros de la pièce un simple et pur bouffon tragique sans pertinence politique aucune. Il a été relevé que son choix de transformer la République en Monarchie relevait d'une pâle imitation de la monarchie française. Cependant, une réévaluation de l'engagement de Christophe dans le paradigme de la monarchie nous permet de noter que le stratège a su comprendre qu'il n'est pas question d'une volonté d'imitation de quelque régime ou système politique ancien, il s'agit plutôt de la nécessité d'un régime fort susceptible de garantir un gouvernement stable et la souveraineté nécessaire au royaume d'Haïti. Ce fondement, nécessaire à tous les acteurs majeurs des relations internationales et à tous les sujets de droit international, permettrait à Haïti qui se veut le modèle premier de la libération du joug des Etats-patrons de continuer son émergence, c'est-à-dire sa sortie de l'eau, de l'encerclement de la mer indéchiffrable qui l'entoure et en même temps du lot des Etats poubelles du Sud.

Parce que Christophe sait qu'il n'est « *pas un mulâtre à tamiser les phrases* »¹⁰, mais « *un vieux prévôt de salle* »¹¹ qui sait aussi refuser « *un pouvoir sans croûte ni mie, une rognure, une rature, de pouvoir* »¹², il peut répondre à Pétion sans ambages. La nouvelle de son élection à l'unanimité par le Sénat à la Présidence de la République est loin de l'émouvoir :

La loi est formelle. La place, en effet, me revient. Mais ce que la loi fondamentale de la République me donne, une loi votée dans des conditions de légalité douteuse me le reprend. Le Sénat me nomme président de la République, parce qu'il y aurait danger à me frotter à rebrousse-poil, mais la fonction, il la vide de sa substance et mon autorité de toute moelle. Oui, oui, mes maîtres, je le sais que dans votre Constitution, Christophe ne serait rien d'autre que le gros bonhomme de bois noir.

⁹ Aimé CÉSAIRE, Une Saison au Congo. Paris, Le Seuil, 1973, p.70.

¹⁰ Aimé CÉSAIRE, La Tragédie du roi Christophe. Paris, Présence Africaine, 1963, p.20.

¹¹ Op.cit p.20.

¹² Idem., p.20.

*le jacquemart débonnaire occupé à frapper de son épée dérisoire et pour l'amusement des foules, les heures de votre loi sur l'horloge de mon impuissance !*¹³

Le héros, de par sa capacité stratégique, sait ce que le nom souveraineté veut dire. Il est synonyme d'indépendance et renferme la compétence, l'exclusivité de l'autorité de l'Etat. Or, l'exclusivité renvoie forcément à l'unicité de la compétence étatique. Le pouvoir d'Etat consiste d'abord, comme le futur roi le perçoit, à faire des lois qui s'appliquent sur l'ensemble du territoire national. La police nationale, l'ordre public, la sécurité publique, le monopole fiscal, le monopole de la violence physique légitime, etc. participent du pouvoir d'Etat. Dès lors, le manque de maîtrise de la loi fondamentale fait de Christophe un pantin risible, *le gros bonhomme de bois noir, le jacquemart débonnaire*. Ce qu'il refuse d'être parce qu'il est conscient de l'importance de sa mission et de l'immensité de la tâche qui lui incombent. D'où l'exigence de prévisibilité et d'adaptabilité qui guide ce leader moderne.

Tous les héros dramatiques de Césaire sont mus par une grande volonté d'autonomie réelle qui, à travers les éléments constitutifs de l'Etat que sont le territoire, le gouvernement, la souveraineté, la population, visent à déboucher sur un développement économique négocié à la racine des fondements durables à l'instar du développement des infrastructures, la lutte contre le terrorisme culturel ou plutôt la promotion d'une idéologie autonome comme vecteur d'identité, et donc de souveraineté.

II. DU DEVELOPPEMENT ECONOMIQUE

Relevant les implications modernes du théâtre africain, Bakary Traoré fait observer que : « *il semble bel et bon que le théâtre africain moderne inscrive son rôle dans le développement économique et culturel de l'Afrique* ». ¹⁴ Césaire, convaincu du fait que ce théâtre doit correspondre à l'ère des responsabilités du lendemain des indépendances, opte pour ce genre littéraire, dans le souci de toucher le public cible qui est l'Afrique noire. Il vise une réelle prise de conscience qui pourrait changer le cours d'une histoire bafouée par les entourloupes politiques des colonisateurs.

¹³ Id., p.19

¹⁴ Bakary TRAORE, « Le Théâtre africain : réalités et perspectives » in *Le Théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1971, p.57..

La décolonisation représente un temps symptomatique plein d'espoir. Toutefois, les appréhensions de Césaire ne sont pas différentes de celles de ses héros. Le poète-dramaturge redoute la multiplicité des ennemis au développement. Aussi explique-t-il clairement l'attitude à adopter :

*Le temps de la décolonisation sera plus difficile pour le monde noir que nous n'avons plus à nous dresser contre un ennemi commun aisément discernable, mais à lutter en nous-mêmes. Contre nous-mêmes. Il s'agit d'un combat spirituel qui ne fait que commencer.*¹⁵

Lumumba et Christophe, à la suite du Rcbelle, essaieront d'ajouter un trait plus précis pour arrondir davantage la courbe dessinée par leur prédécesseur. Si Christophe s'attelle, avec plus d'acharnement, au développement infrastructurel, comme condition sine qua non, pour la puissance et le développement économique en vue d'une bonne position dans la hiérarchie des Etats sur le plan international, Lumumba privilégie la lutte contre le terrorisme politique et culturel à travers la logique d'aliénation.

A. LE DEVELOPPEMENT INFRASTRUCTUREL

La figure de Christophe est singulière chez Césaire. C'est le premier roi nègre. Il est le chef d'un pays paradisiaque, un sorte d'île d'amour et de jouvence qui constituerait le centre du cosmos et serait le vecteur d'annulation de l'opprobre subie par l'humanité noire. Il est question de la mise en place d'un sanctuaire jonché de joyaux architecturaux d'une beauté artistique à laquelle personne ne pourrait résister. Aux yeux de Christophe que bon nombre de lecteurs de Césaire ne comprennent pas, la puissance économique passe par la révolution infrastructurelle et non une démocratie importée et surtout taillée à la mesure des exigences du colon. Le roi veut un « patrimoine d'énergie et d'orgueil ». ¹⁶ Il le clame haut et fort :

*Sur cette montagne, la rare pierre d'angle, le fondement ferme, le bloc éprouvé ! Assaut du ciel ou reposoir du soleil, je ne sais, la première charge au matin de la relève ! Regardez. Besse. Imaginez. Sur cette peu commune plate-forme, tournée vers le nord magnétique. Cent trente pieds de haut. Vingt d'épaisseur les murs. Chaux et cendre de bagasse, Chaux et sang de taureau. Une citadelle ? Pas un palais. Pas un château pour protéger mon bien-tenant. Je dis la Citadelle, la liberté de tout un peuple.*¹⁷

¹⁵ Op.cit., p.59.

¹⁶ Aimé CÉSAIRE, La Tragédie du Roi Christophe. Paris, Présence Africaine, 1963.

¹⁷ Op.cit., pp.62-63.

Le tout puissant de l'île réussira non seulement à déjouer le pronostic fatal de l'architecte quant à la possibilité de construire la Citadelle, mais aussi à impliquer celui-ci à observer ses prescriptions. Le résultat est incroyable. Il ne s'arrête pas en si bon chemin. Le roi n'est pas tarabusté par l'idée de détourner les deniers publics. Son problème est de rendre à son peuple jadis spolié les honneurs perdus. C'est dans cette optique qu'il entreprend de construire « *Un palais pour un Congrès qui réunirait tous les souverains du monde qui daigneront pousser une petite pointe jusqu'en Haïti. En somme un palais éphémère pour congrès œcuméniques* ». ¹⁸

Même si le peuple s'en lamente parce que meurtri encore par l'effort physique fourni pour la construction de la Citadelle, il est question de relever un défi sans précédent. Le Roi inscrit son action dans la perspective d'une vision à long terme, vision négociée sur la base d'une planification stratégique. L'amélioration des conditions de vie des populations et la réduction durable de la pauvreté constituent les leitmotifs de l'action politique de Christophe, suffisamment en avance sur son temps. Bien loin de partager la foi catholique, Christophe prend néanmoins la peine de parsemer son île d'édifices dignes de ce nom, consacrés à ladite religion, puisqu'il est soucieux d'inscrire son pays dans les normes internationales.

Ainsi, la puissance économique passe par le développement infrastructurel dans la démarche de Christophe et même de Lumumba qui, malheureusement, n'a pas le temps de solidifier son action. L'indisponibilité des avions de l'Onu l'empêche de régler la question de la sécession katangaise. Caliban prend la peine d'entretenir sa grotte qu'il gère en maître face à Prospero qui en possède une aussi.

Le développement durable, qui s'intéresse ici à la lutte contre le terrorisme politique et culturel des colonisateurs, apparaît comme la clé du développement économique. Et, le développement économique, dans cette perspective, n'est rien d'autre que l'invention de la vie par le mythe fondateur de la saga nègre.

B. LA LUTTE CONTRE LE TERRORISME CULTUREL : L'INVENTION DE LA VIE PAR LE MYTHE

Selon Bertrand BADIE,¹⁹ la mondialisation reconstruit l'idée même

¹⁸ Idem, p.118.

¹⁹ B. BADIE, op.cit, p.9.

de dépendance dans ce sens que, tout en supposant un ordre international unifié qui s'alimente d'un processus complexe de diffusion de modèles, elle donne la primauté à l'existence d'une structure de pouvoir animant les rapports internationaux. De ce fait, la mondialisation va de pair avec l'exaltation de la singularité. Par ailleurs, BADIE reconnaît que :

La mondialisation décrit la constitution d'un système international qui tend vers l'unification de ses règles, de ses valeurs, de ses objectifs, tout en prétendant intégrer en son sein l'ensemble de l'humanité.²⁰

Au regard de cette situation, les sociétés extra-occidentales à l'instar de celles des héros de Césaire, sont perpétuellement écartelées entre une logique d'adaptation et une logique d'innovation. Or, la logique d'innovation s'inscrit intellectuellement dans un long terme mûrement réfléchi. Les héros césairiens y ont souscrit, même s'ils subissent encore jusqu'à aujourd'hui les foudres des adeptes du mimétisme politique et constitutionnel imposé par l'Occident des *chiens colonialistes*.

De plus, BADIE relève que le dernier parcours de l'aventure coloniale devait induire la démocratie qui, faute d'autres modèles, devenait le sens ultime de l'Histoire²¹. Dès lors, faut-il continuer de reprocher à Christophe, par rapport à son inscription dans la logique d'innovation, d'avoir choisi le modèle monarchique étant donné que son pays n'a pas obtenu son indépendance dans un contexte de démocratie, mais plutôt au prix du sang des Nègres morts en guerre? Reprocher à Lumumba sa témérité ne reviendrait-il pas à légitimer une fois pour toutes encore la pérennité de l'action colonisatrice ? En effet, il y a lieu de reconnaître, avec un peu de recul, que les héros césairiens ont su déployer les stratégies les plus dynamiques pour la lutte contre le terrorisme culturel en procédant à l'innovation de la vie par le mythe. Dans cette orbite, il y a lieu de reconnaître qu'ils ont fait œuvre de précurseurs de l'alter-mondialisme,²² c'est-à-dire des rêveurs d'absolu qui rappellent qu'il n'y a pas que l'économie qui soit mondiale, la protection de l'environnement, la crise des inégalités sociales et la préoccupation des droits humains sont aussi des affaires mondiales.

Le mythe, parce que fondateur, postule la vie à travers un socle

²⁰ Idem., p.10.

²¹ Id., p.9.

²² Ignacio RAMONET, Manière de voir n°75, Juin-Juillet 2004, p.7.

idéologique autonome. L'univers des pièces dramatiques de Césaire paraît être de type ésotérique et même théocratique. Les dieux adjutants de Prospero et le dieu opposant Eshu, à travers leurs confrontations, déploient tour à tour des bénédictions et des malédictions. Eshu finit par dominer littéralement les génies que télécommande Prospero parce qu'il a l'art de gouverner les éléments cosmiques tels la terre, l'air, l'eau ...

Selon Yves GIRAUD²³, le mythe arrive à satisfaire le besoin d'irrationnel non dissimulé de l'âme humaine tout en offrant à cette âme l'occasion de dépasser, de transcender l'ordre de la logique et du raisonnement le monde des apparences et de la perception directe. Toutefois, l'espoir que nourrissait le poète martiniquais avec la décolonisation semble aujourd'hui perdu. Son ton était plutôt rassurant :

*Maintenant l'Europe même a dépassé le nationalisme étroit du XIX^e siècle. La distance entre la philosophie africaine et la philosophie du siècle des Lumières et du XIX^e siècle s'amenuise de ce fait. Si l'on va jusqu'au bout d'un livre comme la Pensée Sauvage de Lévi-Strauss, on comprend qu'il est possible d'espérer un point de rencontre. L'idée que le psychisme est une force, une énergie, fait son chemin et retrouve des croyances anciennes. Ce qui trace une possibilité de points de rencontre entre philosophes occidentaux modernes et les philosophes africains modernes.*²⁴

Le héros césairien est résolument contre le terrorisme culturel qui constitue la faille principale pour l'imposition de l'importation des logiques et modèles de la société occidentale. Or, ces modèles et ces logiques sont de vraies camisoles de force assignant l'Afrique à résidence surveillée, afin de la maintenir définitivement sous coupe réglée.

Conclusion

Au vu du travail abattu par Césaire pour rendre intelligibles et accessibles à son peuple les mystères de la science de la vie bafouée par les chiens colonialistes, la nécessité s'impose de reconnaître que, plus qu'un simple artiste, il est un artisan du mot, un alchimiste du verbe créant et récréatif de par sa capacité de « déchiffrement des

²³ Yves GIRAUD, La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle, Genève, Droz, 1969, p.11.

²⁴ Helina BOBROWSKA-SHRODZKA, « Aimé Césaire, chantre de la grandeur de l'Afrique », Présence Africaine, n° 59 (3^e trim., 1966), S. 34-56.

²⁵ Engelbert MVENG, L'art et l'artisanat africains, Yaoundé, Clé, 1980. p.7

signes et symboles qui constituent un véritable langage écrit. »²⁵.

À la recherche d'une mondialisation à visage humain, Aimé Césaire peut être considéré, à juste titre, comme un précurseur de l'altermondialisme. Il est, au regard de ce qu'Engelbert Mveng dit de l'art traditionnel, un artiste traditionnel :

*Il nous est ainsi apparu que l'art traditionnel était une vaste encyclopédie populaire où se lisent la sagesse d'autrefois, les connaissances scientifiques, la conception du monde et de l'homme, la religion, la société, les travaux de tous les jours et les métiers, les jeux et les loisirs, et par-dessus tout, l'histoire du peuple créant sa pérennité à travers le temps*²⁶.

L'évocation de l'Etat postcolonial africain, sans viser l'étude du post-colonialisme dans une perspective explicative du concept, soulève ou plutôt effleure la problématique complexe du temps mondial²⁷. A travers cette problématique, nous avons tenu à démontrer que, entre les logiques d'adaptation et les logiques d'innovation, les héros césairiens choisissent les dernières, dans l'optique d'une opposition radicale et permanente entre un monde global supposé homogène, mais en réalité hétérogène et multi-centré, d'une part, et, un monde local absolument rebelle. Il est urgent de reconnaître que l'Afrique a eu tort de proclamer rapidement le vieillissement social de l'œuvre de Césaire. Pierre Bourdieu²⁸ démontre que la transformation insensible qui pousse l'œuvre d'art vers le déclassé ou le classique, est le produit de la rencontre d'un mouvement interne et d'un mouvement externe.

Un nouveau marketing sociopolitique de l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire en tant qu'archétype de la littérature nègre s'impose pour une meilleure définition des stratégies de développement économique par le truchement d'un modèle identitaire et donc idéologique autonome.

²⁶ Engelbert MVENG, *Op.cit.* P7

²⁷ Zaki LAÏDI, « Le temps mondial » in *Les Nouvelles Théories des Relations Internationales, Pratiques et théories* (Sous la Direction de Marie-Claude SMOUTS), *Op.cit.*, pp. 183-201.

²⁸ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art, Genèse et Structure du Champ littéraire*, Paris, Les Éditions du Seuil, P.419 et sq.-

Bibliographie

Ouvrages :

BADIE, Bertrand, *L'État importé. L'occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et Structure du Champ littéraire*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1998.

CESAIRE, Aimé, *Et les Chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1947.

CESAIRE, Aimé, *La tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

CESAIRE, Aimé, *Une tempête*, Paris, Le Seuil, 1969.

CESAIRE, Aimé, *Une Saison au Congo*, Paris, Le Seuil, 1973.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

GIRAUD, Yves, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1969.

MVENG, Engelbert, *L'art et l'artisanat africains*, Yaoundé, CLE, 1980.

SMOUTS, Marie-Claude, *Les nouvelles relations internationales, Pratiques et théories*, Paris Presses de Science Pô, 1998.

Articles :

BOBROWSKA-SHRODZKA, Helina., « Aimé Césaire, chantre de la grandeur de l'Afrique », *Présence Africaine*, n° 59 (3e trim., 1966), S. 34-56.

LAÏDI, Zaki, « *Le Temps mondial* », *Les Nouvelles Relations Internationales, Pratiques et théories*, 1998, pp.183-201.

TRAORE, Bakary, « *Le théâtre africain : réalités et perspectives* », *Le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1971, pp.54-61.

Le 20 octobre 2009, le Centre de Recherche et d'Études en Littérature et Sciences du langage (C.R.E.L.I.S.) est créé au G.R.T.O par un groupe d'enseignants des universités de Cocody-Abidjan et de Bouaké. Ce Centre est né sur les cendres du Cercle d'Études et de Recherche en Poétique Africaine (C.E.R.PAF.), fondé sous la houlette du Professeur Bernard Zadi Zaourou. Ses centres d'intérêt sont la poétique, la stylistique, la littérature orale, la dramaturgie et les arts du spectacle, pour ne citer que ceux-là. Pour favoriser la diffusion de ses travaux, le C.R.E.L.I.S. a mis en place une revue dont la périodicité est semestrielle.

La mission assignée à la revue est de divulguer et de promouvoir les questionnements issus des différents domaines d'analyse parmi lesquels figurent en bonne place les sciences du langage (stylistique, grammaire, linguistique), la poétique, les littératures (écrite et orale), la dramaturgie et les arts du spectacle. La revue du C.R.E.L.I.S. est par ailleurs ouverte à d'autres domaines tels que la philosophie, la rhétorique, l'art (peinture, sculpture, cinéma, etc).

En tout état de cause, les exigences de qualité et d'érudition sont des facteurs qui déterminent la prise en compte des contributions, en marge du projet initial. Ainsi, tous les chercheurs du Centre caressent-ils le vœu de voir s'ouvrir des voies novatrices capables d'impulser à la recherche universitaire un dynamisme fécond. La réflexion produite par Bernard Zadi Zaourou dans la préface de L'Œil situé, à cet égard, l'enjeu de notre revue. Évoquant la nécessité de renouveler l'art afin de le (re) positionner sur des voies nouvelles, le chanfre du didiga l'assimile, par le principe de métaphorisation, à des phénomènes divers: une lente et patiente germination, une danse, une montée de sève, une élévation, un ruissellement, un élargissement du cercle. En un mot, il s'agit d'une régénération. Il affirme à juste titre :

Ce qu'il faut à l'Afrique d'aujourd'hui, ce sont d'autres chants, d'autres hymnes, d'autres « oriki ». [...] N'est-il pas vrai que nos forêts et savanes vivent à chaque étape de la même vie à la fois ancienne et neuve? Confessera son crime à la face de la tribu celui-là seul qui aura, par quelque maléfice, inhibé la douce, lente et patiente montée de la sève, le long cheminement de la sève salvatrice depuis le bourrelet des pivotantes jusqu'aux vertes luminosités des frondaisons. Pourquoi lors faudrait-il qu'à tous les prix cette génération nôtre danse pour son tour de danse un rythme, un pas qui ne lui soit pas propre? L'essentiel n'est-il pas de voir le cercle s'élargir, vibrer, se liquéfier, puis ruisseler pour conquérir au comble de son délire tout l'espace qui lui est dû? [...] Mais pourquoi donc ne danserions-nous pas à notre tour? Pourquoi faudrait-il que plus jamais ne revienne l'hivernage? Pourquoi faudrait-il que meurent forêts et savanes, que plus jamais du bourrelet des pivotantes aux lumineuses neures des frondaisons, une sève nouvelle doucement, lentement et patiemment ne s'élève pour un retour de vie fraîche?

La critique universitaire, telle que nous l'envisageons, ne doit-elle pas être à l'image de l'art au sens de Zadi Zaourou ? Ces métaphores innombrables traduisent l'impérieuse nécessité de renouveler l'art autant qu'elles illustrent parfaitement la mission potentielle de la revue du C.R.E.L.I.S. Soyons plus explicite, les préoccupations de Zadi Zaourou à propos de l'art coïncident avec les ambitions du Centre et de sa revue ; à savoir contribuer modestement à la « régénération » et à l'enrichissement de la critique universitaire. Il s'agit d'un pari, d'un vœu et d'un projet qui ne comportent aucune prétention. Faut-il le rappeler, la réflexion universitaire, celle qui aboutit à la constitution d'une école, a souvent pris son essor en s'ouvrant aux pratiques des écoles et courants antérieurs pour les dépasser dialectiquement, sinon qualitativement.

Si de tels objectifs sont atteints par la revue du C.R.E.L.I.S., alors, l'existence de notre Centre n'aura pas été vaine puisqu'il aura contribué, en tant qu'instrument de promotion de la recherche à l'U.F.R. Langues, Littératures et Civilisations, à apporter sa part active à l'édification et à la consolidation du patrimoine commun : celui des connaissances universitaires.

Ce qu'il faut souhaiter à cette revue, c'est qu'elle vive longtemps et que, par l'ingéniosité, la qualité, l'audace et la diversité des contributions à venir, elle puisse être à l'avant-garde de la recherche universitaire, et que, comme le phénix, elle se régénère continuellement pour atteindre notre idéal commun : la qualité scientifique.