

LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE

REVUE ELECTRONIQUE DES SCIENCES HUMAINES
DE L'UNIVERSITE ALASSANE OUATTARA

VOLUME II - NUMERO

12

Janvier
2021



ISSN : 2221-9730

LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE
Revue électronique des sciences humaines
de l'Université Alassane Ouattara

LES LIGNES DE BOUAKÉ-LA-NEUVE
Revue électronique des sciences humaines
de l'Université Alassane Ouattara

Azoumana Ouattara : Directeur de Publication

Université Alassane Ouattara, Décanat
BPV 18 Bouaké 01
République de Côte d'Ivoire

Téléphone: (225) 03 58 91 04

Courriel: azou_o@yahoo.fr

Site Internet: www.leslignes.org

ISSN : 2221-9730

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Prof. Azoumana OUATTARA

CHEFS DE LA REDACTION

- - Prof. ABLOU Camille Roger ;
- - Prof. N'GORAN-POAMÉ Lea.

COMITE DE REDACTION

- Prof. SORO Donissongui ;
- Prof. KOUASSI Yao Edmond ;
- Prof. TRO Dého Roger ;
- Prof. GUIBLEHON Bony;
- Dr. KANGA Konan Arsène ;
- Dr NIAMKEY Aka ;
- Dr. KOUAMÉ Séverin.

COMITE DE LECTURE

- Prof. IBO Lydie ;
- Prof. ZONGO Georges ;
- Prof. KOUAKOU Antoine ;
- Prof. DJAKO Arsène ;
- Prof. KOSSONOU Kouabena François;
- Dr. DEDOMON Claude;
- Dr KOFFI Ehouman René

COMITE SCIENTIFIQUE

- Prof. AKINDES Francis, Université Alassane Ouattara /IRD, Chaire UNESCO de Bioéthique;
- Prof. CANIVEZ Patrice, Lille III ;
- Prof. DEVERIN Yveline, Université Toulouse-le-Mirail ;
- Prof. DIBI Kouadio Augustin, Université de Cocody ;
- Prof. KERVEGAN Jean-François, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne ;
- Prof. KONATE Yacouba, Université de Cocody ;
- Prof. MARIE Miran, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris ;
- Prof. NUBUKPO Komlan Messan, Université de Lomé ;
- Prof. POAME Lazare Marcellin, Université Alassane Ouattara ;
- Prof. SAVADOGO Mahamadé, Université de Ouagadougou ;
- Prof. Gilles MARMASSE, Université de Poitier ;
- Prof. Jacques NANEMA, Université de Ouagadougou.

LIGNE EDITORIALE

L'engagement scientifique des enseignants-chercheurs de l'Université Université Alassane Ouattara a contribué à mettre en place une revue ouverte aux recherches scientifiques et aux perspectives de développement. *Les lignes de Bouaké-la-neuve* est un des résultats de cette posture qui comporte le pari d'une éthique du partage des savoirs. Elle est une revue interdisciplinaire dont l'objectif est de comparer, de marquer des distances, de révéler des proximités insoupçonnées, de féconder des liens, de conjuguer des efforts d'intellection et d'ouverture à l'altérité, de mutualiser des savoirs venus d'horizons différents, dans un esprit d'échange, pour mieux mettre en discussion les problèmes actuels ou émergents du monde contemporain afin d'en éclairer les enjeux cruciaux. Ce travail de l'universel fait appel aux critiques littéraires et d'arts, aux bioéthiciens, aux géographes, aux historiens, aux linguistes, aux philosophes, aux psychologues, aux spécialistes de la communication, pour éclairer les problèmes publics qui n'avaient auparavant pas de visibilité mais surtout pour tracer des perspectives nouvelles par des questionnements prospectifs. La revue accueillera les contributions favorisant le travail d'interrogation des sociétés modernes sur les problèmes les plus importants : la résurgence de la question des identités, les enjeux éthiques des choix pratico- technologiques, la gouvernance des risques, les défis environnementaux, l'involution multiforme de la politique, la prise au sérieux des droits humains, l'incomplétude de l'expérience démocratique, les promesses avortées des médias, etc. Toutes les thématiques qui seront retenues couvriront les défis qui appellent la rencontre du travail de la pensée pensante et de la solidarité.

CONSIGNES DE RÉDACTION

Normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines adoptées par le CTS/LSH, le 17 juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI : « Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES/LSH). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.»

1. Les textes à soumettre devront respecter les conditions de formes suivantes :

- ✓ le texte doit être transmis au format document doc ou rtf ;
- ✓ il devra comprendre un maximum de 60.000 signes (espaces compris), interligne 1,5 avec une police de caractères Times New Roman 12 ;
- ✓ insérer la pagination et ne pas insérer d'information autre que le numéro de page dans l'en-tête et éviter les pieds de page ;
- ✓ les figures et les tableaux doivent être intégrés au texte et présentés avec des marges d'au moins six centimètres à droite et à gauche. Les caractères dans ces figures et tableaux doivent aussi être en Times 12. Figures et tableaux doivent avoir un titre.
- ✓ Les citations dans le corps du texte doivent être indiquées par un retrait avec tabulation 1 cm et le texte mis en taille 11.

2. Des normes éditoriales d'une revue de lettres ou sciences humaines

2.1. Aucune revue ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES). Les normes typographiques, quant à elles, sont fixées par chaque revue.

2.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

2.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit :

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1.; 1.2; 2.; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

2.4. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

2.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : - (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

- En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...)».

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

2.6. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

2.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

2.8. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

Par exemple :

Références bibliographiques

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogène*, 202, p. 145-151.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

SOMMAIRE

1- Jacques Raymond Koffi KOUACOU , L'univers du séjour dans l'Ailleurs comme matrice de formation du futur être social dans les contes africains	1
2-Dorgelès HOUESSO , Modalités stylistiques de l'écriture du handicap et sémiose doxique du corps-tabou dans <i>Soundjata ou l'épopée mandingue</i> et <i>Kaydara</i>	14
3- Kouakou Léon KOBENAN , Le récit altérocentré dans <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma : médiation de l'étonnante démonstration de l'empathie par un enfant-soldat	31
4- Diallo KARIDJATOU , L'ambiguïté de la conception poétique de la femme chez Francisco de Quevedo.....	48
5- Ernest AKPANGNI , L'écriture engagée dans <i>Tout grand vent est un ouragan</i> de Charles Nokan: pour une analyse stylistique et rhétorique des passions	64
6-Eric MOUKODOUMOU MIDEPANI , Les interprètes dans <i>L'Etrange destin de Wangrin</i> d'Amadou Hampaté Bâ.....	81
7- Boulkini COULDIATI , Littérature burkinabè écrite : ces lettres mortes !	99
8- Christian ADJASSOH , Pour une approche syntaxique et sémantique de l'adjectif qualificatif dans la poésie hugolienne.....	114
9- Hervé Georges ETTIEN OI ETTIEN , Analyse sémiotique du /Vouloir/ et du /Pouvoir/ dans <i>Le petit prince de Belleville</i> et <i>Maman a un amant</i> de Calixthe Beyala.....	132
10-Amadou Zan TRAORÉ , Le patrimoine culturel musical : une des traditions vivantes de Bèlèdougou (Mali)	147
11- Aimé THIEMELE , Analyse lexico-syntaxique de la quête de la prospérité dans <i>La rue 171</i> de Pierre Kangannou Kouassi.....	164
12- Pedro Kennedy GNAGNY , Sanhan l'araignée dans les contes Wè de l'Ouest montagneux de la Côte d'Ivoire : entre démonisme et angélisme	176
13- Dominique Konan LOGBA KOFFI , Stylisation et dramatisation sociologique dans <i>La terre qui pleure</i> de Maurice Bandaman	190
14- Koffi Georges KOUASSI , Le Mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle et ses incidences idéologiques dans l'éducation du peuple africain.....	205
15- Akpa Alfred ESSIS , Etude de procédés énonciatifs de théâtralisation du discours narratif dans la prose romanesque : l'exemple d'Ahmadou Kourouma	223
16-Antoine N'Guessan KOUADIO , <i>Les fables</i> de Jean de La fontaine : une poésie de la morale.....	241
17- Gossouhon SÉKONGO , L'irréel comme réel du discours.....	257

L'univers du séjour dans l'Ailleurs comme matrice de formation du futur être social dans les contes africains

KOUACOU Jacques Raymond Koffi

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
jrkouacou5@gmail.com

Résumé

La formation de l'individu à la vie sociale par un séjour dans un ailleurs transformateur est le sujet principal de certains contes négro-africains où l'itinéraire des personnages est parsemé d'obstacles. La contribution se fixe pour objectif d'enquêter sur les modalités de réalisation de ce processus de construction du futur être social. Elle met l'accent sur la manière dont se déroule cette « métamorphose » de l'initié qui, tel un papillon, parvient à sortir de sa chrysalide pour prendre son envol. Ce rite initiatique constitue un passage, un « entre-deux » significatif dont le décryptage passe par la lecture de l'idéologie sociale.

Mots-clés : Séjour, ailleurs, obstacles, initiation, futur être social, idéologie sociale.

Abstract

The training of the individual to social life through a stay in a transforming elsewhere is the main topic of some black African tales in which the course of the characters rhymes with the obstacles. The objective of the ongoing contribution is to investigate the modality of realization of this construction process of the future social being. It will focus on the different stages and the way that « metamorphosis » of the insider takes place and as a butterfly, manages to get out of his chrysalis to take his flight. This school of training constitutes a passage, a significant in between of which decryption is realized through the enlightenment of social ideology.

Keywords : Stay, elsewhere, obstacles, initiation, future social being, social ideology.

Introduction

La construction et l'intégration communautaire de l'individu constituent le dénominateur commun à la plupart des contes des sociétés négro-africaines au sein desquelles la promotion des valeurs communautaires est la denrée la plus recherchée par opposition aux élans individualistes et destructeurs. Pour y parvenir, différentes structures d'apprentissage sont mises en place afin de permettre aux membres de la société de prendre conscience de la nécessité d'une vie fondée sur le partage des expériences. Ces structures servent à déjouer les pièges tendus par certaines vicissitudes existentielles.

Dans le passage de l'enfance à l'âge adulte, passage marqué par l'apprentissage et l'adoption des normes sociales en vigueur, l'imaginaire des contes tient, à côté des structures

pratiques et opérantes d'enseignement et d'encadrement initiatiques, un rôle d'une haute importance. Aussi offre-t-il l'occasion de découvrir les différentes étapes de l'itinéraire éprouvant et formateur d'enfants ou de jeunes héros dans un monde merveilleux régi par les lois de créatures surnaturelles et effroyables. La présente étude portera sur certains contes négro-africains dont la trame est nouée autour de la quête initiatique d'un « ailleurs », différent de « l'ici ». L'« ailleurs » renvoie, dans les récits convoqués, à une forêt peu ordinaire, naturelle, horrible et épouvantable, présageant des difficultés à y avoir accès et des efforts à déployer pour être en phase avec les règles étranges en vigueur édictées par les êtres supranaturels qui y vivent. L'« ici » désigne, quant à lui, l'espace réaliste où vivent les êtres humains. Il s'agit, dans l'ensemble, du village où vit la communauté suivant les lois de la tradition léguées par les ancêtres.

Il s'agira, plus précisément, des contes africains de l'orphelin et de *Kaïdara*, *récit initiatique peul* recueilli par Amadou Hampâté Bâ.

Pour ce qui concerne les contes de l'orphelin, le corpus convoqué se compose de « La cruche » et de « Le Pagne noir », extraits du *Pagne noir* de Bernard Binlin Dadié ; de « L'orphelin », tiré de *Les Mensonges de la nuit* de Badjo Bernadette Monnet ; et de « L'orpheline et sa sœur » que l'on peut découvrir dans *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, regroupés et publiés par Gérard Meyer.

La réflexion sera sous-tendue par un certain nombre de questions relatives au statut social qu'occupent les candidats à l'initiation dans la société humaine avant leur quête dans l'ailleurs ; au parcours initiatique dans le monde des êtres surnaturels ; et à la signification idéologique qui sous-tend le séjour formateur de ces personnages dans ce monde étrange. Pour mieux apprécier les enjeux de l'influence du séjour des personnages dans l'« Ailleurs » formateur, l'analyse s'appuiera sur la méthode structurale et la sociocritique. L'argumentation empruntera une trajectoire triadique. Nous présenterons, d'abord, la vie des candidats à l'initiation avant leur départ de la société des humains ; ensuite, les étapes de leur formation dans leur nouvel espace, c'est-à-dire celui des êtres surnaturels. Pour finir, nous nous arrêterons au sens qui se rattache à la représentation littéraire de ce parcours initiatique.

1. Au seuil du parcours initiatique

Pour appréhender la nature de la transformation des personnages due aux enseignements reçus au cours de leur séjour dans l'univers de leur formation, il nous faut, avant de les analyser dans les différentes étapes de leur parcours, présenter les fondements théoriques et méthodologiques de l'étude.

Ce qui suppose la prise en compte du statut ou de la situation de ces personnages bien avant l’amorce du processus ; la dynamique scripturaire de leur transmutation, de leur passage d’une phase de leur vie à une autre, tenant compte d’un processus représentationnel inscrit dans la durée. Cette conception du récit comme succession d’événements est celle développée par Claude Bremond dans « La logique des possibles narratifs ».

L’auteur y précise que tout récit consiste en un discours intégrant une succession d’événements d’intérêt humain dans l’unité d’une même action. Où il n’y a pas succession, il n’y a pas récit, mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s’ils s’impliquent l’un l’autre), effusion lyrique (s’ils s’évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n’y a pas intégration dans l’unité d’une action, il n’y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d’une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n’y a pas implication d’intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes) il ne peut y avoir de récit, parce que c’est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s’organisent en une série temporelle structurée. (Bremond, 1966, p.62).

Il ne peut en être autrement si, comme le constate si bien Herman Parret, « les techniques de la métamorphose ne fonctionnent que là où il y a commencement et fin, là où il y a transformation d’une matière dans sa temporalité [...]. La métamorphose essentielle est la transformation de la vie dans la mort » (Parret, 2009, p.108). C’est pour cette raison que Koléa Ziguï Paulin souligne que la transmutation du personnage « consiste en un jeu de “renaissances”, où le personnage se dilate dans une incessante mobilité et une constante présence, vit, renaît sous les traits d’un autre » (Ziguï, 1995, pp.486-487).

N’Guessan François Kouakou précise, quant à lui, au sujet de la métamorphose subie par le néophyte, candidat à l’initiation dans la société humaine, que « le phénomène bien connu de l’initiation [...] assure le passage de l’état de nature (état de naissance) à celui de culture (état de connaissance) » (Kouakou, 2012, p.25).

Le dénominateur commun de ces personnages-candidats à l’initiation dans ces récits est qu’ils sont généralement des enfants ou des jeunes. Ce qui met, ainsi, en évidence ou en valeur, le personnage central, caractérisé, au départ, par sa fragilité, par sa soif d’apprendre et de comprendre ; d’où l’importance de la quête initiatique et la possibilité de découvrir *in fine* la nature de la métamorphose subie. C’est ici que la sociocritique sera d’un apport inestimable pour établir le lien entre l’initiation reçue et les prescriptions contenues dans l’idéologie de la société des contes.

Une fois cette esquisse des outils théoriques grâce auxquels nous appréhenderons cette phase préliminaire du parcours initiatique des personnages, il s'agit maintenant de les observer dans les textes à l'étude.

Le personnage de l'orphelin, l'un des plus récurrents dans les contes traditionnels africains est, avant d'être contraint à l'exil, « le plus souvent en butte à l'hostilité d'une marâtre venimeuse » (Obiang, 2002, p.206) au tempérament grincheux et toujours d'humeur chagrine et agressive.

Dans l'espace traditionnel africain, la collectivité reste insensible face à cette forme d'agressivité dirigée contre l'enfant. Cette insensibilité commence déjà chez le père de l'enfant qui s'enferme souvent dans un mutisme, dans certains récits, par peur des représailles houleuses de son épouse rébarbative, la marâtre. Être fragilisé déjà par le décès de la mère, l'orphelin est malheureusement soumis à une existence tourmentée et sans lendemain. Sa vie est engluée dans une constante interaction conflictuelle avec les membres du microcosme familial [...]. Cette agressivité, souvent gratuite, dirigée contre l'enfant prend l'allure d'une violence fondée sur la discrimination entre les enfants dans les familles polygamiques quand survient le décès d'une des mères génitrices. (Kouacou, 2014, pp.27-28).

Les contes africains de l'orphelin présentent, dès le début de l'intrigue, l'image d'une figure orpheline invectivée, violentée, puis rejetée par l'autorité féminine supposée l'aider. Ce qui constitue *a priori* un handicap sérieux dans l'éducation morale et l'ascension sociale de cet être fragile et sans défense.

Aïwa, Koffi, Tiyène et les autres orphelins anonymes que les récits traditionnels africains présentent, vivent ce triste sort commun en raison du décès de leur mère génitrice. Leur épanouissement est compromis par la présence étouffante d'une marâtre au portrait, outrancièrement, noirci.

Dans les contes initiatiques d'Amadou Hampâté Bâ, tel *Kaïdara*, Hammadi, Hamtoudou et Dembourou sont trois jeunes qui, avant d'entreprendre leur voyage initiatique au pays souterrain et mystérieux de Kaïdara, étaient animés du désir de changer ou d'améliorer leur condition sociale. Mais, alors qu'Hammadi caressait le désir de connaître une ascension sociale par l'acquisition de la connaissance et de la sagesse, Hamtoudou et Dembourou, eux, recherchaient, respectivement, la richesse ou l'aisance matérielle (l'avoir) et le pouvoir pour soumettre leurs semblables.

En tout état de cause, les candidats au voyage initiatique, qu'ils soient issus des contes de l'orphelin ou des contes initiatiques recueillis par Amadou Hampâté Bâ, sont caractérisés

au départ par une situation de manque qui sera comblé ou non en fonction de la qualité, bonne ou mauvaise, de leur attitude à l'égard des personnages initiateurs qu'ils croiseront sur leurs itinéraires respectifs. Le séjour qu'ils feront auprès de leurs futurs initiateurs sera chargé d'épreuves diverses dont l'issue tiendra lieu de sanction finale. Cet espace autre (ailleurs) constitue, ce faisant, une matrice de formation de ces futurs êtres sociaux.

2. Le séjour dans « l'Ailleurs » : renaissance à la vie et intégration sociale

Loin de représenter un espace de repos ordinaire où l'on choisit de se rendre pour se divertir après une période d'intenses activités physiques, le séjour des personnages dans « l'ailleurs » est plutôt marqué par un incessant mouvement de flux et de reflux de l'esprit en proie aux affres d'une existence énigmatique et problématique. Cet espace de confrontations est, en effet, celui que l'on retrouve dans le conte en miroir (Paulme, 1976, pp.38-39).

Le conte en miroir fait partie de la typologie des contes africains élaborée par Denise Paulme à partir de la structure du récit et des transformations de situations subies par le héros au cours des événements. Ce conte opère une dichotomie axiologique entre deux personnages en confrontation soumis aux mêmes épreuves dont la typologie oppositive se dresse à la lumière de leur conduite respective, bonne ou mauvaise, face aux exigences ou aux recommandations afférentes à leur quête.

Toutefois, alors que le départ du personnage entreprenant en premier le voyage dans le nouvel espace est placé sous le signe de la quête d'une formation humaine, celui du second, généralement un demi-frère ou une demi-sœur, fils ou fille de la jalouse marâtre, est vu comme répondant à un simple désir du personnage. Le temps passé par ce dernier dans cet espace est, en effet, appréhendé comme un « séjour touristique d'agrément » qui ne saurait s'accommoder d'une soumission à une épreuve quelconque ; d'où l'absence de changement notable à son niveau. Aussi contraint de quitter, en raison de sa marâtre, le premier personnage ou héros positif est-il amené à faire une irruption dans ce nouvel univers peuplé d'êtres surnaturels à qui sera, désormais, confié une éducation construite ou forgée au prix de mille et une épreuves.

C'est le cas d'Aïwa, l'orpheline éprouvée du *Pagne noir* de Bernard Dadié, qui, dans l'espoir de le laver, tenta en vain de mouiller son pagne noir dans plusieurs sources d'eau découvertes dans des lieux habités par des créatures étranges lors de son voyage. Son parcours sera, toutefois, couronné, au prix de mille efforts, par un début de succès, dès l'instant où comme poussée par une force prodigieuse, elle franchissait des étapes et des étapes qui la faisaient s'enfoncer davantage dans la forêt où régnait un silence angoissant.

Devant elle, une clairière et au pied d'un bananier, une eau qui sourd. Et elle s'agenouille, sourit. L'eau frissonne. Et elle était si claire, cette eau, que là-dedans se miraient le ciel, les nuages, les arbres. Aïwa prit de cette eau, la jeta sur le pagne noir. Le pagne noir se mouilla. Agenouillée sur le bord de la source, elle mit deux lunes à laver le pagne noir qui restait noir. Elle regardait ses mains pleines d'ampoules et se remettait à l'ouvrage. (Dadié 1955, pp.21-22).

Malgré les efforts de la petite orpheline, le pagne noir que l'eau a fini par mouiller ne devient pas blanc, comme l'a recommandé la marâtre. « Épreuve terrible, insurmontable, dont l'orpheline ne triomphera que par un séjour au pays des morts et avec l'intervention de sa défunte mère » (Obiang, 2002, p.206).

Mais, comment une telle rencontre entre une jeune fille encore vivante et sa défunte mère a-t-elle pu être possible ? Cette merveilleuse rencontre a été suscitée par le recours à ce chant entonné par la petite orpheline :

Ma mère, viens me voir !
Aïwa-ô ! Aïwa !
Me voir au bord de la source,
Aïwa-ô ! Aïwa !
Le pagne noir sera blanc comme kaolin
Aïwa-ô ! Aïwa !
Viens voir ma main, viens voir ta fille !
Aïwa-ô ! Aïwa ! (Dadié 1955, p.22).

Dans la geste de l'orphelin, en effet, la présence du chant, exécuté sous la forme d'une plainte, est loin de paraître comme un ornement superflu ou gratuit. Le chant y joue, en fait, une fonction magique, vu qu'il peut être appréhendé ici comme un canal favorable à une rencontre entre l'orphelin (e) et sa défunte mère. Aussi, « à peine [Aïwa] avait-elle fini de chanter que voilà sa mère qui lui tend un pagne blanc, plus blanc que le kaolin. Elle lui prend le linge noir et sans rien dire, fond dans l'air » (Dadié, 1955, p.22).

Cette rencontre entre l'orpheline et sa défunte mère génitrice est bien la preuve que les paroles d'Aïwa ont été entendues depuis l'au-delà. Le chant devient, ainsi, un moyen efficace pour entrer en contact ou en communion avec les morts, surtout lorsqu'il est proféré par un(e) orphelin(e) en détresse. En Afrique traditionnelle, le chant tient une place importante dans le processus initiatique, surtout des jeunes filles. On y a recours comme un moyen établissant le contact entre les vivants et les Ancêtres dont l'avis et le soutien sont attendus pour la réussite de cette pratique sociale.

Les contes de l'orphelin témoignent d'un amour naturel. La sollicitude de la mère pour son enfant se manifestant même au-delà de la mort, la défunte mère apparaît à son fils ou à sa fille pour lui apporter le réconfort moral et matériel dont il a besoin. Il en est, ainsi, de l'amour entre la défunte mère et le jeune orphelin Koffi qui, vers la fin de son parcours

initiatique se « vit en compagnie de sa mère, qui en échange de la clé et de la seconde gourde lui remet trois autres gourdes » (Dadié, 1955, pp.29-30).

Qui mieux qu'une mère génitrice pour évaluer, à sa juste mesure, le cri d'alarme ou l'appel au secours d'un enfant fragile, sorti de ses entrailles, et abandonné par une marâtre jalouse et acariâtre à son propre sort ? L'intervention *in extremis* de la mère qui vient mettre un terme à la souffrance de l'enfant en danger et en passe de perdre la vie est à considérer comme une nécessité de lui donner un autre souffle de vie, de lui redonner le goût et la joie de vivre, de revivre. L'espace du séjour des morts devient alors pour l'orphelin le lieu d'une nouvelle naissance, d'une naissance, non plus biologique, mais d'une naissance baptismale accordant au nouveau-né les armes nécessaires et adéquates pour un retour triomphal et incontestable dans sa société d'origine pour y jouer le rôle qui lui sera, désormais, attribué en tant qu'un acteur essentiel de développement, de promotion et de pérennisation des valeurs.

À côté de la défunte mère, les génies sont perçus dans la plupart des contes de ce type comme les initiateurs des orphelins. En effet, ce sont eux qui introduisent les orphelins obéissants et dévoués dans l'univers des connaissances ésotériques. C'est encore eux qui facilitent aux orphelins la réalisation de leur quête initiatique à travers les épreuves irréalisables, voire démentielles à même de les aider à parvenir à la maturité, à la connaissance et à l'intégration au groupe social.

Ces êtres surnaturels initiateurs qui sont soit « un crocodile », « un être étrange », « un diable », de « vieilles femmes » dans « La cruche » (Dadié, 1955, pp.24-35), « la femme naine » ou « la femme génie » dans « L'orpheline et sa sœur » (Meyer, 2003, pp.197-203), par exemple, vivent dans des lieux craintifs dont la description crée, à dessein, une atmosphère d'épouvante dans l'esprit des personnages, source de profonde méditation pour les plus avertis sur le sens de leur présence dans cet univers et génératrice d'un sursaut prométhéen conquérant et vainqueur, guidé par une attitude de sagesse. C'est ce qu'il est convenu d'appeler « la pédagogie par la peur »¹. Cette peur qui, loin de freiner le héros dans son élan, constitue une source d'énergie dans son évolution vers l'objet de sa quête.

¹ La pédagogie par la peur est une esthétique littéraire de l'oralité, traduite dans les contes pour adolescents. Elle peut s'identifier à une sorte de pédagogie de la persuasion, une didactique bien ancrée dans les pratiques éducatives des peuples noirs. C'est un procédé éducatif à effet graduel qui commence d'abord, par les conseils, ensuite des mises en garde, puis des interdictions pour enfin, aboutir à l'application véritable d'une peur édifiante suite à une séparation, voire un bannissement, équivalence de la mort symbolique du héros, aux fins d'une éventuelle réinsertion. Voir à ce sujet, KONAN, Yao Lambert, 2012, « Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur : un agent de la régulation sociale », in *Çédille, revista des estudios franceses* n°8, Université de la LagÚna, Espagne, p. 194.

Médiateurs entre les humains et le monde de la brousse, les êtres surnaturels permettent aux orphelins d'échapper aux tentatives suicidaires des hommes pour revenir finalement dans leurs sociétés d'origine, comblés de richesses matérielles, spirituelles et sociales les plus extraordinaires. Comme le souligne N'Guessan François Kouakou, le système éducatif qui permet à la société sa reproduction est parsemé d'un ensemble d'embûches que les cohortes successives d'individus doivent surmonter. C'est le phénomène bien connu de l'initiation qui assure le passage de l'état de nature (état de naissance) à celui de culture (état de connaissance). (Kouakou, 2012, p.25).

Cette métamorphose subie par l'initié(e) est l'émanation d'un parcours jonché d'obstacles de tout genre dont le franchissement reste en grande partie lié au respect des codes d'accès au monde des Esprits et à une soumission totale et entière à l'indispensable secret initiatique².

La disponibilité des personnages surnaturels et le suivi à la lettre de leurs instructions sont instigateurs du changement opéré dans le statut des enfants orphelins qui, de leur situation de manque au début du récit, parviennent, au terme de leur aventure, à obtenir non seulement l'objet de leur quête, mais aussi, et, surtout, à améliorer leur propre condition existentielle. Ainsi, Koffi réussit-il à ramener la cruche de sa marâtre, Aïwa, à revenir avec le pagnon « aussi blanc que le kaolin », l'orpheline du conte guinéen intitulé « L'orpheline et sa sœur », à remettre à sa marâtre la calebasse « irremplaçable », avec pour récompense de leur bonne conduite la richesse matérielle et, surtout, la considération sociale. Tous connaissent un sort similaire en revenant de leur odyssée avec l'objet recommandé et l'amélioration substantielle de leur condition : de leur situation de rejet et de servitude du départ, synonyme d'une vie de solitude, bien que vivant dans la maison de leur père, ces orphelins retournent dans une liesse populaire avec richesses et serviteurs » (Kouacou, 2016, p.128).

Alors, surprise par la réussite de la jeune orpheline demeurée sage et respectueuse lors de son passage dans l'univers des génies, la coépouse du conte « L'orpheline et sa sœur » ne peut que se rendre à l'évidence en ces termes : « Elle n'a plus de père, elle n'a plus de mère, et elle est devenue tellement riche ! » (Meyer, 2009, p.201).

La richesse ne se réduit pas ici au seul bien matériel. Il prend, surtout, en compte la réussite sociale dans tous ses aspects, la capacité de l'individu à vivre en parfaite harmonie

² Par sa force et sa permanence, le secret initiatique transcende l'individu et le groupe, et ne s'incarne qu'aux termes d'une succession d'épreuves physiques et spirituelles de premier ordre. Son caractère absolu et coercitif est incompatible avec la demi-mesure, la médiocrité et l'incertitude. Aussi, la conférence du secret à l'adepte est-elle une investiture de haute dignité et un hommage aux qualités du bénéficiaire. Voir N'Guessan François Kouakou, op. cit, p. 32.

avec les normes de sa société et d'être reconnu par ladite société comme une personne humaine intégrée, importante et utile à son bon fonctionnement.

Grâce à sa sagesse, l'orphelin obéissant et respectueux peut donc inverser le cours qui semblait irréversible des choses et passer d'un état de personne « déshéritée, dépossédée de tout » à celui de « maître de son existence », d'« homme libre et socialement accompli ».

La recherche de la connaissance et de la sagesse est cette force qui a poussé Hammadi à se soumettre victorieusement à toutes les épreuves et à tous les interdits pour en sortir un « homme complet » ou (neddo), riche et roi. Tout au long de leur voyage, Hammadi et ses deux compagnons rencontreront des êtres mystérieux qui ne sont, en fait, que des symboles.

Chaque étape du trajet parcouru par les personnages en quête constitue un nœud du récit ; l'action progressant lors du passage d'un lieu à un autre. Lucide, mesuré et sage, Hammadi parvient à décoder la signification de ces différents symboles et énigmes et à obtenir de la part de Kaïdara ce conseil important qui, contrairement aux autres, permet de se faire une idée de sa maturité d'esprit : « Employez bien l'or que je viens de vous donner, et vous trouverez tout ce que vous voudrez, y compris l'échelle qui grimpe jusqu'au sommet des cieux et les escaliers qui s'enferment jusqu'au sein de la terre ! » (Bâ, 2001, p.36).

Donnant des précisions sur ce conseil de Kaïdara à propos de la valeur inestimable de l'or, métal ésotérique, Hampâté Bâ affirme :

[...] Cet or, c'est aussi la connaissance dont on peut faire un usage bon ou mauvais [...] L'or est inattaquable et l'oxyde ne peut le ronger. Ainsi en va-t-il de l'âme d'un homme arrivé à sa réalisation intérieure plénière. C'est cet homme qu'on appelle « l'homme complet » (« neddo en peul, « maa » en bambara »). (Bâ, 2001, p.88).

Contraint d'effectuer un voyage hors de sa société d'origine à cause de l'action malveillante d'une marâtre ou pour assouvir un désir de bien-être spirituel et social, l'orphelin ou le jeune homme qui foule l'espace étrange et étranger des êtres surnaturels est supposé, d'emblée, comme un mort en sursis, un individu à oublier et à supprimer de la mémoire collective, tant ces lieux réputés dangereux sont pourvoyeurs de sens péjoratif et dégradant. On y va, dit-on, pour s'offrir à la toute-puissance de la mort. Mais, l'individu qui sait se conduire avec sagesse et obéissance renaît toujours de ses cendres, grâce au concours bienveillant et bienfaisant de créatures providentielles aux actions « destructrices » de l'homme profane et « créatrices » de l'homme nouveau, de l'homme accompli et reconnu comme une valeur par sa société.

L'univers du séjour de l'orphelin(e) [ou du jeune candidat à l'initiation] dans cet ailleurs lui sert donc de matrice pour sa future métamorphose, dans la mesure où il correspond, sur le plan mystique, au retour dans l'espace virginal de la nature où il/elle doit se retremper, au contact des ancêtres et des divinités rencontrées, dans l'innocence originelle, et dans le but de renaître dans la plénitude de l'Homme, en tant qu'un être humain socialement apte à prendre sa place et à être consulté dans la prise des décisions devant marquer la vie de la société (Kouacou, 2016, p.35).

3. Le séjour dans « l'ailleurs » formateur des contes africains : sens d'une représentation

La représentation tient une place importante dans la mentalité et dans la vie des Africains. Cette manière de concevoir et de percevoir les choses résulte de l'animisme traditionnel qui fonde leur existence et auquel l'on doit très souvent se référer pour comprendre et donner sens à leurs différentes motivations. Dans l'imaginaire africain, les créatures surnaturelles qui habitent dans les forêts tiennent un rôle déterminant dans la vie des humains. De cet « ailleurs » où ils vivent, ces êtres supranaturels sont sollicités pour intervenir, participer et réglementer les étapes qui rythment leurs marches quotidiennes. Ils fondent, pourrait-on dire, « la dimension surnaturelle aux perspectives coutumières de la réalité africaine. Ils empruntent des formes humaines, animales ou végétales pour s'introduire dans le monde des hommes et viennent, dans la majeure partie des cas, les éprouver lorsque l'ordre social est perturbé. » (Konan, 2012, p.187).

Ils ont toujours une apparence terrifiante, mais savent se montrer dociles et gentils avec ceux qui les respectent, intrépides et méchants envers ceux qui les méprisent. C'est pour cette raison que le séjour, bref ou prolongé, d'un être humain dans leur univers est source de risques à prendre, d'épreuves à surmonter et de défis à relever dans la mesure où ce dernier doit se conformer à la volonté et aux règles qui régissent le cadre de vie de ses nouveaux maîtres.

Le séjour de ces humains dans l'espace réservé aux Esprits devient par conséquent, une sorte de « *stage de formation pratique* » incontournable d'expérimentation à la vie qui sera couronnée par son insertion ou son « *recrutement à un poste de responsabilité et d'honorabilité* » dans la société de ses semblables. La réussite de cette intégration est, en grande partie, si ce n'est totalement, liée à la préparation antérieure, à la vie passée du néophyte, du « *stagiaire* » avant son test pratique auprès de ses nouveaux formateurs. La

manière de vivre avant le séjour dans l'univers formateur est à prendre en considération et à saisir comme une étape préparatoire.

La violence de [la marâtre], cette figure féminine négative de la société africaine, n'est donc pas à considérer uniquement et entièrement comme exclusivement malfaisante pour l'orphelin(e) dans sa tension vers un mieux-être social. Elle a, tout au moins, l'avantage de jouer un rôle propulseur ou moteur de déclic et d'amorce pour une progressive et irréversible prise de conscience chez l'orphelin(e) de l'inertie, de la passivité existentielle que constitue la vie sclérosée d'un univers familial, du domicile hostile et déprimant de la marâtre. Ce lieu d'épreuves et de brimades représente en soi un cadre de pré-expérimentation ou de stimulation et de mise en éveil de sa persévérance, de son abnégation et de sa bravoure dont le test d'opérationnalisation se fera véritablement et avec succès hors du cadre familial au cours de ses rencontres successives avec les personnages surnaturels [dans l'ailleurs formateur]. La violence familiale subie devient alors un acte formateur pour l'initiation et l'insertion sociale de l'orphelin(e) (Kouacou, 2016, p.34).

Le monde inconnu dans lequel entre l'héroïque orphelin(e) ou le jeune homme des contes négro-africains, l'univers des Esprits, est ainsi un espace sacré où il/elle doit subir une initiation utile, un acte de purification et de sacralisation qui, à terme (donc à la fin de sa longue formation durant plusieurs années), le transmutera en une personne nouvelle et accomplie. Cet espace devient, non pas un univers de non-retour où l'on entre pour ne plus retourner à la vie dans la société humaine, mais le lieu de la recherche de l'équilibre de soi, de la renaissance, de la (trans)formation et de la préparation à une « *métanoïa* »³, pour un retour à la vie nouvelle, à une vie, désormais, acceptable et acceptée par tous. C'est pour cette raison que le récit subit cette sorte de circularité narrative qui décrit toujours une trajectoire favorable à un retour au lieu de départ, comme pour rendre compte de tout le parcours, surtout des changements notables enregistrés dans la vie des personnages dans leur démarche initiatique.

Conclusion

Les contes africains de l'orphelin et ceux portant sur le parcours initiatique de jeunes gens dans un univers autre que le leur habité par les Esprits posent la grande problématique de

³ L'idée de *métanoïa* renvoie à celle de la repentance, de la conversion ou d'un changement de manière d'être et de vivre. Elle suppose l'adoption d'une nouvelle manière d'être et de vivre, un changement bien plus radical, qui affecte la manière d'être, la façon de penser, l'échelle des valeurs, les priorités, la manière de vivre, l'attitude, le comportement... Voir Sylvain Romerowski, (1999). « Que signifient les mots *métanoéô* et *métanoïa* ? », *Fac-réflexion*, n° 49 : 37-43.

la formation de l'être humain dans les sociétés traditionnelles. Cette formation utile qui pérennise la tradition et les recettes léguées par les ancêtres a souvent lieu après un rejet, un bannissement de l'individu de sa société, suite à des tensions diversiformes entre l'orphelin et sa marâtre ou à un désir personnel de la quête d'un mieux-être social. Les êtres qu'il rencontre dans le nouvel espace où il est amené à vivre deviennent des adjuvants incontournables à l'accomplissement de soi. La contribution de ces êtres supranaturels à sa formation humaine et spirituelle est à considérer comme une mission qui dévoile son être et souvent, « une part inconnue de lui-même » (Audeguy, 2007, p.58).

Jeté dans l'« Ailleurs » qui n'est pas le sien et où il devra apprendre à en connaître le mode de fonctionnement pour sa survie, le héros-quêteur retourne dans sa société d'origine, tout accompli, en raison de sa longue et difficile formation. L'« Ailleurs », cet espace de purgation et de purification, est un univers d'éducation qui plonge l'initié dans des réalités étranges n'appartenant pas seulement à l'ordre de la « *Nature* », mais aussi, et surtout, de la « *Spiritualité* », où seuls les Esprits président à l'évolution des choses. Le séjour de l'initié dans le monde des êtres surnaturels devient alors un passage transformateur de l'ancienne vie à une nouvelle vie plus harmonieuse et socialement admise et autorisée.

Le départ des personnages pour un séjour dans « l'ailleurs » n'est donc pas la recherche « du temps perdu », mais une aventure dans un espace formateur où l'on se retrouve, où l'on se détermine, où l'on se construit et construit son devenir social.

Références bibliographiques

- AUDEGUY Stéphane, 2007, *Les Monstres : si loin et si proches*, Paris, Gallimard.
- BÂ Amadou Hampâté, 1972, *Aspect de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine.
- BÂ Amadou Hampâté, 2001, *Kaïdara, récit initiatique peul*, Abidjan, NEI-EDICEF.
- BREMOND Claude, 1966, « La logique des possibles narratifs », *Communications* 8, Paris, Seuil, pp.60-76.
- CAUVIN Jean, 1980, *Comprendre les contes*, Paris, Editions Saint-Paul.
- COLIN Roland, 1957, *Les Contes noirs de l'Ouest africain*, Paris, Présence Africaine.
- DADIE Binlin Bernard, 1955, *Le Pagne noir*, Paris, Présence Africaine.
- HAMON Philippe, 1985, *Texte et idéologie, Valeur hiérarchique et évaluation dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF.
- KONAN Yao Lambert, 2012, « Le monstre des contes négro-africains de la pédagogie par la peur : un agent de la régulation sociale ». *Çédille, revista des estudios franceses* n°8, Université de la LagÚna, Espagne, pp.186-202.

- KOUACOU Jacques Raymond Koffi, 2014, « Origines, formes et significations de la violence à l'égard des enfants dans l'univers des contes africains de l'orphelin », « *Itineris* » *Plus*, Libreville, Les Éditions du CENAREST, pp.11-12/pp. 26-36.
- KOUACOU Jacques Raymond Koffi, 2016, « Réflexions sur la signification de la présence des créatures d'épouvante dans les contes négro-africains », *La Revue du Centre de Recherche et d'Études en Littérature et Sciences du langage*, Université de Cocody, JCR Editions 5, pp.121-133.
- KOUADIO Yao, 2012, « Kaïdara ou l'exaltation de la sagesse peule », *Les lignes de Bouaké-La-Neuve*, Université de Bouaké N°3, pp.1-16.
- KOUAKOU N'Guessan François, 2012, *Fraternité et secret initiatique dans les cultures de tradition africaine*, Abidjan, Éditions Balafons.
- MEYER Gérard, 2009, *Contes de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Karthala.
- MONNET BADJO Bernadette, 2003, *Les Mensonges de la nuit*, Abidjan, NEI.
- N'DA Kan Pierre, 1984, *Le Conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan.
- OBIANG Ludovic, 2002, « Sans père, mais non sans espoir. La figure de l'orphelin dans le roman francophone subsaharien », *Francofonía*, Universidad de Cádiz, núm. 11, pp.203-213.
- PAULME Denise, 1976, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Éditions Gallimard.
- ZIGUI Koléa Paulin, 1995, *Les Contes à rire de la France médiévale, Le Roman de Renart et les contes d'animaux de l'Afrique de l'Ouest. Étude de morphologie et de physiologie comparées. Types, structures, idéologies*. Thèse de Doctorat d'État, 2 tomes, Université François Rabelais, Tours.

**Modalités stylistiques de l'écriture du handicap et sémiose doxique du corps-tabou dans
*Soundjata ou l'épopée mandingue et Kaydara***

Dorgelès HOUESSOU
Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
dorgeleshouessou@yahoo.fr

Résumé

Sogolon Kedjou et son fils, Soundjata, sont tous deux frappés de handicap. De même Hammadi et ses compagnons, au cours de leur voyage initiatique rencontreront des êtres difformes et paralytiques. À partir d'un tel corpus, la présente étude interroge le travail de la sémiose de l'écriture du handicap, c'est-à-dire en situation d'artistisation comme le processus de littérisation est le lieu. Il s'y agit de mettre en relation les considérants doxiques et leur valeur herméneutique selon l'investissement stylistique du thymique, de l'éthique et du noétique moliniéens. Il en résulte les procédés d'écriture du handicap que sont la prosopographie et l'organisation phrastique sous-jacente, le lexique dépréciatif, la parémiologie, l'accumulation et le trope. Tous ces éléments mettent en lumière une mystique négro-africaine sous-tendue par le thymique au cœur d'une dialectique associant d'une part, une didactique du paradoxe comme mystique de la prudence et, d'autre part, la symbolique et la sublimation de la difformité comme résultant d'une axiologie valorisante.

Mots-clés : Stylistique, axiologie, doxa, handicap, sémiose, thymique.

Abstract

Sogolon Kedjou and his son, Soundjata, are both crippled. Likewise Hammadi and his companions, during their initiatory journey will meet deformed and paralytic beings. Based on such a corpus, the present study questions the work of the semiosis of the writing of infirmity, that is to say in a situation of artistization as the process of literarization is the place. It is a question of relating the doxic recitals and their hermeneutical value according to the stylistic investment of the Molinean thymic, ethics and noetics fields. This results in infirmity writing processes such as prosopography and underlying phrasing organization, deprecating lexicon, paremiology, accumulation, and trope. All these elements shed light on a Negro-African mystic whose expression is underpinned by the thymic as the epicenter of a double dialectic. This combines, on the one hand, a didactic of paradox as a mysticism of prudence and, on the other hand, the symbolism and sublimation of deformity as resulting from a valuing axiology.

Keywords: Stylistics, axiology, doxa, infirmity, semiosis, thymic.

Introduction

Le récit épique de Djibril Tamsir Niane relate l'histoire d'un personnage civilisateur né d'une mère bossue et d'une laideur insoutenable : Sogolon Kedjou, la femme-buffle dont l'aspect repoussant occasionnera une gêne manifeste de la part du roi Naré Maghan.

Soundjata, son fils prophétique attendu et annoncé par maints oracles, ne fait usage de ses jambes qu'à l'âge de sept ans. Jusqu'alors, tout comme sa mère difforme et laide, il aura été victime de railleries et de méchancetés de toutes sortes du fait de son handicap. De même Hammadi, le héros du conte initiatique peuhl *Kaydara*, au cours de sa quête de la connaissance, rencontre au souterrain pays des pygmées, un être à la difformité hyperbolique, un petit vieux à l'aspect repoussant que ses deux compagnons de voyage n'ont pu s'empêcher d'invectiver et de mépriser avec le plus grand dédain, et un bossu frappé d'un nanisme des plus sévères. Ces différents personnages, figures de l'impotence et symboles de la déchéance humaine, sont perçus, selon le point de vue qui les expose, comme des malheureux oubliés de Dieu ou des parasites maudits des cieux. Cette perception axiologique est sous-tendue par une littérature mobilisant des ressources stylistiques participant de la justification des postures campées vis-à-vis du handicap.

Soundjata ou l'épopée mandingue et *Kaydara* sont, en effet, au nombre des plus purs fleurons de la création tradi-oraliste en Afrique noire. Cela constitue sans doute la raison pour laquelle leurs retranscriptions ont donné lieu à de véritables chefs-d'œuvre de la littérature négro-africaine. L'un et l'autre abordent le thème du passage initiatique à l'exercice du pouvoir comme considérant de noblesse de cœur, d'une part, et de perfection spirituelle d'autre part, et invitent l'auditeur ou le lecteur à découvrir, avec les héros, son propre état de connaissance, donc d'existence. On s'y intéressera aux modalités stylistiques de la littérisation du handicap en tant qu'anti-valeur doxiquement génératrice de valeurs. Cette lecture mobilisera des ressources telles que la prosopographie à travers le continuum phrastique, le lexique, le procédé parémiologique et le trope en ses déclinaisons métaphorique et métonymique. Ces *modus faciendi* scripturaux, du point de vue de leur finalité objectale dans la sémiologie du handicap, initient une mystique négro-africaine faite de paradoxe. Les affects y sont entendus comme opposés au ratio-conceptuel chez le non initié, mais complémentaires et fusionnels chez l'esprit éprouvé qui aura su se hisser au sommet de l'extase mystique dont le sublime est manifeste dans l'esthétique de l'oralité retranscrite.

1. Balisage théorique

Ce détour conceptuel et méthodologique aborde les notions de sémiologie, de doxa et de sous-composantes du contenu moliniéen en rapport avec la stylistique à partir desquelles la présente étude se déploiera. On envisagera enfin quelques généralités sur le style épique et celui du conte.

1.1. Sémiose et artistisation

Selon G. Molinié, tout signe est constitutif d'un langage et tout langage est potentiellement artistisable dans des conditions particulières de félicité qui relèvent de la réception. C'est donc le processus par lequel tout énoncé est reçu et décodé comme artistique que G. Molinié nomme *artistisation*. De là faut-il sans doute déduire le fait que l'artistisation soit un mode de signification de toute société. Autrement dit, si le langage artistisé constitue un travail autotélique (car il est son propre référent), il n'en constitue pas moins un prétexte fondamental à un travail d'herméneute sur la société qui en voit l'éclosion. Ce travail, c'est la sémiose au sujet de laquelle il affirme notamment ceci :

La sémiose, à mon avis, doit d'abord s'appréhender en terme d'intérêt. L'intérêt me paraît en effet caractériser le plus largement le bouquet des traits fondamentaux de l'activité sémiotique de base, s'il se révèle pertinent d'en distinguer d'autres niveaux équivalents (et non pas de simples monnayages du même). Il s'agit essentiellement, à la fois primitivement, de l'ontogenèse de chaque subjectivité, et fonctionnellement, dans le vécu permanent de chaque expérience, de ménager le contact le plus confortable possible avec l'extériorité. (G. Molinié, 2005, p. 33)

La sémiose relève donc de l'empirie singulière d'une subjectivité spectatrice qui s'objective dès lors qu'elle rencontre l'expérience non moins singulière de l'énonciateur à travers son propos. Une intersubjectivité en somme qui prend pour objet l'être social, dont l'appréhension est fonction d'un calcul descriptif. Le sens est donc la résultante d'une négociation entre la subjectivité du récepteur, celle de l'encodeur et celle projetée sur l'extériorité du monde, dont le langage artistisable ou artistisé est une modalité de construction. L'herméneute ne peut dès lors envisager interpréter le langage en dehors de la société qui en est la matrice implicite et le réceptacle matériel. D'où les références socio-déterministes à l'imaginaire collectif dans la mesure où :

les outils langagiers de chaque type de langage (leur arsenal instrumental particulier, la détermination formelle de leurs structures sémiotiques matérielles, comme les lexies et les schémas syntactico-phrastiques du langage verbal...) sont porteurs de valeurs, qui définissent et leur portée mondaine et leur fonctionnement formel. (G. Molinié, 2005, p.41)

1.2. Doxa et littérisation

Pour peu que la sémiose de l'artistisable envisage au plus haut degré de manifestation ratio-conceptuelle, la société matérielle comme finalité, elle ne peut faire fi de ce qui fonde le *socius* comme unicité concrète et tangible. C'est en effet la *doxa* qui, en tant que fonds pragmatique garant de l'interrelationnel, peut être perçue «comme un facteur de cohésion sociale, un élément constructif dans le rapport à soi et à l'Autre» (R. Amossy & A. Herschberg-Pierrot, 1997, p. 43). Ainsi : «le stéréotype ne se contente pas de signaler une

appartenance, il l'autorise et la garantit» (Ibid., p. 44). La doxa construit donc le soi, configure l'image de l'Autre et, entre ces deux pôles, préside à la construction de l'interrelation. En cela, le doxique réfère à l'identité dans sa dimension inclusive. Or, celle-ci est à la fois affective et rationnelle et repose sur une représentation du monde qui obéit au même dualisme générateur. G. Molinié en déduit alors que :

C'est bien sur le sentiment partagé de l'acceptabilité que se fonde le doxique, et ce sentiment, comme tel, est lui-même mixte : affectivo-intellectuel. Du côté du pulsionnel, de la tendance vitale élémentaire et même de son élaboration plus sentimentalement raffinée, le mouvement doxique puise sa force et son élan, qui donne puissance et dynamisme à la vie sociale, dans ses sensations, ses ressentiments, ses bonheurs et ses malheurs. (G. Molinié, 2005, p. 83)

Il serait cependant trompeur de ne considérer le doxique que comme la résultante du thymique donc des affects. Le logos y est tout autant opératoire sous sa dimension ratio-conceptuelle. Ainsi, « du côté rationnel, le mouvement doxique détermine la base des stratégies sociales et institutionnelles, des formes les plus privées et les plus fugaces aux formes les plus publiques et les plus stables ». (Ibid., p.83)

Le littéraire, parce qu'il est déterminé par les valeurs inter-subjectives constitutives de la doxa, offre au récepteur un horizon évaluatif dit d'attente au fil duquel se calcule avec l'affectivité en toile de fond, l'intérêt suscité par lui. En ce sens, la doxa « outre sa manifestation comme résultats des calculs des reconnaissances des valeurs, aboutissant à des formations discursives, à des discours sociaux, au sens le plus actuel de nos concepts, se fonde constitutivement dans l'illustration de toutes les facettes de l'humain » (Ibid., p.83).

1.3. Thymique, éthique et noétique au prisme de la stylistique

Dans son projet d'édification d'une herméneutique matérielle, G. Molinié considère que la substance du contenu est constituée de trois sous-composantes que sont la sous-composante thymique, la sous-composante éthique et la sous-composante noétique. La première, « la sous-composante thymique, c'est le pulsionnel, l'affectif, le sentimental : la part des sens, depuis le sensible et le sensuel jusqu'aux raffinements du cœur » (G. Molinié, 2005, p. 209). Elle correspond donc à la part de la pulsion en tant qu'elle est manifeste dans le langage. La seconde, « la sous-composante éthique, c'est le domaine du ressentiment moral, de la gestion de l'action, de la réactivité et de la directionnalité dues à la position sur l'échelle du respect au mépris » (Ibid., 209). Elle a partie liée avec l'axiologie dont il est établi de longue date qu'elle relève plus des représentations collectives et de leur autodétermination que d'un éventuel acte d'individuation. La dernière, « la sous-composante noétique, c'est la

part du ratio-conceptuel, l'emblématique du *logos* comme puissance d'ordre, l'abstraction conquérante du rationnel » (Ibid., p.209).

Le langage artistisé, parce qu'il se détermine comme tel, n'échappe pas pour autant au rationnel en dehors duquel il n'y aurait guère d'intelligibilité langagière. Si le *logos* ratio-conceptuel en assure la référentiation, l'éthique lui assure une finalité utilitaire et fonctionnelle. Cependant, le langage artistisé accorde le primat au thymique qui le constitue en tant qu'activité sociale et genre discursif déterminé. Or ces déterminations socio-génériques ne sont envisageables qu'au prisme d'une analyse du littérarisable dont la stylistique a formulé, de longue date, les constituants que sont les déclinaisons générale, générique et singulière de la littérarité. Ces horizons ne sont pas dogmatiquement préétablis, mais relèvent d'un calcul négocié entre le récepteur et le texte phénoménal. La praxis stylistique mobilisée vise donc à épuiser les considérants de littérarité, justifiant de l'effectivité d'un traitement artistique du langage par la détection et l'analyse de procédés formels. C'est la détermination du littéraire comme tel qui s'épuise alors dans les dimensions thymique et éthico-noétique.

1.4. Généralités sur le style de l'épopée et du conte

On doit à Milman Parry d'avoir contribué à stabiliser génériquement le style de l'épopée dans sa thèse intitulée *L'Épithète Traditionnelle dans Homère : Essai sur un problème de style Homérique* (1928). Son étude que l'on croisera aux travaux dirigés par J. Derive (2002) révèle que l'épopée se définit d'un point de vue stylistique comme un récit continu ou une mosaïque narrative au sujet d'une aventure héroïque (actions extraordinaires) ; un ensemble descriptif de personnages nobles socialement et/ou moralement, et/ou de personnages divins ; un lexique agonal ; une longueur formelle importante ; des unités prosodiques remarquables ; un vocabulaire figuré donnant lieu, d'une part à un style formulaire dominé par des anaphores, des prolepses et des analepses d'utilité mnémotechnique, et d'autre part, à un style hyperbolique dicté par la nécessité du grossissement épique.

Quant au conte, M. Robert (1967, p. 159) estime qu'il « relève de la pure métaphore, c'est une image poétique, l'expression voilée d'un sentiment du monde et de la nature, tels que les concevaient en leur enfance les peuples de nos pays ». J. Demers & L. Gauvin (1976) l'abordent en y définissant comme des « lois du genre » : la tonalité fantaisiste des événements narrés ; l'accumulation d'aventures ; le vocabulaire des interventions surnaturelles ou événements miraculeux ; la description caricaturale des personnages ;

l'encodage explicite et intradiscursif du genre se donnant comme tel au lecteur qui attend d'être réaverti que « ceci est un conte » ; et l'atemporalité c'est-à-dire l'absence de toute référence historique et géographique connue, d'où les formules « il était une fois » et « dans un pays très éloigné ». Le style d'ensemble est donc, soit humoristique pour les contes facétieux, soit fantastique pour les contes merveilleux. Comme le note M. Butor, « le conte est [...] obligatoirement fantastique, c'est-à-dire en opposition flagrante avec le quotidien » (1960, p. 62).

2. Les procédés d'écriture du handicap

2.1. La prosopographie du handicap : analyse phrastique

Selon G. Molinié, « la prosopographie, figure macrostructurale de second niveau, est un lieu. C'est une variété canonique de description, qui s'attache à l'aspect physique, notamment de personnages » (G. Molinié, 1992, p. 279). Ainsi, elle peut être aussi bien la « composante d'un portrait », qu'un élément constitutif des « descriptions d'inanimés ». Les déterminations constitutives de la stylistique phrastique participent d'une mise en discours descriptive de nature à focaliser l'attention du récepteur sur la topique du handicap dans *Kaïdara* et *Soundjata*. Cette hypothèse se vérifie dans de nombreux extraits que nous limiterons à quelques occurrences représentatives de chaque œuvre. Ainsi le narrateur de *Kaïdara* décrivant un personnage au handicap saillant énonce les quatre phrases que voici :

Il constata par ailleurs que son buste était deux fois plus large que ses membres, et sa hanche droite deux fois plus épaisse que la gauche. Ses pieds aussi étaient déformés: l'un était équin, l'autre talus. Le vieux louchait des deux yeux: le gauche était convergent, le droit divergent. Son front était affecté d'une bosse sanguine et son dos affligé d'une protubérance dont la saillie dépassait la tête. (*Kaïdara*, p.42)

La première mobilise une reduplication de la subordination doublée d'un parallélisme syntaxique mettant en jeu un comparatif de supériorité (deux fois plus...que) comme procédé d'insistance attestant de la difformité du référent. La seconde phrase mobilise une segmentation explicative du handicap podal du sujet et procède également par un parallélisme syntaxique entre les deux propositions de ladite séquence explicative. Ces propositions sémantiquement antithétiques créent un effet de paradoxe de nature à amplifier le handicap décrit. La troisième phrase obéit à la même configuration que la seconde et vise à la description du handicap oculaire du sujet. La quatrième phrase est coordonnée par la conjonction à valeur additive « et » dont l'usage associe aussi deux propositions paralléliques d'un point de vue syntactico-sémantique établissant les égalités suivantes : /front/ = /dos/ ; /affecté/ = /affligé/ ; /bosse/ = /protubérance/. L'adjectif « sanguine » dans ce jeu des

équivalences est renforcé par la relative « dont la saillie dépassait la tête ». Au total ce morceau descriptif évoque six types de difformité portant respectivement sur les dispositions et proportions du buste, de la hanche, des pieds, des yeux, du front et du dos. Comme on peut le voir, leur accumulation chez le même sujet dénote une axiologie dévalorisante et une affectivité dysphorique.

Soit l'extrait ci-dessous de l'épopée mandingue où le chasseur respectueux des traditions consent, en retour à l'hospitalité que la cour lui témoigne, à faire la prophétie suivante annonçant l'arrivée de Sogolon: « Je vois venir vers ta ville deux chasseurs ils viennent de loin et une femme les accompagne, Oh, cette femme ! Elle est laide, elle est affreuse. Elle porte sur le dos une bosse qui la déforme, ses yeux exorbitants semblent posés sur son visage ». (Soundjata, p.20)

Il s'agit de trois phrases dont la première est constituée de propositions juxtaposées et coordonnées. Segmenté en quatre propositions indépendantes, le développement de l'intrigue la suspend par une exclamative alors même que le mode de progression phrastique est inversé. D'une progression linéaire (des chasseurs...ils) on aboutit à une progression à thème constant (une femme... Cette femme !). Ce procédé constitue une polarisation du référent dont l'interjection annonce une tension narrative. Le type interjectif en contexte descriptif ici poserait sans grand mal un horizon d'attente exaltant. L'attente est malheureusement décevante, car, contre toute logique, la seconde phrase (Elle est laide, elle est affreuse) associée à sa brièveté la réduplication insistante de structures syntaxiques juxtaposées et la gradation sémantique de l'intensité dysphorique. La portée du type interjectif est donc réorientée, sans doute par empathie, pour exprimer le dépit futur de celui qui devra l'épouser. Quant à la troisième phrase, on y aboutit à une juxtaposition d'une phrase complexe par subordonnée relative polarisant le constituant du premier handicap (la bosse) et d'une phrase simple à valeur descriptive mettant en relief le second handicap du sujet à savoir l'exophtalmie. La segmentation par juxtaposition est donc le procédé le plus usité dans ce passage dont elle a pour effet d'accélérer la chute et d'amplifier la portée constative et dépréciative.

De même lorsque le griot relatant la geste de Soundjata affirme : «Comme les hommes ont la mémoire courte, du fils de Sogolon on ne parlait qu'avec ironie et mépris» (41), la clause met en lumière les railleries endurées par le jeune prince du fait de son handicap. C'est l'effet recherché par l'inversion du poste fonctionnel du complément d'objet indirect (du fils de Sogolon) censé selon toute logique normative clore l'énoncé phrastique. La saillance des quolibets au sujet de l'état de perclusion implicitement évoqué relève aussi de la

succession des masses volumétriques. La protase «Co/mme/ le/s ho/mmes/ ont/ la/ mé/moi/re/ cour/te/» (12 syllabes) étant inférieure à l'apodose «du/ fils/ de/ So/go/lon/ on/ ne/ par/lait/ qu'a/vec/ i/ro/nie/ et/ mé/pris/» (18 syllabes) ainsi qu'il en résulte un usage banal dans la langue française, la cadence majeure, envisageable comme indice de contremarquage, traduit intuitivement la banalité doxique que constitue un handicapé raillé et méprisé.

2.2. Le lexique dépréciatif et l'énonciation parémiologie

2.2.1 Le lexique dépréciatif

Le narrateur de l'épopée mandingue choisit de donner la parole au buffle de Do qui ravageait les plantations semant famine et désolation. Sous sa forme humaine (une vieille mendicante), vaincue par la noblesse d'un chasseur généreux, le buffle de Do confie à ce dernier le secret pour venir à bout de son sortilège d'invincibilité en lui notifiant qu'un tel secret est assorti de la condition suivante :

Quand tout le peuple de Do sera rassemblé et qu'on te dira de choisir celle que tu veux pour femme, tu chercheras dans la foule ; tu trouveras, assise à l'écart sur un mirador, une jeune fille très laide, plus laide que tout ce que tu peux imaginer – c'est elle que tu dois choisir. On l'appelle Sogolon Kedjou ou Sogolon Kondouto, car elle est bossue. (Soundjata, p. 24)

L'épithète dépréciative «laide» charrie en soi un univers thymique dysphorique à l'endroit de la jeune fille, particulièrement du fait de sa concaténation aux adverbes d'intensité (/très/ ; /plus/), mais c'est surtout le nom dont elle est affublée qui témoigne du mépris de ses concitoyens à son endroit. Un tel mépris ne pouvait qu'aboutir à sa marginalisation (assise à l'écart sur un mirador). En effet, la proposition coordonnée «car elle est bossue», renvoie à la valeur explicative du coordinatif quant au nom porté par la jeune fille. Le sobriquet «Kedjou» susceptible de se décliner en «Kondouto» signifie donc «la bossue». En soi, le statut nominatif du handicap accroît le sentiment dysphorique annoncé par son énonciation, mais la clause de la phrase (bossue) en prolonge la résonance dévalorisante.

Dans *Kaïdara*, on retrouve avec les mots de Hamtoudo les dénominatifs suivants à l'endroit du vieil handicapé : «*démons*» (41), «*monstre*» (41), «*le possédé*» (42), «*le pied fourchu*» (42), «*maître loqueteux*» (47), «*bossu au dos, bossu à la nuque et pied bot des deux pattes*» (47). L'axiologie dévalorisante y est manifeste à travers les univers isotopiques convoqués à savoir le spirituel («*démons*», «*monstre*», «*le possédé*») et le corporel («*le pied fourchu*», «*maître loqueteux*», «*bossu* », «*pied bot*»). Ce lexique fortement dévalorisant d'un point de vue éthico-noétique pose comme répulsive et dangereuse la personne du vieil

handicapé. Les soupçons de Dembourou se confirmeront quand celui-ci dépossédera Hammadi de tout son or au motif de lui enseigner quelques leçons vitales.

En affirmant aussi que «Mari-Djata, assis sur ses jambes impuissantes, mangeait tranquillement dans une calebasse» (Soundjata, p. 43), le syntagme «jambes impuissantes» qui peut sembler un atténuateur euphémique, relève d'un recours amplifiant à l'imaginaire collectif. Il en sourd un parallèle métaphorique avec l'incapacité fonctionnelle du phallus dont la manifestation est une grande indignité pour l'homme. D'ailleurs ce sens en est quasi doxique vu que le handicap des jambes induit une difficulté du patient à se marier ou alors très souvent une impuissance sexuelle corrélée.

Pour Dembourou, cependant, le handicap physique est moins détestable que la défaillance mentale. Il traitera ainsi de fou, au moyen d'une périphrase moqueuse, un homme qui, constituant un des symboles du parcours initiatique des trois compagnons de voyage (Hammadi, Hamtoudo et Dembourou), augmentait le volume d'un fagot déjà impossible à soulever parce que trop lourd. À la vue d'un tel insensé, il s'écria: "en voilà un qui ne semble pas savoir ce qu'il doit faire" (p. 34). De même, l'attitude de son compagnon Hammadi semblant tout à fait hors de propos, lui qui offrit tout son or au vieillard loqueteux dont il prétendit qu'il était un maître d'initiation, Dembourou ne manquera pas d'énoncer cette interpellation : «De grâce, mon ami, cesse d'être fou avec les démons!» (41). La folie selon Dembourou est donc plus irritable et plus répugnante qu'une quelconque dégénérescence physique.

2.2.2 L'énonciation parémiologique

Dans les deux ouvrages tenant lieu de corpus, les proverbes ne manquent pas de célébrer la sagesse ancestrale négro-africaine. Ainsi, certains d'entre eux font référence au handicap. C'est le cas du proverbe suivant énoncé par le sens commun au sujet de la rivale de Sogolon : « Personne ne connaît le mystère de Dieu, le serpent n'a pas de pattes, mais il est aussi rapide que n'importe quel autre animal qui a quatre pattes. » (Soundjata, p.48). La symbolique de ce proverbe réside dans la métaphorisation du serpent perçu comme l'individu perclus des jambes. À ce dernier, le créateur offrit des avantages censés combler son déficit de mobilité podale. De même, en contexte, ce proverbe signifie qu'il faut se méfier des apparences, car Sassouma qui semblait aussi innocente qu'un serpent dépourvu de jambes a pu s'avérer mauvaise et cruelle.

« Le serpent mord rarement le pied qui ne marche pas », dit une des sorcières. (Soundjata, p.51) Dans ce proverbe-ci, Sassouma la belle mère de Soundjata contre qui elle

complotait alors que celui-ci n'était encore qu'un jeune adolescent, est rappelée à l'ordre par une des sorcières auxquelles elle demandait d'éliminer le jeune prince. Ce proverbe traduit implicitement et dans le contexte de la référence au handicap récent de Soundjata l'idée que le handicapé moteur est à l'abri du danger, car il ne saurait faire preuve d'intrépidité. D'où le sens que peut prendre ce proverbe pour traduire le danger auquel s'expose quiconque fait acte de témérité et de provocation. On retrouve la même symbolique dans le proverbe suivant énoncé par le maître initiatique du jeune Hammadi :

Certes Hammadi, ce monde est comme un oiseau qui n'a qu'un pied et qui bat de l'aile. Tout homme qui l'aperçoit croit pouvoir s'en saisir, mais l'oiseau bizarre se fauilera toujours entre les pieds du chasseur et ira le narguer un peu plus loin, tout en semblant lui dire: « Viens... cette fois-ci tu m'auras sûrement! ». (Kaïdara, p.70)

L'oiseau infirme dont il est fait mention symbolise l'apparente fragilité des êtres, des phénomènes et des choses. Quiconque n'en juge que par l'apparence court le risque certain d'être ridiculisé comme le chasseur qui est évoqué dans la mise en situation fictive de l'énoncé proverbial ; car à juger de la valeur d'un homme à travers sa seule apparence, d'énormes erreurs sont possibles, et parfois fatales comme ont pu en faire l'expérience Hamtoudo et Dembourou, malheureux compagnon d'Hammadi, qui ont perdu la vie à force de ne pas prêter attention aux signes et symboles rencontrés durant leur quête initiatique.

2.3. La figuration microstructurale

2.3.1. L'accumulation

Les trois compagnons de ce voyage initiatique au cœur du pays de Kaïdara, dieu de la connaissance, Hammadi, Hamtoudo et Dembourou, ont reçu de celui-ci neuf bœufs chargés d'or. Sur le chemin du retour, ils rencontrent un village où ils jugent opportun de se reposer pour trois jours sauf que l'accès en était interdit aux étrangers. Sans-abri et courant le risque d'être nuitamment agressés, ils reçoivent au milieu de leur méditation anxieuse l'émissaire du roi de ce village. Ce dernier est alors décrit comme "un captif nain albinos, borgne de l'œil droit, bossu par devant et par derrière" (39). L'accumulation porte ici sur les difformités accablantes dont ce personnage est affublé.

D'emblée le statut de captif en fait un homme sans droit donc un sous-homme. L'albinisme dont il est porteur constitue une tare héréditaire handicapante pour un homme de sa condition, c'est-à-dire incapable d'avoir les moyens de se procurer les soins nécessaires à la prise en charge de son mal. À demi aveugle, puisque privé de l'œil droit, l'émissaire du roi est de surcroît assailli par une double bosse. Cette accumulation traduit donc l'extrême souffrance du concerné et, de même, le peu de crédibilité et de considération qu'attribuerait

un étranger à un tel individu. En soi, son aspect si repoussant constitue donc un défi supplémentaire lancé à l'endroit des compagnons de voyage, car leur survie semble alors dépendre de leur capacité à manifester de l'empathie pour cet émissaire disgracieux.

Dans l'extrait suivant le narrateur de l'épopée retranscrit une pensée doxique comme le laisse supposer l'usage de l'indéfini: «on a vu des rois borgnes, des rois manchots, des rois boiteux, mais des rois perclus des jambes personne n'en avait jamais entendu parler» (Soundjata 41). L'énumération apparaît de prime abord comme la modalité d'un listage des handicaps doxiquement tolérables à un roi. Mais le narrateur ne les énumère que pour créer un effet d'accumulation qui rend à la perclusion toute la fatalité cumulée des autres formes d'impotence. Une fatalité qui devrait s'accommoder de celle de la destinée de Soundjata, car poursuivra le narrateur: «Pour grand que soit le destin prédit à Mari-Djata, on ne peut donner le trône à un impuissant des jambes; si les génies l'aiment, qu'ils commencent par lui donner l'usage de ses jambes. Tels étaient les propos que Sogolon entendait tous les jours» (41).

2.3.2. Les tropes métaphoriques et métonymiques

Les trois compagnons du voyage initiatique arrivent un jour à une étape décisive de leur quête, au pied d'une case mystérieuse: «Les jeunes gens pénétrèrent dans la case où ils pensaient ne trouver que ce coq. Mais ils y découvrirent un petit vieillard aux jambes serpentiformes, tout pelotonné sur lui-même. Ils saluèrent avec beaucoup de respect cet être qui n'était humain que jusqu'aux deux fesses» (Kaïdara, p.35). On retrouve dans cette métaphore du serpent pour les jambes flasques le même considérant doxique du proverbe énoncé par la sorcière désireuse de montrer à Sassouma qu'un handicapé a moins de chance que quiconque d'être intrépide et de risquer de se mettre en difficulté. La métaphore zoomorphique est aussi à l'œuvre dans ce passage décrivant l'émissaire du roi de la cité interdite «bossu au dos, bossu à la nuque et pied bot des deux pattes» (47). Le lexème patte induisant une métaphore nominale, animalise le thème humain au bout d'un processus de désacralisation du handicapé et dont le procès tropique est l'apogée.

La métonymie «elle était laide, d'une laideur robuste, on voyait ses bras musclés et ses seins gonflés poussant fermement le solide pagne de cotonnade noué juste sous l'aisselle» (Soundjata 21), décrit la laideur de Sogolon comme étant «robuste». Ce faisant, elle substitue la cause (la robustesse de Sogolon) à l'effet (la laideur handicapante de celle-ci). Les groupes syntagmatiques coordonnés (ses bras musclés et ses seins gonflés) font ainsi office de compléments verbaux dont la réduplication précise la substitution conceptuelle en jeu. Sogolon est donc décrite comme une femme avec des attributs d'homme (force physique et

muscles saillants) alors que la doxa polarise négativement cette donne d'un point de vue axiologique.

Hammadi, Hamtoudo et Dembourou au cours de leur quête trouvent refuge sous les trois fromagers abritant un vieil homme infirme. L'allure de ces arbres est cependant tout aussi étrange que le vieil homme assis sous leurs pieds: «ils répandaient sur le sol une ombre si épaisse qu'aucun rayon de soleil ne le transperçait. Mille oiseaux nichaient dans leurs branches et des milliers d'insectes grouillaient à terre» (Kaïdara, p.40). Le lecteur devinera sans peine la métonymie du lieu pour l'agent dans la description de ces arbres prolongeant celle du vieil infirme. Le lexique dépréciatif employé est un prolongement de l'étrangeté du vieux personnage à la sextuple difformité c'est-à-dire du buste, de la hanche, des pieds, des yeux, du front et du dos. Mais le parallèle établi par ce glissement métonymique concerne surtout la ressemblance entre le feuillage des trois arbres concernés et la chevelure du vieil infirme. La référence à cette boutade de Dembourou justifie d'ailleurs ledit parallèle: «De grâce. mon ami, cesse d'être fou avec les démons! Qu'attends-tu de ce monstre dans la tignasse duquel nichent les poux et fourragent des cafards?» (41).

Comme le note Goldman dans *Structures mentales et création culturelle*: «Le véritable problème esthétique n'[est] pas de savoir quels sont les moyens techniques employés par L'artiste, mais bien et surtout pourquoi ces moyens sont les moyens les plus adéquats pour exprimer sa propre vision du monde» (1970, p. 147). Ainsi les procédés employés par les deux oralistes que sont Hampaté Ba et Niane pour décrire le handicap sont, on l'a vu, propices à la mise en œuvre d'une construction du monde en adéquation avec les représentations sociales du handicap en Afrique noire et du style humoristique propre aux contes et épopées où proverbes, accumulations et figurations tropiques ne manquent pas d'égayer le lecteur et soutenir le littérisable du dit.

3. La mystique négro-africaine et la sous-composante thymique

Les éléments formels observés dans la description du handicap relèvent d'une pensée doxique négro-africaine qui se déploie entre didactique, symbolique et sublimation.

3.1. Une didactique du paradoxe, une mystique de la prudence

Le paradoxe structure et organise la didactique des anciens dans la tradition négro-africaine. Le savoir n'y est pas ostentatoire. Kaïdara qui en est le dieu est aussi celui de l'or. Il vit sous terre pour signifier que tout comme l'or se trouve confondu à la boue, la connaissance

s'obtient par une difficile initiation. On voit ainsi que le savoir est perçu non pas comme une nécessité démocratique, mais un gain obtenu par des privilégiés au prix de maints sacrifices. Il est ésotérique et relève de la résolution d'énigmes comme celle du «lointain et bien proche Kaïdara». Ce paradoxe est résolu dans le passage suivant où le narrateur décrit la révélation du dieu qui s'était incarné en humain sous la forme d'un vieux mendiant dégoûtant:

Le petit vieux changea de forme. Il devint un être lumineux, dissemblant de tout fils de Kikala et de tout animal des villes et des brousses. L'Être étendit deux ailes empennées d'or et dit: «Je suis Kaïdara, lointain parce que sans forme, et il n'est pas donné à tout le monde de me deviner et de profiter de mon enseignement. Je suis Kaïdara, bien proche parce qu'il n'y a ni obstacle ni distance entre les êtres et moi. Je prends la forme que j'estime adéquate. Je laisse tomber les voiles et supprime les distances si cela me plaît ». (Kaïdara, p. 82)

L'éthique voire la mystique en la matière consiste donc à s'assurer d'être un privilégié du dieu à travers la démonstration d'un cœur bon et charitable. Le paradoxe des deux extrêmes (lointain et bien proche) est si ancré dans les représentations sociales que le sens commun admet tout individu handicapé ou sous des apparences rebutantes (malade, sale, sénile etc) comme une incarnation potentielle de quelque divinité. On retrouve une telle configuration de la pensée morale dans *Soundjata*. Tout comme ce chasseur généreux envers une vieille dame ne se doutait pas qu'il venait de la sorte de vaincre le terrible buffle de Do qui endeuillait les populations, Soundjata lui-même sera éprouvé par neuf vieilles sorcières faisant mine de dérober des provisions dans le potager de sa mère. Ainsi fragilisées par leur âge et leur condition d'indigentes, ce dernier aurait échoué à être un roi noble de cœur s'il ne leur avait pas témoigné de la compassion. Sa générosité les désarme alors qu'elles auraient pu lui nuire au plus haut point. Comme on le voit, le paradoxe ne réside pas que dans la métamorphose des dieux bons, mais aussi dans celle des mauvais esprits. La pensée doxique en la matière stipule donc que témoigner de la commisération envers un indigent (handicapé physique, mental ou économique) c'est soit s'assurer d'énormes grâces si le destinataire est un dieu bon venu tenter notre aménité, soit se prémunir contre les foudres du malheur si celui-ci est un démon désireux de justifier ses actes par le fait que les personnes nobles sont protégées des dieux. Le nauséux n'est donc pas à dédaigner, car la case nauséabonde où sont conduits les aventuriers, symbolise, aux dires de Kaïdara, la tombe où se transforment les êtres et s'opère la métamorphose morale, physique et spirituelle. Il faut que l'ignorance meure pour que naisse le savoir (p. 78).

3.2. La symbolique et la sublimation de la difformité

La difformité n'est pas l'apanage des seuls humains. Les êtres, les phénomènes et les choses dans leur totalité y sont aussi soumis. On peut lire ainsi dans *Kaïdara*: «Hammadi

sortit de chez lui à l'heure où l'horizon était illuminé par la douce lumière d'or qui incendie le lever et le coucher du Grand Monarque borgne» (p. 13). La périphrase désignant le soleil comme le *Grand Monarque borgne* est porteuse d'une symbolique élémentaire. Celle de la dualité nécessaire à tout accomplissement. On perçoit ainsi dans l'imaginaire collectif que malgré la superbe du soleil et toute la symbolique méliorative attachée à la lumière dont il est l'origine, celui-ci n'est pas capable de voir la nuit et ses mystères.

En cela, il ne voit qu'à moitié comme tous ceux qui n'ont pas la science mystique en partage, car ceux-ci ne voient la nuit qu'en son aspect le plus anodin c'est-à-dire comme la période du sommeil alors qu'il s'agit de la période de la création. Les initiés par contre, comme la chauve-souris, l'un des symboles de *Kaidara* sont conscient que la nuit est lumineuse. Elle affirme ainsi: «Je suis mammifère par mes dents et oiseau par mes ailes. Suspendue par les pieds, je repose dans les branches. La lumière du jour m'aveugle et l'obscurité de la nuit m'éclaire» (p. 17). Cette description en fait aussi un animal handicapé non seulement parce qu'impossible à classifier dans le règne animal, mais aussi et surtout parce qu'elle ne voit pas le jour. Elle est implicitement borgne. Le maître initié a donc pour obligation de voir le jour comme le soleil et la nuit comme la chauve-souris.

Une autre symbolique de la difformité est celle de la bosse perceptible dans l'intertexte doxique. Le personnage du bossu est en effet généralement perçu soit comme un être malfaisant puni des dieux en raison de sa vilénie, soit comme le porteur d'une entité mystique. La bosse ou encore «la puissance des ancêtres» est alors un être immortel survivant aux hommes en leur attribuant nonobstant une grande souffrance sur terre, le privilège d'une vie meilleure dans l'au-delà. Il en est de même pour le personnage du nain qui est systématiquement associé à l'au-delà. Un imaginaire social très ancré le présente comme étant issu d'un peuple vivant sous la terre.

Le nain et le bossu ne sont pas, comme dans la perception occidentale, de simples amuseurs¹, mais des vecteurs de transmission entre le monde sensible et le monde immatériel dont ils semblent incarner la jonction à l'instar de la chauve-souris qui réunit plusieurs mondes. Dans la tradition négro-africaine donc le nain est aussi terrifiant que peut l'être un

¹ « Il est frappant de voir le grand nombre de nains bossus qui figurent dans les œuvres littéraires du Moyen-Âge français. Certains jouent le rôle d'un fou ou d'un amuseur à la cour des rois ou des nobles, mais la plupart servent un chevalier ou une dame et les accompagnent dans leurs déplacements. Parfois, ils apparaissent mystérieusement, donnent au héros des indications qui facilitent sa quête ou lui imposent une tâche. Dans la réalité, certains souverains ont eu des serviteurs difformes. [...] Leur fréquence indique toutefois que l'attrance pour le côté grotesque et ridicule qui prévalait au Moyen-Âge — on s'amusait même à voir danser des gens difformes et estropiés — était une fascination provenant des couches profondes de la psyché ». (M. Malamoud, 2018, p 145)

géant, car sous sa dimension physique indigne se cachent souvent des entités spirituelles aux forces et aux dimensions hors-norme. Ils sont symboliquement identiques, car on se représente difficilement un bossu de grande taille du fait de l'inclination du buste que provoque la gibbosité inhérente à la cyphoscoliose. On n'en comprend que mieux le propos de Malamoud (2018) qui ne considère pas la bosse comme uniquement un symbole de fardeau, de maladie et de malédiction dans la mesure où son ovoïdité en fait une représentation de la sphère terrestre, entendue entre la matérialité sensible (le bossu porte le poids de l'existence terrestre) et l'abstraction métaphysique (le bossu crée le lien entre l'existence sur terre et l'aspiration spirituelle).

Conclusion

De l'avis de Hampaté Ba :

Vouloir étudier l'Afrique en rejetant les mythes contes et légendes qui véhiculent tout un antique savoir, reviendrait à vouloir étudier l'homme à partir d'un squelette dépouillé de chair, de nerfs et de sang. La tradition orale est la grande école de la vie dont elle recouvre et concerne tous les aspects. Elle peut paraître chaos à celui qui n'en pénètre pas le secret et dérouter l'esprit cartésien habitué à tout séparer en catégories bien définies. En elle, en effet, spirituel et matériel ne sont pas dissociés. (A. Hampaté Ba, 1980, p. 193)

Ce paradoxe constitutif de la mystique négro-africaine transpire dans l'éducation dont l'oralité est le support. Si à première vue le cartésianisme, c'est-à-dire le ratio-conceptuel est éprouvé par le fonctionnement de la pensée noire, celle-ci n'en est pas moins soumise au rationnel et au logos structurant la logique du discours didactique. *Kaydara* et *Soundjata ou l'épopée mandingue* participent tous deux de cette conceptualisation de l'univers par le fondement de l'oralité. Ils sont pour ainsi dire une sémiose de la société favorisant l'intelligibilité des êtres, des phénomènes et des choses. Ainsi, au nombre des phénomènes de société que ces classiques abordent, le handicap est une réalité diversement polarisée dans l'univers traditionnel négro-africain. D'une part, l'individu souffrant d'un handicap est perçu comme un être maudit par les divinités, donc malfaisant et porteur de chaos, d'où l'indignité dont il est frappé par la communauté, notamment et surtout pour ce qui est de l'accession au pouvoir. D'autre part, il est gratifié d'un implicite statut de devin incarnant de manière permanente un appel à la générosité et à la compassion. Le handicapé n'est, comme la victime expiatoire vivante dans le symbolisme christique, que le moyen, offert par les dieux aux hommes, de se départir de leurs imperfections morales. En suscitant empathie et commisération en ses semblables sains de corps, le handicapé leur ouvre l'accès à la plénitude de l'humanité et aux mystères de l'ésotérisme. Il est donc doxiquement admis que les divinités apparaissent aux hommes sous la forme d'un être handicapé et repoussant. La

présente étude a souhaité mettre en évidence, par une analyse formelle des procédés langagiers convoqués, les modalités expressives qui concourent à poser le handicap en tant que référent discursif portant, au-delà de la tensivité phorique, un univers doxique où le mystère religieux et la métaphysique du monde sensible sont solidaires de la construction du sens social. De ce fait, aussi bien dans l'épopée que dans le conte, le personnage invalide revêt une valeur oxymorique à son apparence réelle, et ses détracteurs sont frappés d'un sort cruel. D'où l'apprentissage à l'humilité et à l'acceptation des différences qui se dessine en filigrane comme essence de la morale traditionnelle négro-africaine, celle qui selon D. Zahan est constitutive de l'âme nègre, « une sorte d'humanisme qui, partant de l'homme pour revenir à lui saisit sur son trajet tout ce qui n'est pas lui-même, et qui constitue son dépassement » (D. Zahan, 1970, p. 13).

Références bibliographiques

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- AMOSSY Ruth & HERSCHBERG-PIERROT Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris. Nathan, coll. «128».
- BUTOR Michel, 1960, « La balance des fées », *Répertoire*, Paris, Éditions de la différence, p. 71-81.
- DEMERS Jeanne & GAUVIN, Lise, 1976, «Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, 12 (1-2). pp. 157–177. <https://doi.org/10.7202/036630ar>
- DÉRIVE Jean, 2002, *L'épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala.
- GIRARD Jean, 1967, *Dynamique de la société ouobé*, IFAN.
- GOLDMANN Lucien, 1970, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos.
- HAMPATE BA Amadou, 1980, « La tradition vivante », *Histoire générale de l'Afrique, tome I*, Paris, Unesco/Jeune Afrique.
- HAMPATE BA Amadou, 1969, *Kaïdara*. Paris. Julliard.
- KESTELOOT Lyliane, 2001, « Avant de lire Kaïdara », *Kaïdara*, Amadou Hampâté Bâ, Abidjan. NEA-EDICEF.
- MALAMOUD Monica, 2018, *Le Bossu dans les contes, les mythes et la littérature*, Avray, Éditions La Fontaine de Pierre - Traduction Michel Baccheta.
- MOLINIÉ Georges, 2005, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion.
- MOLINIÉ Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française.
- NIANE Tamsir Djibril, 1960, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence africaine.

OTTO Rudolf, 1996, *Le sacré*, Paris, Édition Payot.

PAULME Denise, 1975, « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n°60. pp. 569-600.

PARRY Milman, *L'Épithète Traditionnelle dans Homère : Essai sur un problème de style Homérique* En ligne: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Parry.LEpithete_Traditionnelle_dans_Homere.1928.

ROBERT Marthe, 1967, « Les frères Grimm », *Sur le papier*, Paris, Grasset.

ZAHAN Dominique, 1970, *Religion, Spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot.

Le récit altérocentré dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma : médiation de l'étonnante démonstration de l'empathie par un enfant-soldat

Léon Kouakou KOBENAN
Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
kouakouleonkobenan@gmail.com

Résumé

Dans *Allah n'est pas obligé*, un roman d'Ahmadou Kourouma, un enfant-soldat endurci à la guerre fait preuve d'une grande empathie. Le phénomène est d'autant curieux que ce personnage est non seulement un garçon traumatisé et amer, mais que cette qualité est exercée, paradoxalement, au compte d'une catégorie de destinataires qui sont majoritairement l'objet de son ressentiment. Tout en évoquant la personnalité acrimonieuse de Birahima, le **narrateur autodiégétique** de ce récit, le présent article met en relief ses efforts empathiques multiformes déployés ainsi que les retombées positives de cet élan vers autrui.

Mots clés : Empathie, Cadre énonciatif, Dictionnaires, Métalangage, Parenthésage

Abstract

In *Allah n'est pas obligé*, a novel by Ahmadou Kourouma, a war-hardened child soldier displays great empathy. The phenomenon is all the more curious as this character is not only a traumatized and bitter boy, but this quality is exercised, paradoxically, on behalf of a category of recipients who are mostly the object of his resentment. While evoking the acrimonious personality of Birahima, the fictitious author of this story, this article highlights his multifaceted empathic efforts and the positive impact of this outpouring towards others.

Keywords: Empathy, Enunciative framework, Dictionaries, Metalanguage, Parenthesis

Introduction

Du fait de leur esprit frondeur ou des addictions à l'alcool et/ou à la drogue, les jeunes délinquants semblent irrécupérables parce qu'incapables d'éprouver des sentiments altruistes ou de produire quelques actes sociables. De par son tempérament bilieux, d'aucuns pourraient ranger Birahima, narrateur autodiégétique de *Allah n'est pas obligé* (ANPO) (Paris, Seuil, 2000) d'Ahmadou Kourouma dans cette frange sociale marginale. Cette opinion est étayée par l'éthos de « dur » et de personnage antipathique que cet enfant-soldat qui vient de vivre de sanglantes batailles semble mettre en avant à travers l'usage abondant de propos acerbes, impertinents et licencieux. Pourtant, entre ses bordées de jurement et par-delà son langage scatologique – qui semblent découler des contrecoups psycho-traumatiques et hystériques des atrocités vécues et de l'addiction à des drogues dures -, il déploie dans son récit un surprenant discours empathique. Pour un sujet, faire preuve d'empathie implique *grosso modo*

d'être capable de se mettre au même diapason qu'autrui dans le but de discerner, autant que possible, ses références émotionnelles, intentionnelles et cognitives. L'empathie est toujours exercée envers une ou plusieurs personnes. Ce comportement atypique suscite naturellement des interrogations : Quels sont les éléments formels qui mettent en relief cette empathie ? Pourquoi ce terrible enfant-soldat fait-il preuve d'empathie ? L'hypothèse retenue est que l'empathie de Birahima est étayée dans le roman par un discours expansif et par un didactisme hétérocentré motivés par un double besoin d'épanchement et de réconciliation.

Du fait de la dimension extravertie de l'empathie, l'étude de cette notion dans une œuvre romanesque implique d'y déterminer nécessairement les figurations de l'Autre ainsi que les différents aspects de la préséance qui lui est octroyée. L'analyse de l'empathie qui est exercée envers les personnages prendra appui, entre autres, sur les théories de la communication de C. Kerbrat-Orecchioni, de C. Fuchs et de celles d'A. Rabatel sur l'empathie. Après la caractérisation du cadre de communication empathique instauré par l'auteur fictif, l'étude mettra d'abord en relief les différentes modalités de l'empathie, leurs visées pragmatiques, les contours de cette qualité morale dans le discours littéraire et *Allah n'est pas obligé*, ainsi que ses répercussions sur l'auteur fictif lui-même.

1. Le déclenchement de l'empathie dans *Allah n'est pas obligé*

Associer la mise en récit d'un roman à l'empathie est malaisée dans la mesure où il est souvent difficile d'y observer la coprésence textuelle affirmée du lectorat ou, à tout le moins, d'une instance réceptrice immanente. Ce n'est pas le cas dans *Allah n'est pas obligé* où les destinataires du récit sont non seulement ratifiés, mais également engagés dans une situation de communication réaliste idoine à l'exercice de l'empathie.

1.1. L'instauration d'un cadre énonciatif favorable à l'empathie

En linguistique, le cadre énonciatif comprend non seulement le « cadre participatif [qui] désigne les divers locuteurs et récepteurs d'un message donné » (Durrer, 1999, p.43), mais également la « situation de communication [qui englobe] les circonstances spatio-temporelles [et] les conditions générales de la production/réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers du discours... » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, pp. 30-31).

Le cadre énonciatif d'*Allah n'est pas obligé* présente, empathiquement parlant, des caractéristiques différentes de celles de la plupart des romans. Dans cette œuvre, les configurations et les interactions entre l'auteur fictif et son corrélat réceptif sont, dès

l'entame, clairement déterminées, contrairement à ce qui s'observe dans la plupart des romans où ces réalités ne sont perçues qu'après leur lecture complète. De plus, dans ces œuvres, les destinataires -quand (rarement) ils sont évoqués-, se trouvent comme bridés dans la gangue textuelle. Dans *Allah n'est pas obligé*, il existe aussi une histoire comportant ses personnages. La différence fondamentale est que l'instance réceptrice ne se réduit pas, comme c'est le cas généralement, au conventionnel narrataire, puisqu'en face de l'auteur fictif, se dresse un pôle réceptif constitué de son cousin Mamadou (233) et d'un lectorat cosmopolite représentant diverses catégories sociolinguistiques extratextuelles que sont les « noirs nègres indigènes d'Afrique », les « toubabs français de France » et des « francophones de tout gabarit » (11).

Par-dessus tout, une interaction proxémique inhabituelle unit les deux instances. Selon les apparences, Birahima narre son histoire à un public *physiquement* présent, comme le révèle l'invite pressante lancée au début de son récit : « Asseyez-vous et écoutez-moi et écrivez tout et tout » (13). Ces paroles sont destinées autant à Mamadou qui lui a demandé de lui raconter son histoire (233) qu'à des représentants des différents lectorats présents (ou virtuellement considérés comme tels). Cette opinion découle de la valeur contextuelle du pronom « vous » (encore employé à la page 63) qui semble exprimer la pluralité qu'un vouvoiement. Effectivement, même en admettant que ce gamin déscolarisé de niveau CE2, connaisse les subtilités d'usage du vouvoiement, il est peu probable (relativement à son profil d'impertinent) qu'il l'utilise pour s'adresser à quelqu'un qui, de surcroît, est son propre cousin.

L'analyse de certains métadiscours tels ceux prédisant les expressions « pied la route » (63) et « rester bouche bée » (159) -que nous allons encore examiner sous un autre angle-, révèle incontestablement que parfois, Birahima s'adresse expressément aux membres des différents lectorats qu'à Mamadou. La raison est que dans un cas comme dans l'autre, les expressions explicitées sont largement à la portée de ce dernier. Birahima est hautement conscient que Mamadou son aîné, né de parents malinké comme lui, connaît parfaitement (et peut-être mieux que lui-même), les contours sémantiques de « pied la route », une expression idiomatique malinké. La même observation vaut pour l'expression « rester bouche bée » qui ne saurait aussi, susciter la moindre difficulté de compréhension pour Mamadou, ce cousin détenteur d'un doctorat en médecine obtenu après de « brillantes études » universitaires (223).

Dans ce cadre énonciatif particulier, on a encore l'impression que les destinataires du récit voient et entendent parler Birahima. Mais les choses vont plus loin, car au lieu d'être « le réceptacle passif des significations discursives » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.171), ce

destinataire collectif s'exprime parfois ! Effectivement, à la différence d'un lectorat situé au bout de la chaîne éditoriale, ceux que cette œuvre évoque sont impliqués dans une relation *interlocutive* avec l'auteur fictif. Pour mieux appréhender ce dialogue caractéristique, il est utile de revenir sur certains types de comportements dialogaux (verbalisés ou non) qui s'observent du côté des récepteurs impliqués dans un échange communicationnel.

Suivant la typologie que dresse C. Kerbrat-Orecchioni des différentes attitudes possibles des récepteurs dans une situation de communication, Mamadou qui a posé une question à Birahima est un récepteur « présent [et] "loquant" » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 24) comme dans le dialogue ordinaire. Spécifiquement à notre analyse, il existe ici également des récepteurs de la catégorie « présent + non-loquant » (*Idem* : 24) qui réfère au cas de figure des auditeurs d'une « conférence magistrale » (*Idem* : 24) qui écoutent *sans* parler. C'est dans cette catégorie d'auditeurs (« présents mais non loquant ») que d'aucuns seraient, d'emblée, tentés de ranger les destinataires de Birahima, puisqu'à l'exception de Mamadou, aucun d'eux ne semble dire mot. Cependant, une attentive prise en compte de certains propos de Birahima (contenus dans les extraits 1 et 2 suivants) montre qu'un *échange* communicationnel a certainement eu lieu entre Birahima et ces destinataires.

[1] « (Rester bouche bée, je l'explique **pour la deuxième fois**, c'est être frappé d'admiration, d'étonnement, de stupeur, d'après mon Inventaire des particularités lexicales) » (159).

[2] « ... Je vous **l'ai déjà dit** : pied la route signifie marcher » (63).

Les éléments mis en gras apparaissent comme des *réponses directes* à des questions exprimées par un ou des destinataire(s) autres que Mamadou sur les significations des expressions réexplicitées. Au vu de ces paroles qui semblent être des réparties, on peut aisément déduire que les questions qui auront été posées ressemblent à celles-ci : « Que signifie rester bouche bée ? », « Que veut dire pied la route ? ». Ces questions lui auront pu être posées à travers des « indices non verbaux, comme le regard ou la posture corporelle » (Durrer, 1999, 46) ou de réactions « physiologiques, gestuelles et comportementales (*Idem* : 12) observées chez eux. Mieux, le fait pour Birahima d'avoir pu « percevoir et [...] reconnaître les indices verbaux et non-verbaux suggérant [leurs] états émotionnels » (Azoulai, 2013), à des moments donnés de sa narration est révélateur de la grande empathie exercée par lui.

Ce qui précède montre bien qu'*Allah n'est pas obligé* est une œuvre singulière qui ne fait pas de l'instance réceptrice une entité virtuelle, comme dans la plupart des romans. Au contraire, pour reprendre C. Fromilhague et A. Sancier-Château (2004, p.23), on constate que

dans cette œuvre, « la communication s’organise autour du corps, de la présence physique du locuteur et [de celle] du ou des récepteurs qui [sont devenus] des émetteurs à leur tour ». Ce cadre de participation original qui, en lieu et place du fantomatique destinataire, corporifie et présentifie l’instance réceptrice, est, on ne peut plus indiqué pour faire preuve d’empathie.

1.2. La suscitation de l’intérêt, un élan empathique

On ressent de l’empathie pour qui en a besoin, ou pour celui qui exprime implicitement ou ouvertement un besoin. Au départ les lectorats-cibles (ou leurs représentants) ne se sont pas posés en « demandeurs » de quoi que ce soit ; c’est-à-dire qu’à la différence du cousin Mamadou, ils n’ont pas exprimé le désir d’entendre une quelconque histoire. Mais Birahima va « retourner la situation », à travers des déclarations liminaires excessives :

[Je] suis insolent, incorrect comme la barbe d’un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J’emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père). Comme Gnamokodé ! (Gnamokodé ! signifie bâtard ou bâtardise) [...]. [M]oi depuis longtemps je m’en fous des coutumes du village, entendu que j’ai été au Liberia, que j’ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. (ANPO, pp.10-11).

Ces outrages ont dû interloquer les récepteurs. De plus, à la stupéfaction du départ, ils se sont, sans doute, posé d’autres questions liées, entre autres, à l’identité de cet enfant, aux causes de ses propos outranciers et surtout, sur sa légitimité à pouvoir s’exprimer ainsi :

La question se pose avec acuité du fait que l’ordre sociologique négro-africain régenté par les Anciens ne rend pas la prise de parole accessible à n’importe qui. Les contraintes hiérarchiques, sociologiques et de préséance auxquelles elle doit obéir la restreignent à l’adultat. Et même là encore, la parole ne peut être cédée qu’à la seule catégorie d’adultes que la communauté estime rassise. Ces critères, on le voit, excluent de facto le bambin Birahima du cercle des (inter)locuteurs d’échanges communicationnels “sérieux”. (Kobenan, 2015).

En d’autres termes, ces déclarations fortes ne manqueront pas de piquer la curiosité. Or la curiosité est une béance qui ne supporte pas sa vacuité. Elle est une béance en manque, aspirante. Une fois déclenchée, elle devient tenaillante et avide. Elle provoque une soif de savoir, une fureur de connaître qui, à tout prix, plonge le sujet dans une intranquillité psychique et émotionnelle qui permène jusqu’à son assouvissement. L’effervescence suscitée chez le sujet le pousse alors à mobiliser toutes sortes de moyens pour combler le manque. Et si quelquefois la curiosité devient le moteur d’une meilleure compréhension des choses ou d’insolites découvertes, l’obsédante soif qu’elle meut peut parfois servir à la décrier. Effectivement, sans même évoquer sa forme malade, et comme en justification du dicton

« La curiosité est un vilain défaut », il arrive aussi qu'elle pousse à effracter des secrets, à s'infiltrer impudiquement dans ce qui relève du privé, de l'intime ; bref, à fureter au-delà de l'admissible. Ainsi, quel qu'en soit l'objet, la curiosité peut apparaître comme un besoin irréprouvable requérant immédiate satisfaction.

Une telle fébrilité s'est aussi, sans doute, emparée des auditeurs de Birahima. Effectivement, comme subjugués par cette histoire dont l'annonce tonitruante et intrigante sonne comme le prodrome d'une passionnante odyssee, les différents lectorats (tout comme n'importe quel lecteur potentiel d'ailleurs), se sont « collés à ses lèvres » !

2. Le choix d'un outillage dictionnaire et d'un métalangage appropriés à l'empathie

La curiosité sagement suscitée, il reste à savoir comment la satisfaire du mieux possible, narrativement parlant. Pour atteindre cet objectif, Birahima va d'abord recourir à divers dictionnaires.

2.1. Un didactisme porté par l'empathie

Birahima va d'abord s'efforcer d'exploiter quatre dictionnaires que sont *Le Larousse*, *Le Petit Robert*, *l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire* et le dictionnaire *Harrap's* (11).

DICTIONNAIRES	LECTORATS CIBLÉS	OBJECTIFS VISÉS
<i>Le Larousse et Le Petit Robert</i>	« Noirs nègres indigènes d'Afrique »	« chercher, vérifier et [...] expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique »
<i>L'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique</i>	« Toubabs français de France »	« explique[r] les gros mots africains aux toubabs français de France »
<i>Le dictionnaire Harrap's</i>	« Tout franco-phone qui ne comprend rien de rien au pidgin »	« explique[r] les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin »

Tableau : Les dictionnaires utilisés par Birahima, leurs cibles et les objectifs visés

L'usage de ces dictionnaires répond au souci de Birahima de mieux élucider le sens des « gros mots ». L'expression « gros mot » n'emporte aucune connotation vulgaire, car elle est un africanisme qui signifie « mot savant, recherché » (Équipe IFA, 1988 ; p.173). Son objectif est double. D'abord, pour sa propre gouverne, cerner les sens des mots utilisés afin de « ne pas [se] mélanger les pédales » (11). Ensuite, user de ces différents outils au bénéfice des différents destinataires, en leur permettant de saisir optimalement ses propos : « Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (11).

La démarche de Birahima est insolite autant que fastidieuse. À la différence de la plupart des auteurs dont les œuvres artistiques sont originellement composées pour des locuteurs d'une certaine langue (avant toute éventuelle traduction dans une ou plusieurs autres langues), il a pris le parti de destiner son récit à des lectorats multilingues, en s'efforçant, en surplus d'y intégrer, autant que possible leurs particularités sociolinguistiques. De ce fait, il se révèle être un maître d'orchestre interlingual empathique qui connecte allègrement des peuples entre eux.

En procédant, comme décrit ci-dessus, Birahima se place dans la posture d'un enseignant qualifié qui, en plus du savoir qu'il détient, fait encore montre d'un didactisme empreint d'empathie. Selon C. Rogers (cité par G. Azoulai, 2013), « être empathique consiste à percevoir avec justesse le cadre de référence interne de son interlocuteur ainsi que les raisonnements et émotions qui en résultent ». Dans le domaine pédagogique, cela requiert, de la part de l'enseignant, de faire preuve d'empathie cognitive. Cette qualité se traduit par une préalable prise en « mesure du niveau de réception de celui chez qui l'on souhaite faire écho » (Zanna, 2015, p.214) avant tout acte didactique. Un enseignant consciencieux tient absolument compte, non seulement du niveau des apprenants (leurs acquis, leurs points forts, leurs difficultés spécifiques, etc.), mais aussi de leur inclination mentale qu'il doit également intégrer quand il prépare son cours ou rédige un fascicule à leur intention.

L'empathie qui commande de « construire pour soi-même l'état mental d'une autre personne » (Favre et *al.*, 2005, p.368) en tentant d'« entrer en résonance émotionnelle » (Zanna, 2015, p.214) avec elle, va pousser le sujet à mettre en œuvre des « stratégies anticipatrices » (Fuchs, 2004) dont le but est de prévoir et d'anticiper ses réactions et ses questions éventuelles. Cette stratégie co-énonciative consistant à formater, accommoder le dire suivant le profil sociolinguistique des destinataires est ainsi décrite par C. Fuchs (2004) :

La production et la réception ne sont pas des activités disjointes. En particulier, la production anticipe la réception - et ce, de multiples façons [...]. L'émetteur construit son texte en fonction de sa visée du récepteur : les connaissances et les affects qu'il prête au récepteur, ou qu'il veut lui imposer, conditionnent - c'est bien connu - son choix des constituants linguistiques, de leur ordre linéaire et de la structure communicative globale : tout cela participe de l'anticipation, de la part l'émetteur, de la réception de son énoncé par son interlocuteur. (C. Fuchs, 2004, p. 5)

Avec les différents dictionnaires, Birahima va s'efforcer de produire, à l'intention des différents destinataires, un récit facilement accessible au moyen d'un métalangage impressionnant, qui mérite d'être analysé. Effectivement, le constat est que dans « *Allah n'est pas obligé* [...], ce procédé discursif est abondamment utilisé au point de devenir le principe structurant du récit » (Danho, 2014, p.20).

2.2. Un métalangage et un parenthésage empathiques

Le métalangage empathique se déploie à travers des gloses multiformes servant de corrélats métalinguistiques ou métadiscursifs à des mots et expressions contenus dans des phrases ordinaires ou dans des adjonctions parenthétiques.

2. 2. 1. Les gloses métalinguistiques et métadiscursives

Pour une meilleure appréhension du métalangage, il faut strictement distinguer les gloses métalinguistiques des métadiscursives. Les premières sont celles ayant pour objet la langue elle-même, tandis que les secondes réfèrent à tout autre type de parole. Dans l'analyse qui suit, les termes et expressions glosés (qui sont représentatifs du phénomène métalangagier intra-textuel) sont mis en gras.

[3] : « ... et les hommes sont des bushmen. (**Bushmen** signifie, d'après Inventaire, hommes de la forêt, nom donné par mépris par les hommes de la savane aux hommes de la forêt) » (36).

[4] : « D'après mon Larousse, **l'oraison funèbre** c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé » (93).

[5] : « **Décence** signifie respect des bonnes mœurs d'après le Petit Robert » (60).

[6] : « Les **natives**, c'est les nègres noirs africains indigènes [...]. C'est comme ça mon dictionnaire Harrap's définit **natives** ... » (103).

[7] : « ...de NPFL (**NPFL**, c'est l'abréviation en anglais de National Patriotic Front of Liberia. En bon français, ça signifie Front national patriotique du Liberia) » (57).

[8] : « Un **multiplicateur de billets** est un marabout à qui on donne une petite poignée d'argent et qui, un autre jour, te rembourse avec plein de billets CFA ou même des dollars américains » (39).

[9] : « (Au village, **faire la retraite de l'initiation**, signifie considérer comme un vrai copain) » (57).

[10] : « ... ils m'ont demandé de refroidir le cœur (**refroidir le cœur** signifie apaiser mon sentiment de colère, de peine) ... » (28).

Dans les items 3 à 7, les énoncés qui sont censés provenir des différents dictionnaires servent de définitions ou d'explications aux mots et expressions mis en gras. Ceux de 8 et 9 sont des définitions empruntées à la communauté du narrateur et qui évoquent certaines réalités socio-culturelles de celle-ci. Au 10, l'énoncé prévient tout risque de confusion en expliquant que l'expression de référence est un géolecte (commun à des nombreux peuples africains). Dans les exemples suivants, la dimension métalinguistique est renforcée ou remplacée par des métadiscours multiformes.

[11] : « La première chose qui est dans mon **intérieur**...En français correct, on ne dit pas de l'intérieur, mais dans la tête » (13).

[12] : « **rouges de colère**. (On doit pas dire pour des nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges : ils se renfrognent) » (59).

[13] : « Me voilà présenté en six points pas un de plus en chair et en os avec **en plume** ma façon incorrecte et insolente de parler. (Ce n'est pas en plume qu'il faut dire, mais en prime. Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien. D'après Larousse, **en prime** signifie ce qu'on dit en plus, en rab) » (12).

Les items 11 à 13 comportent des épiphrases. L'épiphrase « désigne parfois un commentaire rapide de l'auteur (en quelques mots sous forme de parenthèses) à propos de ce qu'il est en train d'évoquer » (Bacry, 1992, p.243). Dans ces items, ils se présentent sous la forme d'anthorismes. Les anthorismes sont des procédés rectificatifs, autocorrectifs voire retractatifs. Comme le précise C. Fuchs (2004), ce type de procédés est hautement nécessaire pour assurer une meilleure compréhension d'un message :

Par ailleurs, l'émetteur aide et guide constamment le travail du récepteur : autocorrections, auto-reformulations, recours au métalangage sont autant de façons de prévenir, par anticipation, d'éventuels malentendus. [...] L'énoncé en cours de construction est donc tout à la fois « tissé » (tel un tissu mêlant la trame et le droit fil, il procède d'un entremêlement d'opérations de production et de réception) et « feuilleté » (c'est-à-dire constitué de strates successives d'auto-corrections et d'auto-reformulations immédiates, qui fonctionnent comme autant d'« instructions de sens » en direction du récepteur).

(C. Fuchs 2004, p.5)

En 11, en plus de sa fonction métalinguistique, l'anthorisme met indirectement l'accent sur la dimension idiolectale et/ou géolectale de la lexie « intérieur ». En effet, la signification de « intérieur » qu'il privilégie et adopte est celle de toute sa communauté. L'item 12 contient un métadiscours dérisif qui montre la nécessité de « tropicaliser » certaines expressions idiomatiques françaises en les défigeant ou en les adaptant aux particularités africaines.

Comme annoncé plus haut, la parenthèse joue un rôle primordial dans l'analyse du métalangage puisque que par son emploi, « le locuteur passe du plan assertif au plan métanarratif ou métalangagier » (Tuomarla, 2010). Dans les propos qui suivent, l'accent sera mis sur la dimension conative de sa systématisation dans l'œuvre.

2.2.2. Un parenthésage prégnant et empathique

Dans *Allah n'est pas obligé*, les parenthèses occupent une place prépondérante par bien des aspects. Rares sont les œuvres romanesques qui en contiennent autant. Chaque page en comprend en moyenne deux, trois, voire plus. La preuve de cette surabondance est d'ailleurs notablement attestée dans la sous-partie précédente dans laquelle les énoncés analysés sont, dans leur grande majorité, des adjonctions parenthétiques. Outre leur profusion, les parenthèses de ce récit présentent des caractéristiques morpho-sémantiques déroutantes :

[A]lors qu'ordinairement, l'élément inséré exprime "en général un contenu hiérarchiquement subordonné à ce qui les entoure, sur le plan syntaxique et informationnel" (Zemmour, 2008 : 53), [ces parenthèses] sont totalement indépendantes. Le seul lien qui les unit est de nature métalinguistique ou métadiscursive. Les autres, celles qui sont intégrées dans une phrase-mère sont tout aussi atypiques. Semblables à de véritables intumescences, elles occupent tellement de place dans les phrases-hôtes, que si on les ôtait, la phrase-mère se réduirait, suivant l'expression de David Zemmour (55), à la dimension d' "un maigre squelette". (Kobenan, 2015).

Avec ces caractéristiques atypiques, ces parenthèses ne sauraient être considérées comme superfétatoires ou prises pour d'inutiles adventices, car outre leur sémantique, elles constituent -avec les autres formes de procédés métalangagiers-, la preuve de l'intérêt primordial que Birahima accorde à ses différents destinataires. Ainsi qu'on l'a déjà affirmé, les définitions dictionnairiques et celles émanant de la communauté de l'énonciateur, tout comme l'explicitation du diasystème français dans ses variations diatopiques (avec par exemple le géolecte et l'idiolecte sus-décrits) ne sont pas des gloses rébarbatives. Leur usage découle du fait que Birahima est conscient que ses récepteurs disposent de nombreuses compétences hétérogènes de nature linguistique ou d'autres domaines de savoir. Effectivement, ces définitions sont, pragmatiquement parlant, des codes et des balises permettant le déchiffrement optimal du message ; visée que tout scripteur souhaite atteindre :

« On aimerait pouvoir trouver dans le texte des points d’ancrages indéniables du sens, élaborer les principes d’une sorte de déontologie interprétative, dégager des règles de lecture qui endiguent la prolifération anarchique des sens » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 182).

Le constat qu’on peut établir est que le récit de Birahima est grandement extroverti. Cette caractéristique est la preuve incontestable d’une grande empathie envers les différents lectorats. Ceux-ci ne manqueront pas d’apprécier un tel récit consonnant. Mais ils ne sont pas les seuls à en profiter, du fait que la débauche d’empathie déployée altruïstement va positivement empreindre sa personnalité.

3. D’un passé traumatique à l’exercice d’une empathie génératrice de sympathie

À première vue, il semble difficile, s’agissant de Birahima, de parler de sympathie. Dans ce sens, aller jusqu’à soutenir qu’il éprouve ce sentiment envers les différentes catégories de personnes qu’il désigne dédaigneusement par les expressions telles que « noirs nègres indigènes d’Afrique » (11) et « toubabs [...] colons » (11), semble relever du déraisonnable. Pourtant une analyse plus affinée conforte cette opinion. Avant de montrer cela, il convient de comprendre les motifs profonds de son comportement rebelle.

3.1. Un passé psychologiquement déstabilisant

Les propos acerbes et blasphématoires que Birahima exhale au début de son récit sont ceux d’un adolescent extrêmement aigri contre la société. Son ressentiment est dirigé d’abord contre ceux qu’il appelle incessamment « noirs nègres indigènes d’Afrique » et qui font partie de ses lectorats-cibles. Les « noirs nègres indigènes d’Afrique » désignent la classe gérontologique du village, les chefs de guerre et certains parents d’enfants-soldats.

La première catégorie sociale à laquelle il s’en prend est celle qu’on peut appeler « les anciens du village ». Leurs explications métaphysiques concernant les nombreux malheurs qui ont accablé sa mère (rendue estropiée par un inguérissable et douloureux ulcère de Buruli et devenue très tôt veuve (26,29)) lui semblent non seulement insatisfaisantes, mais aussi pernicieuses. En guise de consolation, sa grand-mère lui disait, entre autres, que ses malheurs provenaient de Dieu, et qu’au lieu de se plaindre, sa mère devait plutôt le remercier parce que ses souffrances sont le gage d’une vie meilleure au ciel. Un jour, Birahima se brûle la main. Quelque temps après, son père qui était relativement jeune, décède. À cette femme déjà souffreteuse dont le désarroi s’était encore accru, sa grand-mère lui répéta la même chose, appuyée par un guide religieux :

« C’est une autre épreuve d’Allah [...]. C’est parce qu’Allah te réserve un bonheur supplémentaire dans son paradis qu’il te frappe encore sur terre ici d’un malheur

complémentaire » (18) ; « Grand-mère a dit que mon père est mort malgré tout le bien qu'il faisait sur terre parce que personne ne connaîtra jamais les lois d'Allah et que le Tout-Puissant du ciel s'en fout, il fait ce qu'il veut, il n'est pas obligé de faire toujours juste tout ce qu'il décide de réaliser sur terre ici-bas. » (32)

Dans ces extraits, où se lisent amertume et scepticisme, transparaît aussi une ironie acerbe sur les propos de ces personnages âgés ; propos censés expliquer les nombreux malheurs de sa mère. Il ne semble pas convaincu que pour leur procurer une félicité future, Dieu s'acharne à affliger les humains de malheurs. Mais à force d'entendre seriner que tous les malheurs des humains découlent de la volonté divine, et à défaut d'autres explications satisfaisantes, l'image rassérénante d'un Dieu bienveillant et compatissant dans laquelle il s'était sans doute bercé, a fini par se brésiller, si bien qu'il est devenu précocement un athée. Dieu est devenu « mort » pour lui ; ou s'il existe, il ne serait rien de mieux qu'un être sadique qui se désintéresse complètement du genre humain. C'est cette nouvelle vision des choses qui a généré ce « je-m'en-foutisme » stupéfiant et cette verve coprolalique caractérisée par la profusion de toutes sortes d'insanités et de blasphèmes, tel le titre irrévérencieux qu'il a choisi de donner à son récit : « J'ai décidé. Le titre définitif et complet de mon blabla est : *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas* » (233).

En plus de ces motifs, trois vieillards animistes ont affirmé que sa « maman était la plus grande sorcière du pays » (27). Ces propos l'ont amené à la haïr et à fuguer si bien qu'il est « devenu un enfant de la rue » (28). Ce comportement rebelle contre cette valétudinaire - qui avait alors grandement besoin de lui-, le taraude tellement qu'il se croit damné à jamais. C'est pour toutes ces raisons qu'il affiche son mépris pour ces figures de l'autorité qui sont généralement respectées en Afrique.

Outre cette catégorie gérontologique, la colère et le comportement irrespectueux de Birahima sont aussi provoqués par le mépris que les différents chefs des factions en guerre ont pour la vie humaine : « Un chef de guerre est un grand quelqu'un qui a tué beaucoup de personnes et à qui appartient un pays avec des villages pleins de gens que le chef de guerre commande et peut tuer sans aucune forme de procès » (39, 40). Sont également admonestés tous les Noirs qu'il considère comme collectivement responsables des nombreuses guerres civiles tribalistes pendant lesquelles les vies de nombreux enfants-soldats sont fauchées, parfois par la faute même de leurs parents (Kobenon, 2020, pp.51-52).

Des hommes de race blanche que sont les « toubabs [...] colons » (11) sont également stigmatisés. Le terme « colons » fait certainement allusion à la colonisation européenne qui a vu l'Afrique subir des massacres et des pillages de toutes sortes. Il semble évoquer le

comportement raciste qui a caractérisé cette période et qui perdure encore chez certains Blancs. C'est d'ailleurs leurs termes de mépris préférés -« nègres », « sauvages » « indigènes »- que Birahima emprunte ironiquement pour désigner les Noirs dans leur ensemble. Mais ses griefs semblent également dénoncer autant les ingérences impérialistes de certaines puissances occidentales qu'une certaine « vision du monde européocentrique de la lexicographie française » (Kobenan, 2014, p.94).

Cela dit, en dépit du fait qu' « on peut être empathique sans éprouver de sympathie [et] [...] qu'on peut avoir de la sympathie sans être empathique (Jorland, 2004, p.21), il est tout de même possible d'affirmer que Birahima ressent une grande *sympathie* pour les différentes catégories d'individus qu'il a décriées et qui constituent en partie son lectorat-cible.

3. 2. Quand l'empathie génère la sympathie

La sympathie s'observe d'abord dans la décision volontariste de Birahima de raconter sa vie aux différents destinataires. En cela, son comportement correspond à l'approche dite de la « mobilité emphatique » qu'A. Rabatel (2019) décrit comme suit :

« [L]a démarche de mobilité empathique consiste à s'intéresser aux autres, dans leur diversité, en essayant de les comprendre de l'intérieur, depuis leur situation, leurs expériences, les valeurs et connaissances qui sont les leurs. La mobilité empathique met l'accent sur le fait que l'intérêt de l'empathie consiste à dépasser les mouvements empathiques avec ceux qui nous sont proches [...]. [La] mobilité empathique consiste à pratiquer un décentrement tous azimuts, non seulement envers des autres *que* soi (sujets ou groupes), mais encore à jouer avec des autres *de* soi, à changer soi-même de position, de cadre de référence, de cadre théorique, pour penser telle situation, tel problème, de plusieurs points de vue ». (Rabatel, 2019)

Ainsi, bien qu'en colère, Birahima entre en communication avec ceux qu'il récrimine dans le but de leur parler afin de remettre les choses en ordre. Cette démarche impose parfois de « cracher ses vérités ». Ayant pu « vider son sac » comme on le dit prosaïquement, il deviendra –ainsi qu'on va le constater-, plus disposé à pardonner et à retisser de meilleures relations avec eux.

La décision de « raconter [s]es aventures de A à Z » (233) est en soi et avant tout un acte hautement sympathique dans la mesure où comme le dit C. Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 27), « tout acte de parole exige une certaine dépense d'énergie pour “se mettre à la place de l'autre” ». La débauche incommensurable d'énergie dans l'élaboration de ce récit est la preuve patente d'une grande sympathie. Le parti-pris de trouver une méthode didactique efficiente tenant compte des particularités sociolinguistiques de chaque composante de ce lectorat cosmopolite (« intercontinental », multiracial, multiculturel, ne possédant pas les mêmes pré-requis, etc.) pour une réception optimale de l'information a, sans doute, coûté

d'intenses efforts intellectuels à ce gamin déscolarisé. Par ailleurs, mener à bien ce récit lui a, préalablement requis de se mettre au même diapason émotionnel que ces derniers dans le but de (pres)entir et de répondre congrûment (comme on l'a incessamment montré *supra*, à travers la panoplie de procédés divers) à leurs besoins spécifiques. Cette intellectualisation forcenée et cette « résonance émotionnelle » (Zanna, 2015, p.214), au-delà de l'empathie cognitive et émotionnelle dont elles relèvent respectivement, ont sans nul doute, préalablement demandé à Birahima de se connecter affectivement aux différents destinataires.

L'on a pu remarquer, par ailleurs, qu'en plus des gloses définitionnelles des différents dictionnaires, le parenthésage obsédant qui parsème tout le récit assure une sorte de connivence avec les destinataires. Considéré à juste titre, comme « le lieu d'intrusion du narrateur [...] que Léo Spitzer appelle “ l'équivalent de la coulisse” » (Fromilhague et Sancier-Château, 2004, p.172), la parenthèse (avec le métadiscours familier et intime qui y est distillé à l'intention des destinataires) apparaît comme un espace de concorde. Comme évoqué dans l'extrait suivant, le phénoménal métadiscours d'auto-dévoilement, de révélations qui est servi dans les nombreuses parenthèses constitue la preuve indéniable du désir de Birahima d'entrer en connivence avec les destinataires, de sympathiser avec eux dans une permanente ambiance cordiale :

Dans *Allah n'est pas obligé*, les parenthèses apparaissent comme des parloirs douillets et discrets (image que conforte la double parenthèse ouvrante et fermante), véritables exutoires métacommunicatifs où le narrateur, effusif, fait des remarques, donne des explications et des informations qui frisent parfois l'intimisme, quand il se livre à des clins d'œil complices et à des confidences. Les parenthèses assument une fonction essentielle dans l'acte de communication, dans la mesure où elles se présentent comme des outils interlocutifs avérés propres à instaurer des relations conviviales entre locuteurs » (Kobenan, 2015).

De plus, il semble que ses efforts extravertis ont positivement contribué à améliorer sa personnalité, et sans doute son image chez les destinataires de son récit ; ces personnages qu'il avait, au départ, insolemment apostrophés. Ce résultat aura été obtenu par les potentialités empathiques du langage que J. Decety (2010) décrit dans l'extrait ci-dessus :

[Le] langage [...] découp[er] les avantages adaptatifs que procure l'empathie, permettant par exemple de décrire nos états émotionnels, de comprendre plus précisément l'état affectif d'autrui, de s'identifier aux autres, de créer un sens de la communauté au sein d'un groupe et de transmettre des émotions par des récits [...]. Il est aussi un moyen puissant de régulation de nos propres émotions et de celles des autres. Decety (2010, p.135)

Les efforts soutenus mis en œuvre dans son récit tendant à satisfaire altruïstement et anticipativement les moindres préventions des destinataires, l'usage d'un profus métadiscours conatif, conjoints au cadre énonciatif chaleureux qu'il a installé, ont amené Birahima à développer l'empathie émotionnelle. Selon O. Zanna (2015, p.214), elle « se déclenche dans

les situations de face à face, de vis-à-vis [et] passe par les corps en présence, car le corps n'est pas qu'un corps, il est également langage ». L'intimité savamment installée aura contribué à lui permettre d'« entrer en résonnance émotionnelle » (Zanna, 2015, p.214) et de « participer à un alignement des affects » (*Idem*, p.214). Ce climat propice l'aura progressivement amené à se décontracter, voire à se dérider quelque peu ; projetant du coup, une image moins ombrageuse de lui. **Effectivement, comme le dit Alain Rabatel (2019), « l'empathie nous enrichit tout en dynamisant potentiellement la relation que nous pouvons nouer avec les autres ».**

Ainsi, même s'il est vrai que fusent, de temps à autre, des jurements obscènes (qui ressemblent de plus en plus à des tics involontaires) au fil de son récit, on semble noter comme un certain amincissement de ses traits de caractère disgracieux et asociaux. Le monstrueux garnement atrabilaire semble s'être abonni et devenu plus avenant et sympathique ; cela pour avoir ardemment fait preuve d'empathie.

Conclusion

Allah n'est pas obligé se présente comme un roman surmarqué par la place prépondérante que Brahim, son auteur fictif accorde aux différentes figures réceptrices. En dépit de sa personnalité colérique et des ressentiments qu'il éprouve à l'encontre de certains destinataires de son récit, il s'est paradoxalement fait un point d'honneur d'enformer un récit sur mesure découlant d'une connexion cognitivo-émotionnelle prenant en compte, aussi bien les spécificités sociolinguistiques que les divers sus et compétences du lectorat hétéroglotte et cosmopolite préalablement ciblé. L'analyse a permis, effectivement d'apercevoir qu'outre le contenu référentiel de son message, Brahim s'est préalablement astreint à créer des conditions idoines d'écoute par la mise en œuvre de dispositions proxémiques, phatique et interlocutives exubérantes ainsi que par le choix d'un matériel didactique congruent. Cette volition empathique se concrétisera discursivement, par un récit éminemment allocentré recourant à une vaste panoplie de procédés métalangagiers extrovertis dont un parenthésage impressionnant et atypique.

Par-delà son aspect esthétique, ce récit pointe du doigt certaines réalités sociales inquiétantes. En plus des méfaits des guerres civiles si stigmatisées dans l'œuvre, Kourouma a réussi, par le biais de la figure juvénile de Brahim, à (dé)peindre admirablement la psyché complexe et tourmentée des enfants-soldats, reflet de celles de toutes les autres petites victimes des choix égoïstes et sanguinaires d'adultes irresponsables. Il a encore su montrer qu'au lieu de déconsidérer et de maintenir les enfants difficiles dans la marginalité, la société

aurait avantage à leur (con)céder la parole et plus d'attention. En plus de la découverte de tréfonds candide de ces petites hères que cet acte permettrait, les dirigeants africains, notamment, prendraient salutairement conscience des conséquences funestes de leur soif de pouvoir.

Références bibliographiques

AZOULAI, Guy, 2013, « Qu'est-ce que l'empathie ? », site de l'Association Francophone de Diffusion de l'Entretien motivationnel (AFDEM). [En ligne].

BACRY, Patrick, 1992, *Les figures de style*, Paris, Belin.

DANHO, Yayo Vincent, 2014, « Le métalangage comme procédé discursif structurant du récit dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », in *Sudlangue*, n°22, pp.18-38.

DECETY, Jean, 2010, « Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie », in *Revue de neuropsychologie*, vol. 2, n° 2, pp. 133-144.

DURRER, Sylvie, 1999, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan.

ECO, Umberto, 1985, *Lector in fabula*, Paris, Grasset

FAVRE, et al., 2005, « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », in *Enfance*, Paris, PUF, vol. 57, n°4, pp.363-382.

FROMILAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, 2004, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin.

FUCHS, Catherine, 2004, « La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques », in *L'anticipation à l'horizon du présent*, Mardaga, R. Sock et B. Vaxelaire.

GUICHARD, Jean-Paul, 2006, *L'âme déployée : images et imaginaire du corps dans l'œuvre de Michel Tournier*, Saint-Etienne, Editions Publications de l'Université de Saint-Etienne.

IFA, Équipe, 1998, *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, EDICEF/AUPEL, Paris.

JORLAND, Gérard, 2004, « L'empathie, histoire d'un concept », in *L'empathie*. Paris, Odile Jacob, Paris, pp. 19-49.

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

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1986, « Nouvelle communication » et « analyse conversationnelle », in *Langue française*, 1986, n°70. [En ligne].

KOBENAN, Kouakou Léon, 2014, « La resémantisation contradictionnaire et ses implications dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 2, n°38/2. [En ligne].

KOBENAN, Kouakou Léon, 2015, « La parenthèse, fonctions et enjeux dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. », in *Corela*, vol 3, n°1. [En ligne].

NARME, Pauline et *al.*, 2014, « Vers une approche neuropsychologique de l'empathie », in *Revue de neuropsychologie*, vol.2, n°4, pp. 292-298.

RABATEL, **Alain**, 2019, « Récit et mobilité empathique », in *Pratiques*, pp. 181-182. [En ligne].

TUOMARLA, Ulla, 2010, « La parenthèse comme point de rencontre », in *Ci-Dit*, [En ligne].

ZANNA, Omar, 2015, « Apprendre par corps l'empathie à l'école : tout un programme ? », in *Recherches en Éducation*, n°21, pp.213-225.

L'ambiguïté de la conception poétique de la femme chez Francisco de Quevedo

Diallo KARIDJATOU

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département d'Espagnol
kady4kd@gmail.com

Résumé

En Espagne, le Baroque fut une période historique complexe et pleine de contradictions à presque tous les niveaux de la vie sociale et culturelle. Elle se caractérisa par son conservatisme sans faille, sa misogynie légendaire et un pessimisme tenace qui impactèrent, en même temps que la cosmovision des personnes de l'époque, toutes les productions artistiques et littéraires. C'est ainsi que l'écrivain Francisco de Quevedo, comme bien d'autres de ses contemporains, idéalise ses muses féminines dans ses poèmes à l'eau de rose pendant qu'elles sont malmenées dans ses diatribes. Ce rapport pour le moins ambigu entre le poète et les femmes qui l'inspirent ainsi que sa mentalité particulièrement phallogratique, sont donc symptomatiques de l'ère et des airs baroques.

Mots-clés : Baroque ; Francisco de Quevedo ; poésie d'amour ; satires.

Abstract

In Spain, the Baroque was a complex historical period, fraught with contradictions at almost all levels of social and cultural life. It was characterized by its flawless conservatism, its legendary misogyny and a tenacious pessimism which impacted, along with the cosmovision of the people of the time, all artistic and literary productions. This is how the Spanish writer Francisco de Quevedo, like many of his contemporaries, idealizes his female muses in his love poems while they are manhandled in his diatribes. This ambiguous relationship between the poet and the women who inspire him as well as his particularly phallogratic mentality are therefore symptomatic of the era and of the baroque airs

Key words: Baroque; Francisco de Quevedo ; love poetry ; satire.

Introduction

La personnalité de la femme, jugée parfois complexe et excentrique, et d'autres fois, candide, douce et divine, associée à ses généreux attributs physiques, a fait d'elle une muse cotée par les romanciers, les dramaturges et les poètes dans l'histoire de la littérature occidentale (Ovide, Virgile, Boccaccio, Pétrarque, etc.). Au baroque, en Espagne (XVII^{ème} siècle), les muses féminines sont légion¹ et sont la source d'inspiration des poètes, à l'instar de Lope de Vega, Góngora, Cervantes, Francisco de Quevedo, et bien d'autres encore. Ce

¹ Voir les œuvres dramatiques de Lope de Vega ou les poèmes de Garcilaso de la Vega, par exemple. Nous spécifions « muses féminines » pour les différencier des muses masculines de Quevedo.

dernier s'inspire d'elle comme protagoniste principal ou personnage secondaire, car sa présence est primordiale dans la texture de ses œuvres qu'elles soient dramatique, tragique, narrative ou poétique. Le présent article s'intéresse à sa poésie d'inspiration féminine (poésie pétrarquiste, courtoise, bucolique et satirique) dans le but de mettre en évidence l'ambivalence de ses sentiments pour ses muses féminines. Mais, qui sont ces femmes dont s'inspire Quevedo ? Est-il égal à lui-même, et ce quel que soit le genre lyrique qu'inspirent ses muses ? Si non, qu'est-ce qui expliquerait la dualité de ses sentiments à leur égard ?

L'étude de l'attitude du poète face à ses muses se fera à partir du principe crossien selon lequel, « chacun, à un moment donné de sa vie, appartient à une série de sujets collectifs qui nous offre leurs valeurs sociales et leur vision du monde à travers des discours spécifiques » (E. Cros, 2017, p. 33). En d'autres termes, analyser les poèmes de Quevedo à la recherche des valeurs sociales et des mentalités de son époque, revient à confirmer les hypothèses suivantes : Francisco de Quevedo, poète baroque né pendant la Renaissance, est le résultat du passage par plusieurs sujets collectifs dont il charrie les idéaux et « les signes de son insertion spatiale, sociale et historique » (E. Cros, 2017, p. 33). Francisco de Quevedo idolâtre et dénigre la femme dans ses compositions, car il est sous l'emprise de la culture baroque : une culture tiraillée entre son lourd héritage idéaliste de la Renaissance et son propre réalisme intolérant.

La démarche analytique de ce travail s'articule autour de trois axes : le premier axe, intitulé la femme idéalisée par les poèmes d'amour de Quevedo, est suivi de l'incidence de cet amour idéalisé sur le « je poétique » comme deuxième axe. Le troisième axe aborde quelques satires de femmes dénigrées par Quevedo².

1. La femme idéalisée par les poèmes d'amour de Quevedo

Trois tendances de poésies amoureuses sont à l'honneur : ce sont les poésies pétrarquiste, bucolique et courtoise. La poésie pétrarquiste ou italianisante est une poésie d'origine italienne qui imite le style du *Canzoniere* de Pétrarque renfermant ses compositions sur un amour impossible pour une noble mariée³. La poésie bucolique, aussi appelée poésie pastorale, est une poésie amoureuse de l'Espagne médiévale d'origine grecque qui met en scène des bergers déclamant ou pleurant leur amour en pleine nature⁴. La poésie courtoise ou

² Il est à signaler que pour une meilleure interprétation des poèmes, notre analyse ne suivra pas la chronologie de leur parution.

³ Les études de C. Triou (2016) et M. Rueff (2010) à ce sujet sont très enrichissantes.

⁴ Pour plus de détails sur la poésie pastorale, voir, entre autres, S. Macé (2002).

fin'amour est une poésie amoureuse d'origine française qui évoque un amour à sens unique ou réciproque d'un homme socialement inférieur pour une femme de la haute société. Elle est définie par C. Hernández Alonso (2009, p. 86) comme un « “servicio de amor” obsesivo, total, altruista y purificador de un amante hacia una dama, colmo de perfecciones físicas, morales, materiales y sociales, preferentemente casada, a la que el amante se somete e idealiza de forma extrema, y a quien dedica su ser y su vivir ».

La femme idéalisée par les poèmes d'amour⁵ de Quevedo représente un idéal féminin pour lui et la société aristocratique. Elle est d'une beauté parfaite, telle que représentée dans les poèmes d'influence pétrarquiste et courtoise, deux genres poétiques qui subliment la femme, exaltent sa beauté, l'idéalisent, et pour lesquels elle est « symbole de Beauté, d'Intelligence, de Vérité. » (L. Fallay d'Este, 1997, doc. en ligne, paragraphe 15). Mais si la poésie pétrarquiste se limite à donner libre cours à l'expression puérile de la passion amoureuse du poète, la poésie courtoise arrive à dépasser parfois les limites de l'amour purement platonique et à s'engager sur les sentiers de l'amour charnel. Nous y reviendrons.

Dans ces deux tendances poétiques, la femme est placée sur un piédestal, car elle est vertueuse, de bonne famille, bien éduquée et incarne les valeurs d'une société baroque qui la réduit à sa beauté, sa bonne moralité et à sa discrétion : « La Femme est l'incarnation des Idées platoniciennes. Elle est le Vrai, le Beau, le Bien. C'est une Fiction Harmonieuse, reflet de la parfaite harmonie de l'Univers » (L. Fallay d'Este, 1997, doc. en ligne, paragraphe 25). Elle est aussi désignée généralement par son prénom, ce qui, à notre avis, personnalise les poèmes la concernant et leur donne un air plus intime. Dans lesdits poèmes, l'amant est un noble très courtois et chevaleresque qui respecte et défie la femme mariée dont il est amoureux, comme l'exigent les traditions pétrarquiste et courtoise.

Étant donné que Francisco de Quevedo incarne ce même idéal chevaleresque grâce à ses compositions, il est assimilable au poète-amant que la poésie idéaliste identifie comme « un chevalier à la recherche de la sagesse, de la purification de son âme et du perfectionnement de sa personne à travers l'amour pur d'une belle et vertueuse aristocrate » (M. G. Cropp, 1975, p. 15). Par conséquent, Quevedo, le poète-amant et le « je poétique » ne font qu'un. Quevedo oriente dans ce sens en avouant ouvertement la pureté de ses sentiments pour l'être aimé et chéri dans les vers suivants :

Que vos me permitáis sólo pretendo,
y saber ser cortés y ser amante;

⁵ Tous les poèmes cités dans ce volet de notre travail sont tirés de Quevedo, Francisco de (www.cervantesvirtual.com).

esquivo los deseos, y constante,
sin pretensión, a sólo amar atiando
Ni con intento de gozar ofendo
las deidades del garbo y de semblante; (Poème CCLXXIII-, vers 1-4)

Le poète fait part de la noblesse de ses intentions à travers les expressions « ser cortés y ser amante », « esquivo los deseos », « a solo amar atiando » et le vers 5, « ni con intento de gozar ofendo... », qui ne sont autres que des clichés et des « phénotextes » (E. Cros, 2017, p. 32) de poèmes amoureux formalistes médiévaux et classiques. Apparemment, il ne serait mû que par l'amour pur pour son amante, une dame qu'il aime désespérément, sans rien attendre en retour et pour laquelle il est disposé à mourir : « Amo y no espero, porque adoro amando; / ni mancha al amor puro mi deseo, / que cortés vive y muere idolatrando » (CCLXXXVIIb, vers 9-11). Dans ces mêmes vers, nous retrouvons des pratiques poétiques très caractéristiques de l'amour pétrarquiste que sont l'amour unilatéral à vie sans aucune aspiration charnelle : « Le désir existe mais il est transposé ; la passion cherche non la possession de l'objet aimé mais son exaltation, sa surévaluation » (L. Fallay d'Este, 1997 : doc. en ligne, paragraphe 17).

À travers la définition antithétique des concepts de « amar » et « querer » dans les vers suivants, le poète renforce leur différence d'une part, et d'autre part, discrédite le désir qu'il trouve irrévérencieux : « Amar es conocer virtud ardiente; /querer es voluntad interesada, /grosera y descortés caducamente ». Selon C. Heusch (2015, p. 21), cet amour pudique et vertueux « magnifie l'amante et assujettit le poète-amant ». C'est donc au titre de poète esclave de l'amour de sa belle dame, comme exigé par la tradition amoureuse qu'il imite, que Quevedo déclame ses quelques vers sur l'anéantissement de sa volonté et son manque de liberté en sa présence. La dame est ici métaphoriquement le tyran qui l'avilit allègrement (v.1). Par cet assujettissement qui fait paradoxalement son bonheur, trait caractéristique aussi de la poésie pétrarquiste, « l'homme est forcément dans une situation inférieure. À aucun moment il ne cherche une égalité impossible, il se doit d'assumer sa condition toute particulière d'amoureux » (L. Fallay d'Este, 1997, doc. en ligne, paragraphe 25). Le « je lyrique » est donc ici un être inférieur en quête constante de l'amour d'une dame qu'il idéalise au point parfois d'en perdre son verbe et sa bienséance. C'est le lieu de rappeler les rapports de féodalité qui lient l'amant (le vassal) à sa dulcinée (la reine) dans ce genre de composition (M. G. Cropp, 1975, p. 18 / C. Heusch, 2015, p. 15):

Nació monarca del imperio mío
la mente, en noble libertad criada;
hoy en esclavitud yace, amarrada

al semblante severo de un desvío.

Una risa, unos ojos, unas manos
todo mi corazón y mis sentidos
saquearon, hermosos y tiranos. (Poème CCLXV-, vers 5-11)

Il a suffi au poète de croiser le regard de Lisi, de poser les yeux sur son sourire et ses mains dans ces deux strophes pour que son sort soit définitivement scellé. En effet, l'amoureux dans notre contexte poétique est, en général, le pantin de l'être adoré, car il ne vit que pour avoir le droit de l'admirer et de l'aimer même si parfois la femme, objet de tant d'amour, n'en a aucune conscience. Mais il ne pouvait qu'en être ainsi, car sa passion pour elle est celle d'un croyant pour une divinité, « la femme étant perçue comme un être supérieur, divinisé même, créant donc, de ce fait, une relation inspirée du modèle de l'amour vertical de l'homme à Dieu, fait de révérence, d'obéissance et de soumission. » (C. Heusch, 2015, p. 15).

L'adoration et la sublimation de la dame par le poète se fait à travers un processus bien élaboré. Il commence par l'exalter en décrivant certains de ses atouts physiques comme sa beauté exceptionnelle, la délicatesse de ses traits, la forme de son visage, la sensualité de ses lèvres..., avec une préférence pour les yeux et la bouche qui la représentent métonymiquement. Ces deux éléments de son visage qui sont, selon I. Arellano Ayuso (2012, pp. 55-58), les attributs de beauté que l'amoureux décrit habituellement dans les poèmes pétrarquistes, se retrouvent dans les strophes suivantes :

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente. (Poème CCIIa-, vers 1-4)

La lumbre, que murió de convencida
con la luz de tus ojos y, apagada
por sí en el humo, se mostró enlutada,
exequias de su llama ennegrecida. (Poème CXCIXa-, vers 1-4)

Si dans le premier quatrain (CCIIa-) les yeux de l'amante ont hyperboliquement le pouvoir d'enflammer ou de geler tout ce sur quoi ils se posent, dans le second quatrain (CXCIXa-), leur éclat surpasse l'incandescence d'une délicate flamme qui, intimidée par leur puissance, s'est éteinte tout simplement. Il reste évident, dans les deux quatrains, que les yeux de l'amante sont perçus par le poète comme une entité capable de tous les extrêmes, car dotés du pouvoir d'enflammer et d'éblouir hyperboliquement son entourage ou, inversement, de l'assombrir. L'opposition de « helar » et « abrazar » (CCIIa-, v.2 et v.4), et « luz / apagada »

(CXCIXa-, v.2) qui symbolisent métaphoriquement la vie et la mort, relève d'une tradition pétrarquiste qui donne le pouvoir de vie et de mort à la beauté de l'amante, à l'image de Dieu.

Dans cette même veine pétrarquiste, la bouche est, par excellence, l'un des symboles incontournables de l'exaltation de la beauté de l'amante (I. Arellano ayuso, 1997, doc. en ligne, paragraphes 5-6). Elle jouit d'un pouvoir comparable à celui d'une aurore qui met fin à l'obscurité nocturne, et à celui du séduisant exotisme de l'orient : « Vuestra boca, riéndose, es aurora; / es francesa, si habla; y es Oriente / que con todas las Indias enamora » (CCVIIIb-, vers 9-11). Et ce pouvoir de la bouche est sans limites, si l'on en juge sa capacité de résurrection ou de faire les miracles avec la délicate flamme du quatrain CXCIXa-, morte par complexe. Mais il a suffi d'un seul souffle de ses captivantes et ensorceleuses lèvres pour la ramener à la vie : « Resucitola un soplo tuyo impreso / en humo, que tu boca es milagrosa / aura, que nace con facción de beso » (vers 12-14).

Motivée par cette puissance illimitée des deux attributs de son amante, Quevedo décide de se servir des siens pour mieux lui transmettre son amour et l'épater au plus haut point. Ne dit-on pas que les yeux sont le miroir de l'âme ? C'est fort de cette constatation que dans le quatrain suivant, il souhaite que ses yeux, représentés métonymiquement par « mis párpados » (mes paupières), soient aussi expressifs que sa bouche pour hypnotiser son amante et lui transmettre ses sentiments, sans avoir à les verbaliser : « Si mis párpados, Lisi, labios fueran, / besos fueran los rayos visuales / de mis ojos, que al sol miran caudales / águilas, y besaran más que vieran » (CCLXVIIIb-, vers 1-4). Ici, il reste convaincu que l'amour naît de la beauté et que les yeux en sont leur canal de communication.

L'amour courtois et l'amour bucolique exigent de l'amant beaucoup de patience. Il reste ainsi esclave volontaire de son trop-plein d'amour pour sa dulcinée et n'a aucun moyen physique et émotionnel de s'en affranchir. L'amant, en général, continue d'attendre patiemment que sa belle daigne le regarder, ou même lui adresser la parole (C. Heusch, 2017, p. 15). Cette patience est perceptible dans le sonnet (CCLXXXIa) :

Diez años en mis venas he guardado
el dulce fuego que alimento, ausente,
de mi sangre. Diez años en mi mente
con imperio tus luces han reinado. (Vers 5-8)

Il ressort de cette strophe que dix ans sont passés depuis le coup de foudre du « je lyrique » pour celle qu'il aime. Dix ans que dure sa passion latente et dix, est le nombre d'années que dure le règne de son amante, Lísida, sur son être soumis à son pouvoir et accaparé par sa beauté envoûtante. Mais, la patience du poète ayant des limites, il finit par se

lasser du manque de réciprocité de ses sentiments et « se détourne d'elle pour se tourner complaisant vers son propre cas » (M. Roig, 1997, doc. en ligne).

2. Un amoureux dépité

L'amour inconditionnel du « je lyrique » étant à sens unique, il n'essuie que mépris de la part de l'être aimé et « n'obtient presque jamais la réciprocité de ses sentiments » (I. Arellano Ayuso, 2002, p. 18). Nous avons affaire donc à une dame idéalisée qui fait perdre la tête au « je lyrique », mais qui s'avère cruelle et insensible. Son indifférence le frustre tellement qu'il en est malheureux et en souffre énormément.

La timidité, la douceur, l'exaltation de la beauté de l'amante n'étant peut-être pas l'approche indiquée pour la conquérir, Quevedo va chercher de nouvelles stratégies de conquête. C'est ainsi que ce sujet passionné et insouciant des vers antérieurs va décider d'extérioriser son dépit amoureux en s'appuyant sur la tradition bucolique qui permet à l'amoureux triste et défait de partager sa douleur avec des éléments de la nature. Dans le sonnet CCIIIa-, cet élément est un fleuve dont la quiétude et le cours sont perturbés par le chant douloureux et mélancolique du poète-amant dépité qui s'apitoie sur son triste reflet. Ses yeux, expression visible de sa souffrance, sont métaphoriquement deux mers qui phagocytent littéralement le fleuve Henares par leur flux et en perturbent le cours paisible:

Esforzaron mis ojos la corriente
de este, si fértil, apacible río;
y cantando frené su curso y brío:
¡tanto puede el dolor en un ausente! (poème CCIIIa-, vers 5-8)

Dans le poème (CCIVa-) qui renferme aussi ses lamentations, Quevedo suit la même tradition bucolique. Il demande au fleuve « el Tajo » de l'aider à évacuer sa détresse amoureuse en l'éloignant de lui à travers son écoulement. Dans le dernier tercet du même sonnet, l'antithèse « rían / lloran » exprime son refus d'accepter le bonheur du fleuve alors que lui, l'amoureux désespéré, souffre énormément : « Que no es razón que, si tus aguas frías / son lágrimas llovidas de mis ojos, / rían cuando las lloran ansias mías » (vers 9-12). Tout porte à croire, avec la réapparition des mots « lágrimas » et « ojos », que dans l'expression de sa détresse, il ne lui reste plus que ses yeux pour pleurer. Ces mêmes yeux rougis par les pleurs dans *Los que ciego me ven* (CCLXVIIb-), un sonnet qui illustre sa lutte personnelle entre sa passion pour son amante et sa souffrance par dépit: « Los que ciego me ven de haber llorado / y las lágrimas saben que he vertido, / admiran de que, en fuentes dividido / o en lluvias, ya no corra derramado ». Selon I. Arellano Ayuso (2002, p. 18), ce sonnet est celui

qui résume à la perfection son déchirement: « el soneto, en resumen, describe los efectos producidos en el amante por la pasión amorosa: el dolor que éste causa provoca llanto ».

Malgré son amour platonique pour son amante, le « je lyrique » reste un être sujet aux pulsions sexuelles que le rêve érotique avec une autre de ses amantes, Floralba, va révéler :

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?
Mis llamas con tu nieve y con tu yelo, 5
(Poème CCXVib-, vers 1-5)

Le sonnet est un compte-rendu de leurs rapports sexuels. Le poète commence par raconter leur nuit torride quelque peu surpris et hésitant⁶. Sans attendre la réponse à la question rhétorique (« ¿Direlo? », v.5), il lui confie de but en blanc que leurs deux corps opposés à tous les niveaux s'entremêlaient joyeusement dans la jouissance réciproque. Le contraste antithétique de leur corps est très prononcé dans l'opposition de l'enfer et du paradis (« infierno y cielo v.4 / llamas y nieve », v.5). L'amour étant un sentiment lié au feu, il embrase et brûle, à l'image de celui-ci. Or, la tradition dit que l'un des lieux où le feu brûle le plus c'est l'enfer. Le feu de l'amour est comparé au feu de l'enfer, qui ne peut être éteint que par l'action de l'eau (dans son aspect solide, la neige, -« nieve »-), symbolisée ici par l'assouvissement et la consommation de l'acte sexuel.

Aussi, le sommeil ouvrant les vannes de l'inconscient du poète où sont stockées toutes ses pulsions refoulées lorsqu'il est éveillé, selon la psychanalyse freudienne, le libère de ses contraintes sociales et lui permet de se relâcher. Cela le conduit au rêve érotique favorisé exclusivement par la poésie courtoise où les amants peuvent arriver à s'unir charnellement, bien qu'il s'agisse généralement d'une dame mariée par obligation (C. Heusch, 2017, p. 22). La partie de sexe onirique semblait si réelle pour le « je lyrique » qu'il priait intérieurement pour rester éveillé, ou pour ne pas se réveiller du tout, si ce n'était qu'un rêve (vers 9-11) : « Y dije: Quiera Amor, quiera mi suerte, / que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo que jamás despierte. » Mais ses rapports sexuels oniriques ne durant que le temps du sommeil, il se retrouve face à la dure réalité à son brusque réveil. Et là, sa déception est tout aussi grande que l'illusion et la satisfaction que lui procurait ledit rêve : « Mas desperté del dulce desconcierto; / y vi que estuve vivo con la muerte, / y vi que con la vida estaba muerto » (vers 12-14). La construction paralléliste et antithétique de ces deux derniers vers portent

⁶ Les points d'exclamation et de suspension du vers 1 introduisent ce doute.

toute la charge de ce réveil frustrant qui vient interrompre des ébats auxquels il ne voulait en aucun cas mettre fin. Et là, tout en suivant les instructions de ses sources d'inspiration que sont les trois poésies amoureuses (pétrarquiste, courtoise et bucolique), il se révolte. Dans la manifestation de son indignation, qui n'est autre que l'extériorisation de ses désirs charnels refoulés et de sa honte de n'avoir pas su les contrôler, il déverse tout son mépris sur ceux qu'il juge coupables de sa faiblesse morale : l'amour et l'amante.

Le dieu de l'amour qui est pour le « je lyrique », à l'origine de sa position humiliante et peu commode face à son amante, est donc attaqué avec véhémence dans *Indignación contra el amor* (CCIXb-) : « ¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero / adorar por dios la sombra vana. / Hijo de aquella adúltera profana, / dudoso mayorazgo de un herrero » (vers 1-4). Dans ces vers où il devient l'interlocuteur du dieu de l'amour, le poète met en doute sa divinité et préférerait de loin adorer des futilités que d'avoir foi en lui. Les premiers vers de *Niega al amor ser deidad, sino esclavo de Lisi* (poème CCLXXIXb-) présentent carrément un dieu de pacotille à la solde de sa bien-aimée, Lisi, et travaillant sous-couvert pour l'endoctrinement du poète : « Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres; / que servir a quien sirve es vil locura. / Esclavo eres de Lisi en prisión dura, / ¿y qué te sirva yo de esclavo quieres? » (Vers 1-4).

Une autre expression de sa frustration amoureuse consiste à s'en prendre à son amante, mais avec une certaine réserve. Les deux derniers tercets du sonnet CCLXXIXa- représentent une sorte de malédiction contre elle. Et même si elle est de bonne guerre, elle reste néanmoins l'expression de son souhait de voir son amante partager, ne serait-ce qu'un instant, le même enfer qu'il vit littéralement depuis qu'il s'est épris d'elle et qu'il ne reçoit que dédain de sa part :

Mas para ti fabricará un infierno
y pagarán tus ansias mis enojos,
pues negaste piedad al llanto tierno.
Arderán tu victoria y tus despojos;
y así, fuego el Amor nos dará eterno:
a ti en mi corazón, a mí en tus ojos. (Poème CCLXXIXa, Vers 9-14)

Il semble que dans sa véhémence, il ait oublié les préceptes poétiques qui imposent à l'amoureux de vivre un amour unilatéral, parfois même à l'insu de l'objet de son désir. Puis, comme si sa révolte était ce dont il avait besoin pour ouvrir les yeux à la réalité, il se résigne devant l'irréversibilité de son attachement et renoue avec le dieu de l'amour et son amante. Il prône à nouveau la pureté et la constance de ses sentiments, parce qu'il est maintenant convaincu que l'amour qu'il ressent pour elle, est intemporel. L'éternité que revêt cet amour est illustrée par la verbalisation de sa pureté (poème CCLXXIII, vers 12-14): « No verán de

mi amor el fin los días: / la eternidad ofrece sus blasones / a la pureza de las ansias mías ». L'immortalité de ses sentiments repose aussi sur les vers qui décrivent l'âme comme siège incorruptible de sa passion, car, comme entité abstraite, elle survit après la mort et la putréfaction du corps : « Basta ver una vez grande hermosura; / que una vez vista, eternamente enciende, / y en l'alma impresa eternamente dura. » (Poème CCLXXXIa-, v.9-14).

Les poèmes d'amour de Quevedo divinisent ses muses et présentent le poète-amant comme l'heureux vassal de belles aristocrates. Mais le poète reste-t-il aussi délicat avec toutes les femmes ?

3. La femme satirisée par Quevedo

Au XVIIème siècle, en Espagne, la société était minée par la décadence et la crise socioéconomique qui succéda à la période faste de la Renaissance. Ce qui a eu pour conséquence, la naissance d'une autarcie reposant sur une conception pessimiste de la vie, un conservatisme religieux, une exacerbation de la misogynie et de l'antiféminisme, etc.

La place que cette société jugée phallocrate et conservatrice réservait à la femme était celle d'être inférieur inculte, adoré pour sa beauté, et voué au foyer et à la satisfaction des besoins de son mari et de sa famille (R. Querillac, 1987, p. 83). Toute tentative de la femme de sortir de ses stéréotypes sociaux faisait d'elle un être décrié, démonisé, critiqué et dénigré à souhait. C'est ce qui expliquerait l'abondance de railleries et de satires à l'encontre de celles qui s'écartaient des patrons de conduite dessinés par cette société patriarcale pour les femmes.

Quevedo est l'un des poètes qui contribuèrent au mieux à colporter ses idées rétrogrades de l'époque sur le compte des femmes à travers ses poèmes satiriques et burlesques. Ses diatribes de genre (opposées à ses poèmes pétrarquistes d'idéalisation féminine) sont des poèmes qui fustigent les femmes non pas parce qu'elles sont du sexe opposé, mais parce qu'elles symbolisent une catégorie spécifique que lui et une grande partie de la société baroque ont en horreur. Ce sont des femmes jugées sans vergogne, hypocrites et contre-nature à cause de leur choix de vivre en marge des normes sociales existantes. Quevedo s'en inspire pour leur soi-disant déviation des principes sociaux, leur profession ou leur choix de vie (religieuse, dame de compagnie, prostituée...), leur situation matrimoniale (mariée ou célibataire), leur âge (jeune ou vieille), leur absence totale de moralité (infidèle, « *dueñas* »...), leur degré d'instruction (les femmes instruites et cultes), leur laideur, etc.

La société baroque est conservatrice à plus d'un titre -religieux, social...- (J. A. Maravall, 1972, p. 134), et met un point d'honneur à préserver une image respectable de la

femme qui représente l'honneur de sa famille biologique et de son mari, tous prêts à en découdre avec ceux qui la déshonoreront (K. Diallo, 2013, p. 72). Des œuvres dramatiques, comme *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega ou *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, en sont une illustration. Au nom de l'importance que ladite société accorde à l'honneur et à la bonne moralité féminine, toutes les contrevenantes aux normes sociales préétablies par des actes contraires aux bonnes mœurs étaient immédiatement mal jugées, voire vouées aux gémonies. Quevedo reprend cette attitude phallocrate dans ses satires contre les femmes infidèles, mais de façon voilée. Le refrain du rondeau *Sabed vecinas* qui chosifie la femme en l'assimilant à la poule par le jeu de mots « poner huevos y cuernos⁷ », nous rappelle judicieusement cette perception dépravante de la gent féminine: « *todas ponemos, unas cuernos y otras huevos* ». Dans ce rondeau, Quevedo choisit un « je lyrique » féminin pour proclamer ouvertement, et ce suivant l'étiquette que la société baroque leur colle sur le dos, que certaines femmes baroques cocufient leur mari impunément⁸.

Le baroque, une culture réaliste qui voue un culte aux femmes naturelles, est réactionnaire face à la sophistication, aux artifices de beauté et à leur tromperie qu'il blâme sans aucune forme de procès (I. Arellano Ayuso, 2012, p. 60). Quevedo s'attèle à cette tâche dans *Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone* qui critique les épouses portées sur le maquillage excessif. Cette satire dépouille la femme mariée de tout artifice esthétique contribuant à rehausser sa beauté. La duperie et la fausseté qui se cachent derrière le camouflage de ses imperfections physiques par les produits cosmétiques et autres artifices sont mises à nu dans le titre même du sonnet (déshabille la femme de tout ce qui est bien d'autrui).

Selon R. Querillac (1987, p. 34), « La prostitution [féminine] au XVIIème siècle était source de préoccupation pour les autorités », car elle prenait de l'ampleur à vue d'œil, tout comme sa clientèle masculine. Son impact social était si notoire que le roi Philippe IV dû signer des décrets pour la fermeture de nombreuses maisons closes (Piñeda, cité par R. Querillac, 1987, p. 34). Les croyances religieuses qui présentent la femme comme un être diabolique qui finit par causer la perte de tous les hommes qui se laissent prendre à son jeu pervers, se retrouvent dans la satire *Desengaño de las mujeres*. Quevedo, client assidu de ces femmes aux mœurs légères, selon ses biographes, y reconnaît ouvertement le caractère contagieux du vice de la prostitution féminine en assumant qu'il ne résiste pas lui-même à la

⁷ Pondre des œufs pour les poules et cocufier pour les femmes.

⁸ Pour une analyse plus minutieuse des vers de ce rondeau, voir Diallo (2019).

tentation de se jeter dans les bras de la première prostituée venue (vers 9-14). Dans la strophe 3, il s'érige en victime de cette perversion, car ne sachant pas comment s'en libérer. L'insistante répétition du mot « puto » et de ses paronymes « putaril », « puta », « putillas » ainsi que l'énumération de substantifs et adjectifs les accompagnant tout au long du sonnet, reflètent son intention de laisser entendre que nul ne peut échapper au vice de la prostitution féminine, car qui se frotte aux femmes s'y pique. D'où l'abondance de l'adjectif « puto » comme conséquence de la contagion massive de ce vice addictif de source féminine : « Puto es el hombre que de putas fia / y puto el que sus gustos apetece; puto es el estipendio que se ofrece... » (Vers 1-3).

L'une des expressions de l'antiféminisme baroque est son refus de l'instruction féminine (Aubrun, cité par R. Querillac, 1987, p. 84). Donc toute femme instruite représentant une menace pour l'hégémonie masculine, est décriée, ridiculisée et étouffée par des discours grandiloquents et burlesques. Mais, « ce que désire la femme c'est sortir de la situation d'inutilité et d'infériorité ou elle est maintenue par les lois et les traditions. C'est aussi cesser d'être cet objet dont l'homme dispose à sa guise [...] elle réclame l'accès à des domaines jusqu'alors interdits : études, armes, administration. » (R. Querillac, 1987, pp. 90-91). La conséquence de ce sursaut d'orgueil féminin est l'apparition à l'époque, au grand dam de leurs détracteurs antiféministes baroques tel que Quevedo, de femmes érudites et de poétesses. D'ailleurs, le satiriste manifeste son opposition à cette irruption féminine dans le monde littéraire à travers la diatribe *Burla de los eruditos de embeleco, que enamoran a feas cultas* : « Muy discretas y muy feas, / mala cara y buen lenguaje, / pidan cátedra y no coche... » (vers 1-3). Ici, il se moque littéralement des femmes intellectuelles en suggérant que leur avidité d'instruction et de connaissance n'est due qu'à leur laideur et au peu de générosité de mère-nature à leur endroit.

Pour lui, si elles étaient belles, elles attireraient naturellement les hommes, se marieraient, comme le veut la tradition, et auraient des centres d'intérêt éloignés de l'acquisition de connaissances intellectuelles. Tout en ces femmes (instruction, création littéraire, sagesse...) est excessivement contre-nature, à ses yeux. D'où l'usage abusif de l'adverbe « muy » dans le vers 1 (Muy discretas y muy feas), l'opposition antithétique de « mala cara / buen lenguaje » (vers 2), « cátedra / coche » (vers 3) et « oyente / amante » (vers 4). Les deux questions rhétoriques à la fin de la deuxième strophe expriment son incrédulité face à l'intérêt de certains hommes pour ce type de femmes :

¿Qué gustos darán a un hombre
dos cláusulas elegantes?
¿Qué gracia puede tener

mujer con fondos de fraile,
que de sermones y chismes,
sus razonamientos hace?

Le baroque est surtout une époque marquée par le pessimisme et la désillusion causés par la prise de conscience de la vanité de la vie, de sa fragilité face à la constance du flux temporel et à l'incontournable présence de la mort. Il est donc envahi, selon R. Andrés (1994, pp.32-33), par les emblèmes des ravages du temps (ruines, vieillesse, horloge brisée,...) et de la mort (crâne de mort, nature morte, fête des morts...). Toutes ces marques symbolisant leur présence, font que l'homme baroque a la sensation que le temps et la mort se sont unis pour causer sa perte (B. López Bueno, 1990). Et l'une des preuves de leur présence menaçante pour l'homme, est la vieillesse parce qu'elle est la confirmation de leur invincibilité.

Pour Quevedo et ses contemporains, cette étape de la croissance annonçant une fin certaine est rejetée et critiquée durement à travers des œuvres dans lesquelles l'image des protagonistes, des vieilles dames, est associée en général et de façon négative à celle d'entremetteuses sans vergogne, frisant le proxénétisme. En effet, c'est cette image dégradante qui accompagne les dames du troisième âge que représente magistralement Fernando de Rojas dans sa célèbre *Celestina*. C'est aussi cette dynamique générale de rejet ou de diabolisation des séniors, symboles du temps insaisissable et de la mort constamment aux aguets, que reprennent les nombreuses diatribes de Quevedo à leur encontre. *Vieja vuelta a la edad de las niñas* en est l'illustration: «La boca, que fue chirlo, agora embudo, / disimula lo rancio en los antaños, / y nos vende por barbas el engrudo. » (CDXIIIa-, vers 9-11). Dans ces vers, le poète se sert de l'antithèse pour tourner en dérision les vieilles dames aux prétentions juvéniles. Le jeu rhétorique ironique introduit par « boca que fue chirlo » (la bouche séduisante dans le passé) qui s'oppose à « boca de embudo » (métaphoriquement, la bouche répugnante et froissée par les rides en forme de sphincter, vers 1) est une imitation du cliché médiéval des ruines. Ce cliché qui consiste à opposer le passé glorieux et radieux de la vieille (sa jeunesse et sa beauté) à son infâme présent (sa vieillesse et sa laideur), étale toute la déchéance de son être. Le poète sape l'ego des vieilles en question en leur confiant qu'elles ont peut-être réussi le tour de magie de tromper les apparences, mais le temps étant omniprésent et insaisissable, il leur en reste très peu avant de passer de vie à trépas, malgré leur apparente jeunesse : « Grandilla (porque logres tus engaños), /que tienes pocos años no lo dudo, / si son los por vivir los pocos años. » (CDXIIIa-, vers 12-14).

Son peu d'estime pour les femmes âgées revient très souvent, même dans les satires de jeunes dames où le cliché des ruines ressurgit avec l'opposition de leur beauté, leur jeunesse

et leur fraîcheur à la décrépitude des vieilles, comme dans *Venganza de la edad en hermosura presumida* (« Mueres doncella, y no de virtuosa, / sino de presumida y despreciada: / esto eres vieja, esotro fuiste hermosa »). Ici, vieillesse, synonyme de laideur et de mépris aujourd'hui (« esto eres vieja »), est l'antagoniste de jeunesse et de beauté d'hier (« esotro fuiste hermosa »). Le présent de l'indicatif et le passé simple en sont les indicateurs. Dans le sonnet *A la edad de las mujeres*, la dernière strophe recueille tout le mépris du poète pour les séniors car elle est l'occasion pour lui de les envoyer littéralement au diable. Il s'en débarrasse comme d'un vieil objet gênant dont on ne veut plus entendre parler : « y a los cincuenta y cinco echa el retablo. / Niña, moza, mujer, vieja, hechicera, / bruja y santera, se la lleva el diablo. »

I. Arellano Ayuso (2012, p. 60) et R. Querillac (1987, p. 22) voient dans l'abondance des satires de séniors de Quevedo, un acharnement contre elles parce qu'elles représentent la confirmation de ses craintes face à deux ennemis intransigeants : le temps et la mort. Nous pensons qu'au-delà de cette réalité inévitable et de cette pression temporelle qu'elles symbolisent, Quevedo les déteste parce qu'elles sont les antagonistes des jeunes et belles femmes qu'il apprécie, et leur projection dégradée dans le futur.

Conclusion

En ce qui concerne les poèmes de Quevedo analysés dans ce travail, nous observons une forte présence des traits caractéristiques des formes de poésie du baroque, de sa mentalité réaliste et d'un important bagage socioculturel qui ne sont d'autres que les conséquences du vécu culturel du poète, si l'on en croit la sociocritique tendance E. Cros. C'est cette influence socioculturelle baroque qui nous a servi deux idéologies contradictoires à la même époque: l'une idéaliste, insouciant et permissive, centrée sur des thèmes frivoles comme l'exaltation de la beauté, de la nature..., et qui célèbre l'amour à l'image de la Renaissance. Quant à l'autre, elle est empreinte du réalisme d'un Baroque conservateur, moralisateur et phalocrate dominé par une forte prise de conscience de la fluidité du temps et d'une mort certaine. Ces deux idéologies ouvertement opposées à plusieurs égards, ont deux conceptions toutes aussi opposées de la femme qui sont reprises par les poèmes de Quevedo. Ce qui donne vie dans ses compositions, à une perception dualiste de la femme qui la loue ou la décrie, selon la forme poétique choisie. Il est clair que les poèmes féminins de Quevedo reçoivent une forte influence des deux tendances. Mais cela est-il suffisant pour justifier le trop-plein d'amour des uns et l'antipathie des autres ? Pour ce qui est des sentiments du « je lyrique » pour les femmes, ils ont une saveur mi-figue, mi-raisin : les femmes adulées représentant la douceur du raisin et les satirisées, l'aspérité de la figue. En effet, les femmes choisies pour cible dans

les satires et railleries du poète sont le revers, les antagonistes des belles femmes idéales et idéalisées dans ses poèmes d'amour. Elles en sont leur reflet négatif, car presque tout les oppose : si les premières sont effacées, douces, réservées, bien éduquées, belles et un peu écervelées, les satirisées sont immorales, sans scrupule, sans vergogne, hypocrites, superficielles, lascives, manipulatrices, infidèles, menteuses... Bref, elles incarnent les antivaleurs sociales, tout comme le personnage du « pícario » dans la littérature baroque. C'est ce qui justifie, à notre avis, que le poète les dégrade, les traite en être inférieur et change le jeu de rôles qu'il avait créé avec les femmes adulées : il passe, sans aucune transition, de vassal idéaliste au service de son amante, à seigneur baroque qui relègue la femme à un second plan.

Nous notons aussi que les muses de Quevedo restent invariables : les femmes. En revanche, l'intérêt qu'il leur accorde varie énormément. Il abandonne l'adulation de l'éphémère et du superficiel chez elles (beauté, grâce...) au profit de la critique de leur moralité et de leur goût prononcé pour le maquillage et les artifices. Autant il les aime à en perdre la tête et la face dans ses poèmes d'amour, autant il les déteste au point de vouloir les voir disparaître mille pieds sous terre dans ses satires. D'où le contraste entre l'amoureux et le satiriste. Avec sa poésie d'amour et ses satires féminines, Quevedo crée, à dessein ou involontairement, un contrepoids dans la balance de ses sentiments pour certaines femmes. C'est ainsi que l'adulateur idéaliste des poèmes d'amour est substitué, dans ces satires aux femmes, par un agresseur verbal réaliste et amuseur public à leur détriment.

L'énormité du fossé sentimental et moral entre les femmes adulées et celles décriées, les rapports d'amour-haine que Quevedo partage avec elles ne seraient-ils pas la résultante de sa propre lutte interne entre sa moralité chrétienne et sa vie viciée ? Ne critiquerait-il pas les prostituées et autres femmes aux mœurs légères pour se donner bonne conscience ?

Références bibliographiques

ANDRÉS Ramón, 1994, *Tiempo y caída: Temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Quaderns Crema.

ARELLANO Ayuso Ignacio, 1997, « La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo », in *La poésie amoureuse de Quevedo*, Marie-Linda Ortega (dir.), Lyon, ENS Éditions, p. 71-84. DOI : 10.4000/books.enseditions.2231

ARELLANO Ayuso Ignacio, 2002, « Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: "Los que ciego me ven de haber llorado" y el arte de la ingeniosa contraposición », *La Perinola* 6, p. 15-27.

ARELLANO Ayuso Ignacio, 2012, « Modelos femeninos en la poesía de Quevedo », *La Perinola* 16, p. 47-63.

CLOSE Lorna, « El petrarquismo y los cancioneros en la poesía amorosa de Quevedo: el problema de discriminación », Disponible sur https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/close.htm (04-04-20)

- CROPP M. Glynnis, 1975, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz.
- CROS Edmond, 2017, « Hacia una tesis sociocrítica del texto », *La palabra* 31, p. 29-38.
- DIALLO Karidjatou, 2013, « Los abusos de poder en la comedia barroca », in *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Colección Biadig 18, Publicaciones Digitales del Griso, p. 67-80.
- DIALLO Karidjatou, 2019, « La figura del "otro" en la poesía satírica de Quevedo », *Candil* 18-2, p. 469-492.
- FALLAY D'ESTE Lauriane, 1997, « Quevedo pétrarquisant: la double nature d'Eros », in *La poésie amoureuse de Quevedo*, Marie-Linda Ortega (dir.), Lyon, ENS Éditions, p. 25-42. DOI : 10.4000/books.enseditions.2231
- GREEN Otis H., « el amor cortes en Quevedo », Disponible sur https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/green.htm (10-04-20)
- HERNÁNDEZ ALONSO César, 2010, « Raíces, contexto y justificación del amor cortés », in *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval in memoriam Alan Deyermond I*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 85-106.
- HEUSCH Carlos, 2015, « Polysémie de l'amour dans le Moyen Âge ibérique », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n° 38, p. 11-27. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniquesmedievales-2015-1-page-11.htm> (09-07-20)
- LÓPEZ BUENO Begoña, 1990, « Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro », in *Estudios sobre poesía del siglo de Oro*, Granada, Editorial Don Quijote, p. 76-97.
- MACÉ Stéphane, 2012, « La mutation de l'espace pastoral dans la poésie baroque », *Étude Littéraire* vol. 34, n° 1-2, p. 169-177.
- MARAVALL José Antonio, 1972, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- NAVARRO DURÁN Rosa, 1997, « Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo », in *La poésie amoureuse de Quevedo*, Marie-Linda Ortega (dir.), Lyon, ENS Éditions, p. 43-52. DOI : 10.4000/books.enseditions.2231
- QUERILLAC René, 1987, *Quevedo, de la misogynie à l'antiféminisme*, Nantes, Université de Nantes.
- QUEVEDO Francisco de, *Parnaso español: Sonetos*. Disponible sur http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parnaso-espanol-sonetos--0/html/ffd3c196-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_152 (02-04-20)
- ROIG Miranda, 1997, « Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo », in *La poésie amoureuse de Quevedo*, Marie-Linda Ortega (dir.), Lyon, ENS Éditions, p. 53-69. DOI : 10.4000/books.enseditions.2231
- RUEFF Martin, 2010, « De la rectitude des noms – note sur le pétrarquisme Français », *Poésie*, vol. 1-2, n° 131-132, p. 283-302.
- TRIOU Charlotte, 2016, « Le poète amoureux pétrarquiste un ethos en devenir », in *L'ethos en poésie*, 34, p. 37-54. Disponible sur <https://doi.org/10.4000/babel.4594> (01-08-20)

L'écriture engagée dans *Tout grand vent est un ouragan* de Charles Nokan : pour une analyse stylistique et rhétorique des passions

Ernest AKPANGNI

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
akpangni6@yahoo.fr

Résumé

Cette étude se propose de traiter de la stylistique et de la rhétorique de l'écriture engagée de Charles Nokan. Si la rhétorique des passions connaît ses contours théoriques et pratiques balisés, c'est le contraire de la stylistique des passions qui, elle, cherche ses voies d'existence, de systématisation afin de remplir pleinement les phases épistémologique et technique dans le fonctionnement du langage. C'est à cet exercice que nous nous soumettons pour mener une analyse expérimentale de la stylistique des passions en vue de décrypter le texte littéraire en identifiant les faits passionnels, les affects stylistiquement avérés, corrélés à la rhétorique des passions qui, elle aussi laisse prospérer les affects. Ce qui permet, à terme, de faire une analyse stylistique des passions, car le texte littéraire transpire d'outils lexicaux passionnels. Ceux-ci décryptés, sur la base d'une démarche heuristique et herméneutique des passions participent à la manifestation de la littérarité. Cette démarche s'inscrit résolument dans une perspective stylistique et rhétorique et ne peut que fonder en théorie comme en pratique une stylistique des passions. Ces outils d'analyse justifient l'écriture engagée de Charles Nokan qui lutte contre l'injustice, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'inégalité et les conflits pour une société de paix.

Mots clés : passion, rhétorique des passions, stylistique des passions, ethos, pathos,

abstract

This study aims to deal with the stylistics and rhetoric of committed writing by Charles Nokan. If the rhetoric of the passions knows its theoretical and practical outlines marked out, it is the opposite of the stylistics of the passions which, it, seeks its ways of existence, of systematization in order to fully fill the epistemological and technical phases in the functioning of language. It is to this exercise that we submit ourselves to conduct an experimental analysis of the stylistics of the passions with a view to deciphering the literary text by identifying the passionate facts, the stylistically proven affects, correlated to the rhetoric of the passions which, too, allows it to flourish. affects. This allows, in the long term, to achieve a feat in the style of passions because the literary text transpires passionate lexical tools that identification leads to a heuristic and hermeneutic treatment of passions for the manifestation of literarity. This approach is resolutely part of a stylistic and rhetorical perspective and can only found in theory as in practice a stylistic of passions. These analytical tools justify the committed writing of Charles Nokan who fights against injustice, the exploitation of man by man, inequality and conflicts for a peaceful society.

Keywords: passion, rhetoric of passions, stylistics of passions, ethos, pathos.

Introduction

À ses origines, la passion était d'abord, un concept rattaché à la rhétorique et à la philosophie. Elle est, ensuite, reprise par la sémiotique pour enfin, irradier la plupart des disciplines des sciences humaines. Le concept de passion, systématisé par Aristote (livre II, p.19) à travers les quatorze passions « la colère, le calme, l'amitié, la haine, la crainte, la méfiance, la honte, l'impudence, l'obligance, la pitié, l'indignation, l'envie, l'émulation et le mépris », fascine les écuries des sciences humaines. Ces visées et perspectives, son mode de fonctionnement ne sont pas encore délimités en stylistique. C'est pourquoi ce sujet constitue des prolégomènes à une étude qui fonde aussi bien en théorie qu'en pratique l'étude de la passion en stylistique.

La porosité des disciplines des sciences du langage admet des ouvertures, dont celle déjà connue, examinant la proximité avec la rhétorique tout en prospectant maintenant la posture relative à la passion en stylistique. La formulation, « pour une stylistique des passions », rend mieux l'idée de préliminaires, de prolégomènes à une systématisation de l'étude des passions en stylistique. La praxis stylistique fonctionne sur la base de l'unité-texte expérimentale. De cette façon, tout le matériau stylistique détecté est puisé de l'intratexte prospecté pour la manifestation de la littéarité. Or, les passions qui peuvent relever de l'ethos discursif comme du pathos en vue de l'analyse d'une œuvre sont indéniablement inscrites au cœur de la matrice d'exemplification. Il reste donc évident qu'une esquisse théorique et pratique de la stylistique des passions est, certes, innovante, mais ne se désolidarise pas de la vocation de la stylistique littéraire résolue au décryptage du caractère spécifique du langage, à son fonctionnement littéraire, à sa littéarité.

Cependant, l'immanence n'étant pas une qualité fondamentale de la rhétorique, l'ethos par sa dimension aussi bien discursive que prédiscursive fait que le rapprochement de la rhétorique des passions et de la stylistique se situe au niveau des affects. On pose donc que la rhétorique des passions prospère dans le domaine des affects tout comme la stylistique valorise les affects. C'est, au demeurant, ce qui motive le sujet suivant : « L'écriture engagée dans *Tout grand vent est un ouragan* de Charles Nokan : pour une analyse stylistique et rhétorique des passions ». Ce sujet se décline en interrogations suivantes : comment les passions fonctionnent-elles dans le dispositif rhétorique ? Quels pourraient-être leurs enjeux stylistiques ? Comment la littéarité pourrait-elle être prismatique d'une stylistique des passions ? L'investissement stylistique des passions et le fonctionnement de la rhétorique des passions comme hypothèse formulée est caractéristique des approches méthodologiques ci-

après : la rhétorique des passions, comme méthode, se construit à travers des dispositifs passionnels comme les passions pathémique et ethotique de l'orateur et de l'auditoire, la configuration des sentiments. La stylistique structurale, en tant que méthode objective, s'appuie sur des indices intra-linguistiques pour analyser les passions issues du fonctionnement structural aux effets de sens indéniables, mais débouchant sur la stylistique herméneutique, porteuse de sens sociologique, culturels et historique. La démarche de la présente réflexion vise à une approche théorique des concepts de passion et de rhétorique pour glisser vers leurs exemplifications afin de proposer un traitement stylistique des passions révélant des faits passionnels dans le discours littéraire.

1. Considérations théoriques autour des passions

Les conceptions théoriques des passions tirent leurs origines de la rhétorique pour consteller la majorité des disciplines des sciences du langage. Ainsi, après la rhétorique des passions, la sémiotique se fait l'écho de ce concept. C'est pourquoi, l'une des orientations de cette discipline se préoccupe de la sémiotique des passions. D'où la sémiotique des passions. Contrairement à la rhétorique et à la sémiotique qui considèrent les passions comme un objet privilégié d'étude, la stylistique, même si la question est abordée par Georges Molinié, jusque-là, les pistes théoriques et méthodologiques profondes d'une telle démarche restent à explorer. Cependant, il est possible d'envisager une stylistique des passions en corrélant la stylistique à la rhétorique pour exploiter les dimensions pathémique et tensive par la scrutation des composantes émotionnelle et affective. Il en est ainsi, car toute stylisation individuée est synonyme d'affectivité de l'expression. À cela s'ajoutent la prise en compte des passions aussi bien par les postes d'analyse que par les instruments et autres outils d'analyse stylistiques qui pourraient générer des passions. Il est question de la systématisation d'une stylistique des passions à travers l'intitulé « pour une stylistique des passions ».

1.1. Théorisation des passions en rhétorique

En entretenant un rapport avec la passion, la rhétorique comme l'art et la technique de persuader par la parole, à ses débuts, revêt aux yeux d'Aristote une importance capitale. Étant donné qu'elle s'appuie sur trois arguments (ethos-logos-pathos), la rhétorique s'accommode bien au concept d'ethos qui se trouve en relation étroite avec elle. C'est dans cette perspective que Meyer Michel. (2008, p.20) affirme : « la rhétorique réside dans l'égalité accordée pour une fois à des preuves techniques d'Aristote que sont l'ethos, le logos et le pathos et qui ont la même importance. » Les arguments brandis par l'ethos et le pathos trouvent un centre

d'intérêt pour le décryptage de la rhétorique des passions. Les passions, en grec, s'appréhendent comme *ce qui arrive brusquement*, c'est-à-dire ce qui apparaît au même titre que la souffrance et la douleur. C'est d'ailleurs cette perception lexicale qui est à la racine du mot passion et qui la fait dériver du verbe *patior* qui signifie souffrir, éprouver, endurer... et du substantif *passio* entendue comme la souffrance et la maladie ; conséquences d'un état de souffrance et de dépendance. Des trois arguments identifiés par Aristote, celui du pathos aide à mieux comprendre le phénomène des passions. En envisageant le pathos plus ou moins comme *une qualité agréable*, Aristote, grâce aux quatorze passions, leur voue une alternance situationnelle. Dans la cogitation de la flopée conceptuelle consubstantielle à la rhétorique des passions, Gisèle-Mathieu Castellani indique :

La passion dont traite la rhétorique est cette aptitude qu'a l'être humain pour son bonheur comme pour son malheur d'être patible ou passible de recevoir (...) quelques influences propres à le modifier, à changer son état subitement (Castellani G., 2000 p. 50). En d'autres termes, la rhétorique se charge d'émouvoir par le plaisir qu'elle suscite à la réception et qui fait d'elle « une entreprise de séduction. » (Castellani G., 2000 pp.225)

La variation des jugements et des affects s'inscrit dans les travaux de Condillac que cite Karabétien E. (2000, p.24) : « La rhétorique est d'ordre affectif et abolit le privilège accordé à certaines formes linguistiques. » Pour lui, les passions sont inhérentes à l'être humain. Les théoriciens de la nouvelle rhétorique dont Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tytecas, Olivier Reboul, Michel Meyer envisagent les passions du point de vue des trois arguments pour une visée affectivo-émotionnelle. C'est ainsi que Olivier Reboul, (1998, p.60) définissant le pathos, affirme : « C'est l'ensemble des émotions, passions et sentiments que l'orateur doit susciter dans son auditoire grâce à son discours. » Cette pensée accorde une importance aux affects tant ils sont prismatiques d'affectivité et d'émotivité ; évocations sous-jacentes des passions.

La sémiotique des passions encore appelée sémiotique tensive dérive de la théorie sémiotique. Elle est « issue des hypothèses théoriques et méthodologiques de la sémiotique générale » (Bertrand D., 2000, p.225). La sémiotique des passions est diversement perçue par les théoriciens. Algirdas Julien Greimas explore les passions par le prisme accordé aux lexèmes sous l'angle discursif et narratif. Il identifie les passions aux actions. Il estime que l'analyse des passions doit rendre compte de ses composantes sensible et somatique. Jacques Fontanille renforce l'idée d'Algirdas Julien Greimas en faisant de la passion un langage qui s'exprime au moyen des états affectifs qui interagissent dans le fonctionnement du discours littéraire. Cette dimension affective rattachée au dispositif tensif prend également en compte les modalités, les modalisations et les éventuelles modulations axiologiques. C'est la raison

pour laquelle Fontanille J. (1999, p.64) écrit : « tel état affectif de l'auteur expliquerait telles formes ou situation dans le texte. » Il soutient que la passion devrait obéir à un principe théorique afin de produire des textes susceptibles d'éclairer le sens. C'est pour cette raison que pour Ibo L. (2001, p.2), le fait objectal de la sémiotique des passions polarise l'attention sur « la description et l'analyse dans un texte, un discours ou dans les différents langages, des phénomènes passionnels qui se manifestent par l'activité sensible du sujet percevant, sentant ou ressentant. » Pour l'auteur, la pratique textuelle appelle nécessairement des procédés d'analyse qui participent à décrypter les faits passionnels dans la rhétorique des passions. Les perspectives que nous ouvrons sur la stylistique des passions ne s'éloignent pas de la rhétorique des passions étant donné que les deux domaines de recherche laissent prospérer les affects. Cependant, la particularité en stylistique, vient du fait que les affects prennent pour assise les postes et grilles d'analyse stylistique¹. Tout cet outillage stylistique empreint d'émotivité et d'affectivité devrait manifester la littéarité.

1.2. Vers une stylistique des passions

Une stylistique des passions peut être envisagée, pourvu que le traitement discursif se réalise par les outils stylistiques porteurs de littéarité. Nous émettons le postulat qu'aussi bien les postes que les instruments d'analyse stylistiques participent de l'émergence d'une stylistique des passions. Ce qui sous-tendrait que les grilles heuristiques de décryptage de ces postes permettent de scruter des relents émotionnels et des investissements affectifs dans les phénomènes langagiers manifestés par le texte. C'est pourquoi, le lexique, la caractérisation, le système figuré et l'énonciation empreints de subjectivité et d'affectivité intéressent de près la stylistique. De même, les questions de marquages, de surdétermination et de surcaractérisation ne peuvent qu'avoir pris à un intérêt stylistique à condition qu'elles aient des relents tensifs. Là où les images, laissant apparaître des affects, abondent, le sentiment domine. De ce fait, autant l'affectivité que le sentiment sont l'émanation de l'émotion qui transparaît éminemment dans l'analyse stylistique. La stylistique, par le caractère spécifique du langage, reste attentive à l'âme de l'auteur, aux faits individués. Dès lors, une analyse stylistique des passions est possible à condition que les faits stylistiques identifiés et agglomérés dans la matrice textuelle donnent à voir la manifestation des jugements et un

¹ Le matériel lexical (le signifiant et le signifié), l'organisation phrastique (l'ordre intra-syntagmatique et l'ordre supra-syntagmatique), la caractérisation (le substantif et le verbe), le système figuré (les figures macrostructurales et les figures microstructurales et l'énonciation (Actant-émetteur et Actant-récepteur).

investissement affectif. Ce sont donc les dimensions affectives et subjectives générées par les structures langagières qui nourrissent un traitement stylistique des passions.

Il ressort de cette phase du travail que les passions bénéficient d'une approche transversale qui l'inscrit au cœur des préoccupations de la rhétorique, de la philosophie, de la sémiotique et de la stylistique. Les jugements et les affects, les trois arguments (ethos-logos-pathos) les traversent de fond en comble. C'est aussi le cas de la sémiotique des passions qui s'intéresse aux composantes sensibles et somatiques. La stylistique des passions, elle, s'inscrit dans une démarche innovante cherchant à systématiser une stylistique des passions en théorie et en pratique.

2. Traitement des passions dans le dispositif rhétorique

Le traitement des passions dans le dispositif rhétorique exploite respectivement l'ethos du personnage de l'orateur-voyant, l'ethos du personnage-justicier et le pathos d'amour/haine. L'exploration de l'ethos et du pathos dans cette phase du travail permet respectivement d'examiner la part d'émotion qui colore l'ethos discursif ou image de soi et le pathos par l'image préalable pour montrer la diversité des passions. Castellani G.-M., (2000, p.58) apporte une précision à cet effet : « j'appelle passion, le désir, la colère, la peur, la témérité, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret, l'émulation, la pitié, en un mot tout ce qui s'accompagne de plaisir ou de peine ». À terme, ce dispositif rhétorique donnera la preuve de l'émergence d'affectivité et d'émotivité dans le fonctionnement de ces types d'arguments. Ce deuxième pan du travail est purement pratique. Il puise dans la matrice textuelle des procédés attestant des affects pour justifier leur fondement dans le dispositif rhétorique.

2.1. L'ethos du personnage orateur-voyant

Tout comme le concept de « poète-voyant » qui implique que le poète ait le sens prophétique et magique, l'on peut parler également du personnage orateur-voyant. Joubert J.L. (1998, p.20) écrit à cet effet que le poète est « un mage, un prophète, un voyant [...] Il est celui qui a accès à un monde autre. » C'est ainsi que, toujours selon ce théoricien, un mythe idéaliste du poète se constitue et explore les éthers pour des révélations vertigineuses. Le personnage orateur-voyant, en ayant les mêmes attributions que le poète-voyant se fait le porte-voix d'une parole d'innovation, d'invocation avec le sens aigu de la voyance. Pour Amossy Ruth (2009, p.70), « L'ethos est l'image de soi que l'orateur projette dans son discours pour contribuer à l'efficacité de son dire. » Son traitement implique certains procédés langagiers dont l'imprécation des spasmes de l'ethos, du moi en tant qu'émanation de la

subjectivation (processus de construction de la subjectivité), du matériau verbal ; expression de la singularité de l'écriture. Cette définition sommaire donne à voir un exemple qui participe effectivement de l'ethos du personnage orateur-voyant :

(...) Aussi Nci et ses camarades constituèrent-ils un comité qui avait à discuter avec le gouvernement et les rebelles. Ce comité dirigé par Nci, qui voulait dissiper les nuages de l'horizon, et éclairer l'avenir proche, commença donc la discussion avec les deux parties en conflit. (*Tout grand vent est un ouragan*, p.29)

L'analyse de ce fragment textuel se réalise moins par les subjectivèmes, outils intégratifs de l'ethos, que par le matériau verbal lexicalisé d'où transpire la singularité scripturale. Ainsi, dans le préambule de l'Acte constitutif de l'UNESCO, il est écrit « les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix »². Mieux, si c'est dans l'esprit des hommes que naissent les guerres, c'est aussi dans leurs esprits que des pistes de règlement pacifiques sont conçues. Nci, l'un des personnages principaux de l'œuvre de Charles Nokan a vite perçu cet enjeu. C'est pourquoi il permet à son pays de recouvrer la paix, la stabilité politique et économique entamées par les frictions et déchirures sociales occasionnées par la guerre. En se posant comme personnage orateur-voyant au même titre que le poète-voyant, il a un regard prospectif qui anticipe sur le chaos dans lequel le pays devrait être plongé. Le syntagme verbal « constituèrent un comité » formé du verbe « constituer » au passé simple, temps du récit, renferme le lexique de rétablissement d'une situation légalement instituée. Ce qui atteste un début d'union qui, certainement, irradiera positivement les pourparlers.

Le syntagme nominal « un comité » comme matériau verbal lui assure une fonction de complément d'objet direct ne se désolidarise pas de cet élan de communion au sein des fils du même pays en ce sens qu'il impacte la formation d'un groupe d'individus pour mener les discussions entre les différents protagonistes de la crise. De même, le syntagme verbal « voulait dissiper les nuages de l'horizon, et éclairer l'avenir proche » qui montre bien cet ethos de romancier-voyant rend plausible le message de Nci. En effet, dans cet autre syntagme verbal, deux syntagmes nominaux lexicalisés par « l'horizon » et « l'avenir » prouvent la voyance et l'action prophétique de Nci. L'espace visible étendu qu'est l'horizon est devenu brumeux du fait de la guerre qui l'assombrit. Cependant, la vision prospectiviste de Nci lui accorde toute sa visibilité grâce à sa volition de « dissiper les nuages ». Il parvient, par son action prophétique, à asseoir une atmosphère de convivialité dialectisant du coup,

² Extrait du Préambule de l'Acte constitutif de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture) le 16 Novembre 1945 et ratifié par vingt états membres en 1946.

avec celle maussade de guerre. Quant à « l'avenir », il participe comme « l'horizon » à prouver une fois encore la voyance de ce personnage. À ce niveau, le romancier orateur-voyant s'apprécie par son approche futuriste, sa prospection et son sens de l'anticipation pour éviter que le pays sombre dans le chaos en répandant la lumière qui chasse l'obscurité et qui se traduit textuellement par l'infinitif « éclairer » qui illumine en appelant l'espoir pour un lendemain radieux.

2.2. L'ethos du personnage justicier

La figure du justicier dans les œuvres littéraires est attribuée aux personnages épris de justice et de paix. Ceux-ci consacrent leur vie à lutter contre les injustices, les préjudices et dommages subis par d'autres personnes. Exaspéré et débité par les traitements inhumains subis par les faibles de la société, le personnage justicier s'investit corps et âme pour faire prévaloir la justice. Cette exemplification rend bien compte de la figure du personnage justicier en ces termes :

Nci pensait que l'exploitation de certaines personnes par d'autres, l'injustice, l'inégalité ne cesseront qu'après que la révolution aura eu lieu. Malgré cela, lui n'était pas capable de tuer quelqu'un. Voilà pourquoi, il cultive le dialogue, la tolérance, le pardon.

Le drame de Nci, c'était d'aimer profondément ses semblables. Il s'abstenait de blesser une personne, de nuire à autrui. Il voulait voir régner la justice, la solidarité, l'honnêteté, la fraternité, l'amitié, la camaraderie alors que les êtres humains sont généralement méchants, égoïstes... (p. 70).

Nci est porteur d'un idéal de vie qui apaise et renforce la cohésion sociale, la paix dépouillées de toute animosité. Le fait qu'il prône les valeurs sociales lui donne une dimension humaniste révélatrice du personnage justicier. Opposé à l'exploitation de l'homme par l'homme, il est contre l'exploitation de certaines personnes par d'autres ». Par la maltraitance, l'assujettissement et la chosification qui sont issus de la lexie « exploitation », il désavoue savamment cette barbarie, cette cruauté de ces éhontés tortionnaires qui chosifient leurs semblables. C'est pourquoi il prend fait et cause pour ses semblables bestialisés par les pratiques déshumanisantes d'autres personnes en insistant sur ces contre-valeurs d' « injustice » et d' « inégalité » contrastant avec ceux de justice et d'égalité qu'il prône et valorise. Celles-ci sont sources d'équité et de conformité aux normes et exigences légales de la société. Toutes ses actions de hautes portées humanistes sont dénuées de toute attitude vindicative et punitive. Il en donne la preuve à travers cette phrase : « Malgré cela, lui n'était pas capable de tuer quelqu'un ». Nonobstant les antivaleurs d'injustice et d'inégalité, d'inhumanité, Il est inoffensif et incapable d'attenter à la vie d'autrui. Dévoué tout entier à la défense des sans voix, il favorise le dialogue par les pourparlers, car son objectif est de

parvenir à réconcilier le gouvernant et les rebelles de NFIWA, onomastique diégétique et imaginaire qui signifie « je suis d'ici » en langue Agni et Baoulé, deux groupes Akan constitués vivant en Côte d'Ivoire. Nci et ses amis placent les discussions sous le sceau de la « tolérance » nourrie par des concessions et des compromis mutuels, réciproques acceptés par les belligérants sans omettre « le pardon » fait d'indulgence qui couronne le processus de pacification, de normalisation du pays de NFIWA. Contrairement aux personnages cyniques et caciques comme les rebelles qui profitent de la faiblesse et de la vulnérabilité des petites gens, Nci, par son ethos de personnage justicier, dresse l'autel du salut d'où la coupe de la tolérance, de la justice, de la solidarité, de la légalité servie, déborde. À cette table, seuls les partisans de l'amour pour le prochain, comme Nci et ses amis qui savent si bien le prôner y prennent une part active. Les deux premières entités intégratives du dispositif rhétorique valorisent les passions par les ethè des personnages orateur-voyant et orateur-justicier. La manipulation technique a prisé globalement le matériau langagier et l'orateur par la singularité de l'écriture. La seconde attribution du dispositif rhétorique qui porte sur le pathos de haine/d'amour scrute les effets-valeurs euphorique et dysphorique.

2.3. Pathos de haine /d'amour

Le pathos d'amour couplé de haine est marqué dans le discours, du côté de l'auditoire, par l'expression des désirs forts. Grâce au pathos d'amour et de haine, l'orateur provoque le sentiment d'amour ou de haine par l'expression de désir forts. Le pathos argumente la charge émotionnelle et sentimentale de l'allocutaire. Ce pathos se traduit par des procédés langagiers fondés sur des effets-valeurs variant de l'euphorique au dysphorique. Dans cette optique, Castellani G.M. (2000, p.58) affirme : « J'appelle passion, le désir, la colère, la peur, la témérité, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret, l'émulation, la pitié, en un mot, tout ce qui s'accompagne de plaisir ou de peine. » Autrement dit, la passion examine une double tendance variant de la haine à l'amour et inversement. L'identification et la description des outils intralinguistiques qui, de fort belle manière, figurent cette dialectique sentimentale de l'amour/haine dans le texte, se manifestent à partir de l'extrait ci-après :

Les rebelles saisirent le cou du droit, l'étranglèrent, finirent par l'égorger... Seule la fin de la sale guerre, suivie de l'instauration d'une démocratie populaire, le ressuscitera. Tant que l'être humain ne s'agrippera qu'à ses intérêts égocentriques, tant qu'il ne cherchera qu'à exploiter son semblable, il y aura des conflits, des misères, des souffrances. Exploiter = frustrations = conflits, misères et souffrances

O guerre, ignoble antithèse de la paix ! La nuit qui occupait le monde était épaisse et très longue. Mais bientôt éclora une nouvelle clarté. Alors l'Afrique comme l'Europe aura sa renaissance. Le ciel de l'avenir, tel celui d'aujourd'hui, sera de temps en temps couvert de nuages. Mais un soleil brillera et les extirpera dès leur épanouissement. (p.70-71)

Le pathos de haine et d'amour se construit sous une caractéristique de dialectisation se déclinant en guerre et en paix. Sous le terme générique de guerre comme acte de violence qui afflige, désole et endeuille, la lexie « guerre » admet d'autres sous-composantes sémiques telles que : conflits + misères + souffrances + nuit + exploiter. Quant à la paix, elle comporte la sémantisation ci-après : clarté + éclosion + soleil + brille + renaissance. Deux isotopies contrastantes permettent de cerner les véritables motivations d'une telle atmosphère. D'ailleurs, l'isotopie s'appréhende du point de vue de Greimas A. J. et Courtès J. (1979, p.197) comme l'itérativité, c'est-à-dire « la chaîne syntagmatique de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité » par « la récurrence de catégories sémiques ou figuratives » (Greimas A. J. et Courtès J., 1979, p.198). Ces définitions sont renforcées par celle de (Rastier F., 1973, p.54) pour qui l'isotopie est « constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression et du contenu.»

C'est sous l'effet du mouvement des occurrences lexématiques que les isotopes trouvent leurs manifestations plurielles. Les deux isotopies dialectisent la posture des deux protagonistes. D'un côté, des rebelles qui estiment qu'ils subissent des injustices pour lesquelles ils luttent en vue du rétablissement de l'ordre par la haine et la guerre. De l'autre, le gouvernement qui dit gouverner équitablement. D'un autre côté encore, la médiation conduite par Nci et ses camarades. Malgré le motif de la guerre, malgré les sentiments de haine et de frustration, la discussion doit être privilégiée. Car, la guerre, par cet extrait, exacerbe les « misères », paupérissent les individus, les entraîne dans la précarité en contractant des maladies souvent endémiques. Ils sont ainsi plongés dans des « conflits » interminables qui les contraignent dans la souffrance aiguë recouvrant la société entière d'une couche épaisse d'obscurantisme. D'où la « nuit » qui est synonyme de cessation d'activité, de chaos et de mort.

Le sentiment de haine qui a occasionné la guerre s'oppose à la paix qui apaise et génère une excellente visibilité. Elle évoque la « clarté », antithèse de la « nuit » qui donne à voir par la cohésion sociale de meilleures conditions actuelles et futures de vie. D'où la « renaissance » qui phagocyte l'espérance de tout ce que la guerre a asséché en vue d'un « avenir » meilleur et radieux où le « soleil » tout illuminant « brillera » permanemment pour tous. Au pathos de haine générant la guerre succède le pathos d'amour synonyme de paix, de quiétude. Ces deux tendances émotionnelles et sentimentales font varier de l'affectivité dysphorique à l'affectivité euphorique et inversement. Cependant, la paix doit être privilégiée au détriment de la guerre, car elle est source de cohésion sociale, de solidarité, de

développement durable et d'éventuels partages des retombées positives de la richesse du pays. C'est ce défi que Nci et ses amis ont relevé en réussissant à conduire la médiation entre le gouvernement de NFIWA et les rebelles. Ils ont réussi par le dialogue à obtenir la quiétude définitive entre les citoyens de ce même pays. Des deux passions de haine et d'amour, celle relative à l'amour doit être privilégiée au détriment de la haine de sorte que l'amour fasse demeurer la paix pour la stabilité dans tous les domaines de la vie (politique, économique, sociale).

La pratique textuelle de la rhétorique des passions brasse l'ethos de romancier orateur-voyant, l'ethos de romancier justicier et le pathos d'amour/haine. Il en est ainsi, car l'affectivité, l'émotivité et les effets-valeurs identifiés dans les fragments textuels qui gouvernent l'image de soi sont la preuve d'une postulation plus ou moins forte allant de l'amour à la haine et de la dysphorie à l'euphorie selon le tempérament.

3. Vers une stylistique des passions

Trois postes d'analyse stylistique sanctionnent *in fine* les résultats qui fondent en pratique une analyse stylistique des passions. En focalisant l'attention sur le lexique, l'énonciation et la connotation, nous entendons prouver effectivement que ces postes d'analyse laissent germer et prospérer l'ensemble des affects fondés dans le domaine du ressentiment, des émotions.

3.1. Le lexique et les passions

L'ethos passionnel se construit par le truchement du lexique vu comme un poste d'analyse stylistique. À ce niveau, il faut dire que certaines lexies portent en elles-mêmes des charges affectives et émotionnelles tout comme d'autres ne sont qu'évocatrices. L'essentiel, c'est que le lexique pris dans l'œuvre donne à voir des marqueurs qui sont la manifestation des passions. C'est la prospection intralinguistique de l'œuvre par le lexique qui permet d'évaluer le degré passionnel inscrit dans les isotopies qui se manifestent dans le caractère spécifique du langage. Le fragment qui suit est révélateur de ce lexique passionnel :

Des oiseaux s'envolèrent. Ils formaient un immense tapis qui avançait vers le ciel qu'ils ne tarderont pas à voiler. Les choses partageaient la tristesse des êtres humains, car la pluie de souffrances, la grêle d'horreurs les battaient tous. (p.34)

Il y eut des souffrances indicibles, des jambes coupées, des yeux crevés par des rebelles drogués, l'accentuation du sida, le cruel couvre-feu, des tueries, des massacres sauvages, la liberté et la justice écrasée. Ô terreur ignoble ! Ah, horreur insoupçonnable ! (p.35).

Le texte ci-dessus renferme le champ lexical de la guerre. Pour Aquien M. et Molinié G., (1996, p.481), Le « champ lexical regroupe, par exemple dans un texte, tous les termes qui

concernent un même registre thématique ou conceptuel ». Ce champ lexico-sémantique de la guerre se manifeste par les lexies « tristesse » ; « souffrances » ; « horreurs » ; « tueries » ; « terreurs ». Les sèmes afférents aux différentes lexies ci-après trouvent respectivement leurs logiques : ennui + mélancolie + affliction ; douleur + supplice + passion ; effroyable + épouvantable + effroyant ; boucherie + carnage + massacre. Ces lexies renvoient à l'idée de compassion, de pitié en tant que sentiment issu de la passion. Il ressort que l'ancrage passionnel par le lexique est d'une évidence déconcertante. Cela est d'autant vrai que ces signes de haine passionnelle sont synonymes d'absence et de négation des droits de l'homme. Cette illustration est caractéristique des conséquences désastreuses et funestes occasionnées par les « tueries » massives, signes d'extermination et de barbaries. La déchéance, née des atrocités, renforce cette passion aveuglante de haine. Elle confine douloureusement la population victime de guerre dans une démence psychologique en ce sens que les « horreurs » comme actes affreux et les « terreurs » violentent l'individu en le maintenant dans la douleur physique et morale. Ces actes asociaux et contre-nature constituent une véritable violation des droits de l'homme, en l'occurrence, le droit fondamental qu'est la vie. Toute cette barbarie mène à la destruction de l'homme en le conduisant forcément dans une hécatombe. Comment des personnes, qui selon Emmanuel Kant, dotées d'une conscience morale en tant que loi du devoir que nous impose la raison, peuvent-elles s'adonner à de tels actes odieux en sombrant dans une telle ambiance chaotique ? La passion dévastatrice qui les anime est si aveuglante qu'elles disjonctent en attristant à vie les populations par les actes de guerre destructeurs aux effets irréversiblement désastreux et foncièrement appauvrissants. Cet ethos passionnel s'est bâti autour des lexies qui intègrent autant les passions que les passionnés rebelles qui sont sources de ce malheur.

3.2. L'énonciation et les passions

L'énonciation est perçue par Benveniste E. (1996, p.70) comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. » Autrement dit, les procédés linguistiques se tissent en fonction du passage d'un terme à l'autre du couple antithétique langue/parole. Ainsi, l'appareil formel qui induit un actant-émetteur et un actant-récepteur par le biais de l'objet du message fait inscrire des indices linguistiques portés par les deux actants. Toutes ces marques qui dégagent la subjectivité se présentent d'une manière ou d'une autre sous le signe de la passion. Ce sont, par exemple, les déictiques personnels, les modalités d'énonciation et les modalités d'énoncé qui déterminent une dichotomie lexicale variant de termes affectifs/évaluatifs, aux termes axiologiques/non-axiologiques. Le traitement de tout

ce dispositif énonciatif passe aux cribles de la passion pour relever la part de subjectivité et d'affectivité inhérente au caractère spécifique du langage. Voici un fragment à cet effet :

- Ma fille, les années passent, et tu ne nous présentes pas ton futur époux.
- Maman, je n'ai pas envie de me marier. De nos jours, il n'y a pas de garçons sérieux.
 - Des oiseaux rares, on en trouve encore. Cherche bien, et tu en trouveras.
 - Nmô Cè, j'ai décidé de demeurer célibataire.
 - Mais il faut à ta mère des petits-enfants. Toi-même, tu as besoin de filles et de fils. Ce sont eux et leurs descendants que nous laisserons sur la terre et qui entretiendront la mémoire de notre famille.
 - Mère, la femme peut mettre seule des enfants au monde.
 - Es-tu la fameuse Marie ?
 - Non
 - Ma fille, tu es belle. Beaucoup de garçons tournent autour de toi. Si tu en désires un, tu l'auras. (un silence). Je peux t'aider à faire ton choix ; je connais toutes les bonnes familles de Famisso. (p.14)

Les actants émetteur et récepteur sont incarnés d'une part, par Sakpa, jeune fille résolue à demeurer célibataire et, d'autre part, Cèzè, sa mère, obstinée à convaincre sa fille à convoler en justes noces. Ils sont tous les deux tantôt émetteurs, tantôt récepteurs, car il s'agit d'un dialogue dans lequel les rôles actantiels ne sont pas figés. Le locuteur se reconnaît par des marques grammaticales qui se répartissent en trois catégories : la première concerne les pronoms personnels sujets [je (3fois), j', nous] ; la deuxième porte sur les adjectifs possessifs [ma, nos, notre] quant à la troisième, elle, caractérise le pronom personnel complément [me]. L'actant émetteur, la fille, en utilisant des indices grammaticaux passionnels tels que le « je » et ses dérivés s'inscrit dans une conviction subjective et affective de demeurer célibataire. La preuve, les doubles négations « n'...pas » et « n'...pas » qui relèvent des propos de la jeune fille corrélées aux déictiques de personnes (je) sont une forme d'insistance passionnelle révélant son refus de se marier. En effet, cette modalité d'énoncé « je n'ai pas envie de me marier » et « il n'y a pas de garçons sérieux », par la forme négative, est synonyme de mépris et de dégoût ; donnant ainsi, un sentiment de répugnance impliquant une affectivité dysphorique. De même, l'on constate un sentiment de dégoût et de répulsion qui est issu de son refus de se marier. Cet état psychologique qui résulte du fait qu'il n'y ait pas « de garçon sérieux » s'empare de Sakpa et constitue ses arguments passionnels pour convaincre sa mère à adhérer à sa cause. La chute de l'argument de la fille, dans le prolongement de son argumentaire enrobe les énoncés précédents dans une insistance négative comme une forme de répétition assumant une conviction par la négative et se présentant dans une attitude psychologique indéboulonnable. D'où cette chute argumentaire « J'ai décidé de demeurer célibataire » qui est une modalité assertive qui renferme l'affectivité du sujet « Je » passionné à assumer sa conviction de rester célibataire. Un point de vue que rien ne pourra fléchir.

L'actant récepteur est représenté par la mère avec des marques tangibles suivantes : des pronoms personnels sujets (tu (4fois), nous) ; un adjectif possessif (notre). La réplique de la mère soucieuse de pérenniser sa descendance, l'espèce humaine, est rendue manifeste par les pronoms personnels (tu et nous) qui permettent à la génitrice de Sakpa d'avancer tout comme sa fille, des arguments pour l'aider à comprendre le bien-fondé de son argumentaire. « Mais il faut à ta mère des petits-enfants. Toi-même, tu as besoin de filles et de fils. Ce sont eux et leurs descendants que nous laisserons sur la terre et qui entretiendront la mémoire de notre famille ». Cette forme de rhétorique argumentative utilisée par la mère suppose un sentiment teinté d'amertume (résistance de la fille) et d'espoir (convaincre vaille que vaille sa fille) ayant pour seul objectif d'infléchir la position de sa fille pour l'amener à s'accorder avec elle dans l'optique de réaliser ses vœux. L'insistance de la mère trouve son expression prosopographique dans l'adjectif mélioratif « belle » qui concentre une affectivité appréciative et admirative dédiée à la jeune fille. L'objectif principal de cette appréciation euphorique est de faire en sorte qu'elle s'accepte comme telle tout en se faisant confiance en vue d'épouser un homme. La justification de sa mère tient en cette phrase : « beaucoup de garçons tournent autour de toi ». Cette prolotion de la génitrice de Sakpa donne à voir la resplendissante beauté de sa fille qui ne manque pas de prétendants qui sans cesse « tournent autour » d'elle comme des abeilles sur du miel. À cet effet, étant donné qu'elle connaît les familles de bonne moralité, elle propose à sa fille de lui faciliter la tâche pour qu'elle puisse l'aider à opérer son choix parmi plusieurs prétendants.

3.3. Les connotations et les passions

La lexie comme signe (SI) se présente en un couple antithétique composé d'un signifiant (Sa) et d'un signifié (Sé). Dans la perspective de Georges M. (1993, p.59) « le Sé se compose lui-même en un noyau dénotatif (la valeur S) et en un tout de valeurs ajoutées, les associations sémantiques appelées connotatives, la connotation, la valeur (x). » La connotation est donc l'ensemble des influx de sens suggérés et subjectifs. Elle donne prise à l'affectivité, à l'esthétique, à l'axiologie, à l'échelle et au jugement des valeurs. L'enquête stylistique de la connotation visite tous ces procédés en assignant un fonctionnement langagier digne d'intérêts passionnels. Nous évaluerons les signes tangibles de la passion logés au cœur des connotations identifiées dans le texte. Dans cette optique, cet extrait est révélateur de cette option connotative lexicalisée :

Le crépuscule se levait, rosissait, au loin, l'horizon. Bientôt naîtra la prochaine nuit. Nci et les autres membres quittèrent les rebelles ce jour-là en espérant que les vraies négociations débiteront sous peu.

Les négociations débutèrent le surlendemain. Elles piétinaient parce que la première partie voulait dribbler la seconde, et réciproquement. Les rebelles cherchaient à se jouer du gouvernement, et vice-versa. (...). Des balles fauchaient des femmes, des vieillards, des enfants, endeuillaient ainsi maintes familles. (p. 32-33)

Le traitement des connotations en relation étroite avec les passions permettent de discerner la part d'affectivité, de subjectivité et de jugement de valeur à travers les différentes lexies passionnelles dans *Tout grand vent est un ouragan* de Charles Nokan. L'exemplification de cette articulation du travail s'organise en suivant une double trajectoire. La première option se fonde sur les connotations péjoratives. Deux lexies « dribbler » ; « Rebelles » et deux syntagmes verbaux « négociations piétinaient » ; « balles fauchaient » attestent cette péjoration discursive. En effet, « dribbler » est un anglicisme qui dérive de « To dribble » et qui signifie courir en faisant passer le ballon d'un pied à un autre sans perdre le contrôle.

Dans ce contexte textuel marqué par les négociations en vue de parvenir à l'entente, synonyme de paix, « dribbler » prend les traits sémiqes de « se jouer de » ; « se détourner de ». Sur cette base, ce verbe draine une connotation péjorative du fait qu'il s'inscrit dans une affectivité dysphorique qui éloigne, par des subterfuges, les deux camps (gouvernement et rébellion) de l'essentiel : la paix. De même, « balles fauchaient » prend en compte deux lexies : « balles » qui dégagent les traits sémiqes de plomb, munition, projectile métallique d'armes à feu. « Fauchaient » ; verbe faucher, atteindre mortellement quelqu'un, anéantir, tuer ».

Les sèmes qui renvoient à ce syntagme verbal relèvent des actes ignobles imputables aux rebelles. Dans leur soif de frénésie déconcertante d'atteindre leurs objectifs, et faisant fi des droits de l'homme, ils déversent leurs balles assassines sur les individus qu'ils soient femmes, vieillards, enfants sans épargner des familles entières impliquant des génocides impitoyables. Cette option négative prise illustre une affectivité dysphorique reposant sur des sèmes péjorativement connotés. Face à ce tableau sombre peint par les rebelles se dresse celui plus reluisant avec des objectifs prometteurs du gouvernement et de la médiation.

Cette seconde option identifie un verbe « rosissait », une lexie « crépuscule » et un groupe nominal « vraies négociations » qui témoignent d'une atmosphère de convivialité et d'apaisement. « Rosissait » dont les sèmes afférents sont rosir, rendre rose, odeur suave, correspond à l'amour, à la joie et à la quiétude. Le « crépuscule », par ses traits sémiqes

d'aube, d'aurore, de lueur précédant le lever du jour, est annonciateur de lumière de prédilection de paix, affiche une connotation méliorative. Pour parvenir à cette finalité noble, il faut nécessairement passer par les « vraies négociations ». Ce groupe nominal associe les sèmes de vérité, véridique, certain, sans fioritures à ceux de médiation, pourparlers, diplomatie, régler un litige respectivement attachés aux lexies « vraies » et « négociations ».

Toutes ces lexies connotées renferment intrinsèquement des stratifications liées à la passion du fait qu'elles valorisent une axiologie méliorative. À partir de ce moment, la corrélation de la connotation avec la passion vient du fait que ces connotations ont pour assises l'échelle des valeurs qui se traduit par le caractère euphorique doublé d'une axiologie méliorative. L'appel pressant à l'atteinte de la paix motive ces sèmes de connotations laudatives qui inscrivent intrinsèquement une affectivité euphorique signes avant-coureurs de la paix tant attendue.

Conclusion

De ce travail, il ressort que les motivations du sujet ont porté sur le traitement des passions dans le fonctionnement du langage à travers le dispositif rhétorique et l'esquisse d'une étude des passions en stylistique. Cela dit, la première phase du travail est purement théorique. Elle examine la rhétorique des passions par la prise en compte des trois arguments ethos-logos-pathos mais en ciblant le pathos par les actions émotionnelles et affectives dévolues aux lexies. La sémiotique des passions argumente que les états affectifs sont interactifs dans le caractère spécifique du langage.

Cette disposition affective est rattachée à un élan tensif. À ces deux premières passions connues et exploitées, il faut associer celle de la stylistique des passions qui est, en réalité, une ébauche, une perception prospective qui pose les bases d'une stylistique des passions. Celle-ci est envisagée dans la pratique des faits stylistiques à partir des postes d'analyse stylistique dont les dimensions passionnelles instruisent forcément des effets passionnels et de la connotation affectifs et subjectifs, C'est ainsi que la passion, vue sous l'angle du lexique, de l'énonciation, par la subjectivité et l'affectivité, recèle les variances lexicales de l'affectivité dysphorique à l'affectivité euphorique et inversement.

Les fondements sociologiques d'une telle démarche trouvent une justification dans la course effrénée pour l'accession à la magistrature suprême dans l'œuvre. Ce qui est, à n'en point douter, au centre de plusieurs conflits qui gangrènent la paix, souvent fragile, et plonge la plupart des pays du Sud dans une dépendance et une paupérisation extrême. Les rebelles qui installent la sédition et qui prétextent d'une frustration, cause essentielle de la lutte armée,

demeurent inflexibles et intransigeants. Charles Nokan campe cette histoire imaginaire par la construction d'actes passionnels qui animent aussi bien le pouvoir légitimement élu, les rebelles que les potentiels médiateurs. Ces paramètres motivent le sujet d'étude en aidant à analyser dans le fonctionnement du langage tant le traitement des passions dans le dispositif rhétorique que l'esquisse d'une étude des passions en stylistique.

Références bibliographiques

AMOSSY Ruth, 2009, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin.

AQUIEN Michel et GEORGES Molinié, (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française.

ARISTOTE 1991, *La Rhétorique*, Livre II, 1, Paris. Librairie Générale Française.

BENVENISTE Emile, 1996, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

CASTELLANI Gisèle-Mathieu, 2000, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF.

FONTANILLE Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature. Essai de méthode*, Paris, PUF.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, 1993, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur.

IBO Lydie, 2001, « De la complexité de la prise en charge du discours perceptif » in *Revue du Cameroun-Série B*, Vol. 03-n°0002.

JOUBERT Jean-Louis, 1988, *La Poésie*, Paris, Armand Colin.

KARABETIAN Étienne (2000), *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin.

MEYER Michel, 2008, *Principia rhetorica. Théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard.

MOLINIE Georges, 1993, *La Stylistique*, Paris, PUF.

RASTIER François, 1973, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques » in *Langages* 31.

REBOUL Olivier, 1998, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 3^e édition.

Les interprètes dans *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ

Eric MOUKODOUMOU MIDEPANI

IRSH-CENAREST, Libreville Gabon

ericmidepani@hotmail.fr

Résumé

L'article une étude de la représentation des 'interprètes dans *L'Etrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ. Il explore l'archéologie d'un personnage au cœur du système colonial. Les rôles et les aspérités de la fonction d'interprète sont les caractéristiques au regard de sa formation scolaire, de son rapport à la langue française et au pouvoir colonial. À travers la mise de ce caractère, s'engagent une description et une interprétation de l'idéologie de la richesse à la lumière de la sociocritique.

Mots-clés : Amadou Hampâté Bâ, L'interprète, colonisation, indigénat, caractérisation, richesse, Idéologie, sociocritique.

Abstract

The article is a study of the representation of the interpreter in the strange fate of tinder Wangrin Hampâté Bâ. He explores the archeology of a character at the heart of the colonial system. The roles and asperities of the interpreter function are the characteristics with regard to his educational background of its relationship to the French language and to colonial power. By putting this character into play, a description and an interpretation of the ideology of wealth is undertaken in the light of sociocriticism.

Keywords: Amadou Hampâté Bâ, interpreters, colonization, Native, characterisation, Wealth, Ideology, Sociocriticism.

Introduction

Dans un article intitulé « Statut de l'interprète dans l'administration coloniale Afrique francophone », R. Mopoho (2001) a fait une analyse historique de l'interprète. Le chercheur a d'abord défini l'interprète à partir de certains critères notamment le corps au sein de la fonction publique. Il y a étudié les problèmes liés aux conditions de recrutement des indigènes. Et, ensuite, évoquer la valeur de l'interprète. L'interprétation est ambivalente. L'interprète africain est tantôt méprisé tantôt apprécié par le colonisateur et les autres indigènes. Par ailleurs, l'historien analyse les rôles joués par lui, que sont, outre celui de traducteur, celui de cuisinier, de portier ou de garde de corps. Dans cette logique, les conditions d'apprentissage de la langue du colonisateur que sont la fréquentation du colon, le voyage en Occident de l'interprète ont été décrits. L'historien s'est attelé à faire une typologie des interprètes : Guide–interprète, interprète, interprète–indépendant. Dans cette même perspective, il a indiqué des pays dans lesquels les cadres de formation des interprètes ce

sont entre autres, le Dahomey (actuel Bénin), le Soudan (actuel Mali) comme cadre de formation des interprètes.

Du point de vue de la stratification de la société coloniale, R. Mopoho (2001, p.620) affirme que « Dans la communauté indigène, l'interprète est officieusement installé au sommet de la nouvelle hiérarchie sociale bien au-dessus des autorités traditionnelles. Par le seul fait de posséder la science de l'homme Blanc. » Enfin, l'historien a démontré que l'image de l'interprète en Afrique noire, durant la période coloniale, ne coïncidait pas foncièrement avec les vœux de Napoléon. L'interprète africain était considéré par celui-ci comme un corrompu : « Leurs habitudes de corruption à prix d'argent sucées avec le lait de leur mère, le peu, le peu d'élévation de leurs caractères et leurs mœurs relâchée (R. Mopoho, 2001, p.622)

Dans un second article, R. Mopoho, (2005, pp.77-92) a fait une étude de la représentation de l'interprète à partir de deux romans : *Doigts noirs, je fus écrivain interprète* au Cameroun de Jacques Kuoh Moukouri (1963) et *L'Etrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ (1973). Le critique littéraire a eu l'intention de faire une lecture de l'auto-perception de l'interprète en étudiant d'abord les rapports entre l'interprète et les autres autochtones, ensuite décliner les rapports avec les Européens, et, présenter, la quête identitaire de l'interprète.

Pour Raymond Mopoho l'interprète est un personnage contradictoire. Il est l'allié du colonisateur et cherche à s'identifier à lui. Il ne sacrifie par ses intérêts personnels. Il n'est accepté par aucun groupe dans la société coloniale. Sa valeur n'est jamais reconnue par le colon. Sa mauvaise réputation est inhérente à son affairisme, ce qui conduira la suppression de cette fonction après la Seconde Guerre mondiale. L'étude de Raymond Mopoho quoi qu'intéressante suscite toutefois quelques réserves. En effet, l'intention du critique est l'analyse de l'auto-perception de l'interprète c'est-à-dire la perception qu'il a de lui-même. La perception est l'ensemble de jugements, d'interprétation, de l'image de Soi. L'analyse de l'auto-perception devrait donc être celle des éléments textuels qui indiquent cet auto-jugement et cette auto-interprétation.

Dans une autre perspective, Modibo Diarra (2017) a fait une analyse des tabous et de la violence dans *L'Etrange destin de Wangrin*. Il a abouti à la conclusion selon laquelle, l'interprète Wangrin décède non pas à cause de la transgression des tabous, mais à cause du mode de vie qu'il a adopté, marqué par une propension à l'alcoolisme et une passion amoureuse pour une femme européenne.

Notre intention est la lecture de la représentation de l'interprète à partir du roman d'Amadou Hampâté Bâ. Durant la période coloniale en Afrique, l'interprète est l'une des personnes les plus importantes de l'administration coloniale. L'historien Elikia M'Bokolo (1992) le démontre dans son étude sur l'indigénat. Il en est de même de l'historien Tayeb Chenntouf (1998). C'est une personne qui fait partie de l'élite africaine durant la période coloniale. Nous étudierons plutôt les rapports que l'interprète a avec la richesse matérielle. Le thème a pour problématique les mutations sociales, le passage de la société africaine traditionnelle à la société moderne, mais aussi celle du bonheur dans la société africaine colonisée. Notre hypothèse de recherche est la suivante : l'obtention de l'argent, de la richesse matérielle n'est possible qu'en adhérant à l'idéologie de la réussite (adhésion à l'idéologie coloniale et paradoxalement contestation de cet ordre colonial). La possession de la richesse matérielle n'est pas suffisante pour rendre l'Africain heureux et la culpabilité engendrée dans la conscience du riche à cause de la manipulation d'Autrui fait de lui une personne tourmentée.

De même, la dépendance des fétiches, la croyance à la géomancie fait de l'Africain un paranoïaque, un anxiogène quand il transgresse les interdits. Notre interprétation se fera à la lumière de la sociocritique, laquelle est une étude des rapports entre la littérature et la société. Nombreux sont les théoriciens de cette méthode qui s'origine dans la sociologie de la littérature avec des théoriciens à l'instar de G. Lukács et L. Goldmann qui ont donc influencé les travaux des sociocritiques à l'instar de C. Duchet, P. Zima E. Cross, M. Biron, H. Popovic.

La sociocritique critique dans son opérativité s'appuie sur la sémiologie et la sémiotique du texte littéraire. C'est la raison pour laquelle les travaux de P. Hamon (1972) sur la caractérisation du personnage romanesque aident dans l'analyse sociocritique. Il en est de même de l'importance que la sociocritique accorde à la linguistique (P. Zima, 2000). , à l'étude des idéologies incorporées dans le texte littéraire comme l'indique C. Duchet (1979). L'idéologie étant définie comme un système de valeurs propres à un groupe social donné et qui permet de dominer un autre groupe social. Elle se définit selon Louis Althusser comme une déformation du rapport imaginaire « Toute idéologie représente dans sa déformation nécessairement imaginaire, non pas les rapports de production existants (et les autres rapports qui en dérivent), mais avant tout le rapport (imaginaire) des individus aux rapports de production et aux rapports qui en dérivent dans l'idéologie est donc représentée non pas le système des rapports réels qui gouvernent l'existence des individus, mais le rapport

imaginaire de ces individus aux rapports réels sur lesquels ils vivent. (L. Althusser, 1970, p.26)

Pour mener notre étude, nous ferons d'abord la caractérisation de l'interprète dans le roman, ensuite nous interpréterons l'idéologie de la possession de la richesse matérielle.

1. Caractérisations des interprètes

La caractérisation consiste à définir ce qui rend un personnage de roman unique. P.. Hamon (1972) a défini les critères de caractérisation d'un personnage romanesque se fait. La critique littéraire distingue quatre types de caractérisation : l'identité, le physique, le psychologique, le socioculturel. Dans un ordre d'idées analogues, H. Mitterrand (1980) a démontré l'importance de la description des personnages, de la mise en relation des indices qui 'associent la description de certains aspects physiques des personnages romanesques et leurs connotations psychosociologiques.

Dans *L'Etrange destin de Wangrin*, les interprètes sont des indigènes qui ont fréquenté les écoles occidentales implantées en Afrique noire. L'une de celles-ci est l'École des otages. Selon les notes faites par l'écrivain :

À l'époque, les autorités françaises réquisitionnaient d'office tous les fils de chefs ou de notables et les envoyaient à l'École des otages afin de s'assurer la soumission de leurs pères. Ils y recevaient une formation qui leur permettait de devenir domestiques, boys, cuisiniers ou fonctionnaires subalternes, copistes, télégraphistes, infirmiers. Les plus intelligents d'entre eux devenaient moniteurs d'enseignements. Cette école des otages a reçu plusieurs appellations .Elle est devenue Ecole des fils de chefs, École professionnelle, École, Terrasson de Fougères et enfin Lycée Askya primaire supérieure (A. Hampâté Bâ, 1973, p.368)

Cette école est donc celle qui forme les indigènes, à différentes fonctions dont celle d'interprètes. Dans sa dynamique, l'administration coloniale leur transmet certes une formation, mais garde en captivité les parents des apprenants. D'où le nom Établissement des otages. L'école est décrite comme un espace dans lequel les jeunes indigènes apprennent la langue française : « Le jeune Wangrin apprend rapidement à lire, à écrire, à compter et à parler correctement le français. » (A. Hampâté Bâ : 1973, p.18)

Les enseignants transmettent des informations sur l'adoption de certaines attitudes corporelles. Les élèves n'y apprennent donc rien d'autre en dehors de la langue française. De plus, l'école des otages a des enseignants qui ne forment pas correctement les indigènes dans la mesure où les dix années d'étude ne suffisent pas aux indigènes pour parler correctement la langue du colonisateur. Cette école applique une politique favorisant une partie des jeunes indigènes notamment des fils de chefs. Les autres jeunes indigènes n'ont pas

accès à ces connaissances. Cette politique d'inégalité des chances entraîne l'émergence d'une classe sociale composée d'auxiliaires de commandement et de nouveaux métiers que les élèves de l'école des otages exerceront dans la société coloniale décrite par l'écrivain. En outre, les jeunes indigènes y apprennent le christianisme, pour des animistes. Leur refus se donne à lire au passage suivant :

Comme tous les élèves de l'école des Otages, Wangrin, avait coutume, en entrant dans l'église, de faire le signe de la croix en prononçant une formule spéciale et quelque peu sacrilège (...) Mais les élèves qui étaient tous fils d'animistes ou de musulmans, avaient malicieusement inventé la formule suivante qu'ils murmuraient en faisant le signe de croix : Quoi que ce soit, Moi Ma participation n'y sera. (A. Hampaté. Bâ, 1973, p.31)

L'idéologie coloniale y est aussi enseignée qui est un ensemble de valeurs véhiculées par les enseignants européens. La première est la fidélité à la France. Est fidèle celui qui ne manque pas à la foi donnée, dont les affections, les sentiments envers quelqu'un ne changent pas, qui ne trahit pas. La fidélité consiste pour l'indigène formé à l'école des Otages à ne pas trahir la France donc à garder la même affection, les mêmes sentiments pour le pays colonisateur à ne pas changer d'attitude. Dans cette même logique, la fidélité de l'indigène consiste à obéir à la volonté des représentants de la France colonisatrice. Il doit toujours la servir, lui obéir. L'obéissance à la France suggérée par l'idéologie est semblable à celle suggérée par le Dieu chrétien à ses fidèles. Cette analogie se voit dans les paroles du commandant de cercle au moniteur qui pastichent un passage biblique : « Si tu restes fidèle à ta promesse de servir la France de tout ton cœur et de toute ton âme, avec toutes tes forces, tu trouveras auprès de ton commandant de cercle sollicitude et appui. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.33)

L'obéissance de l'indigène à l'égard de la France est une sorte d'adoration un amour passionné, un culte rendu à la France divinisée.

La seconde valeur est la bienveillance du pays colonisateur à l'égard de l'indigène scolarisé. L'indigène scolarisé a un devoir. D'une part, il doit être reconnaissant à l'égard des représentants de la France qui a été gentille envers lui. Comme le dit le commandant de cercle au moniteur d'enseignement qui s'apprête à prendre son service : « Il faut que tu payes les bienveillances que tu dois à la France. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.33).

De l'autre, il doit faire aimer le pays colonisateur en rependant sa langue et sa civilisation. Il faut que tu payes les bienveillances que tu dois à la France en la faisant aimer et en rependant sa langue et sa civilisation. Ce sont là les deux plus beaux cadeaux que l'histoire humaine ait faits aux Noirs de l'Afrique. (A. Hampaté Bâ, 1973, pp.33-34)

La civilisation est selon L. S. Senghor (1964, p.93) : « d'une part, un ensemble de valeurs morales et techniques, d'autre part, la manière de s'en servir. »

La civilisation, dans la société romanesque africaine, se voit à l'appropriation de la langue française plus ou moins bien parlée par les indigènes évolués notamment les interprètes, les plantons. Cette passion de la langue française correctement parlée se voit à la réaction du moniteur entendant un autre interprète commettant des fautes : « Outré de voir ainsi maltraiter la belle langue française Wangrin alla s'asseoir sans grand enthousiasme. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.29) Cette civilisation se voit par la création de l'école et l'attribution des diplômes : « Lui le Nègre le plus lettré du cercle fut le dernier là où tout le désignait pour être le premier. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.30). Il en est de même de l'insertion des vêtements créés par des couturiers français « Wangrin était très fier d'être un de ses habits d'écolier, et en particulier de ses souliers confectionnés par un cordonnier de France. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.19). Elle se voit aussi à la valorisation du mérite « Wangrin fut nommé moniteur, fonction réservée aux élèves les plus méritants, et sortit major de sa promotion. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.19). Elle se voit enfin aux métiers créés par le colonisateur et par l'usage de l'argent comme monnaie d'échange dans la société La civilisation française se voit aux œuvres de littérature française étudiées à l'école des otages. Ces œuvres sont citées par l'interprète Wangrin lorsqu'il se présente à un commandant de cercle :

Dis donc, fit le commandant, où as-tu appris à parler si bien le français :

-A l'école des Otages de Kayes, et aussi à force de lire Dumas, Lamartine, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Voltaire, La Fontaine, Alfred de Musset et Boileau.(A. Hampaté Bâ,1973, p.220)

Pour le commandant de cercle qui véhicule l'idéologie de la France, la colonisation est un cadeau. L'idéologie du colonisateur est aussi la valeur du bonheur que les représentants de la France colonisatrice enseignent aux jeunes indigènes. Le bonheur est généralement appréhendé comme un état ressenti comme agréable, équilibré et durable par quiconque estime être parvenu à la satisfaction de ses aspirations et désirs et éprouve alors un sentiment de plénitude et de sérénité. Dans la société coloniale du roman, les colonisateurs disent qu'ils ont pour mission le bonheur des Noirs : « Oui nous avons pour mission de faire le bonheur des Noirs, au besoin malgré eux. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.34).

Cette idéologie coloniale est très discutable. D'abord, elle demande à un autochtone d'être fidèle aux représentants d'un pays colonisateur et non aux autorités de son pays, une personne désinvolte aux lois à partir desquelles s'organise le pays d'origine de l'autochtone, un non-patriote, non nationaliste qui sert les intérêts d'un autre pays même si ces derniers

s'opposent à ceux du sien. Ensuite, cette idéologie fait de l'indigène une personne qui va répandre la langue du colonisateur et non la sienne, la civilisation française et non la civilisation africaine. Il peut devenir un indigène lettré, mais déraciné. Et qui peut être un aliéné (F. Fanon, 1952) ou métis culturel (L. S. Senghor, 1964). Cette idéologie échoue d'ailleurs, dans la mesure où l'indigène n'oublie pas sa langue maternelle. Wangrin l'interprète le démontre en disant « je parle fréquemment le bambara, ma langue maternelle, le peul, le dogon, le mossi, le djerma, le haoussa et passablement le baoulé et le bété. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.221). Par ailleurs, l'idéologie coloniale est un bonheur si tous les autochtones sont heureux depuis qu'ils ont adhéré à cette valeur, or dans le roman seuls les indigènes évolués semblent être heureux au vu de la proximité avec l'administrateur colonial. Quant à la prétendue bienveillance, cette valeur n'est pas réelle. Le narrateur a décrit la méthode utilisée par le colonisateur pour s'installer dans ce dans pays

...des Blancs, ces fils de démons venus de l'autre rive du grand lac salé et qui avec leurs fusils qui se cassent en deux et se bourrent par le cul, avaient mis quelques années seulement pour anéantir les armées du pays et assujettir tous les rois et leurs sujets. (A. Hampaté Bâ, 1973, p. 25).

Le bonheur ne se donne pas en anéantissant les natifs d'un pays. Dans ce roman, l'interprète qui a fréquenté cette école des Otages est un autochtone qui a suivi une formation de moniteur (A. Hampaté Bâ, 1973, p.26). Ce moniteur qui est une personne chargée d'enseigner est décrit comme un militaire à cheval et armé et casqué. L'interprète est donc, d'abord, un indigène qui transmet des connaissances sur la langue française à d'autres enfants d'indigènes, mais qui a le port vestimentaire d'un militaire. « Qui était donc le cavalier casqué arrivant ce matin-là ? C'était le nouveau moniteur de l'enseignement dont l'affectation à Diagaramba avait été annoncée au commandant de cercle. (A. Hampaté Bâ, 1973, p.26)

L'interprète est une personne intelligente puisque selon l'écrivain n'était moniteur que les plus intelligents des fils d'indigènes formés à l'école des Otages. -L'autre école est celle de l'infanterie coloniale (A. Hampaté Bâ, p.370). Le narrateur cite deux interprètes : « Romo Sibedi (...) Ce dernier n'était pas un interprète provenant de l'École des otages comme Wangrin, mais était issu de 'Fantirimori' tout comme Racoutié et parlait comme lui le 'foroifon'. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.101).

Ce sont donc des indigènes qui ont suivi une formation des soldats dans l'armée coloniale française. L'interprète est ainsi, dans le roman, l'autochtone qui suit deux types de

formations, soit celle de l'école des Otages ou celle de l'armée française durant la période coloniale. Il est aussi celui qui est titulaire d'un diplôme.

Il est identifié dans le roman à partir des mots composés comme le « répond-bouche. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.29). L'interprète est ici défini à partir de deux mots désignant un verbe et un nom d'organe. L'interprète devient celui qui est censé répondre, oralement, aux questions de toute personne.

Il est, en outre, l'autochtone qui parle plus ou moins correctement la langue française. Le narrateur décrit le français dont use l'interprète qui n'a pas été à l'école des otages à partir de certains critères, notamment l'usage d'un langage composé de mots français et de mots de langues vernaculaires c'est un langage populaire et argotique « le forofifon naspa ou français du tirailleur. En forofifon naspa, les verbes n'avaient ni temps ni mode et les noms, prénoms et adjectifs, ni nombre ni genre. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.29)

Il est défini dans le roman à partir de mots composés. Il est identifié soit comme « Le répond –bouche » (A. Hampaté Bâ : 1973, p.29). L'interprète est défini donc comme celui qui répond aux questions posées par toute personne, oralement. Il est aussi défini comme un « Blanc-Noir » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.25) donc à partir de la couleur de peau : celle du colonisateur et celle de tout Africain. Il est donc celui qui est censé avoir les deux couleurs de peaux, mais dans la réalité il n'en est rien. L'usage des deux couleurs dans la composition du mot a pour objectif de démontrer que l'interprète est considéré comme un Européen et un Africain. Un métis à cause de la culture française qu'il s'est appropriée. Par ailleurs, l'interprète est aussi par le mot composé suivant : « ramasse-papier » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.183)

Ce mot composé donne une piètre image de l'interprète, car elle fait de lui un Noir qui a pur rôle de ramasser du papier comme un simple domestique. Dans cette perspective l'interprète est appelé « cochon » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.220). L'interprète est ici réduit au rang d'animal, c'est une dégradation de sa personne. Dans ce passage nous pouvons le voir dans les mots prononcés par le commandant de cercle « Eh bien mon cochon : Tu es plus qu'un interprète. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.220).

L'interprète est l'indigène qui se démarque des autres autochtones par son port vestimentaire. Sa tenue est constituée des vêtements suivants « Une veste kaki et un pantalon bouffant, il était chaussé de belles bottes et coiffé d'un casque conique appelé casque colonial. (A. Hampaté Bâ, 1973, p.25). Un pantalon bouffant est un pantalon gonflé, renflé, gros. L'interprète porte ainsi un gros pantalon qui fait rire les indigènes qui ne l'ont même

pas. Ce pantalon le dégrade aux yeux des autres indigènes. Quant au cas que le narrateur évoque :

Cette coiffure ridicule ne faisait pourtant rire personne. Bien au contraire, elle inspirait la peur. C'était en effet la coiffure officielle et réglementaire des Blancs, ces fils de démons (...) qui avec leurs fusils (...) avaient mis quelques années seulement pour anéantir les armées du pays et assujettir tous les rois et leurs sujets. Ainsi quand un homme apparaissait coiffé d'un casque colonial, fut-ce un vieux casque sale et défoncé, on ne pensait qu'à une chose : aller chercher des poulets, œufs, beurre et lait pour les offrir à "Monsieur casqué" comme en offrande conjuratoire contre les malheurs pouvant découler de sa présence (...) C'était un emblème de noblesse qui donnait gratuitement droit au gîte, à la nourriture, aux pots-de-vin et, si le cœur en disait, aux jouvencelles, aux formes proportionnées pour les plaisirs de la nuit. » (A. Hampaté, 1973, p.25)

Le port vestimentaire de l'interprète est donc d'abord ridicule, il fait rire. Toute fois le port vestimentaire de l'interprète est aussi un ensemble de vêtements qui effraie les autres indigènes. Ces vêtements sont ceux portés par les autorités notamment les administrateurs coloniaux européens. Les vêtements de l'interprète font de lui, à l'instar des Européens un démon, l'incarnation du mal. Un esprit mauvais, l'âme d'une personne méchante, cruelle qui se plaît à tourmenter d'autres personnes. Cette comparaison faite par le narrateur entre un représentant de l'administration coloniale et le démon fait donc de l'interprète une personne méchante, cruelle aux yeux de l'indigène non évolué.

Dans un autre passage, l'interprète est considéré comme un roi à cause de son port vestimentaire : « Qui était donc cet homme habillé comme un roi et qui parlait (...) C'était (...) L'interprète. » (A. Hampaté Bâ : 1973, p.29)

Il est, en outre, un espion une personne qui collecte clandestinement des renseignements, des informations classées secrètes pour le compte du commandant de cercle. Il espionne les indigènes et donne des informations permettant au commandant de cercle de maîtriser les autochtones. Ce rôle est perceptible dans les propos du commandant qui s'adresse au moniteur qui deviendra un interprète : « Il va falloir que tu ouvres œil et oreille afin de bien voir, enregistrer et renseigner exactement ton commandant de cercle. C'est un devoir péremptoire pour un homme instruit comme toi. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.34). Mais, l'interprète peut être aussi un rebelle. Wangrin, à un moment de sa vie, va décider de ne plus travailler pour le colonisateur et ne faire que du commerce pour son propre compte. Il est aussi un psychopathe une personne qui a une imagination d'assassin laquelle se voit à la description qu'il fait de la souffrance qu'il peut faire subir à celui qui révèle ses secrets :

Puisque tu promets d'être une tombe, moi je te promets un trousseau de vêtements pour la prochaine fête ...si tu réussis à être maîtresse de ta langue. Au cas contraire, je te promets un canif tranchant pour raser ta tête et tous les endroits de ton corps où poussent des poils, avant

de te couper la langue jusqu'à la lnette, puis la gorge jusqu'aux os du cou ! (A. Hampaté Bâ, 1973, p.264)

Enfin, il est religieux. Sa religion est un syncrétisme. Elle est d'abord le fétichisme. Le fétiche est défini par les anthropologues comme un objet auquel un homme attribue des propriétés surnaturelles bénéfiques pour son possesseur. Le fétichisme en ethnologie désigne l'adoration d'un objet, tel qu'une statuette, dans le cadre d'une pratique religieuse. Il consiste dans l'adoration des objets naturels tels que les éléments, surtout le feu, les fleuves, les animaux, les arbres, les pierres mêmes, ou d'êtres invisibles créés par la superstition et la crainte, tels que les gris-gris de l'Afrique centrale, etc. comme le démontre le sociologue et anthropologue Joseph Tonda (2005). Dans le roman, le fétichisme de l'interprète dans le passage suivant : Il (...) adressa à son fétiche la prière suivante kothiema sunsun, ô WBaathiema sunsun. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.168)

Dans cette perspective, sa religion est, ensuite un polythéisme et un animisme : « Wangrin faisait 'salame', mais cela ne l'empêchait point de recourir de temps à autre aux dieux traditionnels de son terroir et aux mânes efficaces de ses ancêtres » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.170)

L'interprète est un autochtone africain qui a été formé dans des écoles implantées en Afrique noire, soit une école dans laquelle il a appris la langue et la culture française et un métier et s'est plus ou moins approprié l'idéologie du colonisateur, soit il a été incorporé dans l'armée du colonisateur français. Il se distingue des autres autochtones par son port vestimentaire, l'appropriation de la langue française plus ou moins bien maîtrisée. Il est toutefois apprécié relativement par le représentant de l'administration coloniale, tantôt valorisé tantôt méprisé. Il sert les intérêts de l'administrateur colonial. Il est donc un instruit, un alphabétisé, et, parfois une personne cultivée. Il a une double culture à la fois africaine et française, il est un métis culturel, mais pas un aliéné, car il n'a pas renoncé à ses croyances africaines.

2-Les valeurs de l'interprète : L'idéologie de la richesse matérielle

La richesse est définie en économie comme l'abondance de biens ou de revenus c'est l'ensemble des biens dont l'usage ou la propriété fournit une satisfaction. Selon l'économiste Berthoud Arnaud (2003), les richesses sont des biens :

Ils s'appellent des biens de manière éminente, parce que vivre et jouir de sa vie est considéré comme le premier des biens. Ces biens sont dits de biens extérieurs parce qu'ils ont des formes extérieures qui les rendent immédiatement visibles à tous par opposition aux biens intérieurs

comme les vertus morales ou intellectuelles qui n'ont pas d'expression visibles immédiates pour tous. (Berthoud Arnaud, 2003, p.278)

L'idéologie de la richesse matérielle est perceptible avec la quête ou la possession de biens par l'interprète. Les interprètes, dans le roman, sont des hommes riches. Leurs richesses se voient d'abord, à la possession de l'argent. Elle se voit dans la description que le narrateur fait de l'interprète Romo «...nommé interprète indigène... Romo Sibedi vivait dans une telle opulence que Wangrin n'en pouvait croire ses yeux. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.39) Elle est, ensuite, la possession des éléments de parure pour les femmes de l'interprète tels que les bijoux, comme le dit le narrateur : « Ses femmes ne savaient plus où mettre leurs bijoux d'ambre, de corail, d'or et d'argent. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.39)

La richesse est ici non seulement la possession de ces objets faits à partir des métaux rares, mais aussi à partir de la quantité. Elle se voit, en outre, à la possession des animaux qui portent également des objets de parure telles que l'agate rouge qui est une pierre précieuse donc pure, dure, belle, rare comme le décrit le narrateur :

Il possédait un mouton de case...Gras comme un porc, l'animal portait aux oreilles deux grosses boucles en or et au cou un collier en perles d'agate rouge. L'or qui est un métal rare et coûteux est le métal à partir duquel sont faites les boucles d'un animal. (A. Hampaté Bâ, 1973, p.39)

Dans le même sens, la richesse est la possession de bétails comme cela se donne à lire au passage suivant : « Karibou Sawali n'était pas aussi riche que son frère Brildji, première fortune de tout le pays, mais il avait de très grands biens. Son bétail s'élevait à plus de vingt-cinq mille bovins et au double en ovins et caprins. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.148). Elle se voit à l'abondance d'aliments rares :

Mil, riz, miel, beurre de vache aromatisé, lait frais, lait caillé, quartiers de mouton, bosses grasses de jeunes taureaux, tabac fin de Tombouctou, bonbons européens, thé, sucre en tablettes et en pains coniques, en un mot tout ce que gourmand et gourmets peuvent souhaiter manger se trouvait chez Romo Sibedi... (A. Hampaté Bâ, 1973, p.103)

L'interprète a une soif inextinguible d'argent c'est un cupide. Dans un passage du roman, nous pouvons lire : « Wangrin était un filou...son cœur était habité par une intense volonté de gagner de l'argent par tous les moyens afin de satisfaire une convoitise innée » (Amadou Hampaté Bâ, 1973, p.168). Il imagine toutes les intrigues susceptibles de lui faire gagner de l'argent à « Un événement survint qui allait permettre Wangrin de donner la pleine mesure des intrigues dont il était capable pour gagner de l'argent. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.142). Cette richesse c'est aussi la possession d'une monnaie étrangère très recherchée par l'interprète à l'instar de la livre sterling-or « Les bêtes supplémentaires furent vendues

en livres sterling-or monnaie alors bien cotée et très recherchée. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.64)

Dans cette logique, la richesse est aussi, la possession de l'or. Dans le texte, le narrateur décrivant une conversation entre l'interprète et un commerçant démontre la valeur de l'or : « Tu règleras leur prix en métal royal : l'or. Ce grand jaune est muet, ce qui ne l'empêche nullement d'agir efficacement là où échouent bien des bras vigoureux. » (A. Hampaté. Bâ, 1973, p.148)

La désignation de ce métal se fait à partir de la description de sa couleur et de sa personnification et de sa capacité à faire réussir. En dehors de l'acquisition de la richesse matérielle, l'interprète est en quête de la jouissance. En psychanalyse, Jacques Lacan fait de la jouissance un concept à part entière, distinct du plaisir et du désir. Il opposera plaisir et jouissance. La jouissance est la manière concrète de tirer profit de la vie. Cette dernière se voudrait outrepasser le principe de plaisir : « Nous ne savons pas ce que c'est que d'être vivant sinon seulement ceci qu'un corps cela jouit. » (J. Lacan, 1975, p.26)

Tirer profit de quelque chose c'est avoir un avantage autrement dit avoir une supériorité par rapport à Autrui, un atout, un privilège, un profit. L'une des valeurs de l'interprète est donc la passion de la supériorité, des avantages, du profit que lui procure sa vie en tant qu'interprète donc membre de l'administration coloniale. « Wangrin était parvenu au zénith de sa gloire et au comble de sa fortune... Il se prépara à jouir de ses biens, unique but de sa longue entreprise de ramassage d'argent. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.311)

L'idéologie de l'interprète est aussi l'égoïsme qui est le tempérament qui consiste à avoir tendance à privilégier son intérêt propre aux dépens de celui du reste du monde en général ou d'autrui en particulier donc qui est aux antipodes de l'altruisme qui est la volonté résolue et réfléchie de promouvoir le bien d'Autrui. Cet égoïsme se voit dans la description que le narrateur fait de l'interprète Wangrin enviant la richesse d'un autre interprète Romo Sibedi : « Tout le faste que Romo avait déployé pour lui être agréable n'avait fait qu'aviver l'égoïsme et la cupidité qui lui rongeaient le cœur. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.103).

L'égoïsme de l'interprète est ici la quête de l'occupation de la fonction de son compatriote auprès de l'administrateur colonial et la volonté de la jouissance exclusive des avantages qui lui sont inhérents. Cette quête se fait au détriment de la perte de l'emploi par son compatriote.

Le rejet de la morale participe de l'idéologie des interprètes. La morale est un ensemble de principes de jugements, de règles de conduite relatives au bien et au mal, de devoirs, de

valeurs parfois érigés en doctrine qu'une société se donne et qui s'imposent autant à la conscience individuelle qu'à la conscience collective. Il existe deux formes d'attitude contraire à la morale, l'immoralité qui consiste à transgresser délibérément les règles de la morale sans pour autant porter un jugement sur celle-ci et l'amoralité qui consiste à refuser ou nier l'existence d'une morale voire à encourager dans certains cas leur transgression systématique en séparant les notions d'éthique et celle des mœurs. Les règles morales peuvent se diviser en deux groupes d'une part les maximes de la morale personnelle et d'autre part les codes de conduites partagées au sein d'une communauté. L'interprète adopte ainsi une philosophie nihiliste.

La morale dans la société coloniale décrite dans le roman est caractérisée par l'obéissance de l'indigène à l'égard du colonisateur, à l'obligation d'honnêteté à l'égard du colon, le respect des traditions africaines pour les indigènes. Le narrateur dit à propos de la morale :

À l'époque le degré de moralité d'un individu se mesurait d'une part par l'importance des services rendus qu'ils avaient rendus à la pénétration française et, d'autre part, la situation géographique de son pays d'origine. C'est ainsi que les plus moraux des hommes étaient les Européens blancs. Après eux venaient progressivement les Martiniquais et Guadeloupéens puis les Sénégalais autochtones des quatre communes –Saint –Louis, Gorée, Rufisque et Dakar- Les anciens militaires indigènes et enfin, en dernier lieu, le restant de la population. (A. Hampaté Bâ, 1973, pp.49-50)

Les interprètes sont dans ce roman des transgresseurs de règles fixées par le commandant de cercle. La transgression consiste à mentir au commandant ou à tout représentant de l'administration coloniale. C'est ainsi que l'interprète Wangrin ment au commandant de cercle sur les sommes d'argent réellement perçues dans le commerce des bœufs. L'interprète va manipuler les registres de réquisition et de la rédaction des formulaires des fournitures durant la Seconde Guerre mondiale. (A. Hampaté Bâ, 1973, p.62)

Le mensonge au commandant se voit dans la perception des lingots d'or en échange des bêtes vendues qui ne lui appartiennent pas. Il consiste aussi en l'attribution des fausses identités et fonctions à des personnes qu'il présente à des représentants de l'administration coloniale afin de mieux l'escroquer. L'immoralité des interprètes, est, en outre, la subtilisation organisée de biens qui ne sont pas à eux : « Wangrin avait organisé, avec un homme à lui, le vol du contenu du paquet avant qu'il ne parvînt à son destinataire. » (A. Hampaté Bâ, 1973, pp.81). Elle est de surcroît la transgression des tabous imposés par la tradition africaine, comme celle de la perte d'un totem. (M. Diarra, 2017, pp.151-162)

L'idéologie des interprètes est le cynisme qui est le mépris des conventions sociales de l'opinion publique, des idées reçues. Le cynisme des interprètes se voit dans le texte au

rejet des valeurs religieuses africaines comme européennes. L'une des valeurs religieuses dans la société romanesque est le respect d'un corps de mort enterré. L'islam interdit à tout homme d'exhumer le corps d'un cadavre. Le mépris de cette valeur religieuse se voit dans l'attitude de l'interprète Wangrin qui fera exhumer le corps d'un mort pour avoir l'argent. De même, il n'adhère pas au christianisme. L'un des interprètes montre que seul l'argent l'intéresse. Ceci se donne à lire dans le passage suivant :

Puisque nous sommes entre amis , je me dois de te dire la vérité ,je ne suis pas venu à Yagouwahi pour faire de la religion en vue d'un paradis situé dans l'au-delà, mais pour gagner de l'argent ,et je suis disposé à servir celui qui saura me payer bien et- discrètement.(A. Hampaté Bâ,1973, pp.148)

Dans un ordre d'idées analogues, l'idéologie des interprètes est aussi l'adoption d'une attitude ambivalente à l'égard du respect des règles de bienséance. Celle-ci peut être conçue comme une conduite sociale conforme aux usages. La bienséance désigne un ensemble de règles de savoir-vivre. Elle change en fonction des lieux, époques et sociétés. La bienséance consiste pour l'interprète à adopter une attitude corporelle comme la prosternation devant le commandant de cercle : « Il fit une révérence si profonde qu'un récipient aurait pu tenir en équilibre sur son dos, puis s'écria : Voilà moi ma commandant ! » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.30). L'interprète rejette aussi les règles de bienséance en injuriant ces collègues.

L'idéologie des interprètes est aussi celle de la valorisation du lettré. Donc des personnes qui savent lire et écrire la langue française. Méprisant son collègue Wangrin l'interprète lettré dit au non-lettré :

Je trouve qu'un ancien conducteur de mulets , bien qu'il soit successivement devenu sergent de tirailleurs sénégalais , brigadier –chef de grades et finalement interprètes , ne cessera jamais d'être un valet. Il serait inconvenant qu'un goujat se pavanait dans un paradis , y assourdissant tout le monde avec les accents de son 'forofifon maspa'alors que des hommes lettrés ,sur qui doivent descendre bénédictions et miséricorde du ciel et de la France , peinent dans l'enfer de la pauvreté. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.105)

Les interprètes considèrent qu'un homme non lettré est un rustre, un grossier dont les manières sont sans finesse voire offensantes et ne mérite pas de vivre dans l'opulence. Il en est de même des autochtones qui ont les premiers grades de l'armée notamment celui de caporal ou de sergent. Un berger ne mérite pas non plus d'être un interprète de l'administrateur colonial. L'interprète lettré seul doit avoir les faveurs de la France et être riche. Cette valorisation du lettré est confirmée dans la description que fait le narrateur de l'attitude de l'interprète que le commandant de cercle décide de recevoir après tous les autres indigènes : Il comprenait très mal que lui, le nègre le plus lettré du cercle, fut le dernier là où tout le désignait pour être le premier. » (A. Hampaté Bâ,1973, p.30)

L'idéologie de l'interprète est aussi la vie de luxe ce qui se lit dans ce passage : « Mieux logé qu'un chef de province. Romo vivait dans une telle opulence que Wangrin (A. Hampaté Bâ, 1973, p.102)

L'idéologie des interprètes est aussi le prestige social qui est défini comme l'importance, l'influence, la réputation, le renom, le crédit qu'à un homme dans une société. L'importance des interprètes se voit à la proximité qu'ils ont avec le commandant de cercle ou tout autre européen travaillant dans l'administration coloniale :

Je suis Racoutié, ancien sergent de Fantirimori, classe 1885, matricule 6666, je suis présentement l'interprète du commandant, je suis son œil, son oreille et sa bouche. Chaque jour, je suis le premier et le dernier auxiliaire qu'il voit. Je pénètre dans son bureau à volonté. Je lui parle sans intermédiaire. Griots, cordonniers, forgerons, captifs de case ici présents, je vous donne à partager cent mille cauris. Chantez mes louanges, je vous dirai un jour celui que vous allez insulter pour mon plaisir. Je suis Racoutié qui s'assied sur un banc en beau bois de cailcedrat devant la porte du commandant blanc. Qui parmi vous ignore que le commandant a droit de vie et de mort sur nous tous ? Que ceux qui l'ignorent sachent que ma bouche, aujourd'hui... se trouve être la plus proche de l'oreille du commandant. (A. Hampaté Bâ, 1973, pp.45-50)

L'importance des interprètes dans la société textuelle s'explique selon le narrateur par plusieurs raisons parmi lesquelles la proximité qu'il a avec le commandant de cercle. Il est le confident et le traducteur, le transmetteur des ordres de ce dernier. L'importance de l'interprète se voit, aussi, à la possession de l'une des anciennes monnaies africaines que sont les cauris. Il est plus riche que les autochtones qui ont d'autres métiers à l'instar du forgeron, le cordonnier. L'importance se voit, en outre, à la classe sociale à laquelle il appartient désormais celle des fonctionnaires de l'administration coloniale qui diffère des autres classes sociales ou castes à l'instar de celle des esclaves que sont « les captifs de case » de celle des forgerons, les griots. Les interprètes s'asseyent sur des bancs faits de bois ayant une grande valeur notamment le cailcedrat. Celui-ci est un arbre historique Il est en Afrique de l'Ouest celui sur lequel les rois se reposaient, ils y organisaient leurs réunions prenaient leurs décisions. L'arbre a des vertus thérapeutiques. Les incantations et offrandes s'y faisaient afin d'assurer les victoires des soldats. C'est un grand arbre solide.

L'arrivisme participe de l'idéologie des interprètes. L'arriviste est la personne prête à tout pour obtenir ce qu'elle convoite .ses relations ne sont en général qu'intéressées, son ambition est telle qu'elle est prête à marcher sur ses concurrents pour obtenir ce qu'elle veut. Il n'a pas à cœur de partager ses connaissances et fuit les actions de bienfaisance. De son point de vue, toutes les autres personnes sont des concurrentes. Il manipule et est égoïste. Il n'est pas sincère et naturel dans ses propos. L'arrivisme des interprètes se donne à lire dans la

société romanesque à partir de la description que le narrateur fait du personnage Wangrin : « Or Wangrin au contact d'Abougui Mansou, devenait un peu plus égoïste chaque jour ,avec toutes chances de s'endurcir davantage au fil du temps. Déjà sa conscience semblait être devenue aphone et il n'entendait plus sa voix que comme un lointain écho. (A. Hampaté Bâ,1973, p.57)

Le refus de l'audition de sa conscience c'est celui du refus de l'écoute de la bonté en lui. Refus qui se voit dans le passage suivant

sa conscience et sa concupiscence se livrèrent en lui une lutte désespérée. Mais en un rien de temps le mauvais penchant terrassa le bon. La voix de sa conscience naturelle fut étouffée devint comme un lointain écho puis alla s'amenuisant jusqu'à s'évanouir totalement. La mort de la conscience native chez Wangrin suscita en lui une force unilatérale : celle qui devait le pousser à n'avoir plus de sentiment que pour son propre bien-être, plus d'objectifs que la satisfaction de ses penchants. (A. Hampaté Bâ, 1973, pp.103-104).

L'égoïsme se lit aussi au passage suivant. « Le soir même où s'accomplit cette révolution intérieure, il se mit au lit avec la ferme volonté de revenir à Yagouwahi, et, tant pis si pour cela, il fallait supplanter son gentil compatriote » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.104)

L'idéologie de la réussite est aussi l'adoption de la cruauté, comme valeur. Celle –ci désigne le penchant à faire souffrir, la dureté la férocité, la méchanceté, l'inhumanité le sadisme la sauvagerie, qui s'oppose à l'humanité, la miséricorde, la pitié, la tendresse. Les interprètes à l'instar de Wangrin sont des cruels. Cette cruauté se voit à la description que la fille adoptive d'un interprète fait de lui. C'est une personne très dure : « Mon père ...est très, très riche et très large avec ses amis .Par contre , je dois l'avouer, il est dur, et même très dur avec les gens qui se mettent en travers de son chemin .Il vaut toujours mieux l'avoir avec soi que contre soi. » (A. Hampaté Bâ, 1973, p.282)

Cette idéologie de la richesse est toutefois critiquable. Elle fait des interprètes qui y ont adhéré des personnes égoïstes donc qui privilégient leurs intérêts au détriment de celles des autres. Cette attitude engendre des tensions sociales (R. Girard, 1972) et même des guerres civiles pour des personnes vivant dans un même pays. Dans la société coloniale décrite par l'écrivain cette valeur est celle des interprètes et des représentants de l'administration coloniale. Elle engendre les guerres contre les natifs du Mali durant la période coloniale. Cette idéologie de la richesse est aussi une destruction de la personnalité de celui qui y adhère.

Cette idéologie est un mensonge. Les tenants de cette idéologie font de la morale un ensemble d'attitudes que doit avoir l'adhérent à l'égard de la France. Elle consiste essentiellement à obéir à la France même au détriment des intérêts du peuple du natif. C'est

un abrutissement, de l'interprète, un refus de l'usage de la capacité d'analyse objective de la situation coloniale. Dans un ordre d'idées analogues, cette idéologie déshumanise l'interprète. Elle fait de lui un cruel, une personne méchante, insensible à la douleur, à la souffrance de son semblable. Elle est disposée à tuer toute personne qui s'oppose à sa volonté. Elle fait de lui un psychopathe et un schizophrène.

Conclusion

Cet article avait pour ambition l'analyse de la représentation de l'interprète dans le roman, *L'Etrange destin de Wangrin*, d'Amadou Hampâté Bâ. Dans la première partie de notre étude, nous avons démontré que l'interprète est un autochtone africain qui a été formé dans des écoles construites sur le continent, notamment l'école des otages. La seconde école étant l'armée française. L'interprète est aussi celui qui est appelé par différents mots composés qui démontrent la perception que les représentants de l'administration coloniale ont de lui. Perception ambivalente à la fois valorisante et dévalorisante. Il se caractérise aussi par le langage qu'il utilise : le langage populaire, argotique, mais parfois un langage soutenu. C'est un autochtone qui a deux cultures, la culture française et africaine c'est donc un métis culturel, mais qui n'est pas aliéné. C'est un autochtone qui peut travailler pour l'administration coloniale et concourant au maintien de la domination du colonisateur. Il peut être aussi un rebelle à l'ordre colonial et devenir dissident, contrairement à ce que démontre le critique littéraire et historien Raymond Mopoho. L'interprète est enfin une personne dépendant de sa croyance au fétichisme. Dans la seconde partie de notre article, nous avons analysé l'idéologie de l'interprète qui est celle de la possession de la richesse matérielle. Et nous l'avons interprétée comme une idéologie qui déshumanise et détruit les interprètes, elle en fait une personne psychologiquement déséquilibrée.

La figure de l'interprète apparaît donc plus complexe que ne la présente le critique littéraire et historien Raymond Mopoho. L'analyse de l'idéologie de la possession de la richesse nous a permis de comprendre que l'accès à la richesse dans cette société coloniale n'est possible qu'en adhérant à l'administration coloniale et à la culture véhiculée par les représentants du colonialisme, mais aussi en contestant cet ordre, pour être autonome, la création d'une activité commerciale par l'interprète Wangrin le démontre.

Références bibliographiques

AIDARA, Hadir Abdoul, 2005, *Saint-Louis du Sénégal, d'hier à aujourd'hui*, Paris Grands Travaux.

ALTHUSSER, Louis, 1970, *Idéologie et appareils idéologiques d'État*.

- BERTHOUD Arnaud, 2003, « La richesse et ses deux types » in *Revue de Mauss* N°21, pp.276-287 (URL :<https://org/10.3917/rdm.021.0276>)
- HAMPATE BA, Amadou, 1973, *L'Etrange destin de Wangrin*, Paris, Édition 10/18.
- CESAIRE, Aimé, 1950, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine.
- DUCHET, Claude, 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- FANON, Frantz, 1952, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil.
- GIRARD, René, 2011, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard.
- HAMON, Philippe, 1972, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature* N 6, Paris, Littérature.
- M'BOKOLO Elikia, 1992, *Afrique noire. Histoire et civilisations. Du XIX eme siècle à nos jours*, Paris, Hatier.
- MITTERAND, Henri, 1980, *Le discours du roman*, Paris, Puf.
- MOPOHO, Raymond, 2005, « Perception et Autoportrait de l'interprète indigène en Afrique coloniale française » in *Linguistica Antverque New services-Themensa*, N°4, Antwerp, pp.77-92.
- MOPOHO, Raymond, 2001, « Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone » In *Erudit*, Volume 46, N°3», Les presses universitaires de Montréal, Montréal, pp.614-626.
- MOUKOURI, Jacques Kuoh, 1963, *Doigts noirs. Je fus écrivain interprète au Cameroun*, Montréal, Éditions à la page.
- LACAN, Jacques, 1975, *Encore*, Paris seuil.
- MODIBO Diarra, 2017, « Tabou et violence dans *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ » In revue *Langues et Usages* N°1, pp.152-162.
- SENGHOR, Léopold Sédar, 1964, *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.
- TAYEB Chenntouf, 1998, « La corne de l'Afrique septentrionale » in *Histoire Générale de L'Afrique, VIII. L'Afrique depuis 1935*(Dir. A.A.Mazrui, C.Wondji), Paris, EditionsUNESCO, pp.49-78.
- TONDA, Joseph, 2005, *Le souverain moderne : Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo Gabon)*, Paris, Karthala.

Littérature burkinabé écrite : ces lettres mortes !

Boulkini COULDIATI
Université Joseph KI-ZERBO
Département de Lettres Modernes
bcoul1981@gmail.com

Résumé

Affiliée aux grandes productions de l'esprit, l'œuvre littéraire ou artistique traverse les temps et l'espace. Mais, semble-t-il, cette intemporalité dépend de plusieurs facteurs. Car au constat, des œuvres naissent, connaissent des périodes de gloire avant de s'assoupir dans l'oubli des hommes. De nombreux romans burkinabè n'échappent pas à cette trajectoire incurvée qui mêle espérance et tragédie. Le travail analyse le phénomène de la faillite des œuvres romanesques mortes. Il en dévoile les origines, les mécanismes et les répercussions. Cette réflexion fait en définitive le procès des ouvrages littéraires burkinabè dont la consécration fut un feu de paille.

Mots-clés : romans burkinabè, littérature burkinabè, lettres mortes, scène littéraire, institutions littéraires.

Abstrat

Literary or artistic work crosses times and space to be timeless. But this timelessness seems to depend on several factors. In fact, what is given to be noticed is that literary or artistic works come to existence, experience periods of glory before getting drowsy ; as it is the case with several Burkinabè novels. This work is analyzing the phenomenon of literary works disappearance that I qualify as dead letters.

Keywords : Burkinabè novel, Burkinabè literature, dead letters, literary scene, literary institution.

Introduction

En suivant la trajectoire des œuvres littéraires et artistiques, il y en a qui traversent les temps et les époques. D'autres, par contre, naissent, grandissent, et s'assoupissent dans l'oubli des hommes. Le présent travail s'intéresse à cette deuxième catégorie d'œuvres éphémères en mettant l'accent sur le roman.

L'histoire de la littérature burkinabè enseigne que des romans ont vu le jour et ont animé la scène littéraire avant de disparaître. Ce phénomène ne passe pas inaperçu aux yeux du critique et suscite des interrogations qui méritent des réponses. Qu'est-ce qui explique que des romans soient édités, connaissent des périodes de gloire avant de disparaître de la scène

littéraire ? Est-ce la faute à leurs auteurs ou à la thématique qui n'accroche pas longtemps les lecteurs ? Ou encore aux institutions littéraires qui ne maintiennent pas la flamme de leur promotion à travers la (re) production abondante, la diffusion et la publicité ?

L'hypothèse sur laquelle repose la présente réflexion est que ce phénomène des romans qui paraissent, rayonnent et meurent à une explication. Pour la vérifier, l'étude emprunte quelques démarches méthodologiques. La stylistique et la sémiotique seront mises à contribution pour éclairer le corpus afin de répondre aux objectifs de l'analyse. Mais avant tout, il s'agit d'une étude empirique qui en appelle aussi à la méthode d'analyse de la collecte des données qualitatives. L'échantillon est constitué de dix (10) romans, relevant tous d'auteurs burkinabè. Le choix de cet échantillon donne la priorité aux romans qui ont réellement occupé la scène littéraire à la période allant de 1983 à 2004.

1. Les œuvres et les auteurs

Il est ici question d'un échantillon de romans dont les manuscrits ont été primés au Grand Prix National des Arts et des Lettres (GPNAL), entre 1983 et 2004. Il s'agit de la plus prestigieuse compétition littéraire du Burkina, instaurée depuis 1974 pour récompenser les meilleurs manuscrits littéraires du pays. Mais, il est question de manuscrits primés. Des œuvres à l'état brut qui, par le truchement de leurs auteurs et les éditeurs, ont connu des réaménagements avant d'être mises à la disposition du public. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'œuvres qui ont pris leur place dans le concert des œuvres littéraires nationales avant de disparaître de la scène littéraire.

1.1. Les œuvres

-DAMIBA Geoffroy, *Patarbtaalé, le fils du pauvre*, Ouagadougou, Imprimerie Nouvelle du Centre, 1992.

-HIEN Ansomwin Ignace, *Au gré du destin*, Ouagadougou, Editions GTI, 1997.

-HIEN Ansomwin Ignace, *L'enfer au paradis*, Ouagadougou, Imprimerie Nouvelle du Centre, 1998.

-ILBOUDO Clémentine, *Robert ou l'enfant modèle*, Ouagadougou, Collection CLEM-ELO, 1998.

-BAZIE Denis, *La sorcière de Bapu*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-HAMA Baba, *Lamordé*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-KONATE Dramane, *L'antédestin*, Ouagadougou, Editions Léonce Deprez-Ouagadougou, 2004.

-KEBRE Wendetongo Jeans, *Chance de naître...et d'exister !* Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-KIBA Nicolas Etienne, *Moi, la sorcière*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-KYELEM Mathias, *Les espigles*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-MASSA Landry, *Zedy*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

-ROUAMBA Pawindé, *L'insurgé*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou, 2005.

Les manuscrits de ces romans énumérés ont été jugés meilleures œuvres au fil des années du GPNAL, puis ont été édités. Mais aujourd'hui, on n'en fait plus mention, ni dans les programmes scolaires ou universitaires ni dans les cercles littéraires. Ce sont des œuvres classées œuvres mortes. Elles n'ont pas connu le succès des classiques africains comme *L'enfant noir* du Guinéen Camara Laye, *Ville cruelle* de Eza Boto, *Les soleils des indépendances* de Kourouma. Elles n'ont pas connu non plus le succès des romans burkinabè comme *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni, *Les dieux délinquants* de Augustin Sondé Coulibaly, *Adama ou la force des choses* de Pierre-Claver Ilboudo.

Le constat de la faillite de ces œuvres amène à émettre des hypothèses sur leur insuccès. Ce phénomène pourrait être lié au niveau d'instruction des auteurs des romans en question. C'est pourquoi il est nécessaire de parcourir leurs trajectoires scolaires, universitaires et professionnelles.

1. 2. Les auteurs

Il importe de connaître les auteurs à travers leurs niveaux d'instruction au moment de la parution de leurs œuvres. Ceci pourrait être un baromètre d'évaluation de la qualité des productions littéraires. En partant de l'hypothèse que la qualification d'un auteur aurait une répercussion positive sur sa production. Ce faisant, on note que les romanciers ont un niveau d'instruction compris entre le Brevet d'études du premier cycle (BEPC) et la licence. Sur douze (12), deux ont le niveau universitaire (maîtrise en Lettres Modernes). Il s'agit de Baba Hama et de Dramane Konaté. Les autres se limitent au secondaire.

Quant à leurs qualifications professionnelles, on note que des onze (11) romanciers, huit sont des enseignants d'écoles primaires élémentaires. Mathias Kyelem et Dramane Konaté enseignent aux collèges d'enseignement général. Baba Hama exerce le métier de journaliste. Par contre, Landry Massa et Pawindé Rouamba occupent des postes administratifs de la fonction publique burkinabè. Certes, de par l'histoire, des autodidactes comme Sembène Ousmane ont démontré que les qualifications diplômantes et professionnelles ne sont pas les seuls atouts pour produire des œuvres littéraires de qualité. Mais à l'évidence, les œuvres des auteurs ici en question n'ont pas la facture de celles de l'auteur de *Les bouts de bois de Dieu*.

Le niveau d'études et la profession de l'auteur ne sauraient être un critère absolu dans la production d'œuvres de qualité. Il en faut d'autres. C'est pourquoi il est aussi nécessaire de relever et d'analyser les thèmes abordés dans les romans en question. Il est ici émise l'hypothèse selon laquelle le thème traité dans une œuvre peut lui réserver des sorts heureux.

1. 3. Les thèmes abordés

Deux types de thèmes sont constamment abordés dans ces romans disparus de la scène littéraire burkinabè : les thèmes du social et celui relevant des croyances africaines.

1.3.1. Le social

Des thèmes qui évoquent le social, il y a les plus constants comme la famine, la pauvreté et la solidarité. Ici, les auteurs n'ont pas dérogé à la règle selon laquelle, les productions de l'esprit s'inspirent des réalités de la vie.

Au Burkina, pays sahélien, la période allant de 1970 à 2004 est marquée par des sécheresses à répétition, aux conséquences humanitaires et environnementales énormes. On a les épisodes dramatiques de 1970-1971, de 1983-1984, de 1991-1992, de 1997-1998 et de 2003-2004. Ces faits sociaux ont inspiré les romanciers de ce pays qui s'en servent pour la trame de leurs récits.

Ainsi, chez l'auteur de *Au gré du destin*, cette sécheresse, considérée comme un monstre dévastateur, n'épargne rien sur son passage : « La sécheresse avait envahi tout le pays. Plus tard, la famine déclara la guerre aux animaux et aux hommes. Les premiers se nourrissent de la terre, les seconds se rabattaient sur les racines des arbres » (H. A. Ignace, 1997, p. 29). L'auteur souligne au passage des incidents malheureux, subsidiaires à cette famine. Elle avait déclenché des maladies de la malnutrition comme l'indigestion, la diarrhée et la dysenterie qui menacent la santé des populations. À côté de ce problème de santé publique, il y a le vol des vivres dans le village. Mais, toute personne prise en flagrant délit était battue à mort. Ce malheur s'abat sur la pauvre dame qui, n'ayant pas de quoi nourrir sa famille, a tenté la mésaventure tragique du vol. Elle « reçut une flèche à travers la gorge [et] trépassa le lendemain » (p.30).

Chez G. Damiba (1992), la famine est même comparée à une épidémie tragique pour laquelle le narrateur ne trouve pas de nom : « cette année-là, une famine sans nom avait assiégé la région et décimé ses habitants à la manière d'une épidémie » (p.38). Elle était si dramatique que la région en appela à l'aide alimentaire, « apportée par les parents du commandant blanc vivant au-delà des mers », même si « malheureusement, ces aliments n'arrivaient pas à couvrir les besoins des populations » (p.39).

Les romanciers de cette génération insistent sur les sécheresses et leurs corollaires sur l'homme et son environnement. Avec D. Konaté (2004), les animaux en pâtissent plus : « les génisses, comme premières, avaient dans leur parturition douloureusement haletée. Flancs gonflés, elles avaient donné des lambeaux de chair que les habitants ensevelissent à proximité de la mare sacrée du village » (p.22).

La pauvreté endémique est cet autre sujet social abordé dans cette catégorie de romans. Depuis son accession à l'indépendance, le pays tient régulièrement les dernières places en matière de « développement humain durable » selon le Programme des Nations unies pour le Développement (PNUD). Les romanciers en ont fait une préoccupation. La pauvreté sévit dans les centres urbains, selon les écrivains qui choisissent de focaliser leurs intrigues romanesques sur les quartiers pauvres. La famille de Robert du roman de C. Ilboudo (1998) « vivait à l'entrée de la grande ville dans une baraque en mauvais état qui semblait bouger à chaque passage de grand vent » (p.10). Assurer les repas quotidiens dans cette famille nucléaire relève de la gageure. Situation précaire oblige, le Petit Robert est obligé de passer des midis à jeun à l'école. Le repas servi dans cette famille est de piètre qualité. En tout et pour tout ingrédient, il y a « les feuilles et le sel » (p.10). En outre, s'habiller et dormir sous un toit décent est aussi un souci majeur : « chacun des huit enfants avait deux tenues [...] et rien [d'autre] sauf le caleçon pour se vêtir lorsqu'ils restaient à la maison. Leur chambre [...] ne contenait qu'une natte faite de tiges de mil et trois couvertures pour les huit enfants » (p.10-11).

L'ampleur de la pauvreté est grande, au fil des plumes romanesques. L'intrigue de *Patarbtaalé, le fils du pauvre* de G. Damiba (1992), se noue autour de récits de la pauvreté qui sévit sur les populations rurales. Pareil chez A. H. Ignace (1997) qui, à travers *Au gré du destin*, relève des personnages que le destin livre à la précarité. La même pauvreté sévit dans l'univers du roman de J. W. KEBRE (2005), *Chance de naître...et d'exister !* où les personnages vivent dans la ville fictive.

Il y a, enfin, la solidarité évoquée comme thème social par les romanciers. Cette valeur tient les groupes humains vulnérables en Afrique et se traduit par l'entraide, le partage et la communion. La solidarité préoccupe les romanciers de la catégorie des romans morts. Elle intervient dans un roman comme *Au gré du destin* de I. A. Hien lorsque deux personnes pauvres décident de s'unir pour vaincre l'adversité. C'est le cas de Zéli et de Dominé qui deviennent riches par le truchement de l'entraide. Le même communautarisme caractérise les sociétés romanesques de *Zedy* de L. Massa (2005) et de *L'insurgé* de P. Rouamba. Ici et là,

les personnages cultivent la solidarité pour relever les défis communs. Ainsi, l'héroïne Zedy de L. Massa, malheureuse et abandonnée à sa triste tragédie, doit sa survie et son succès à un inconnu qui l'héberge et lui prodigue des conseils. Lorsque Pïga de *Patarbtaalé, le fils du pauvre* de G. Damiba (1991) est agressé par des malfaiteurs qui l'ont dépouillé de tout, jusqu'à enlever sa femme et ses enfants, la communauté l'a soutenu de bout en bout. Il n'est pas tombé dans la déchéance morale grâce à la solidarité des siens.

1.3.2. Les croyances

Les romanciers font la part belle aux croyances ancestrales comme le destin, la sorcellerie et évoquent aussi la rencontre des religions.

Le destin, cette puissance invisible qui fixerait irrévocablement le cours des événements, est largement évoqué par les romanciers. Un parcours des titres en dit long sur l'intérêt que ces romanciers portent sur la question. Tous sont unanimes sur l'existence de cette force invisible émanant de Dieu. Mais la question de sa révocabilité ou non divise ces écrivains en deux camps.

Dans un roman comme *Au gré du destin* de A. I. Hien (1997), le destin se scelle par une force imminente et transmise à l'homme avant même sa venue au monde. L'homme impuissant face à Dieu, devait vivre « au gré du destin ». Celui de Naalo est de croiser Nomikiéadjintici, cet être surnaturel qui devait lui apprendre la magie bienfaitrice. Toutefois, pour que ce cours irréversible s'accomplisse, il faut des adjuvants. L'occasion de rencontre entre le personnage et le génie a été possible après l'événement malheureux de la mort de sa femme. Comme si le malheur préparait l'homme à répondre à cet appel fatal, Naalo quitta sa cour à la mort de sa femme et erra dans la nature. Il rencontra ainsi le génie qui lui transmet le don du grand guérisseur de la contrée.

D'autres auteurs croient plutôt en sa versatilité. Patarbtaalé et Robert, respectivement des romans de G. Damiba (1992) et de C. Ilboudo (1998) ont pu modifier le cours de leur vie qui paraissait irréversible grâce au courage, à la discipline et à l'abnégation au travail. D. Konaté (2002) propose l'antédestin comme un contournement du sort fatal. L'homme peut prendre le risque de défier des lois ou règles de conduite sociales et s'exposer à un triste sort. Il aura ainsi modifié son destin qui pouvait être bon au départ. Deux sages du roman, Sambié et Karamoko mènent ce débat philosophique de l'antédestin et condamnent Ismaël de s'être entêté à se faire accompagner au village par Éliisa. Ismaël avait été prévenu que cette compagnie lui porterait malheur. Il s'est exposé à un destin tragique.

Quand il s'agit d'aborder la question des croyances en la sorcellerie, les romanciers mettent l'accent sur les capteurs d'âmes. En Afrique, la mort n'est toujours pas innocente. Il est couramment entendu dans des contrées africaines, ces histoires de vieilles sorcières. À la lecture des romans qui relayent le phénomène, deux tendances se dégagent : ceux qui admettent son existence et ceux qui dénoncent les atrocités commises à l'encontre des vieilles accusées.

Au gré du destin de A. I. Hien (1997) admet l'existence des sorciers. Dans un rêve, le personnage principal, Naalo, « tomba sur un groupe de sorciers qui dévoraient l'âme d'un enfant » (p. 37). Le roman propose une formule magique pour se dérober des atteintes de sorciers : « il suffit de cracher par terre, de prendre une poignée de cette terre et de la jeter en direction du sorcier. Il s'effacera de votre vue » (p.38). Le roman explique que pour captiver sa proie, les sorciers prennent la forme d'animaux, comme ce chat qui miaula trois fois sur le toit du héros, et qui le contraignit à aller consulter un devin. Dans *Patarbtaalé, le fils du pauvre*, les sorciers se transforment en lumière la nuit pour s'envoler dans l'univers à la recherche de leurs proies. « Et, à l'aube, ils se précipitent pour réintégrer leurs enveloppes charnelles » (p. 37).

De ce qui apparaît sous la plume des romanciers, la sorcellerie est une arme de vengeance du faible qui cherche à retourner le mal à ceux qui le lui ont infligé injustement. Il s'agit du cas de la femme de Pîga, Zambyêgre qui, « ayant perdu sur toute la ligne, paye les services d'une sorcière afin de soustraire son dernier né à l'affection de son père » (p. 118).

Les romanciers qui récusent la sorcellerie s'attaquent aux atrocités commises à l'encontre des accusées. *Moi, la sorcière* de N. E. Kiba (2005) décrit des scènes effroyables de tortures physiques, morales et psychologiques dirigées contre des vieilles accusées d'être sorcières par des « détecteurs de sorcières » comme Boumkatoin. La stratégie de ce dernier est de sillonner les alentours des villages, d'interroger les bergers sur les vieilles femmes qui les énervent ou les effraient le plus. Une fois les noms obtenus, il manipule les villageois et organise une campagne de chasse aux sorcières. C'est le cas malheureux de la vieille Karegtenga. Le même souci de dénoncer ces pratiques anime D. Bazié (2005) dans *La sorcière de Bapu* où la vieille Dofini est traquée par une foule qui l'a mise hors du village. Elle restera seule, livrée à la faim et à la soif jusqu'à rendre l'âme.

La question de la rencontre des religions est abordée dans les romans sous l'angle du choc des croyances. Les conséquences qui en résultent sont de deux ordres : la coexistence ou

le repli identitaire. Piïga de *Patarbtaalé, le fils du pauvre* de G. Damiba (1992) ne trouve pas de contradiction entre le catholicisme et l'africanisme :

Dieu est Dieu. Le leur ne diffère pas du nôtre, celui qu'ont adoré nos Pères et que nous vénérons à notre tour [...]. Il n'y a ni païens, ni infidèles, ni hérétiques ; il y a intolérance [...]. La volonté forcenée de l'homme de tout ramener à lui, de tout regrouper sous sa seule autorité, d'imposer sa croyance à autrui, fut-ce par le feu et le sang, n'a pas été étrangère à ces siècles tragiques (p.179).

Le face-à-face entre ce personnage et le prêtre Larivière se solde par l'acceptation de la religion de chacun, signe de coexistence pacifique des deux pratiques spirituelles. Le même appel à la coexistence pacifique des religions est fait dans *Les espiègles* de M. Kyelem (2005). Ainsi, si les habitants de Sabalibougou vivaient en parfaite harmonie, c'est parce qu'ils « étaient animistes de naissance avant d'être chrétiens, musulmans... » (p. 33). Le personnage de Nando de *Moi la sorcière* de N. E. Kiba symbolise le syncrétisme religieux. Elle porte la croix du Christ, mais reste profondément attachée à l'africanisme ; de sorte que le prêtre ne tarde pas à l'interpeller en ces termes : « Nando ! Ton âme balance entre les forces de la terre et mon église » (p. 90).

Qu'est-ce qui explique alors la mort de ces romans burkinabè dont les manuscrits ont été couronnés de distinctions honorifiques ? Est-ce le désintéressement à la lecture, phénomène général, devenu un cancer qui ronge les lettres burkinabè ? Où ce problème est-il lié aux compétences scripturaires des auteurs ?

2. La faillite du roman burkinabè : entre indigence auctoriale, désamour lectorial et dysfonctionnement des mécanismes de promotion,

Quelques raisons probables expliquent l'agonie des romans. Elles se résument en trois principalement, à savoir l'indigence auctoriale, le désamour du lecteur et le dysfonctionnement de la scène de promotion du livre.

2.1. La responsabilité des auteurs

L'auteur qui reçoit les prix de son œuvre et en jouit de tous les avantages est le seul responsable de sa création. Inutile de trouver des boucs émissaires. Il faut commencer par s'interroger sur les compétences linguistiques des écrivains.

2.1.1. Des compétences linguistiques limitées

Les distinctions sont décernées aux manuscrits lors des compétitions. Sous réserve et avec l'espoir que les auteurs parachèveront le travail d'« arrangement » nécessaire en vue de sortir, in fine, des œuvres de belles factures qui seront mises sur le marché du livre. Mais hélas, ce travail de suivi rigoureux n'est pas souvent assuré par les écrivains après l'obtention

des prix. Conséquences, les œuvres sont truffées de fautes inacceptables à la limite du tolérable. Ce qui laisse croire que les auteurs ont des compétences linguistiques et encyclopédiques limitées. Les romanciers ne semblent pas réaliser avec l'écrivain K. Bugul (2001, p. 6) que « l'écriture est un métier, une création qui nécessite du travail, de la créativité. Pour être ou devenir un grand écrivain, il faut une dose d'humilité et de folie ». Faute de quoi, il est à croire que ces auteurs s'exercent à l'écriture littéraire sans mesurer les tâches et les responsabilités qui sont les leurs. Il est vrai qu'il est rare, comme constate Y. Dakouo (2001), de « trouver des ouvrages sans coquille », mais il y a des seuils à ne pas franchir. Un auteur comme C. Ilboudo (1997) s'est vu obligé de joindre des errata à son roman *Robert ou l'enfant modèle* pour rectifier le tir, alors que la gâchette est déjà sur le détonateur. Du reste, ces fautes excessives qui inondent les romans révèlent une carence criante d'activités de lecture des écrivains eux-mêmes. La pratique rituelle de la lecture familiarise en effet les lecteurs avec les mots et leur cognition. Si, au constat, ces écrivains ont un niveau d'instruction faible, cela ne saurait excuser les fautes d'orthographe rencontrées dans leurs romans. Il est de notoriété publique que le métier d'écrivain s'affecte une noblesse si honorable qu'il paraîtrait inimaginable d'absoudre cette insuffisance hallucinante.

2.1.2. Des thèmes fastidieux

Qu'ils relèvent du social, telles la famine, la pauvreté et la solidarité ou qu'ils soient en rapport avec les croyances (l'existence de la sorcellerie...), les thèmes sont abordés dans leurs aspects les plus ordinaires. Il est raconté des choses trop évidentes, trop banales, qui manquent d'originalité. À propos de la pauvreté, dire que les « huit enfants » de la famille des Robert « dormaient sur la même natte » et « partageaient la même couverture » (C. Ilboudo, 1998) relève d'une lapalissade pour le lecteur africain, trop habitué à ces scènes qui sont le quotidien des familles africaines frappées par la pauvreté. Pareil pour le thème de la sécheresse et de son corollaire qu'est la famine. En plus d'être raconté dans ses aspects les plus banals, ce thème renvoie à un problème social méconnu de la jeune génération, donc anachronique. En réalité, les romanciers n'ont pas imaginé la famine. Ils ne l'ont pas recréée, ni même réinventée. Le thème de la solidarité est logé à la même enseigne, tant l'esthétisation et l'inventivité sont minces, infimes. Il est aussi un thème qui emprunte à une réalité vieille de Matusalem. S'il est vrai qu'en littérature, comme dans bien d'autres domaines, on peut faire du nouveau avec du vieux, il n'en demeure pas moins que les romanciers ne s'y prennent pas. Du reste, la solidarité est la valeur ancestrale aussi vieille, aussi présente dans la vie de tous les jours chez les Africains. C'est pourquoi C. Ilboudo (1998) n'apprend rien quand elle

mentionne que le Petit Robert vole au secours d'un aveugle qui a égaré sa voie. Tout comme G. Damiba (1992) ne motive pas son lecteur lorsqu'il consacre une grande partie de son roman à mentionner la solidarité de la communauté envers Pîiga quand il a perdu sa femme et ses enfants et était livré à la dépression.

La croyance en la sorcellerie est un thème qui pouvait intéresser le lecteur. Tel dans un conte, il aurait eu l'occasion de plonger dans le monde du surnaturel, du merveilleux, à la limite de l'absurde. Mais hélas, les romanciers ont encore raté l'occasion de confectionner des œuvres qui accrochent. Ils vont trop vite en besogne dans le déballage du thème, mettent l'accent sur l'existence ou non de la sorcellerie et son *modus operandi*, sans la moindre dose descriptive du merveilleux. Ce déballage très systématique, dépouille le sujet de tout enjeu et de toute saveur. *Au gré du destin* de A. I. Hien (1997) se contente de dire qu'il existe des sorciers redoutables qui troublent le sommeil des terriotes. Il propose des formules pour se dérober à leurs atteintes. Tout comme *Patarbtaalé, le fils du pauvre* de G. Damiba (1997) avance que les sorciers sont des personnes socialement malheureuses, qui recourent à cette magie maléfique pour se venger. Le roman souligne en outre comment ces sorciers se métamorphosent en quittant leurs corps naturels pour prendre les formes d'animaux. *Moi, la sorcière* de E. N. Kiba (2005) est le seul roman qui s'attarde sur ce thème de la sorcellerie, mais se focalise sur les accusations des vieilles, torturées à tort, pense-t-il, par des faux « voyants de sorcières ». L'auteur montre la cruauté des scènes sans les aliéner dans une parure trompeuse.

En parcourant les thèmes des manuscrits d'auteurs burkinabè, Y. Dakouo (2001, p. 166) constate avec amertume que :

Les manuscrits des auteurs burkinabè abordent de nombreux thèmes, mais la fiction est souvent légère, peu étoffée, peu dense, suscitant par là même peu d'intérêt. L'imagination n'y est pas suffisamment nourrie de près ni du savoir traditionnel ni du savoir moderne. Elle est la manifestation d'une certaine crise du savoir dont la cause est double. D'un côté, les jeunes scolarisés, futurs écrivains n'ont plus, dans leur grande majorité, la possibilité de s'abreuver à la source de la Haute Parole des Anciens. [...] De l'autre, l'institution scolaire n'arrive pas à assurer sa propre modernité : les espaces de lecture font cruellement défaut à toutes les étapes de la scolarisation [...]

À ces thèmes fastidieux peu accrocheurs, s'ajoutent des styles insipides.

2.1.3. Des styles insipides

G. MOLINIE (2004, p.8) assigne à la stylistique l'objectif d'« analyser les divers régimes de fonctionnement du langage, et spécialement du langage littéraire ». En réalité, en témoignant fidélité à réalité sociale, les romanciers finissent par produire des œuvres à la

stylistique insipide. L'imagination n'accède pas à la muse pour créer quelque chose de merveilleux. Les mots et les termes sont sans saveur. Ils sont souvent nus. On raconte par exemple les scènes d'accusation de sorcellerie comme le journaliste fait un compte-rendu de reportage. L'imagination est passée par perte et profit. Le lecteur ne découvre rien moins que des choses que tout le monde sent, entend et voit. Le thème de la sécheresse, comme bien d'autres d'ailleurs, sont traités avec trop de vérité, confectionnée avec des mots de toutes les évidences. Or, le roman est un « beau mensonge cohérent ». Ce qui fait sa beauté. Ce passage du roman de D. Konaté (2004) illustre bien à propos ce qui précède : « les génisses, comme premières, avaient dans leur parturition douloureusement haletée. Flancs gonflés, elles avaient donné des lambeaux de chair que les habitants ensevelissent à proximité de la mare sacrée du village » (p.22). Il s'agit là, d'un alignement de mots, avec des tournures stylistiques ronflantes, renvoyant à une description trop sommaire, qui va en étendue et non en profondeur.

Du reste, les descriptions des scènes pour y ajouter une plus-value de mensonge, donc de la beauté, passe inaperçues au profit de la narration des faits. Les faits sont alignés sans la moindre description. On ne s'attarde pas sur les détails. Ces romanciers sont sommaires et superficiels. Ce qui accroche le lecteur dans *Adama ou la force des choses* ou dans *Les bouts de bois de Dieu* est, entre autres, la description panoramique et non celle statique, rapide et sommaire. Dans la description, ces auteurs vont souvent trop vite en besogne. Quand une C. Ilboudo (1998, p.10) dit que les « huit enfants de la famille de Robert dormaient sur la même natte », elle n'invente rien et n'ajoute rien à la réalité pour l'exagérer. Cette description ne se compare en rien à celle pittoresque que fait Kourouma de la famille de Fama dans *Les soleils des indépendances*.

G. Molinié (2004) dit bien à propos que le style est communicant. Qu'il a le même effet qu'une communication discursive. « S'il est mal ficelé », dit-il, « l'auditoire s'ennuie à mort » (p. 191). Cela va de soi. Or, de toute évidence, les auteurs dont les œuvres sont étudiées ont raté leur communication à travers leur style. Leur discours est ennuyeux. Le lecteur a boudé leur stylistique qui s'avère insipide. Cette indigence des auteurs du point de vue stylistique est fatale.

Ces charges situent les responsabilités des auteurs dans la faillite de leurs romans. Par leur faute, leurs œuvres ne sont pas entrées dans l'histoire de la littérature burkinabè au même titre qu'*Adama ou la force des choses* ou *Crépuscule des temps anciens*. Mais il semble aussi judicieux de situer les responsabilités de l'environnement externe.

3. Les responsabilités externes

Les facteurs externes, responsables de la déliquescence des romans sont, entre autres, les lecteurs et les promoteurs du livre comme l'édition et les structures associatives. Il est bien connu qu'il ne s'agit pas seulement de produire une œuvre, fût-elle de qualité. Il en faut un peu plus : un lecteur qui aime l'objet livre, des promoteurs comme l'éditeur et le marketeur.

3.1. Des livres sans lecteurs

À propos de la lecture, S. Jean- Bernardin (1990) constate : « Au Burkina-Faso, la lecture pose un certain nombre de problèmes. Ces problèmes sont d'ordre historique, sociologique, économique et culturel » (p.111). Pour ces raisons et bien d'autres, les livres meurent dans les bibliothèques burkinabè. La courbe de fréquentation des centres de documentations est descendante. Les médias sociaux qui ont amorcé un virage de croisière au début du siècle, ôtent l'envie aux potentiels lecteurs du roman. Le faible suffrage des bibliothèques universitaires est plutôt inquiétant. En effet, les bibliothèques qui abritent le roman à l'Université Joseph KI-ZERBO sont principalement la Bibliothèque universitaire centrale (BUC), la bibliothèque de l'Unité de Formation et de Recherches en Lettres, Arts et Communication et le Centre d'Information, d'Études et de Recherches en Lettres. Le livre en générale, particulièrement le roman, est rarement sollicité. La fréquentation a chuté de manière spectaculaire. La courbe est en constante baisse, selon les statistiques de la Bibliothèque universitaire centrale dans la fourchette allant de 2004 à 2014. L'on est passé de 311 abonnés de romans entre 2004 et 2010 à moins de 200 de 2010 à 2014.

Il y a un paradoxe notoire chez les étudiants de l'échantillon d'études. Ils évoquent le manque de moyens pour s'acheter les romans. Mais malgré les moyens limités qui auraient servi à se documenter, beaucoup s'achètent des « mégas » pour se connecter à Internet. On lit donc pour trois raisons essentielles : se cultiver, se distraire et pour des contraintes académiques. La majorité de ceux qui lisent par contrainte disent oublier ce qu'ils ont appris des romans aussitôt passée l'évaluation.

Au bilan, l'on a trois catégories de lecteurs : ceux qui lisent par plaisir, ceux qui lisent pour se cultiver et les lecteurs contraignants. Dans cette université, les « classiques » sont les œuvres privilégiées par les étudiants qui lisent très peu les romans burkinabè.

Par contre, le roman se porterait mieux, si le gros lot des étudiants fût ceux qui lisent par plaisir ou pour se cultiver et non par obligation d'ordre académique. En tout état de cause, 81% d'étudiants lisent par obligation et la courbe de la fréquentation des bibliothèques universitaires est plutôt descendante au fil des années, comme nous le verrons plus tard.

Il y a une curieuse coïncidence entre cette situation et l'avènement des médias sociaux, au point où l'on est en droit de s'interroger sur les enjeux et les défis de la lecture romanesque face à ce phénomène contemporain.

3.2. Des livres sans véritables promoteurs

De 1983 à 2004, période concernée par le présent travail, l'institution littéraire a fonctionné tant bien que mal. Il a existé des structures en charge de la promotion du livre en général, du roman en particulier. Il s'agit, entre autres, des structures associatives et des maisons d'édition qui ont exécuté difficilement leurs tâches dévolues. En rappel, des écrivains ont eu l'ingéniosité de créer des associations et des unions comme le Cercle artistique et littéraire de Haute-Volta (CALHV), l'Union des gens de lettres (UGEL)... Ces structures auraient pu outiller les membres en techniques d'écriture littéraire. Mais au constat, ils n'ont pas créé d'ateliers d'écriture d'œuvres littéraires, cadre indispensable à l'apprentissage de l'art d'écrire.

Les maisons d'édition professionnelles ont fait leur apparition au Burkina à une période relativement récente. En l'absence de ces structures, les tâches comme l'édition, la commercialisation et la promotion du livre étaient dévolues aux imprimeries peu qualifiées. Quelques romans sont édités par l'Imprimerie Nouvelle du Centre (INC) qui ne dispose pas de tous les maillons (Editorialistes, comités de lecture, services de marketing...). Les Presses Universitaires de Ouagadougou (PUO), éditeur de sept des douze romans du corpus ne disposent pas d'un service de marketing à même de garantir la visibilité des romans.

Déjà, en 1990, le critique littéraire burkinabè dit ceci à propos des imprimeurs-éditeurs :

[...] ce sont essentiellement des entreprises privées qui publient uniquement à compte d'auteur. Par souci d'économie sans doute, les œuvres sont tirées en petits nombres d'exemplaires (entre 200, 500 et 1000) et leur diffusion limitée aux seules villes de Ouagadougou, de Bobo-Dioulasso... et encore ! Elles manquent de catalogues, de repères fiables de leurs productions et n'entreprennent leur travail qu'à partir du moment où « l'auteur-client » assure le prix de la fabrication (S. Jean-Bernardin, 1990, p. 99).

En faisant l'histoire de la littérature burkinabè, S. Salaka (2000) relève que ce manque de maisons d'édition a justement répercuté sur la qualité de la production littéraire du pays. Ses recherches sont complétées par celles de B. B. Éric (2003) qui imputent le phénomène à un manque de volonté politique pour faire la promotion des industries culturelles au Burkina, notamment dans la période allant des indépendances aux années 80.

Conclusion

Plusieurs facteurs expliquent la faillite des romans burkinabè. Les thèmes abordés sont ennuyeux du fait qu'ils évoquent des faits trop évidents, à la limite banals, rédigés dans un style insipide. Ces faits sont racontés avec des mots profanes, qui n'émanent pas de l'imagination créative. La muse y est absente. Les auteurs ignorent souvent le sens des détails et de la description. Ils vont trop vite en besogne et ne s'attardent pas sur les particularismes autour duquel il y a souvent le beau, le fantastique et le merveilleux. Autant d'éléments qui accrochent le lecteur au livre. L'absence d'ateliers de formations pour renforcer les compétences scripturaires des écrivains influence la qualité de leurs productions.

À côté de la responsabilité qui incombe aux auteurs, comme le faible niveau d'instruction et le manque de compétences en écriture littéraire, il y a celle liée aux institutions littéraires. La question de la vie du roman s'inscrit dans le problème général du livre au Burkina. Les maisons d'édition professionnelles ayant fait défaut, certains auteurs publient leurs romans chez les imprimeurs. Ces maisons d'édition qui existent n'ont pas de structures de marketing capables d'assurer la publicité des ouvrages de littérature.

Références bibliographiques

BAZIE Denis, 2005, *La sorcière de Bapu*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

BENON Babou, 2003, « *Panorama des politiques culturelles du Burkina-Faso (1960-1991)* », Burkina-Faso, cent ans d'histoire (1895-1995), tome 2, Paris, Karthala, p. 1949-1962.

BUGUL Ken, 2000, « *Écrire aujourd'hui : questions, enjeux, défis* », Notre Librairie, 142, p. 6-11.

DAKOUO Yves, 2001, « *Le manuscrit littéraire : de la compétence scripturaire des écrivains* », Cahiers du CERLSHS, 18, p. 159-174.

DAMIBA Geoffroy, 1992, *Patarbtaalé, le fils du pauvre*, Ouagadougou, Imprimerie Nouvelle du Centre.

HIEN Ansomwin Ignace, 1997, *Au gré du destin*, Ouagadougou, Editions GTI.

HIEN Ansomwin Ignace, 1998, *L'enfer au paradis*, Ouagadougou, Imprimerie Nouvelle du Centre.

HAMA Baba, 2005, *Lamordé*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

ILBOUDO Clémentine, 1998, *Robert ou l'enfant modèle*, Ouagadougou, Collection CLEM-ELO.

KEBRE Wendetongo Jeans, 2005, *Chance de naître...et d'exister !* Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

KIBA Nicolas Etienne, 2005, *Moi, la sorcière*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

KONATE Dramane, 2004, *L'antédestin*, Ouagadougou, Editions Léonce Deprez-Ouagadougou.

KYELEM Mathias, 2005, *Les espiègles*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

MASSA Landry, 2005, *Zedy*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

ROUAMBA Pawindé, 2005, *L'insurgé*, Ouagadougou, Presses universitaires de Ouagadougou.

Ouvrage de la critique littéraire :

MOLINIE Georges, 2004, *La stylistique*, Paris, PUF.

SANOU Salaka, 2000, *La littérature burkinabè écrite : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges, PULIM.

Articles :

SANOU Jean-Bernardin, 1990, « *Imprimer, éditer, diffuser : un problème non résolu* », Notre Librairie, 101, p. 99.

SANOU Jean-Bernardin, 1990, « *Une littérature en devenir* », Notre Librairie, 101, p. 111.

**Pour une approche syntaxique et sémantique de l'adjectif qualificatif
dans la poésie hugolienne**

Christian ADJASSOH

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
adjassohchristian@yahoo.fr

Résumé

La présente étude se charge de prospecter la syntaxe de l'adjectif qualificatif dans le texte poétique de Victor Hugo. Elle étudie son mode d'articulation, tout en révélant sa portée sémantique en contexte d'emploi. Pour ce faire, elle procédera d'abord à la classification de l'adjectif qualificatif à travers l'identification de ses différentes catégories, telles que mobilisé par Hugo dans son expression poétique. Ensuite, l'analyse identifiera leur mode de concaténation qui relèvera la particularité de la structuration du syntagme adjectival hugolienne, pour enfin établir son usage qui participe à la stylisation et à la sémantisation du lyrisme hugolien. À terme, elle établira la manière particulière dont Victor mobilise l'adjectif pour rendre le sens du texte diffus dans son langage poétique.

Mots-clés : syntaxe, adjectif qualificatif, sémantique, poétique, langage.

Abstract

This study undertakes to explore the syntax of the qualifying adjective in the poetic text of Victor Hugo. It studies its mode of articulation, while revealing its semantic significance in the context of employment. To do this, it will first proceed to the classification of the qualifying adjective through the identification of its different categories, as mobilized by Hugo in his poetic expression. Then, the analysis will identify their mode of concatenation which will reveal the particularity of the structuring of the hugolian adjectival phrase, to finally establish its use which participates in the stylization and semantization of the Hugo lyricism. Ultimately, it is established the particular way in which Victor mobilizes the adjective whose mode of articulation contributes to the meaning of the text diffused in his poetic language.

Keywords: syntax, adjective, semantics, poetics, language.

Introduction

L'adjectif qualificatif est un mot que l'on adjoint à un substantif pour le déterminer ou le qualifier. Jean Dubois le perçoit comme le mot « qui est joint au nom pour exprimer la qualité de l'objet ou de l'être ou de la notion désignée par ce nom ou bien pour permettre à ce nom d'être actualisé dans la phrase » (J. Dubois, 1973, p.16). À la pratique, on observe deux catégories d'adjectifs. Ce sont l'adjectif qualificatif et l'adjectif déterminatif. Leurs traits distinctifs émanent de leur rôle syntaxique. Les adjectifs déterminatifs jouent le rôle de

déterminant et sont de plusieurs catégories. Ce sont les possessifs, les démonstratifs, les numéraux, les cardinaux, les interrogatifs, les indéfinis, les exclamatifs et les relatifs. L'adjectif qualificatif, quant à lui, assure les fonctions comme attribut, épithète et apposition. Son emploi est régi par des principes syntaxiques, comme le signifie Yao Kouadio Jean en ces termes : « Toute place occupée par l'adjectif qualificatif dans une phrase est déterminée par des règles d'ordre syntaxique, d'ordre rythmique et d'ordre sémantique » (Jean Yao Kouadio, 2012, p.1).

Cependant, dans le cadre de la création littéraire, l'usager n'observe pas scrupuleusement ces règles syntaxiques. Ils confèrent à la classe de l'adjectif qualificatif une nouvelle fonctionnalité en rapport avec le nom qu'il est chargé de modifier en vue de créer du sens. C'est bien le cas de l'emploi de l'adjectif qualificatif dans la poésie hugolienne. Ce qui nous détermine à réfléchir sur le sujet intitulé : « Pour une approche syntaxique et sémantique de l'adjectif qualificatif dans la poésie hugolienne ». Notre approche de l'adjectif et de sa syntaxe, dans la poésie de Victor Hugo, nous permettra de montrer comment l'adjectif qualificatif fonctionne dans son langage poétique et en quoi il participe à produire du sens. Le présent travail se fera à la lumière d'éléments de lecture stylistique¹ et grammaire normative². À l'entame de la réflexion, en vue de cerner la catégorie de l'adjectif, son approche théorique permettra de le baliser par une étude classificatoire.

1-Approche classificatoire de l'adjectif qualificatif chez Victor Hugo

L'expression poétique de Victor Hugo mobilise des adjectifs qualificatifs de catégories différentes. Ce qui atteste une multiplicité de lexèmes, employés comme adjectif qualificatif. La classification des adjectifs qualificatifs dans cette partie de la réflexion consistera à exposer la nature des mots employés en guise d'adjectif qualificatif. C'est un prétexte pour révéler que certains mots qui ne sont pas de véritables adjectifs qualificatifs sont employés à cet effet dans la poésie de Victor Hugo. Ainsi, trois catégories d'adjectifs qualificatifs sont identifiées : les adjectifs qualitatifs dérivés, les adjectifs issus de la forme verbale et les adjectifs radicaux.

¹ L'analyse stylistique s'appuiera sur l'approche de Gorges Molinié. Pour lui, la caractérisation et l'actualisation déjoue l'information pour créer des valeurs. La caractérisation se fera à partir du décryptage toute variation des règles liées au sens et à la syntaxe, tandis que l'actualisation s'intéressera au sens dénotatif du mot pour construire le sens.

² La grammaire normative ou prescriptive sert évaluer le mode d'articulation de l'adjectif qualificatif selon les normes d'une langue donnée. Elle permet de construire des énoncés reconnus corrects selon les prescriptions ou d'établir un écart d'emploi dans un énoncé donné.

1-1-Les adjectifs qualificatifs dérivés

Les adjectifs qualificatifs dérivés sont des mots qui deviennent adjectifs par hypostase. Selon Jean Dubois, l'hypostase « est le passage d'un mot d'une catégorie grammaticale à une autre, on dit aussi dérivation impropre » (J. Dubois, 1973, p.236). Ils comprennent les adjectifs nominaux par suffixation. « Leurs propriétés ne peuvent être saisies qu'à partir d'un concept exprimé prioritairement par le radicale nominale auquel sont ajoutés les affixes » (M. Roché, 2006, p.3). Ils sont variables. Analysons les adjectifs nominaux issus de l'adjectif qualificatif dérivé articulé dans l'extrait suivant :

« Et se rompit, tombant dans la nuit en morceaux ;
Et quand les deux esprits, comme deux grands oiseaux,
Eurent fui, dans la brume étrange de l'idée,
La pâle vision reparut **lézardée**. »

(Victor Hugo, « La vision d'où est sortie ce livre, *Poésie III*, p.189.)

Le radical qui sert de base à la formation de l'adjectif qualificatif dérivé « lézardée » vient du nom lézard qui désigne un reptile de la sous-catégorie des sauriens ou lacertiliens. Il est formé par affixation de « é » sur le nom qui fait office du radical (lézard + é) qui par le mécanisme de l'hypostase transforme ce nom en adjectif qualificatif. Comme adjectif qualificatif, il est postposé et s'accorde en genre et en nombre. Généralement, l'adjectif qualificatif « lézardée » sert à qualifier un mur dans lequel se profile une fente par lequel l'on accède à l'autre pan de l'autre côté ou tout système clos qui laisse des failles pour sa violation.

1-2-Les adjectif issus de formes verbales

Les adjectifs issus de la forme verbale proviennent du verbe par l'ajout d'un suffixe. Nous avons deux catégories d'adjectifs verbaux. Ceux-ci sont formés soit des participes présents dits adjectifs verbaux, soit ceux issus des participes passés et employés comme adjectifs qualificatifs.

1-2-1-Les adjectifs verbaux

Selon Martin Riegel (2008, p.185), « Les adjectifs verbaux sont des participes présents qui ont acquis toutes les propriétés de l'adjectif qualificatif : ils sont variables en genre et en nombre, s'accordent avec le nom, sont affectés par les degrés d'intensité et de comparaison ». L'adjectif verbal est articulé dans les vers des extraits suivants :

« Dans le frais clair-obscur du soir **charmant** qui tombe, »
Victor Hugo, « À ma fille », *Poésie II*, p.257.)

« Et tout ce qu'on y voit de sinistre et de sombre.

Lieux **effrayants** ! tout meurt ; le bruit humain finit. »
(Victor Hugo, *Toute la lyre*, p.138)

Les adjectifs « charmant » et « effrayants » sont des participes présents issus des verbes charmer et effrayer. Ils sont des adjectifs dérivationnels formés à partir de la suffixation de la particule « ant » à la fin de ces verbes. Ils s'accordent en genre et en nombre. Le participe présent « charmant » qualifie l'effet et les sentiments féeriques que le soir provoque sur l'esprit du poète, tandis que le participe présent « effrayant » qualifie des lieux morbides qui jettent l'effroi dans l'âme du poète. Dans ce cas de figure, ils sont postposés et ont pour fonction épithète des noms qu'ils déterminent.

1-2-2-Le participe passé à valeur adjectivale

Le participe passé, par opposition au participe présent qui a une seule terminaison en « ant », possède une terminaison irrégulière liée à la terminaison du verbe. Il peut avoir une terminaison en « i », « é », « u » ou « t ». Le participe passé, dans sa forme adjectivale, peut être relié directement ou mis en apposition au nom auquel il se rapporte :

« Les hommes, dont le sabre est l'unique calmant,
Ont le boulet **rayé** pour chef-d'œuvre ; leur astre,
C'est la clarté qui sort d'une bombe Lancaster,
Et l'admiration de tout peuple **poli** »

(Victor Hugo, « C'est à coup de canon, I, 21 », *Poésies III*, p.1150.)

Dans le relevé supra, les participes passés adjectivaux « rayé » et « poli » sont reliés directement au nom qu'ils qualifient dans les syntagmes nominaux « le boulet rayé » et « tout peuple poli ». Dans ce cas d'espèce, vu leur mode de concaténation au nom noyau, ils ont la fonction d'épithète et s'accordent en genre et en nombre.

1-3-Les adjectifs radicaux

Les adjectifs radicaux sont des mots qui sont des adjectifs qualificatifs dans leur nature. On les nomme aussi « adjectifs non-dérivés » (J. Dubois, 1973, p.107). Ils sont dits aussi des radicaux et « peuvent être employés, en principe comme épithète, comme attribut ou en apposition » selon Jean Dubois.

« Et vous pétrifiez d'une haleine **sordide**
Le jeune homme **naïf, étincelant, splendide** ;
Et vous vous approchez de l'aurore, endormeurs ! »
(Victor Hugo, « Vero Nuevo », *Poésie II*, p.274.)

L'adjectif qualificatif « sordide » qualifie le nom haleine. Il est épithète du nom « une baleine », quand l'adjectif radical est mis en apposition dans un cumul pour déterminer le nom « Le jeune homme ».

Cette section de la réflexion nous a permis d'identifier les différentes catégories d'adjectifs qualificatifs sans prendre en compte leur morphologie. Au total chez Victor Hugo, l'on rencontre trois catégories d'adjectifs qualificatifs. Ce sont les adjectifs nominaux, les adjectifs issus de la forme verbale et les adjectifs radicaux. Quel est le mode d'articulation de l'adjectif qualificatif dans le langage poétique hugolien ?

2-Étude syntaxique de l'adjectif dans le corpus hugolien

L'expression poétique de Victor Hugo, dans son déploiement, mobilise à la fois la syntaxe normée de l'adjectif qualificatif et celle émanant son inspiration qui caractérise sa création à travers son expression poétique.

2-1-La norme dans la construction syntaxique de l'adjectif qualificatif chez Victor Hugo

Hugo, dans son écriture poétique, observe la norme syntaxique dans l'emploi de l'adjectif qualificatif qui détermine la fonction d'épithète, d'attribut ou d'apposition.

2-1-1-L'attribut

L'adjectif qualificatif a pour fonction attribut du sujet lorsqu'il est rattaché au sujet par l'entremise d'un verbe dit d'état et « dont le plus caractéristique est être » (J. Dubois 1973, p.32). Au nombre des verbes d'état, nous avons entre autres : « sembler », « être », « demeurer » et « paraître ». L'adjectif qualificatif, à travers sa fonction attributive, affleure dans les structures des vers hugoliens :

« Oui, l'échafaud est **bon** ; la guerre est **nécessaire** ;
Acceptez l'ignorance, acceptez la misère »
(Victor Hugo, « *Ad majorem dei gloriam* », I, 7 », *Poésie III*, p.27)

L'adjectif qualificatif « bon » et « nécessaire » sont reliés aux noms qu'ils qualifient par le verbe d'état « est ». L'adjectif « bon » qualifie l'état de l'échafaud qui est solide et fonctionnel. Quand l'adjectif « nécessaire » se rapporte au nom « guerre ». Ces adjectifs sont tous deux attributs des sujets qui sont les noms « échafaud » et « la guerre » introduits par le verbe d'état être.

2-1-2-L'épithète

L'adjectif qualificatif a la fonction d'épithète quand il est lié directement au nom. Chez Victor Hugo, la syntaxe de l'épithète lui confère trois positions dans la structure du vers. Il peut être antéposé :

« Mon père, ce héros au sourire si doux,
Pour sa **grande** bravoure et pour sa **haute** taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille »³
(Victor Hugo, « Après la bataille », *Poésie III*, p.

Dans ce cas de figure, l'adjectif épithète « grande » se place avant le nom. Il est dit antéposé. L'adjectif épithète peut aussi être postposé. Dans cette position, il se place après le nom comme dans l'exemple suivant :

« Oui, de leur sort tous les hommes sont las.
Pour être heureux, à tous, -- destin **morose** ! »
(Victor Hugo, « A ma fille, I, 1 », *Poésie II*, p.257.)

En effet, dans le syntagme nominal « destin morose », l'adjectif épithète « morose » se place après le substantif « destin ». Il est dit alors postposé. Parallèlement à ces deux localisations, il peut advenir que l'adjectif épithète s'accommode simultanément des deux positions dans un syntagme nominal :

« Et, tout en répandant sa **triste** lave **noire**,
Tâche d'être cuisant et ne peut qu'être lourd.
Tortueux, vous rampez après tout ce qui court ;
Votre œil furieux suit les **grands** aigles **véloces**. »
(Victor Hugo, *Toute la lyre*, p.34)

Dans cet extrait, l'on observe deux groupes nominaux comportant des adjectifs qualificatifs. Ce sont « sa triste lave noire » et « le grand aigle vélocé ». Les noms « lave » et « aigle » admettent concomitamment deux adjectifs qualificatifs avec la fonction d'épithète se rapportant au même nom. L'un est placé avant le nom, tandis que le second est placé après. Les adjectifs « triste » et « noir » dans le premier groupe nominal, et « grand » et « vélocé » dans le second, encadrent respectivement les noms « lave » et « aigles » auxquels ils infèrent des propriétés cumulatives.

Tout comme la postposition et l'antéposition simultanée de l'adjectif épithète, la mise en apposition de l'adjectif qualificatif est employée par Hugo dans son expression poétique.

2-1-3-La mise en apposition

La mise en apposition de l'adjectif qualificatif consiste à le séparer du nom auquel il se rapporte par une virgule. Ainsi, « séparé par une pose du nom dont il dépend, il est dit apposé ou mis en apposition à ce nom » (J. Dubois, 1989, p.106). Victor Hugo adopte parfois pour l'expression de ces sentiments une syntaxe dans laquelle l'adjectif qualificatif est apposé au nom dans le vers :

³ Victor Hugo, « Après la bataille », *La légende des siècles*

« Le vent sait par cœur Bion,
Et redit, **mélancolique**,
La chanson que fredonna
Moschus, grillon bucolique
De la cheminée Etna. »
(Victor Hugo « A Grandville, *Poésie II*, p.281.)

Dans cet extrait de son poème « À Granville », il opère une mise en apposition de l'adjectif qualificatif « mélancolique ». C'est un adjectif dérivé formé à partir du nom « mélancolie par suffixation de la particule « ique ». Il est séparé du nom « vent » qu'il caractérise par une virgule. Le poète y adjoint, par la juxtaposition, deux propositions indépendantes (« Le vent sait par cœur Bion, / Et redit, »). L'adjectif « mélancolique » détermine le référent qui est le vent. Il qu'il influence directement pour communiquer la mélancolie par la tristesse de la chanson qu'elle exécute.

Parallèlement à la syntaxe normative de l'adjectif qualificatif, Hugo mobilise une syntaxe inhérente à sa création poétique et à son rapport au monde.

2-2-La syntaxe typique de l'adjectif qualificatif dans la poésie hugolienne

La syntaxe typique de l'adjectif qualificatif que Victor Hugo intègre dans son expression poétique, en vue d'une quête de stylisation, sont la coordination, l'apposition et la juxtaposition.

2-2-1-La coordination syntaxique de l'adjectif qualificatif

La coordination consiste, sur le plan syntaxique, à énoncer « une relation entre deux termes de statut égal » (Irène-Marie Kalinoska, 2015, p.22) à l'aide des mots de liaison comme les conjonctions de coordination (mais, ou, et, donc, or, ni car). Pour opérer toute coordination, les termes doivent être de la même classe et avoir la même fonction. Dans l'expression poétique hugolienne, la coordination des adjectifs qualificatifs est récurrente, comme en attestent les extraits suivants :

(1) « Cependant je vous admire,
Vous m'avez fait **triste et nu**,
Et vous venez chez moi, sire ;
Roi, soyez le mal venu. »
(Victor Hugo, « La romancero du cid », *Poésie, III*, p.255.)

(2) « Quand, venus au hasard des révolutions,
Les grands hommes ont fait leurs grandes actions,
Qu'ils ont jeté leur lustre, **étincelant** ou **sombre**,
Et qu'ils sont pas à pas redescendus dans l'ombre »
(Victor Hugo, « A Caris, IV,12 », *Œuvres Poétiques, Tome I*, p.845)

Dans l'extrait (1), les adjectifs « triste » et « nu » sont coordonnés par la conjonction de coordination « et ». Quant à l'extrait (2), les adjectifs « étincelant » et « sombre » sont coordonnés par la conjonction de coordination « ou ». Dans ces cas de figure, ils s'accordent en genre et en nombre. Les adjectifs « triste » et « nu » sont de véritables adjectifs qualificatifs en fonction d'attribut du sujet « tu » introduit par la locution verbale « avoir fait ». Dans l'extrait (2), l'adjectif « étincelant » est un adjectif verbal, tandis que « sombre » est un adjectif absolu. « Triste » et « nu » qualifient le pronom personnel complément d'objet direct « m' » du verbe « avez fait ». Ces deux adjectifs qualificatifs coordonnés par « et » indiquent une détérioration cumulative de l'état de l'énonciateur (« m' »). En revanche, les adjectifs qualificatifs « étincelant » et « sombre » qualifient le nom lustre. Par l'entremise de la conjonction de coordination « ou », ils indiquent le caractère alternatif des effets des révolutions. Ces effets peuvent être selon la révolution, soit mélioratif (« étincelant »), soit dépréciatif (« sombre »).

2-2-2-L'adjectif qualificatif mis en apposition

La mise en apposition de l'adjectif qualificatif consiste à le séparer du nom auquel il se rapporte par une virgule. Ainsi, « séparé par une pose du nom dont il dépend, il est dit apposé ou mis en apposition à ce nom » (J. Dubois, 1989, p.106). Hugo emploie régulièrement une syntaxe dans laquelle l'adjectif qualificatif est apposé au nom dans le vers :

(1) « Quant au maître, il triomphe ; il se promène, va
De préfet en préfet, vole de maire en maire,
Orné du Deux-Décembre, du Dix-huit Brumaire,
Bombardé de bouquets, voituré dans des chars,
Laid, joyeux, salué par les chœurs de mouchards. »
(Victor Hugo, « Apothéose », *Poésie II*, 1 p.63)

(2) « L'orgueil, la volupté féroce aux chants lascifs,
La guerre secouant des éclairs convulsifs,
La splendide Vénus, **nue, effrayante, obscure**,
Le meurtre appelé Mars, le vol nommé Mercure,
L'inceste souriant, ivre, au sinistre hymen, »
(Victor Hugo, « le Titan, I », *Poésie III*, p.215)

Dans l'extrait (1) de son poème « Apothéose », Hugo opère une double apposition de l'adjectif qualificatif. Les adjectifs « laid » et « joyeux » sont postposés au nom « maître ». Cependant, ils sont séparés du nom « maître » à l'aide d'un ensemble de propositions qui les place loin du nom qu'ils sont censés qualifier dans la structure du vers. L'exemplification (2) donne à observer le phénomène de l'opposition par une suite de trois adjectifs qualificatifs

(« nue, effrayante, obscure ») qui indiquent l'état de la déesse Venus. Ils sont apposés au nom « Venus » qu'ils qualifient à l'aide de virgules. Au demeurant, ces deux groupes adjectifs reliés au nom qu'ils déterminent par des virgules ont pour fonction épithète auprès des noms qu'ils qualifient respectivement « maître » et « Venus ».

En dehors des adjectifs qualificatifs qui s'insèrent dans la structure des poèmes de Victor Hugo, par l'entremise de l'apposition, l'on a des adjectifs qualificatifs juxtaposés qui caractérisent la syntaxe de l'adjectif hugolienne.

2-2-3-La juxtaposition de l'adjectif qualificatif

« La juxtaposition est une coordination sans l'emploi d'une conjonction de coordination. Le coordonnant est remplacé par un signe de ponctuation (une virgule, un deux-points ou un point-virgule), qui sépare graphiquement les éléments de même fonction juxtaposés. »⁴ La juxtaposition, dans la syntaxe de l'adjectif qualificatif, chez Victor Hugo, se déploie dans les extraits suivants :

« D'ombre d'un siècle à l'autre et du sceptre aux pavois,
Où l'Inde finissait par être l'Allemagne,
Où Salomon avait pour reflet Charlemagne ;
Tout le prodige humain, **noir, vague, illimité** ;
La liberté brisant l'immutabilité »
(Victor Hugo, « la vision d'où est sorti ce livre, V », *Poésie III*, p.189.)

Les mots en gras (« noir, vague, illimité ») sont des adjectifs qualificatifs qui confèrent des propriétés directes au nom « le prodige humain ». En d'autres termes, les qualités qu'ils véhiculent sont cumulativement transférées au nom « le prodige humain ». Ces adjectifs qualificatifs ont pour fonction épithète du nom « le prodige humain ». Cependant, au-delà de leur fonction d'épithète, qui les lie au nom, ils ont la particularité d'être une suite d'adjectifs séparés du nom par un ensemble de virgules. Dans ce cas de figure, l'on observe trois adjectifs cumulés qui qualifient le même référent. Leur articulation au nom qu'il détermine par une suite de virgules, les posent comme des adjectifs qualificatifs juxtaposés.

Notre analyse de la syntaxe de l'adjectif qualificatif, dans le langage poétique de Victor Hugo a révélé que la syntaxe hugolienne de l'adjectif qualificatif s'accommode, en particulier, de trois modes d'articulation dans ses vers. Il procède par la coordination, la mise en apposition et la juxtaposition. La dernière syntaxe de l'adjectif dans ses syntagmes nominaux est caractérisée par une accumulation d'adjectifs se rapportant au même nom qualifié. Cette pratique est récurrente dans l'œuvre poétique de Victor Hugo. Elle répond chez

⁴ https://www.ccdmd.qc.ca/media/rubri_c_18Coordination.pdf, consulté le 17/12/2020.

lui à un besoin de sémantisation et style. La section suivante se charge d'en étudier les implications sémantiques et stylistiques.

3-Condérations sémantique et stylistique de l'adjectif qualificatif dans la poésie de Victor Hugo

Procéder à l'analyse de l'approche stylistique et sémantique de la syntaxe de l'adjectif qualificatif, chez Hugo, revient d'abord à décrypter le mode d'articulation, quelles que soient sa catégorie et sa position dans les syntagmes nominaux hugoliens. Il s'agit donc de montrer l'originalité de sa syntaxe adjectivale ayant caractère de marqueur de littéarité, et de mettre en lumière la signification qu'elle est censée véhiculer à travers la fascination qu'elle provoque chez tout lecteur.

3.1. L'emploi stylistique de l'adjectif qualificatif hugolien dans la syntaxe poétique

À la lecture de la poésie de Hugo, il est prégnant que dans les exemplifications affleurent des adjectifs qualificatifs dont la syntaxe rompt avec la norme. En effet, Hugo à une manière particulière d'articuler les adjectifs qualificatifs dans ses syntagmes nominaux. Sa syntaxe typique détermine un trait d'écriture relevant de son style. À ce sujet, Georges Molinié (1986, p.57) affirme que « la place de l'adjectif qualificatif par rapport au nom est un important facteur stylistique ». Quel est alors la particularité de l'articulation de l'adjectif qualificatif dans la poésie hugolienne ?

La syntaxe de l'adjectif qualificatif, chez Hugo, révèle plusieurs variantes à partir desquelles il traduit ses sentiments face à un phénomène social ou politique donné. Certes, l'écriture de l'adjectif qualificatif dans sa poésie s'attache fondamentalement aux trois fonctions de l'adjectif qualificatif (attribut du sujet/ épithète/ mis en apposition), mais il demeure que son l'originalité de son langage poétique, tient à la manière dont il articule une série d'adjectifs qualificatifs dans le même syntagme nominal ou dans une suite de phrase poétique. En réalité, Hugo affectionne l'usage de l'adjectif qualificatif comme attribut du sujet, comme il s'y adonne dans cet extrait du poème « Écrit sur un exemplaire de la « Divina commedia » :

Un soir, dans le chemin je vis passer un homme
Vêtu d'un grand manteau comme un consul de Rome,
Et qui me semblait **noir** sur la clarté des cieux.
Ce passant s'arrêta, fixant sur moi ses yeux
Brillants, et si profonds, qu'ils en étaient **sauvages**,
Et me dit : « J'ai d'abord été, dans les vieux âges »

(Victor Hugo, « Écrit sur un exemplaire de la « Divina Commedia » », *Poésie II*, p. 329)

Dans cette strophe, les occurrences des adjectifs qualificatifs radicaux « noir » et « sauvages » s'articulent, dans le poème, à partir de leur insertion dans des groupes nominaux contenus dans des propositions relatives déterminatives. Il s'agit des relatives « qui me semblait noir sur la clarté des cieux » et « qu'ils en étaient sauvages ». Elles connotent la nature étrange d'un homme et de ses yeux.

Dans le cadre de l'insertion de l'abscondité dans l'expression poétique, inférant un charme au langage poétique, perçue comme une érudition, la syntaxe de ces adjectifs tend à dissoudre leurs liens avec les groupes nominaux respectivement « un homme » dans la première proposition et « ses yeux » dans la seconde proposition de l'extrait. En effet, par cette intrication des adjectifs attributs introduits par les verbes d'état « semblait », et « étaient », le sens du texte devient diffus. Il faut, à travers un jeu de construction, chercher à identifier le groupe nominal auquel se rapportent les adjectifs qualificatifs attributs « noir » et « sauvage ».

Ces adjectifs qualificatifs se rapportent aux noms « un homme » et « ses yeux ». Ils en sont éloignés par leur mode d'insertion dans la strophe. En effet, ces adjectifs qualificatifs sont séparés des noms qu'ils caractérisent pour un groupe de mots qui se répartissent sur deux vers consécutifs. En réalité, chez Hugo, ce groupe de mots contribue à distendre le lien entre les noms « un homme » et « ses yeux ». De fait, cet homme étrange, par la force qu'il dégage à travers son manteau qui s'accommode de la noirceur de la voûte céleste, cause des troubles profonds au poète qui l'observe. Dans les deux groupes nominaux, les noms que qualifient les adjectifs sont révélateurs du contraste des sentiments que provoque la vue de ce personnage qui subjugué le poète.

Concomitamment à la syntaxe de l'adjectif qualificatif qui lui confère la fonction d'attribut du sujet, Hugo l'emploie aussi dans sa fonction d'épithète pour exprimer son lyrisme. Ce faisant, l'articulation de l'épithète, chez lui, observe une syntaxe particulière. En effet, le groupe nominal lui, peut s'accommoder de deux adjectifs qualificatifs épithètes se rapportant au même nom dans le même syntagme nominal dont l'un est antéposé, et l'autre postposé :

« Et, tout en répandant sa **triste** lave **noire**,
Tâche d'être cuisant et ne peut qu'être lourd.
Tortueux, vous rampez après tout ce qui court ;
Votre œil furieux suit les **grands** aigles **véloces**. »
(Victor Hugo, « A ceux qui sont petits », *Toute la lyre*, 2013, p.226).

De fait, le nom est encadré par deux adjectifs qualificatifs dont l'un est antéposé et l'autre postposé. Ce procédé d'écriture de la syntaxe adjectivale, dans lequel le poète adjoint deux adjectifs qualificatifs attribués au même nom, dont l'un est antéposé et l'autre postposé, est typique de Hugo. En effet, la fonction d'attribut employé doublement s'observe à travers les groupes nominaux « sa triste bave noire » et « les grands aigles véloces ». En nous rapportant à la norme, l'adjectif qualificatif épithète, qui s'inscrit dans un syntagme nominal, qu'il soit antéposé ou postposé est souvent unique.

Cependant, chez Hugo, ses syntagmes nominaux s'accommodent en partie d'au moins deux adjectifs qualificatifs épithètes. En effet, l'accumulation de deux adjectifs épithètes dont l'un est antéposé et le second postposé, est gage de la volonté du poète de traduire l'acuité de l'amertume qui l'anime dans le premier groupe nominal. Son amertume s'éprouve à travers le cumul d'adjectifs épithètes à valeur dépréciative que connote dans le premier syntagme nominal « sa triste lave noire ». Il a pour effet d'accentuer l'action nocive des propos de l'empereur, tandis que les adjectifs qualificatifs épithètes employés dans le deuxième syntagme nominal (« les grands aigles véloces ») a pour effet d'exposer la puissance de l'empereur que le poète assimile à travers une métaphore nominale à un aigle.

Ainsi, sur le plan stylistique, cette accumulation d'adjectifs qualificatifs postposés et antéposés dans le même syntagme nominal, sert à amplifier une qualité du référent qui peut être soit dépréciatif, soit mélioratif.

Ce mode d'écriture des adjectifs qualificatifs, en vue d'amplifier une qualité du référent, se manifeste aussi à par l'emploi de syntagmes nominaux comprenant une suite d'adjectifs qualificatifs épithètes coordonnés. Les adjectifs qualificatifs coordonnés peuvent être soit simultanément antéposés, soit simultanément postposés au non qu'ils qualifient :

« Je marchais à travers les humbles croix penchées,
Disant je ne sais quels **doux** et **funèbres** mots ;
Et je m'agenouillais au milieu des rameaux »
(Victor Hugo ; « À celle qui est restée en France, VI », *Poésie II*, p.533.)

En outre, dans le langage poétique de Hugo, la syntaxe adjectivale, pour exprimer les sentiments du poète, peut structurer le syntagme nominal dans lequel l'adjectif qualificatif ou les mots pris comme adjectifs qualificatifs, se trouvent mis en apposition :

« Quand, venus au hasard des révolutions,
Les grands hommes ont fait leurs grandes actions,
Qu'ils ont jeté leur lustre, **étincelant** ou **sombre**,
Et qu'ils sont pas redescendus dans l'ombre, »
(Victor Hugo, « A Canaris, V », *Poésie*, Tome I, p.845)

La mise en apposition dans cette strophe du poème intitulé « A Canaris », procède par la coordination de deux adjectifs. En réalité, les adjectifs qualificatifs « étincelants » et « sombre » se rapportent au nom « lustre ». Ils en sont séparés par une pose introduite par la virgule et la conjonction de coordination « ou » leur conférant la même fonction grammaticale. Si dans le cas de figure supra, la mise en apposition mobilise deux adjectifs qualificatifs, dans l'extrait suivant, la mise en apposition de l'adjectif qualificatif concerne au moins trois occurrences adjectivales :

« Guerre, ô guerre occupée au choc des escadrons,
Toute pleine du bruit furieux des clairons,
Ô buveuse de sang, qui, **farouche, flétrie,**
Hideuse, entraîne l'homme en cette ivrognerie »
(Victor Hugo, « Bêtise de guerre », Poésie III, p.63)

Ce sont les adjectifs qualificatifs « farouche », « flétrie » et « hideuse ». Ici, le mécanisme de la mise en apposition consiste en l'insertion des adjectifs qualificatifs épithètes (« farouche, flétrie, hideuse ») à l'aide d'une accumulation. Ces adjectifs sont intercalés entre le pronom relatif « qui » et la proposition subordonnée « entraîne l'homme en cette ivrognerie ». Dans cette syntaxe adjectivale, où prolifère la mise en apposition par l'accumulation d'adjectifs qualificatifs, Hugo tente de brouiller le lien entre l'adjectif apposé et le nom auquel il se rapporte. Ainsi, le groupe de vers « ô guerre occupé au choc des escadrons, / Tout pleine du bruit furieux des clairons, / Ô buveuse de sang, qui, » apparaît comme un perturbateur du rapport logique qui lie l'adjectif qualificatif au nom noyau. Du coup, la construction du sens du texte dans cet extrait s'en trouve affecté. Le sens est édifié par la mobilisation de propositions et des syntagmes nominaux perçus comme les pièces d'un puzzle en vue d'identifier le nom auquel cette série d'adjectifs qualificatifs apposés s'y rapporte. Ce mode de structuration du syntagme nominal s'accommodant d'une suite d'adjectifs qualificatifs apposés participe en partie à brouiller le sens du texte, tout en relevant l'abjection du poète face au phénomène destructrice de la guerre qu'il a en horreur

Il apparaît que, chez Victor Hugo, quelle que soit la conjonction de coordination employée pour relier les adjectifs qualificatifs, qu'ils soient cordonnés, antéposés postposé ou mise en apposition, il concourt sur le plan stylistique à une forme d'amplification des qualités véhiculées par l'ensemble des adjectifs qualificatifs que fédère le nom noyau du syntagme nominal. Ils servent dans la plupart des cas à matérialiser sur le plan scripturaire les sentiments morbides qui affecte l'être du poète Quelle signification revêt alors cette singularité esthétique en contexte hugolien ?

3-2-La valeur sémantique de la syntaxe adjectivale hugolienne

Pour le décryptage du sens de la syntaxe de l'adjectif qualificatif chez Hugo, nous procéderons par une approche herméneutique s'appuyant sur la syntaxe doublée par la figuration qui opère. Dans la perspective de notre analyse, l'herméneutique sera mobilisée du point de vue de sa perception comme une « science de l'interprétation des signes, de leur valeur symbolique [permettant] de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (M. Foucault, 1966, p.44). La prospection de la syntaxe de l'adjectif qualificatif chez Hugo, nous a permis de montrer que le poète a une forte propension pour l'accumulation des caractérisants en rapport avec un même caractérisé, comme il s'y adonne dans son poème « A qui la faute » :

« C'est ton propre flambeau que tu viens de souffler !
Ce que ta rage **impie et folle** ose brûler,
C'est ton bien, ton trésor, ta dot, ton héritage
Le livre, hostile au maître, est à ton avantage. »
(Victor Hugo, « A qui la faute », *Poésie III*, p.132)

Pour comprendre le sens véhiculé par cette écriture de la syntaxe nominale typique dans la poésie de Hugo, analysons, la syntaxe des adjectifs « impie » et « folle », en inscrivant le poème « A qui la faute » dans son contexte. En effet, à la suite de l'amnistie signée entre la France et la Prusse, refusant la capitulation du gouvernement de Napoléon III, le peuple de Paris, appelé les communards, se révolte et incendie la bibliothèque du Louvre le 24 mai 1871 avec ses 80000 ouvrages précieux. Pour contenir cette révolte qui risque de mettre à mal la III^e République fragile instaurée suite à la capitulation de Napoléon III, le président de la République, Adolphe Thiers, en présence du vainqueur allemand, mène une répression qui fait 20 000 morts.

À la lecture de ce relevé, l'on observe une expansion du nom « rage » par le truchement de deux caractérisants qui sont en réalité des adjectifs épithètes. Pour Claude Peyroutet, l'expansion participe à « un « souci de précision, d'enrichissement, de variété, donc par souci de style, on peut être amené à augmenter le volume d'une phrase, simple ou complexe » (C. Peyroutet, 1994, p.94). Dans le cas d'espèce, Hugo procède à l'expansion du nom « rage » par addition à travers la coordination des deux caractérisants et par le truchement de la conjonction de coordination « et ». En définissant l'expansion, Claude Peyroutet (1994, p.94) postule que « chaque terme de la phrase simple ou de la proposition (Phrase complexe) est enrichi par addition d'épithète ». De fait, quel sens peut-on dénoter de l'articulation de ces deux caractérisants dans le syntagme nominal « ta rage impie et folle » ?

Avant toute interprétation, analysons chaque terme contenu dans ce groupe nominal pour saisir leur sens de base. En effet, le nom « rage » dans son assertion ramène à une maladie contagieuse transmise à l'homme par la morsure de certains animaux. Il peut signifier aussi un violent accès de colère ou une douleur très vive. Le mot « impie » renvoie à toute personne qui a un mépris pour la religion. Quant au caractérisant « folle », il se rapporte à tout acte dépourvu de raison.

En nous rapportant au contexte, le terme « rage » signifie une colère violente. Les deux caractérisants du nom « rage » apportent des informations complémentaires en rapport avec le caractérisé à travers leur coordination par la conjonction de coordination « et ». L'emploi du premier caractérisant « impie » dénote d'une incongruité. En effet, il n'a pas de rapport avec la foi. Il qualifie plutôt la grande ignorance du peuple qui brûle sans le savoir les 80 000 ouvrages précieux de la bibliothèque de la Tullerie. Ces ouvrages en réalité devaient contribuer à leur instruction pour les sortir de l'obscurantisme, qui est un facteur de leur domination par les bourgeois et la monarchie instruite. Quant au caractérisant « folle », il trouve sa justification dans la réaction inappropriée et injustifiée des parisiens qui se révoltent dans la capitale en présence des Prussiens. Ce qui pouvait contribuer à la fin de la République III et au retour de la monarchie aidée par la Prusse qui se méfiait de la République.

De fait, par cette syntaxe, le poète condamne les communards d'avoir brûlé le palais des Tuileries, symbole du pouvoir de Napoléon III. Quant au caractérisant « folle », il ramène à un acte irraisonné du fait de la révolte inappropriée des parisiens, face à la victoire des Prusse qui défilent à Paris et proclament l'empire Prusse. La répression d'Adolphe Thiers fait 20 000 morts. En effet, la coordination des deux adjectifs épithètes « impie » et « folle » dans le syntagme nominal « rage impie et folle » traduit la gradation dépréciative de la colère des parisiens suite à la capitulation de l'armée française et la capture de Napoléon III. En réalité, la coordination des caractérisants « impie » et « folle » à travers leur fonction d'épithète, en contexte sert à traduire l'action désespérée des Parisiens du fait de leur grande ignorance de l'importance du savoir contenue dans les livres incendiés. Leur manque de perspicacité cause de peu la restauration de la monarchie avec l'aide du conquérant prussien. En effet, l'emploi de ces épithètes sert au poète à traduire ses sentiments de dépit face à l'action irraisonnée du peuple en furie.

Par ailleurs, en dehors de la coordination, la mise en opposition de l'adjectif qualificatif hugolien à travers l'expansion du nom peut contribuer à créer du sens. En effet, la mise en apposition d'une suite d'adjectifs qualificatifs, parfois, procède par l'accumulation que

Claude Peyrouet (1994, p.96) définit comme « une suite de mots ou de groupe de mots de même nature grammaticale ». Ce cas de figure apparaît dans son texte poétique intitulé « Eblouissement » dont nous proposons le relevé suivant :

« Ce truand **catholique** au temps jadis vivait,
Maigre, chez Flicoteaux plutôt que chez Chevet ;
Il habitait au fond d'un bouge à tabatière
Un lit fait et défait, hélas, par sa portière,
Et griffonnait dès l'aube, **amer, affreux, souillé**,
Exhalant dans son trou l'odeur d'un chien mouillé.
Il conseille l'état pour vingt-cinq mille livres »

(Victor Hugo, « Éblouissements, VI, 5 », *Poésies II*, p.143

Dans ce poème, Hugo opère une accumulation de caractérisants. Pour le seul caractérisé « Ce truand », à travers la mise en apposition d'une suite de quatre adjectifs qualificatifs. Cependant, il faut noter que les caractérisant « amer », « affreux », « souillé », dont les deux premiers sont des adjectifs purs et le troisième un participe passé pris comme adjectif qualificatif, demeurent éloignés du nom noyau « Ce truand ». Ils sont séparés de lui à l'aide de virgules. Par cette accumulation d'adjectifs qualificatifs, Hugo procède à une surcaractérisation en faisant se succéder des adjectifs qualificatifs apposés.

En réalité, pour ce seul nom, le poète mobilise cinq adjectifs qualificatifs. Ils ont tous une valeur dépréciative. Ils ne véhiculent pas de qualité en rapport avec le référent, mais plutôt une suite de défauts qui finit par faire de ce truand un être répugnant. Ces adjectifs qualificatifs, par leur nombre et par leur mise en apposition, traduisent l'aversion non pas de l'homme, mais de la religion catholique. La poète, par ce mode d'écriture du syntagme adjectival, confère au truand un ensemble de caractères ignominieux dont ce dernier est le foyer. Pour Hugo, ce sont les valeurs religieuses véhiculées par le clergé, en accointance avec la monarchie, qui ont permis de produire ce truand au sein de la société. Ainsi, par cette accumulation d'appositions, Hugo perçoit la religion catholique comme une sorte d'aliénation spirituelle et sociale. En effet, pour lui, la religion au lieu d'œuvrer à l'épanouissement de l'Homme dans la société, participe plutôt à le corrompre.

Les adjectifs qualificatifs tels qu'articulés dans la poésie de Hugo fondent la particularité de son langage poétique d'où son style. Ce qui détermine Ayih Ayetiy (2014) affirmer que « style de Victor Hugo [...] montre clairement à travers [son expression poétique] cet emploi massif des qualificatifs et leur diversité : adjectifs qualificatifs, participes passés, adjectifs verbaux. Cet aspect grammatical est un signe de la richesse du texte hugolien ». Il participe à la sémantisation qui est l'un des facteurs à la base de la poéticité pour le voilage du sens de son expression poétique et la traduction du malaise social qui

affecte l'être de Victor Hugo dans une France en révolution permanente durant tout le XIX^e siècle.

Conclusion

La syntaxe de l'adjectif qualificatif chez Victor Hugo à une double portée. D'abord, elle participe chez lui, par sa propension, à l'accumulation adjectivale dans un syntagme nominal. Cette pratique détermine un style typique à Hugo. Ensuite, elle procède par son articulation à travers les trois fonctions classiques que sont l'épithète, l'attribut et la mise en apposition pour amplifier et multiplier les informations portant sur le référent dans l'espace restreint du vers sur le caractérisé. Les trois syntaxes typiques de Hugo que sont la coordination, l'apposition et la juxtaposition permettent transférer à travers une suite d'adjectifs qualificatifs des qualités à un référent donné. Cette accumulation d'adjectifs qualificatifs témoigne de l'intensité des émotions du poète face à un phénomène donné. Ainsi, quelle que soit la structure adjectivale employée, la syntaxe de l'adjectif se fait le vecteur d'un lyrisme empreint d'humanisme. Elle sert à traduire son aversion envers le catholicisme avilissant l'homme ou à transcender le sensible pour relever des images abjectes du réel qui échappent au sens ordinaire de l'homme.

Références bibliographiques

- ARRIVÉ Michel, GADET François, GALMICHE Michel, 1986, *La grammaire d'aujourd'hui, Guide alphabétique de linguistique français*, Paris, Flammarion.
- AYIH Ayitey, 2014, « Stylistique d'un texte de Victor Hugo en didactique du FLE », in *Multilinguales* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 17 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/1175> ; DOI : 10.4000/multilinguales]
- DUBOIS Jean, 1973, *Dictionnaire linguistique du français*, Paris, Larousse.
- DUCROT Oswald, TODOROV Tvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.
- FOUCAULT Michel, 1966, *Les Mots et les choses*, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, Gallimard.
- GREVISSE Maurice, GOOSSE André, 1993, *Le bon usage, Grammaire française*, Paris, Louvain-La-Neuve.
- HUGO Victor, 1964, *Œuvres poétiques*, Tome I « Avant l'exil 102-1851 », coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, nrf, Gallimard.

- HUGO Victor, 1977, *Les châtiments*, René Journet (dir), Paris, Gallimard.
- HUGO Victor, 1985, *Œuvres complètes, Poésie II*, Guy Schoeller (dir), Paris, Éditions Robert Laffont.
- HUGO Victor, 1985, *Œuvres complètes, Poésie III*, Guy Schoeller (dir), Paris, Edition Robert Laffont.
- HUGO Victor, 2013, *Toute la lyre, Poésies*, Paris, Éditions Bibliothèque Digital, eBook.
- KALINOSKA Irène-Marie, 2015, *Maurice Grevisse, La phrase, Règles, exercices et corrigé*, coll. « Grevisse, La langue française », N° 10, 8^e édition revue, Paris, deboeck supérieur.
- MOLINIÉ Georges, 1986, *Éléments de stylistique française*, Presses Universitaires de France.
- PEYROUTET Claude, 1994, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan 1994.
- RIEGEL Martin, PILLAT Jean-Christophe, RIOUL René, 1886, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presse Universitaire Française.
- ROCHÉ Michel, 2006, « Comment les adjectifs sont sémantiquement construits », In *Cahier de grammaire*.
- WILMET Marc, 1997, *Grammaire Critique du français*, Paris, Hachette.
- YAO Kouadio Jean, 2012, « Le positionnement de l'adjectif qualificatif comme élément d'objectivité et d'expressivité dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », in *Revue Baobab*, Numéro 10, premier semestre.

Analyse sémiotique du /vouloir/ et du /pouvoir/ dans *Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant* de Calixthe Beyala

Hervé Georges ETTIEN OI ETTIEN
Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
herveettien15@gmail.com

Résumé

La présente étude qui s'inscrit dans la dimension narrative de la sémiotique greimassienne met en œuvre les modalités du /vouloir/ et du /pouvoir/. Ainsi, cette réflexion intitulée « Analyse sémiotique du /vouloir/ et du /pouvoir/ dans *Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant* de Calixthe Beyala » explore deux modalités de la compétence dans le roman africain. L'objectif de la présente analyse vise à montrer comment ces modalités permettent d'analyser et d'interpréter un texte du point de vue sémiotique à partir du programme narratif élaboré par A. J. Greimas. Pour ce faire, il convient de les présenter en vue de les analyser dans le corpus. De la sorte, les types de /vouloir/ décrits dans les actions des sujets indiquent des vouloirs axés sur un désir de s'intégrer dans la société. Il en ressort un /vouloir/ par le savoir et un /vouloir/ qui occasionne le reniement de soi et le rejet de l'Afrique. La perte de modalité du /pouvoir/, quant à elle, entraîne la déchéance de l'homme et son acquisition par les femmes, leur permet de se libérer du joug masculin.

Mots clés : Modalité ; Pouvoir ; Programme Narratif ; Sémiotique ; Vouloir.

Abstract

The present study, which falls within the narrative dimension of Greimassian semiotics, implements the modalities of / wanting / and / being able /. Thus, this reflection entitled « Semiotic analysis of / wanting / and / power / in *Le petit prince de Belleville* and *Maman a un amant* of Calixthe Beyala » explores two modalities of competence in the African novel. The objective of this analysis is to show how these modalities allow the analysis and interpretation of a text from the semiotic point of view, based on the narrative program developed by A.J. Greimas. To do this, they should be presented for analysis in the corpus. In this way, the types of / wanting / described in the subjects' actions indicate wants based on a desire to integrate into society. There emerges a / wanting / through knowledge and a / wanting / which leads to self-denial and rejection of Africa. The loss of modality of / power /, for its part, leads to the degradation of man and his acquisition by women, allows them to free themselves from the male yoke.

Keywords: Modality; Power; Narrative Program; Semiotics; Want to.

Introduction

La sémiotique se présente, selon A. J. Greimas et J. Courtés (1979, p.345), comme une discipline scientifique d'obédience structuraliste dont l'objet majeur est « d'explicitier, sous forme d'une construction conceptuelle, les conditions de la saisie et de la production du sens ». Issue des premiers travaux de Ferdinand de Saussure, elle est reconsidérée par les théories du philosophe et logicien Charles Sanders Peirce dont les propositions s'attachent au mode de production du signe et à sa réalité référentielle par la médiation de « l'interprétant » d'où provient la typologie des signes. Le modèle saussurien, quant à lui, est ancré dans la théorie du langage et ses principaux principes d'analyse d'origine linguistique constituent la base de la réflexion intitulée : « Analyse sémiotique du /vouloir/ et du /pouvoir/ dans *Le petit prince de Belleville* et *Maman a un amant* de Calixthe Beyala ». Effectivement, en tenant compte de l'influence linguistique subie par la sémiotique, les fondements d'une théorie narrative composée de divers outils d'analyse parmi lesquels figure la question des modalités, ont pu exister. Ce sont ces raisons qui motivent le questionnement ci-contre participant de la problématique. Comment la modalité du /vouloir/ est-elle mise en exergue pour traduire le désir d'intégration des actants sujets dans une société qui n'est pas la leur? Et quelles sont les différentes formes de /pouvoir/ qui découlent de leurs actions? Du point de vue sémiotique, D. Bertrand (2000, p.195) définit la modalité comme « un prédicat qui modifie un autre prédicat ».

Les sémioticiens relèvent quatre types de modalités qui structurent les énoncés de l'être et les énoncés de faire, écrits entre des barres obliques pour préciser qu'il s'agit de valeurs modales que les différents énoncés peuvent induire et non de simples verbes modaux. Ainsi, nous avons la modalité du /devoir/, du /vouloir/, du /pouvoir/ et du /savoir/. Parmi ces quatre modalités, deux d'entre-elles en l'occurrence le /vouloir/ et le /pouvoir/ constituent les éléments théoriques principaux sur lesquels porte notre étude. Éléments essentiels dans la théorie sémiotique, ces modalités dites modalités simples, dans leur ensemble, permettent d'analyser et d'interpréter un texte, un discours. Elles peuvent constituer, par conséquent, le pivot d'un récit comme c'est le cas chez Calixthe Beyala, écrivaine camerounaise dont les actants en présence sont à la fois des sujets de narrativité et objets de programmation narrative. La présente réflexion qui s'inscrit dans la dimension narrative de la sémiotique suit une trajectoire tripartite visant à appréhender le concept des modalités à partir du programme narratif pour analyser les types de /vouloir/ à travers les actions des actants sujets et montrer enfin les manifestations du /pouvoir/ qui se dégagent dans le corpus.

1. La théorie du programme narratif et ses différentes phases

La sémiotique est définie selon A. Hénault (1979, p. 6) comme « un projet scientifique, elle est un faire qui ne se justifie que si son but est la découverte ». V. Jouve (1992, p. 34) estime, pour sa part, que, « lire un récit, c'est tenter de prévoir comment il va évoluer ». Ainsi, dans la théorie sémiotique, la compréhension ou la signification d'un texte ou d'un discours se fait au moyen de certaines procédures de construction du sens au service de la lecture et de l'interprétation en occurrence le programme narratif.

Ce dispositif d'analyse se situe au niveau narratif du « parcours narratif » qui est l'ensemble des processus de signification. Issu de la sémiotique greimassienne, le programme narratif (en abrégé PN), est une formule abstraite qui sert à représenter une action. Situé dans la composante narrative du niveau de surface, il est appréhendé par A. J. Greimas (1993, p. 297) tel « un syntagme élémentaire constitué d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état ». En d'autres termes, il désigne l'opération syntaxique qui assure la transformation d'un énoncé d'état et un autre énoncé d'état par la médiation d'un énoncé de faire. Le Groupe d'Entrevernes (1979, p. 16), quant à lui, précise que, le PN est donc « la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation S-O et de sa transformation ».

En sémiotique narrative, la compréhension ou la signification d'un texte se révèle par l'étude du PN. De façon plus simple, le PN se présente comme une succession d'actions que le sujet se fixe en vue de réaliser sa quête aux moyens de quatre (4) principales phases que sont la manipulation, la performance, la compétence et la sanction. Chacune de ces phases, en effet, présuppose les autres au point où la présence d'une phase dans un texte exige la reconnaissance des autres pour reconstituer le PN.

1.1. La performance, la manipulation et la sanction

La performance est considérée comme le point de départ d'une théorie sémiotique de l'action. Le Groupe d'Entrevernes (1979, p. 17) appréhende cette première phase du PN comme « toute opération du faire qui réalise une transformation d'état ». Elle est l'action principale et correspond à l'objet dans le schéma actantiel. La performance est perçue par D. Bertrand (2000, p. 95) tel « le faire » ou « un faire-être ». Phase principale du programme narratif, la performance met en œuvre le sujet opérateur et le sujet d'état. Le premier est un agent qui réalise un faire, une action et le second est toujours en relation de conjonction ou de disjonction avec l'objet. C'est à juste titre qu'A. J. Greimas et J. Courtés (1993, p. 271) affirment que la performance « s'identifie à l'acte humain interprété comme un faire-être ».

auquel nous donnons la formulation canonique d'une structure modale constituée d'un énoncé de faire régissant un énoncé d'état.». En d'autres termes, la performance déterminée par la modalité se reconnaît dans l'action que pose le sujet et se trouve toujours en corrélation avec la compétence qui favorise son élaboration. Ainsi, pour qu'on parle de performance, il faudrait d'abord qu'il y ait une compétence. Ce que souligne Louis Hébert (2007, p. 209) en ces termes « La performance présuppose la compétence et correspond au faire. Elle fait passer de la possibilité à la réalisation de cette action ». La manipulation, quant à elle, est située sur le plan cognitif de la sémiotique narrative. A.J.Greimas et J. Courtés (1993, p. 220) définissent la phase de la manipulation comme « une action de l'homme sur d'autres hommes, visant à leur faire exécuter un programme donné ». C'est donc l'action d'inciter une personne à agir ou amener le sujet à réaliser sa performance. Du point de vue sémiotique, le Groupe d'Entrevernes (1977, pp. 52-54) souligne que cela équivaut à un « faire-faire » qui met en relation un destinataire et un destinataire. Le premier sujet appelé destinataire-manipulateur exercera un faire persuasif selon le /pouvoir/ qui prendra l'aspect d'une tentation ou d'une intimidation et le /savoir/ décliné en provocation ou séduction pour atteindre son objet tandis que le second usera de son faire persuasif selon ces deux modalités pour accepter ou non le contrat proposé par le destinataire. Dans cette phase, les modalités permettent de décrire et de construire les formes de manipulations dans le récit. S'agissant de la phase de la sanction, elle est la dernière phase du PN. Corrélatrice à la manipulation, la sanction se présente comme une figure discursive qui prend place dans les dimensions pragmatique et cognitive. Denis Bertrand (2000, p. 187) indique, en substance, que « la sanction met en « scène et en jeu un destinataire particulier (juge, évaluateur). Le destinataire de la sanction est alors doté, ou supposé d'être, d'un savoir-vrai et un pouvoir le faire valoir ». De ce fait, la sanction, est donc l'étape qui révèle le jugement que l'on porte sur la performance et le Groupe d'Entrevernes (1977, p. 18) estime que le destinataire dévient un « agent d'interprétation ». Il est chargé d'évaluer la performance réalisée qui s'inscrit dans la sphère générale de l'action avec la phase de compétence.

1.2. La phase de la compétence et les modalités

A. J. Greimas et J. Courtés (1993, p. 53) présentent la phase de la compétence comme « un /savoir-faire/, elle est « ce quelque chose » qui rend possible le faire. Bien plus, ce /savoir-faire/, en tant qu'acte de puissance », n'est séparable du fait sur lequel il porte.». Elle est perçue par le Groupe d'Entrevernes (1977, p. 17), également, comme les « conditions nécessaires à la réalisation de la performance, pourvu qu'elles soient rapportées au sujet

opérateur» d'un faire La compétence est donc l'ensemble des moyens mis en œuvre pour réaliser la performance c'est-à-dire l'action. Quant à D. Ablali et D. Ducard (2009, p. 234), ils indiquent que la compétence « relève de la sphère de l'action. Celle-ci implique la réalisation d'une transformation par le sujet opérateur qui nécessite des conditions permettant d'y aboutir ».

De ce fait, la compétence appartient donc au domaine de l'action et suppose que le sujet connaisse un changement de son état. Phase déterminante du PN, elle planifie toutes les conditions capables d'aider à la réalisation de la performance. Et, c'est à juste titre qu'A. J. Greimas (1983, p. 53) affirme que « sur le plan narratif, nous proposons de définir la compétence comme le vouloir et / ou pouvoir et /ou savoir du sujet qui présuppose son faire performanciel ». Ainsi, la compétence apparaît chaque fois qu'il y a une performance à réaliser. C'est dire que la réalisation d'une performance dans le PN requiert la compétence. Elle est donc présupposée par la performance.

La compétence est composée de quatre éléments dénommés les modalités que sont le /devoir-faire/, le /vouloir-faire/, le /pouvoir-faire/ et le /savoir-faire/. Elles constituent les moyens, les conditions générales qui permettent au sujet opérateur d'être compétent pour réaliser sa performance. Il convient, avant de cerner les modalités du /vouloir/ et du /pouvoir/ sur lesquelles portera notre analyse, de présenter avant tout les deux autres modalités de la compétence. D'abord, le /devoir/ est défini comme « l'un des prédicats possibles de l'énoncé modal surdéterminant soit un énoncé de faire, soit un énoncé d'état ». Suivant le mode d'existence sémiotique, il est considéré comme une modalité virtualisante, car il s'agit d'une perspective, d'une conception du faire non encore rentré dans sa phase effective.

En d'autres termes, le /devoir/ constitue une sorte de préalable, de conditions minimales d'un faire ou d'un état. Dans le discours en acte, le /devoir/ exprime la nécessité ou l'obligation de faire quelque chose, d'accomplir une performance. Ensuite, le /savoir/est la modalité actualisante servant à qualifier le mode d'action du sujet opérateur pour s'assurer qu'il possède les aptitudes nécessaires en vue de réaliser sa qualification, ce qui correspond aux moyens de faire. Le /savoir/ apparaît comme ce qui rend possible une activité cognitive. Elle est la phase de la manifestation intellectuelle et correspond à la connaissance, à l'intelligence nécessaire pour accomplir une performance. Puis, la modalité du /vouloir/, également modalité virtualisante, instaure avec la modalité du /devoir/ le sujet opérateur. Concrètement, le /vouloir/ exprimer la détermination, la volonté, le courage du sujet à agir, à réaliser sa performance. Il manifeste aussi la prise de décision. Enfin, le /pouvoir/ est une

modalité de l'actualité qui qualifie et détermine le mode d'action du sujet opérateur. Il souligne la possibilité de faire quelque chose.

C'est également la puissance à agir, la capacité matérielle ou physique à faire ou à accomplir une performance. La présentation théorique des modalités donne lieu à saisir la compétence comme une force motrice qui porte le sujet opérateur vers l'objet. Il est donc opportun, à présent, de voir les différentes manifestations du /vouloir/ et du /pouvoir/ des différents sujets, dans la réalisation de leurs performances, à travers les œuvres de référence.

2. Le /vouloir/ s'intégrer dans *Le petit prince de Belleville* : une modalité à deux visages

Le Petit prince de Belleville raconte l'histoire d'Abdou Traoré un immigré malien, ancien combattant, musulman, et traditionaliste qui habite un petit appartement de Belleville, un quartier de Paris avec son petit garçon Loukoum et ses deux femmes M'am et Soumana. La famille d'Abdou doit s'intégrer dans ce nouvel environnement auquel elle est appelée à s'accommoder. Cette détermination à vouloir s'intégrer se présente dans l'œuvre sous deux aspects différents. Un aspect positif qui se révèle comme une nécessité d'apprendre le français pour le jeune Loukoum dans l'optique d'une intégration à Belleville et un aspect négatif qui conduit Soumana à rejeter l'Afrique et au refus de soi.

2.1. La volonté d'intégration du sujet Lokoum : une exigence par le /savoir/

Le /vouloir/ indique la volonté d'agir d'une manière ou d'une autre pour réaliser sa performance qui se trouve être liée à un désir de s'intégrer dans une société où il est exclu et marginalisé. Le /vouloir/ s'intégrer dont il question, ici, s'articule autour de la vie du petit Loukoum, un jeune nègre immigré à Belleville. Cette volonté d'intégration de Mamadou Traoré alias Loukoum se révèle à travers sa détermination que lui insuffle Pierre Pelletier, un ami de classe, à apprendre le français pour se faire accepter dans cette société raciste comme le montre le présent extrait :

C'est pas qu'il y avait des mots difficiles, mais le type qui l'avait écrit avait des mots kilométriques, des mots et des mots à rallonges. -Mamadou, tu aurais dû me dire que tu ne savais pas lire. [...] À l'école Pierre Pelletier m'apprend à lire et à écrire. C'est chouette, mais c'est dur. Il m'apprend à écrire des mots et des tas de choses qu'il croit que je dois savoir. Il ne lâche pas. Pour ça, il a des suites dans les idées. [...] Il me fait lire. Le problème, c'est que j'ai de la peine à me fourrer dans le crâne tout c' qu'il m'explique. Mais à Pierre Pelletier, son autre nom c'est la patience. Alors, il explique. -Il faut te battre, qu'il me répète sans cesse. Il faut ! Il faut ! [...] Et puis j'étudie avec le Pierre Pelletier. Je dessine des *a*, des *o*, des *c*. Bientôt je forme des lettres de plusieurs signes comme manger dormir sortir. (C. Beyala, 1992, pp. 72-73)

La détermination du sujet Loukoum, dans cet énoncé, marque sa volonté à faire quelque chose. C'est un /vouloir-faire/, un /vouloir/ apprendre le français. La phrase « tu aurais dû me dire que tu ne savais pas lire et écrire » indique un /ne pas pouvoir/, un /ne pas savoir/ qui traduisent un /non-savoir/ et un /non-pouvoir/ lire et écrire. Ces modalités négatives manifestent, une absence de connaissance. Cet état de manque à combler pousse le sujet Loukoum à entreprendre avec le soutien indéfectible de Pierre Pelletier, l'enseignant, une véritable quête initiatique qui est d'apprendre à lire et à écrire pour que son intégration soit beaucoup plus facile dans le nouvel environnement dont il devra dorénavant s'accommoder. L'expression 'c'est chouette' montre tout le plaisir et l'envie qu'éprouve le jeune Mamadou même s'il est conscient que 'c'est dure'. Tout porte à croire que l'apprentissage du français est pour lui une corvée, une activité pénible, une contrainte à laquelle il ne peut se soustraire.

La volonté que manifeste Loukoum est tenue et soutenue par la détermination du maître de circonstance tel un adjuvant à vouloir coûte que coûte l'aider à atteindre sa performance, celle d'arriver à lire et à écrire. Son /vouloir-faire/ est donc lié au /vouloir-faire/, au courage, à la témérité de Pierre Pelletier. Cette ferme volonté de son ami est marquée par l'expression 'il ne lâche pas'. C'est un /vouloir/ par l'entraide, un /vouloir/ altruiste qui implique un /ne pas vouloir ne pas/ laisser le jeune actant, un /vouloir/ l'aider, un /vouloir/ le faire réussir. Le /savoir-faire/ de l'enseignant lui confère le surnom de 'patience'.

Cela montre bien de toutes les techniques, des tacts que ce dernier utilise afin d'amener le jeune apprenant à faire des efforts pour y parvenir bien qu'il a du mal « à se fourrer dans le crâne tout ce qu'il » lui explique. La répétition des termes « il faut » et l'emploi de « me répète sans cesse » traduisent bien des formes d'insistances, une certaine ténacité que déploie Pierre Pelletier qui sert à encourager, à indiquer au jeune Loukoum qu'il n'a aucune alternative, il n'a pas d'autre choix que savoir lire et écrire. L'attitude de Pierre Pelletier relève, de ce fait, d'une forme de manipulation psychologique positive axée sur le /savoir/ dans laquelle il utilise son faire persuasif pour séduire l'apprenant Loukoum à accepter le contrat proposé. Pour Pierre Pelletier, Loukoum doit y arriver. Il doit le faire car c'est une exigence, une nécessité donc un /devoir-faire/, un impératif. Sa détermination, son /vouloir/ doit être un /devoir/, une obligation pour son intégration à Belleville et dans la société. Le /devoir-faire/ et le /vouloir-faire/ possèdent, ainsi, du point de vue sémiotique, des affinités structurelles, c'est-à-dire qu'il existe une relation de complémentarité et de conformité entre celles-ci de sorte que la présence de l'une entraîne la présence de l'autre. Le faisant, l'enseignant de circonstance manifeste son /vouloir/ construire Lokoum par le biais de la

modalité du /savoir/, contenue dans l'apprentissage. Il manifeste, également, un /vouloir/ changer son être et son paraître, le faisant passer du statut d'analphabète à celui d'instruit. La conjugaison des deux vouloirs et la prise de conscience de cette nécessité, fondée sur le faire interprétatif de Loukoum qui accepte malgré tout d'apprendre, va déboucher sur un /pouvoir-faire/, et un /savoir-faire/ de ce celui-ci. Le manque est ainsi comblé. La sanction de l'acharnement du maître et du courage de Mamadou est qualifiée de positive puisque désormais il peut et sait dessiner « des *a*, des *o*, des *c* (...), former des lettres de plusieurs signes comme manger dormir sortir ». Il est donc compétent à agir, à réussir son intégration. Si pour le jeune Loukoum, la volonté de s'intégrer passe par l'acquisition du savoir, celle de Soumana, l'une des femmes de son père va prendre une toute autre envergure.

2.2. Soumana et le /vouloir/ s'intégrer entre reniement de soi et rejet de l'Afrique

Chez la plupart des personnages féminins de Calixthe Beyala, la source du tragique émane de la rupture entre la réalité et le désir, la tradition et la modernité, le passé et le présent, la mémoire et l'identité à forger. Ces personnages qui tournent inexorablement le dos à l'Afrique sombrent dans la fragilité et la précarité dans l'univers parisien de Belleville et se trouvent, ainsi, tiraillés entre leur recherche du bonheur dans l'amour et leur quête irrépensible de modernité. C'est le cas de Soumana, l'une des deux « mères » de Loukoum dans *Le petit prince de Belleville*. Celle-ci rejoint son mari, Abdou, en France, et elle est sans papiers. La volonté d'intégration qu'elle expose, une fois en Occident, va déboucher malheureusement sur le reniement de soi et le rejet de l'Afrique. En témoigne ce premier passage :

- C'est inadmissible, qu'elle fait. Intolérable ! Il faut vous battre ! Moi je vais pas le faire à votre place.
- C'est vrai ça dit Soumana. J'en ai marre ! [...] J'en peux plus, elle dit. Cet homme, c'est la mauvaise graine. Il pourrit tout. [...] Jamais j' le laisserai porter la main sur moi. T'as pas entendu ce qu'a dit M'dame Saddock ! Qu'il essaie de lever la main sur moi et je vais lui foutre toute les femmes de France au cul. (C. Beyala, 1992, pp. 88-97)

L'intégration de la femme d'Abdou Traoré à la culture occidentale va se faire à partir de l'apprentissage de ses droits de femme aux côtés de Madame Sadock, une militante féministe. À travers les expressions : « Il faut vous battre ! », « Moi je vais pas le faire à votre place », Madame Sadock aiguise le /vouloir-faire/ de Soumana. Elle inonde l'esprit de cette dernière en vue d'une prise de conscience transformant ainsi l'être et le paraître de cette femme autrefois soumise. Cette influence par le /savoir/ donne le courage, donc la volonté à Soumana à /vouloir/ changer les choses. Elle est déterminée à ne plus obéir. Ce qui

correspond à un /ne pas vouloir/ se soumettre à son époux dictateur et à un /vouloir-faire/ ce qu'elle veut. Cette métamorphose psychologique s'apparentant à une manipulation va sceller le sort de Soumana au point de manquer de respect à son mari, à vouloir lui tenir tête et de surcroît préférer des menaces et des mises en garde. Le faisant Soumana renie implicitement son identité africaine à tel point qu'elle refuse même d'entendre parler de son époux traditionaliste et de son retour en Afrique. Dans son égocentrisme, elle a ignoré les valeurs de douceur et de « soumission » propres à la femme africaine et rejeté les vertus d'obéissance et de respect en voulant être une autre. Obnubilée par les idéologies révolutionnaires dictées par Madame Sadock, Soumana renie même sa propre personne en changeant son apparence. Elle affuble son corps d'Africaine d'habits relevant de la mode vestimentaire occidentale, ce qui déshonore son époux. L'énoncé ci-dessous illustre bien cette idée :

Elle porte un chapeau qui lui va pas parce que c'est pas possible. Elle a mis un pantalon gris prince-de-galles qui lui fait un cul indescriptible [...] Elle tient son sac peau de crocodile. [...] Quand ils voient la Soumana habillée comme ça, mon papa la regarde comme si elle était un tas de boue. Avec des yeux qui disent : « Qu'est-ce que c'est que ce monstre ? (C. Beyala, 1992, pp. 95-97)

Par cet acte, cette dernière, sujet d'énonciation, ouvre la perspective d'un changement d'état, de statut. Cette forme d'assimilation est un /vouloir-faire/ comme les Occidentaux ou encore un /ne pas vouloir-faire/ et s'habiller comme les sœurs africaines, un /vouloir-être/ différent d'elles, un /vouloir-vivre/ autrement. De la femme soumise, Soumana décide de se lancer dans le monde de la mode. Son seul désir est de devenir actrice de cinéma et de se rendre au Festival de Cannes pour y rencontrer un producteur aux dires du narrateur-énonciateur qu'elle représente dans cette séquence :

Moi, j' crois que je veux devenir actrice de cinéma, dit Soumana en mettant une main sur ses hanches et en battant des cils. J'irai à Cannes. Ya des producteurs là-bas. (C. Beyala, 1992, p. 96)

Lassée par cette vie de souffrance et d'humiliation avec un mari polygame, Soumana, dans ce discours embrayé par l'emploi de « je », est attirée par cette vie de paillette, de glamour, de fortune bâtie sur le matériel oubliant ainsi d'où elle vient, ses racines. La fuite de soi, la passion de faire sa pensée, la psychologie et le mode de vie du Blanc est une manière inconsciente de se fondre en l'autre tout en gommant, extirpant de sa mémoire son identité africaine. Son obsession et sa détermination créent de la valeur à ses yeux. Fascinée par le monde occidental, elle se renie et renie son Afrique et ses valeurs. Cette fascination, qui prend l'allure d'une orientation sensible, met en présence un sujet sensible dans une sorte de réminiscence et un objet de valeur attiré qui est la vie à l'occidentale. Il y a comme de la

séduction, fondée sur le /vouloir-faire/, le /vouloir-être/ et le /devoir-faire/ ainsi que le /devoir-être/, de l'attirance, de l'attachement à cette vie qu'elle rêve de mener. Le sujet Soumana se trouve alors fortement modalisé. Ainsi, le sujet attiré établit une réelle relation fiduciaire, car il croit fermement que cette vie lui permettra d'avoir une meilleure existence loin des souffrances et des brimades orchestrées par la société phallocratique africaine. On peut y entrevoir, ici, une forme de rébellion, une ré-énonciation de sa propre vie, une renonciation à son identité matérialisant un processus de désamour et de remodelisation de son être et de son paraître par le /vouloir/. Ces actions sont la résultante d'une vie de bouleversement, de perte de repères. Elle échoue et meurt en raison de son incapacité à établir une synthèse entre la civilisation africaine, la civilisation européenne et l'amour porté à son époux. À côté des différentes manifestations du /vouloir/ se profile la modalité du /pouvoir/ dont les aspects se révèlent tout aussi particuliers dans les actions que posent les sujets opérateurs dans le corpus.

3. Les manifestations du /pouvoir/ dans les œuvres : une modalité prépondérante

Dans ses romans, Calixthe Beyala fait le procès de l'homme africain, considéré comme un agent aliénateur. Pour la romancière, si la femme souffre, c'est toujours la faute des hommes dans la mesure où ce sont eux qui tiennent le bâton du commandement. Ce bâton traduit, d'un point de vue sémiotique, la modalité du /pouvoir/ patriarcal transmis par la tradition et détenu par les hommes pour dominer la femme. C'est ce type de /pouvoir /et d'homme qu'incarne le père de Loukoum dans *Le petit prince de Belleville* et sa suite, *Maman a un amant*. Pour changer leur condition et échapper au système phallocratique, les femmes vont user, également, d'un autre type de /pouvoir/ que leur confèrent l'instruction et l'union entre femmes.

3.1. De l'utopie du /pouvoir/ dominateur à la chute d'Abdou Traoré

La modalité du /pouvoir/ se révèle dans la capacité que le sujet Abdou Traoré, ancien combattant, parti du Mali, son pays natal, pour chercher fortune dans la capitale française met en œuvre pour rejeter les idéologies occidentales. Pour lui, seules les lois traditionnelles musulmanes relatives à la supériorité de l'homme sur la femme constituent le fondement de son existence. L'énergie qu'il déploie dans la gestion de sa famille se remarque suffisamment quand, cet immigré se comporte comme un véritable dictateur juste pour préserver sa tradition comme l'affirme son épouse M'am dans ce fragment :

Il savait être le centre du monde, ou la totalité, un point d'intercession où tout lui était ramené, agencé dans l'ordre qu'il aurait prévu. Ses mains n'imploreraient pas

elles prenaient. Il ordonnait. Il était plus grand que les ténèbres. En dessous de lui, c'était le désordre de l'ordre. (C. Beyala 1999, p. 145)

Les déclarations de M'am contenus, dans l'extrait, présente l'image d'un homme, un dictateur qui use du /pouvoir/ que lui confère la tradition en tant que chef de famille. Digne représentant de la société phallocratique dont il est le dépositaire, ce dernier utilise cette modalité même en Occident pour réduire au silence ses femmes. L'emploi des expressions : « Il savait être le centre du monde », « tout lui était ramené, agencé dans l'ordre qu'il aurait prévu », « Ses mains n'implorait », « Il ordonnait », montre aisément qu'Abdou Traoré est celui qui commande, celui qui possède le /pouvoir/. Il dicte les règles et les autres ont le /devoir/ de lui obéir. Son /pouvoir/ patriarcal s'exerce sur les autres abusivement. Le faisant, Abdou Traoré s'érige en véritable continuateur de sa tradition qui prône la supériorité de l'homme sur la femme. Son /pouvoir/ de dictateur n'a pour but que la préservation de ses racines pour continuer à dominer la femme. Malheureusement, surpris par le vent de l'évolution, le sujet Abdou Traoré est confronté à des bouleversements, des circonstances malencontreuses qui le conduisent en prison pour détournement d'allocations familiales. Ce séjour carcéral du père de Loukoum le diminue psychologiquement et fragilise son /pouvoir/ de tyran. Sans emploi, ce dernier, narrateur-énonciateur, est dépossédé de son /pouvoir/ patriarcal, ce qui occasionner son déclin comme le montre ces passages ci-dessous :

Depuis que les femmes servent de longues rasades d'indépendance dans ma maison, depuis qu'elles boivent la sève, j'apprends à ne plus être homme. (C. Beyala, 1992, p. 169)

Je vois des théories descendre l'escalier de la maison, apporter du vent pour transformer le passé en monuments d'échos. Qui donc habite ces théories ? La femme est l'égale de l'homme ! [...] L'une s'est barbouillée de rouge à lèvres, l'autre a fardé ses yeux comme deux immenses trous noirs. Je ne les reconnais plus. Qu'est-ce qui se passe ? Rien n'est nommé ! Je ne sais plus rien. Je ne suis plus rien. Et chaque jour, les femmes se taillaient un peu de mes rêves, ces rêves construits pour elles. J'ai peur. (C. Beyala, 1992, pp. 155-158)

Les propos du sujet Abdou Traoré : « j'apprends à ne plus être homme », « Je vois des théories descendre l'escalier de la maison », « Je ne suis plus rien » traduisent bien l'état d'âme d'un homme désabusé qui exprime sa douleur, ses sensations intéroceptives dû à la perte du /pouvoir/ qu'il ne peut réclamer. Ainsi, du statut de dictateur, il passe au statut d'homme vulnérable et sans /pouvoir/. Cette fragilité liée à l'absence du /pouvoir/ qu'il pensait détenir toujours a permis à ses femmes dans le second extrait de prendre le pouvoir pour réclamer leur indépendance. Désormais, celles-ci se barbouillent « de rouges à lèvres ». Elles apportent « du vent pour transformer le passé en des monuments d'échos » et « la

femme est l'égale de l'homme ». Dès cet instant, Abdou Traoré comprend que son /pouvoir/ s'est définitivement envolé et le rapport de force s'est équilibré, voire inversé en faveur des femmes. Il a désormais un /non-pouvoir/ le rendant impuissant face aux agissements de ses épouses qui font ce qu'elles veulent au grand désarroi de celui-ci. Ses femmes détiennent, dorénavant, le /pouvoir/ pour agir. Une situation impensable qu'Abdou Traoré n'avait jamais envisagée. Comme on peut le remarquer, cette perte de /pouvoir/ scelle sa déchéance et par ricochet celle de la gent masculine. L'homme, tel qu'il apparaît dans les deux romans de Calixthe Beyala, est un être faible, sans /pouvoir/, amoindri, totalement désemparé et incapable de s'adapter aux exigences de la vie en Occident ainsi qu'à l'évolution irréversible du monde. L'extrait suivant vient corroborer cette décadence d'Abdou Traoré :

J'ai perdu mon âme au-dessus d'un océan
Je suis un bruit, un souffle à peine
Je suis transparent (C. Beyala, 1999, p. 81)

En affirmant « j'ai perdu mon âme », la parole du mari de M'am et Soumana reflète bien son état d'esprit, son désarroi, l'amertume qui le ronge. L'image de l'homme fort, dominateur et maître de la femme qui prévalait dans l'espace africain a disparu pour laisser place à celle d'un homme désillusionné, totalement désarmé signe d'un /non-pouvoir/ être et d'un /non-pouvoir/faire. Son être est bafoué et son paraître totalement perdu à jamais au point où il se considère comme « un bruit, un souffle à peine ». Affaibli par cette absence de /pouvoir/, Abdou Traoré se dit « transparent » donc invisible, quasi inexistant et incapable de changer les choses. Il adopte, désormais, la posture de la victime. Le père de Loukoum devient passif et inactif, un non-sujet marque d'un /pouvoir/ illusoire, apparent. Face au système phallocratique qui les aliène et qui les empêche, de s'épanouir, les femmes, pour se libérer du joug de l'homme n'ont d'autres choix que l'instruction et la solidarité féminine.

3.2. L'éducation occidentale et la sororité sources du /pouvoir/ libérateur de la femme

Sous la plume de Calixthe Beyala, l'éducation occidentale et la sororité constituent des voies appropriées dont se servent les figures féminines. Ces deux éléments se révèlent comme des formes de /pouvoir/, en sémiotique qu'elles vont utiliser pour réclamer leur indépendance en vue de se libérer et se révolter contre la gent masculine qui les opprime et les oppresse. Chez l'écrivaine camerounaise, c'est, d'abord, l'éducation qui permet aux femmes comme M'am d'avoir les armes de lutte. L'éducation occidentale par l'apprentissage de la lecture et l'écriture constitue une modalité du /savoir-faire/ acquise telle une compétence modale pour

réaliser une action. Ce savoir de l'école occidentale va aiguïser son esprit critique, éveiller sa conscience et deviendra, par la suite, /un pouvoir/ pour changer sa situation de femme soumise.

Dans *Le petit prince de Belleville*, Soumana et M'am, les femmes d'Abdou, immigré africain et polygame accueillent triomphalement la bonne révolution féminine qui fait beaucoup de bien [...] en France » (C. Beyala, 1992 p. 118) et échappent petit à petit au /pouvoir/ de leur mari dictateur grâce à ce nouveau /pouvoir/ acquis. L'écriture, en effet, libère les femmes parce qu'elle leur permet de se réaliser, de se construire une identité nouvelle. Ce /savoir/, qui constitue un /pouvoir/, les pousse à agir. C'est une initiative féminine dont elles se servent pour dénoncer, refuser la résignation et exhorter les femmes à la lutte pour leur propre émancipation et leur devenir. C'est cette action qui conduit le sujet M'am de l'œuvre *Maman à un amant*, à se prendre un amant, par la suite. Également, la femme accueille les idées des autres femmes et se nourrit de leur sororité comme moyen en vue de briser l'obstacle. C'est l'apprentissage de leur droit et de la connaissance des autres discours féminins et féministes que Soumana et M'am arrivent à se libérer.

Le terme sororité, selon A. Audouin (2006, p. 28), est relatif au discours féministe radical qui « se focalise de manière stratégique sur les similarités féminines et sur le plaisir de former des liens entre femmes, politiques ou autres, dans un monde où elles sont marginalisées ». La sororité est donc synonyme d'une lutte de femmes à construire entre femmes, ou les hommes en tant que groupe sont perçus comme l'ennemi principal. Il s'agit d'une solidarité imaginée, une stratégie de combat, un /savoir-faire/ exclusivement féminin, partagé entre les femmes pour améliorer leur condition. En somme, c'est une solidarité vraie entre les femmes du monde. Cette capacité à s'unir entre femmes constitue une force donc un /pouvoir/ que les femmes vont utiliser pour agir. Elles deviennent dynamiques et actives. Celles-ci passent, désormais, d'un statut de non-sujets à celui de sujets, symbole d'une transformation de leur être et paraître grâce à leur /pouvoir/ libérateur acquis. Dans les deux œuvres, Calixthe Beyala préconise la solidarité entre femmes afin de vaincre l'adversité. C'est un /pouvoir/ au féminin nourrit par un /savoir/ féminin véhiculé par et pour la femme en vue de se reconstruire. Tout en reconnaissant les différences ethniques et culturelles qui existent entre les femmes du monde, elle les invite à une franche collaboration. Elle voudrait dire que la libération de la femme ne sera possible que si les femmes se projettent « dans les millions d'autres femmes » (C. Beyala, 1995, p. 3). Relativement au roman *Le petit prince de Belleville*, les interventions du sujet M'am qui désire changer sa situation de femme africaine,

ont pour seule destinataire la femme occidentale. M'am invite la femme occidentale à venir en aide à ses sœurs africaines. Dans son essai *Lettres d'une Africaine à ses sœurs Occidentales*, la romancière écrit : « Ce n'est pas seulement un cri d'alarme. C'est aussi un appel au secours. Femmes occidentales, occupez-vous des conditions de vie des femmes d'autres continents ! C'est le seul droit d'ingérence qui mérite d'être vécu ! » (C. Beyala, 1995, p. 104). En définitive, c'est toujours la femme qui donne à l'autre femme le /pouvoir-faire/ et /savoir-faire/ en vue d'un /pouvoir-être/, un /savoir-être/, un /vouloir-être/ et un /devoir-être/. Toutes ces modalités sont des moyens de salut, des armes de combat qu'offre la femme à la femme, mais aussi un cri d'alarme par lequel la femme africaine fait appel à la femme de l'autre monde pour mettre fin à l'éradication de la race féminine.

Conclusion

La réflexion menée autour des modalités du /vouloir/ et du /pouvoir/ a donné l'occasion de témoigner de la pertinence des méthodes sémiotiques pour la lecture et la compréhension de *Le petit prince de Belleville et Maman a un amant*. Il résulte de cette analyse que ces deux modalités de la compétence constituent des modalités prépondérantes. Elles ont favorisé la saisie des différentes actions des sujets en présence. Ainsi, la modalité du /vouloir/ manifestée par les actants sujets a aidé à dégager un double aspect axé sur la question de l'intégration dans un nouvel environnement auquel ils doivent s'adapter. La volonté d'intégration du jeune Loukoum passe par l'acquisition du /savoir/ et se révèle comme un /devoir/, une nécessité pour s'intégrer dans cette société de Belleville. À l'opposé de ce dernier, le sujet Soumana, l'une de ses mères, développe un /vouloir-vivre/ autrement, un /vouloir-faire/ ce qu'il veut. Ce qui va déboucher sur le reniement de soi, le rejet de l'Afrique et ses valeurs cardinales. La modalité du /pouvoir/ découlant des actions des sujets révèle la perte du /pouvoir/ pour Abdou Traoré qui a occasionné sa chute et acquisition du /pouvoir/ des femmes par le truchement de l'instruction et l'union féminine en vue de s'émanciper.

Références bibliographiques

ABLALI Driss et DUCARD Dominique, 2009, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion.

AUDOUIN Anna, 2006, *Assaïda al Horra ou la quête d'autonomie : un plaidoyer féministe tourné vers les quartiers tétoumis*, Mémoire de 4^{ème} année IEP.

BERTRAND Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

BEYALA Calixthe, 1992, *Le petit prince de Belleville*, Paris, Albin Michel.

BEYALA Calixthe, 1993, *Maman à un amant*, Paris, Édition de Seine.

BEYALA Calixthe, 1995, *Lettres d'une Africaine à ses sœurs Occidentales*, Paris, Spengler.

DIOP Mbaye, 2020, « Le salut de la femme africaine dans l'exil : l'interaction bonheur-identité dans une perspective problématique, *Revue Akofena*, 2, pp.755-766.

GREIMAS Algirdas Julien, 1983, *Du sens II, Essais sémiotique*, Paris, Seuil.

GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS Joseph, 1993, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GROUPE d'Entrevernes, 1977, *Analyse sémiotique des textes*, Presse Universitaire de Lyon.

HÉBERT Louis, 2007, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, NAS, PULIM.

HENAULT Anne, 1979, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF.

JOUVE Vincent, 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.

Le patrimoine culturel musical : une des traditions vivantes de Bèlèdougou (Mali)

Amadou Zan TRAORÉ

Institut de Pédagogie Universitaire (IPU) Bamako, Mali

alzattr@gmail.com

Résumé

Les sociétés humaines sont faites de réalités particulières qui façonnent les valeurs humaines et les identités. À ce titre, les communautés ouest africaines se singularisent avec une historicité socioculturelle ancestrale. L'oralité qui les caractérise se décline au gré des menées et des contacts noués de part et d'autre. De ce fait, l'Ouest Africain, pour exprimer son état d'esprit, son talent et faire éclore ses génies créateurs, a toujours recours à l'art de la musique. Le patrimoine culturel musical du Bèlèdougou et ses arcanes constituent un vecteur de vulgarisation et de pérennisation du credo bamanan. Il s'étoffe de la quotidienneté à l'ésotérisme en passant par la stratification sociale. Les chansons demeurent le souffle à la fois des pratiques culturelles et des univers hermétiques. Elles distillent les valeurs cardinales bamanan afin de faire le lien entre le passé et le présent pour des lendemains meilleurs. La pluralité de ce patrimoine se décline d'abord, en typologie du genre : le Ngusunbala (ou *musoninbala*) et les *solimaden donkiliw*¹. Ensuite, pour les hommes, il y a *Duguturu*² et les typologies champêtres. Elles sont au nombre de deux : le Cibaranin³, pour les gros cultivateurs, et le Dununjan⁴ qui galvanise les jeunes dans les champs lors des récoltes. Puis, suit le Kotèba qui est une catégorisation mixte et théâtralisée. La stratification est une réalité socioculturelle. À ce titre, il existe un patrimoine culturel musical exclusif des forgerons : le Janbara. Il exalte les attributs valorisants de la Numunya⁵. Avec cette catégorisation, les forgerons illustrent leur aptitude, leur créativité, en somme, la particularité de leur caste. Le peul et son patrimoine intitulé Jurukelennin⁶ ne sont pas exclus de la fresque patrimoniale. À l'analyse, cette mosaïque patrimoniale d'hier à aujourd'hui demeure le creuset des valeurs. Elle fait toujours une part belle à l'histoire sous le prisme nouvellement des contacts tous azimuts. Dans un monde sous l'impulsion de la mondialisation, ce patrimoine culturel musical doit nécessairement se réinventer. Dans cette entremise, cette contribution analysera quelques typologies bamanan du Bèlèdougou entre tradition et modernité.

Mots clés : arts, Bèlèdougou, modernité, patrimoine culturel, tradition

Abstract

Human societies are made up of particular realities which shape human values and identities. As such, west african Communities stand out with an ancestral socio-cultural historicity. The orality that characterizes them is declined according to the conducts and contracts made on both sides. There are, the West African, to express his state of mind, his talent, and hatch his creative geniuses, always resorts to the art of music. The musical heritage of Beledougou and its mysteries constitute a vector of the Bamanan creed. It expands from everyday life to

¹ Chants des jeunes filles nouvellement mariées.

² Dugu : terre, turu : planter, typologie éponyme des chasseurs traditionnels.

³ Typologie musicale champêtre.

⁴ Long tambour.

⁵ Les valeurs forces qui font la spécificité socioculturelle des forgerons.

⁶ Guitare traditionnelle à une corde.

esotericism and through social stratification. Songs remain the breath of cultural practices. They distill the cardinal Bamanan values in order to make the link between the past and the present for better perspectives. The plurality of this heritage is first of all declined in gender typology: The Ngusunbala (are musoninbala) and the Solimaden Donkiliw. Then, for men, there is Duguturu and the rural typologies. They are two in number: the Cibaranin for famous farmers and the Dununjan which galvanizes young people in the fields during harvests. Then follows a mixed categorization: the Koteba. Stratification is a socio-cultural reality. As such, there is an exclusive musical cultural heritage of blacksmiths: the Janbara. It exalts the valuing attributes of Numunya⁵. With this categorization, the blacksmiths illustrate their aptitude and the particularity of their caste. The Peul and his Jurukelenin heritage are not excluded from the heritage fresco. On analysis, the heritage mosaic of Beledougou from yesterday today remain the melting pot of values which must necessarily be reinvented. In this way, this contribution will analyze some Bamanan typologies of Beledougou between traditions and modernity.

Key words: Arts, Beledougou, modernity, cultural, heritage, tradition

Introduction

Toutes les sociétés humaines sont faites de valeurs socio-culturelles singulières. Elles structurent les images et les réalités spécifiques. Depuis toujours, les sociétés ouest-africaines, avec leurs traditions orales à la World musique et ses arcanes, se caractérisent par le sens du rythme et la dynamique transcendante de la voix humaine. De l'esclavage à nos jours, dans les sociétés occidentales, les Noirs ont fait montre d'ingéniosité avec le Blues, la Soul, le RNB, le Jazz, entre autres, sur leurs lieux de pénitence tels que les champs de café, de coton, de cacao. Le savoir et le savoir-faire du Noir dans le domaine de son patrimoine culturel, en général, musical, en particulier n'est plus une question de polichinelle. D'une région à une autre, les typologies musicales, issues de l'oralité africaine séculaire, s'illustrent par leurs particularités géographiques et socioculturelles. Elles suscitent surprise et fascination.

Le genre transversal de la chanson, depuis quelques décennies entre traditions et modernité rampante, connaît un regain d'intérêt dans les Universités du monde. Dans cette dynamique de J. Dérive (1987) et B. Kodjo (1989) à Seydou Camara (1990) et M. G. Teckla (2008) K. Lilyan (1971), en passant par Alain Kam Sié (2000), Amadou Wane (2013) M. Cissé (2006) et A. Dembélé (2016), entre autres, les patrimoines culturels musicaux ouest-africains sont analysés sous plusieurs coutures. C'est pourquoi, outre atlantique, Stéphane Hirschi (2008) compte même faire de l'étude des chansons une discipline à part entière : *la Cantologie* (l'association de la musicologie et de l'étude littéraire). Nouvellement, presque à la surprise générale, l'attribution du Prix Nobel de littérature (2016) à Bob Dylan a consacré,

ou sacré la patrimonialisation, quasi universelle d'un genre peu reconnu anciennement comme de la littérature.

Étudier les patrimoines culturels musicaux devient la norme. La reconnaissance soudaine et profonde des qualités et des richesses fait des émules. Cette exploration fascinante et périlleuse de l'oralité à l'heure de la mondialisation apparaît comme une nécessité impérieuse. À travers ses origines, le bamanan, en général, ceux du milieu d'étude, en particulier, se construit par ses actes et ses actions (O. Kanouté, 2010, p.11). En réalité, on ne naît pas bamanan, on le devient par ses actes dans le respect des codifications ancestrales. Loin de beaucoup de considérations, le comportement fait le bamanan. Cette profonde croyance à l'homme est liée, socio culturellement, à des valeurs telles que la probité, la solidarité, l'entraide, la bravoure, la fidélité. Ledit patrimoine culturel musical s'inspire de ces valeurs pour égayer et guider dans le quotidien et dans la sacralité. La pluralité des typologies témoigne de la multitude d'activités sociales auxquelles la musique demeure le souffle et l'indicatrice.

Chanter au Bèlèdougou depuis toujours, c'est s'inspirer des valeurs, en somme, du credo bamanan. Les chansons présentent la *Bamanaya*⁷ afin de guider les jeunes dans les dédales de leurs vies aux visées versatiles. Les répertoires traditionnels recèlent de tels viatiques. À ce titre, ce milieu foisonne de patrimoines culturels musicaux. Ils varient en typologies sous-tendues par les activités ou pratiques socioculturelles. Parallèlement, la gent féminine n'est pas à l'abandonnée absente dans l'expressivité du patrimoine culturel musical du Bèlèdougou. Dans les secrets de leur ingéniosité socio-artistique, les femmes valorisent le *Mosoya*⁸. Elles témoignent de la touche féminine dans la créativité avec le Ngusunbala. Les chansons du Ngusunbala mettent en exergue, à l'instar des autres typologies, la « *fonction didactique qui exalte les vertus morales majeures : la bravoure, la fidélité, la parole donnée (...)* ». (C. Jacques, année, p. 204). La seconde typologie dans laquelle les femmes excellent est le *solimaden donkili*. Les chansons de ce genre sont faites de paroles visuelles pour conseiller les jeunes femmes nouvellement mariées.

Le Bèlèdougou est une aire culturelle vivant de l'agriculture vivrière. L'activité agricole a fait féconder chez les Bamanan des typologies champêtres. On dénombre le Cibaranin et le Dununjan. La typologie exclusive des chasseurs est le *Duguturu*. C'est un genre musical réservé aux hommes, à l'instar du Cibaranin et le Dununjan. Quant au Kotèba,

⁷ Les actes ou comportements qui font l'homme selon la morale sociale.

⁸ Valeurs et comportements qui font la femme et son image dans la perception sociale.

il est un genre partagé. Il existe un moyen d'expression pour toute la société sans aucun filtre socioculturel. À côté de l'univers du genre, le cercle ésotérique des chasseurs traditionnels, et les activités agricoles et sous le couvert de la stratification, les forgerons ont leur patrimoine culturel musical exclusif et endémique : le Janbara. Tout en montrant la particularité du forgeron, à travers les pactes *sine qua non* de la *Numunya* et de ses pratiques religieuses et parareligieuses, le Janbara le singularise. Les Peuls présentent leur patrimoine avec leur *Jurukelennin*. Cependant, au-delà de cette fresque socioculturelle, la pratique des chansons, comme celle des typologies, nécessite impérativement des connaissances ésotériques.

Dans la sagesse coutumière caractéristique du milieu bamanan, la vie se raconte et continue de se raconter inlassablement en patrimoine culturel musical. Les contraintes sociohistoriques et géographiques attisent l'inspiration des rossignols. Avec la puissance créatrice du verbe, les répertoires respectifs sont gorgés de valeurs socioculturelles. Avec insistance et poésie, les catégorisations racontent l'histoire singulière du Bèlédougou. Les chansons bamanan ont comme limons les réalités socio-culturelles et ses multiples déclinaisons. Ainsi, les typologies et leurs performances, elles, tissent un lien entre l'homme et la nature. Elles témoignent d'une complémentarité. Les chansons enseignaient aux jeunes la protection de la flore et de la faune, avant la mode écologie à foison du XXIème siècle.

Au-delà des thématiques qui se confondent où se relaient les valeurs sociohistoriques, les chansons bamanan ont un caractère particulier. Dans les pas de Gérard Dumestre(1981), on distingue un caractère répétitif. Tout en célébrant le vécu, cette répétition vise à susciter une symphonie immersive entre les patrimoines musicaux et les habitants. Les chansons sont le foyer incontesté de l'énergie qui permet au Bamanan d'affronter les contingences de l'existence. Elles sont aussi une célébration de l'aboutissement, de la consécration des hommes de trempe exceptionnelles. Les spécificités de la performance des typologies et leur caractère répétitif sont des faisceaux d'éléments qui font d'elles une partie de l'identité. Tout en régulant les leviers, l'itinéraire culturel ou artistique. Nouvellement, cette mosaïque culturelle bamanan fait face à des multiples enjeux de la modernité. La disparition des dépositaires, les conditions de performance et les supports deviennent des enjeux à la fois contraignants et conflictuels. Depuis quelques années, avec la mondialisation et ses arcanes, le patrimoine culturel musical d'obédiences orales doit se réinventer. Il reste évident que la modernité et ses fluctuations offrent à cet effet des dispositifs à l'oralité de se fixer et de s'adapter véritablement. Cette étude qualitative sur le patrimoine culturel musical du Bèlédougou a opté, dans sa démarche méthodologique, pour l'entretien. Les différents

entretiens avec les personnes ressources ont été enregistrés par le téléphone Tecno15 max pro. Dans cette entremise, cette contribution analyse, en partie, le patrimoine culturel musical du Bèlèdougou entre traditions et enjeu de la modernité.

1. Le Bèlèdougou : un creuset de patrimoines culturels endémiques

Anciennement, province du Wagadou, puis du légendaire Ségou, le Bèlèdougou est une vaste aire culturelle de la deuxième région administrative du Mali. Elle est située, au Nord, par le Wagadou et Bakhounou, au Sud, par le fleuve Niger, à l'Ouest, par le fleuve baoulé et à l'Est, par Shuala et Messékèla (A. Dembélé, 2016, p.249). Le centre de cette aire culturelle bamanan est Kolokani. Il est peuplé par les Bamanan auxquels s'ajoutent les Peuls, les Soninké, les Maures, entre autres. Les traditions de ce terroir foisonnent de patrimoines culturels musicaux endémiques. Ils expriment l'âme de ce peuple entre quotidienneté et sacralité. Sur cet espace géographique, à l'instar des milieux négro-africains, « *la parole s'enlace étroitement de la musique (...)* » (D. Delas, 1989, p.12). Cette aire culturelle connaît une multitude de typologies musicales inépuisables dans un seul article. Mieux encore, on ne peut pas tout dire des catégorisations choisies pour la présente étude. Sans vouloir faire une étude de musicologie, l'approche de cette contribution se veut pluridisciplinaire. Elle s'ouvre d'abord avec les genres exclusifs à travers le Ngusunbala et le *tekeretulon donkili* (battements des mains). Ensuite, elle s'élargit à quelques typologies des hommes le *Duguturu*, au genre champêtre (du Cibaranin, le Dununjan) et au Kotèba. Enfin, cet aperçu panoramique s'élargit à la stratification avec le Janbara des forgerons. Leur cousin les Peuls et leur Jurukelennin sont aussi convoqués.

Dans toutes les aires culturelles négro-africaines, chanter est une pratique vivace. La chanson permet aux peuples de dévoiler leur psyché et leur ingéniosité. Cette particularité se pérennise au Bèlèdougou par des catégorisations à la fois endémiques et transversales. Son importance socioculturelle est largement répandue. Lilyan Kesteloot attirait déjà l'attention sur les conditions de performances en Afrique, en général, et en Afrique de l'Ouest, en particulier. Elle note « *On la compose dans les circonstances les plus diverses, importantes ou banales, sacrées ou profanes, sérieuses ou futiles. Loin de s'opposer à l'action, elle l'accompagne, elle la provoque, elle l'exalte (...)* » (1971, p.3). Chaque genre a sa ou ses typologies et celles d'émanations stratifiées. La codification socio-culturelle est un cheminement nécessaire pour illustrer le génie du peuple bamanan à travers les strates. Ainsi, dans les pas de Stéphane Hirschi, la présente étude vise à percer les secrets de quelques

patrimoines culturels musicaux dans la pénombre des traditions et des réalités socioculturelles nouvelles.

L'une des typologies saillantes du patrimoine culturel musical du Bèlèdougou est le Ngusunbala (ou Musoninbala). Elle est une exclusivité de la gent féminine ; d'où son second nom. À l'analyse dans le milieu, plusieurs sortes de balafons sont joués lors des réjouissances récréatives sur les fèrè⁹ et parareligieuses, religieuses, dans la pénombre des bosquets sacrés. En plus du balafon de l'ordinaire, on a ensuite le Dobala¹⁰. Toutes ont leurs chansons et leurs répertoires respectifs. Elles sont nécessaires aux rituels des différentes confréries. Leur pluralité et leur portée expliquent le fait que de tels patrimoines culturels musicaux ne figurent pas dans les typologies de la présente étude. Le Ngusunbala est la plus répandue et vivifiée. Il fait partie de l'identité depuis toujours. Du Mandé au Bèlèdougou, depuis le Moyen Âge à nos jours, le balafon est considéré comme un instrument mythique et surnaturel. Il est aux confluent de la mystique. Il est évident de Ballafasseké Kouyaté¹¹ du mont Manding au balafon du Ngusunbala, qu'il est considéré comme un instrument royal. Il partage ce prestige socioculturel en Afrique de l'Ouest avec la Kora et le Ngonin. Cette distinction trans aire culturelle lui confère plusieurs spécificités qui font des Ngusunjeliw des performeurs. Singulièrement, le Ngusunbala rythme toutes les festivités socio-culturelles du Fura à la circoncision et autres activités récréatives majeures ou anodines. Cependant, son origine mystique lui octroie des ascendants mystiques. Socioculturellement, le Ngusunbala est d'origine animale. Selon la légende, largement répandue qui a érigé sa réputation, c'est un chasseur bamanan qui l'a introduit dans la société. En effet, le Chasseur découvreur, dans ses pérégrinations dans la forêt pour les besoins de sa confrérie, à sa surprise, a entendu un son. Intrigué, il cherche à en savoir davantage. Nuitamment, sur les traces du son singulier et captivant, il arpente les plaines vallonnées du Bèlèdougou. Soudain, il tombe sur un *fuga*¹². À l'autre extrémité de cet endroit, il aperçoit un spectacle unique et extraordinaire. Il vient trouver les porcs-épics¹³ en plein spectacle. Les uns jouant et les autres chantant et dansant l'instrument mystique. Le chasseur est vite conquis. Ayant observé le spectacle avec un vif intérêt, aussitôt le désir d'apporter la découverte au village l'étreint.

⁹ Espace public du village où a lieu les festivités récréatives et les réunions publiques telles les foyers des jeunes ou des salles polyvalentes de nos jours.

¹⁰ C'est un balafon d'une confrérie redoutée du Bèlèdougou le Do.

¹¹ Célébrissime griot manding joueur du balafon de Soundjata Keita et de Soumaoro Kanté du moyen âge.

¹² Espace dépourvu d'arbre il est reconnu investi d'esprits.

¹³ Animal reconnu en milieu bamanan pour ses connaissances hermétiques.

Après quelques instants d'ultimes hésitations, le chasseur tire un coup de sommation. Surpris et abasourdis, les porcs-épics courent pour rentrer dans leurs terriers. Dans leur course pour la survie, ils oublient l'instrument qui les avait réunis. Le chasseur prend le balafon du Ngusun et l'amène au village. Il en fit don à ses épouses comme instrument de réjouissance après leur dur labeur. De foyer en foyer, de village en village, la nouvelle se reprend et l'instrument séduit les Bamanan. Les hommes apprennent à le jouer et les femmes, à le chanter et danser. Chemin faisant, il rentre dans les us et coutumes. Bien que joué par les hommes (deux), le Ngusunbala est une catégorisation féminine. Son usage dans le Fura¹⁴ relève aussi d'un socio-didactisme. De par ses origines, il est un instrument de bravoure, d'exaltation des vertus cardinales qui font les Bamanan. À ce titre, les icônes du Ngusunbala de la deuxième moitié du XX siècle de Farako Doussou Traoré à Mariam Bagayoko, en passant par Baraoulen Soucko, Siain Koumaré, Sorofin Diarra...louent le sens profond de l'honneur, de la dignité.

Aussi que leurs chansons respectives, pour l'essentiel, exemplifient-elles les héros bamanan. Ils ont méthodiquement lutté contre la pénétration coloniale et le Djihad de El Hadj Oumar Tall (*Fila Kélé*). On peut citer notamment Bandjoukou Diarra¹⁵, Koumi Diossé Traoré¹⁶ et ses enfants Douga et Fadio, Samba Diarra (Sambablen) et son fils Kountou Diarra de Massantola. Sika Traoré de Guézena, le chef de commandement de la révolte de 1915¹⁷ figure aussi au rang de ces preux. Ces hommes, par leurs actes, ont atteint le summum de la consécration socioculturelle avec la devise *Saya ka pusa ni Maloya yé plutôt la mort que la honte*. Avec les chansons des Ngusunjeliw¹⁸, ils représentent une source d'inspiration profonde pour les jeunes Africains dans leur grande majorité. La chanteuse (*Ngusunjeli*) a un sistre rempli de cailloux ferrugineux et colorés à la guise. Elle le secoue au cours de la performance à sa guise. Le groupe artistique est complété par des danseurs. La sobriété de son orchestre lui confère une performance diligente. Cette habilité portative ou de mobilité à son revers de la médaille. Il est à signaler que socioculturellement, les Ngusunjeliw sont regardées de haut. Elles sont taxées, à tort ou à raison, de frivoles et de flagorneuses. Cette considération ou taxinomie, supposée des mœurs légères, se retrouve un peu partout en

¹⁴ Mariage traditionnel bamanan.

¹⁵ Fut l'un des adversaires d'Archinard et son allié Diossé Traoré lors de la bataille d'Ouessebougou du 25 et 26 avril 1890.

¹⁶ Un héros bamanan qui a payé de sa vie son opposition à la politique coloniale expansive en 1916 lors de la révolte du Bélédougou.

¹⁷ Il en était le commandant en chef de révolté contre la colonisation et ses pratiques.

¹⁸ Chanteuses (griottes) du Ngusun.

Afrique de l'Ouest à propos des femmes chanteuses de l'événementiel et de la musique de nos jours.

Le second patrimoine culturel musical du genre inscrit à l'agenda de cette étude est le *tekere tulon des solimadenw*¹⁹. Il est l'apanage des jeunes filles. Si les scènes de battements sont fréquentes en milieu bamanan, celles des filles nouvellement mariées (*solimadenw*) sont spécifiques et circonstanciées. Au Bèlèdougou, le mariage traditionnel (*fura*) fait l'objet de manifestation parareligieuse durant trois (03) jours et quatre (4) nuits. Il est une initiation méticuleuse par leur maîtresse attitrée (*Zéma*). Elle les enseigne pendant la retraite initiatique sous le hangar aux respects les codifications ancestrales. Suite aux enseignements socioculturels du *Zéma*, les néophytes, dans l'euphorie de leur changement de paradigme social, initient, sur le *fère*, des instants récréatifs nocturnes. Les initiés chantent les louanges de leur *Zéma* pour saluer ses enseignements. Après avoir chanté les vertus du mariage, les *solimadenw* fustigent les lâches, les poltrons entre autres. Tout en se montrant prêtes à œuvrer pour la cohésion sociale, la fidélité à toute épreuve à leurs conjoints, elles jurent de vouer leurs existences au respect du mariage. Ce don de soi est le gage de la consécration future de leurs progénitures respectives et le triomphe des valeurs bamanan. « *Tout ce que les enfants obtiendront ou deviendront dans la vie sera le reflet explicite ou implicite des « travaux » de la mère* » (M. F. M'Bow, 2006, p.111).

Socio historiquement, l'ensemble des villages du Bèlèdougou, ou presque, a été érigé par un chasseur. Les habitants, pour l'essentiel, sont venus de Ségou. La quête de gibier et de perspectives fait les hameaux puis les villages. À ce titre, la chasse est devenue une activité socio-culturelle saillante. Il reste évident, ici aussi comme au Manding, que sa pratique, nécessite une longue et profonde immersion dans les arcanes confrériques de kontonron et sanènè (Y. T. Cissé, 1964). Le patrimoine culturel musical au Bèlèdougou se décline aussi en mode des confréries. De la recherche tous azimuts à l'implantation réussie, la chasse est devenue une réalité. Sa typologie musicale et ses instruments deviennent des patrimoines. De ce fait, le patrimoine culturel musical des chasseurs est le *Duguturu*. Il est un instrument à cordes. Sa sœur jumelle, en partie, est le *wossolo ngonin* (ou *Kamalen ngonin*) joué par le chanteur de renom Sékouba (ni) Traoré²⁰. Si le wassolo ngonin est largement rependu au Mali et dans la sous-région, quant au *Duguturu*, il reste presque menacé de disparition. Ses

¹⁹ Battements des mains de jeunes filles nouvellement mariées.

²⁰ Est actuellement l'un des illustres chanteurs des milieux ésotériques des chasseurs du Mali.

performeurs sont rarissimes à l'exception de Barassafé Komokoro Konaré²¹ et Djolo Diarra ...Depuis des siècles, le Duguturu, une guitare traditionnelle éponyme aux vibrations particulières qui rythment la vie des chasseurs. Elle exalte et les galvanise pour l'exploit et la consécration sociale. Seuls les chasseurs d'exception qui ont abattu les gros gibiers ou réaliser des prouesses (*piangara*) peuvent danser le *Duguturu*. *Kossounalen* Hamari Diarra fut un de ses excellents ambassadeurs dans un passé récent.

Le deuxième patrimoine des hommes concerné par les présentes études est le Cibaranin. Il est une adjonction de trois termes en bamanan Ci : labeur, travail, Bara : gourde, caisse, Nin : particule de petitesse littéralement une caisse de résonance qui célèbre le labeur fait pour la culture de la terre. Elle y est la principale activité depuis toujours. Si toutes les typologies bamanan ont une fenêtre ouverte sur l'agriculture, celle qui l'est exclusivement dédiée est le Cibaranin. Il est un patrimoine culturel musical qui présentifie l'abondance des récoltes et des personnes qui ont dédié leurs vies à l'agriculture. En effet, quand les pluies étaient suffisantes, loin du dérèglement climatique de nos jours, les cultures vivrières produisaient des récoltes abondantes. Ainsi, les gros cultivateurs (*Samankew/pɔmasaw*), pouvaient avoir dans leurs greniers l'équivalent de sept (7) ans de récolte. Les Cibaranin *fɔlaw*²², tels que Nontin Coulibaly, Kouloudjèkè Sadio Traoré, Bouala Dougougnè Coulibaly NGuégouan Dédé Coulibaly chantaient leurs louanges et sculptent l'architecture de leur consécration socio-culturelle. La troisième catégorisation des hommes dans cette étude est le Dununjan. Il est également un genre champêtre. Cet orchestre de longs tambours est joué dans les chants pour fouetter l'orgueil et encourager les travailleurs pendant les récoltes. Sa performance exhorte au travail bien fait et valorise les activités agricoles et le labeur fait pour l'autosuffisance. L'un des chanteurs emblématiques du Dununjan au XX^{ème} siècle reste, entre autres, Mantan Balladjgi Traoré.

Le Kotèba est un patrimoine musical culturel musical du Bèlédougou. Les villages se démarquent les uns des autres par leurs Kotèba et leur performance. Il est une métaphore qui renvoie à l'escargot. Il se danse en cercle. Il est une production qui se fait en deux étapes. La première est faite de chansons et de danses en file indienne. La seconde est une représentation théâtrale (O. Kanouté, 2007). Elle s'inspire des forces et des faiblesses de la société bamanan. Le Kotèba est une typologie qui ne fait pas de distinction entre les genres. Il ne tient compte d'aucune stratification sociale. Les instrumentistes (percussion) accompagnent la

²¹ Sont de nos jours les deux virtuoses du Duguturu au Bèlédougou.

²² Joueurs du Cibaranin les plus célèbres de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

performance. Au XX^{ème} siècle, à l’instar de tous les patrimoines culturels, le Kotèba s’est fait distinguer surtout lors des manifestations du vingt-deux(22) septembre²³. Les troupes de Kotèba emblématiques du dernier siècle sont entre autres le Kotèba de Tioribougou, de Nèrèkoro. Il existe un autre genre de Kotèba plus lente dans la gestuelle et la performance : Jaara. Le village de Monzonbala a fait féconder son génie créateur en initiant. Il exprime son savoir et son savoir-être tout en restant attentif aux perceptions de l’homme dans la cognition sociale.

Chanter au Bèlèdougou relève d’un domaine partagé par les castes de même que les femmes. Mais les femmes aussi bien que les hommes ont leurs catégorisations spécifiques. Chacun avec sa musique affirme son talent et singularise sa performance. Au-delà des genres, la stratification est pourvoyeur de patrimoine culturel musical. Très répandue dans les sociétés Ouest-Africaines, elle est une réalité socio-culturelle. Elle laisse apparaître les strates des nobles (*honow*) les castes socio-professionnelles (*namakaw*) les captifs (*jonw*) (B. Dieng, 2008, p. 16). Dans cette dernière strate où il y a le forgeron. Il a des fonctions socio-culturelles marquées à l’instar de la société Senoufo. Des sociétés d’initiations aux activités ludiques anodines, les forgerons sont le chantre de la culture bamanan. En plus de ses multitudes de facettes entre quotidienneté et sacralité, ils ont fécondé une typologie exclusive : le Janbara. Il est un orchestré de percussions de flûtes (*Kɔnburu*)²⁴ de sept à dix personnes environ. L’usage du *Kɔnburu* est récurrent au cours de la performance du Janbara. Généralement, c’est le chanteur du groupe qui la teint. Il permet l’assistance d’apprécier le langage de la flûte. Sa tonalité affinée singularise la performance du Janbara et la rend facilement reconnaissable. Ses conditions de production sont nettement balisées. Il est joué seulement lors du décès d’un patriarche forgeron, lors du Guantugu²⁵ ou une intronisation du chef de village (Dugutikisigi). Cependant, ce n’est pas tous les forgerons qui ne peuvent le jouer encore moins le danser. Le respect des pactes sociaux, la pureté du lignage est la condition sine qua non de son jeu et de sa danse. Il est toujours dansé avec des objets aratoires (la houe, la hache...). Il reste une célébration du forgeron et de son Art dans le strict respect des préceptes scellés par Nuyunfari.

²³ Fête nationale de l’accession du Mali à l’indépendance.

²⁴ Est une flute jouée exclusivement par les forgerons purs. Elle est taillée dans le bambou. Elle est minutieusement modelée sous l’impulsion des connaissances ésotériques de la strate.

²⁵ Est une manifestation religieuse de réduction du minerai de fer. La pureté sous-tendue par le savoir être est la condition sine qua non de sa performance.

Le cousin du forgeron, le peul, n'est pas à l'abonné absent du riche patrimoine musical du Bèlèdougou. Les Peuls de leur hameau au pastoralisme en passant par la transhumance expriment leur identité à travers des chansons. Sous l'impulsion de leur instrument le Jurukelennin (une typologie de guitare exclusive à une corde) ils domptent la solitude des plaines et de parent à l'imprévisibilité de la brousse lors de la transhumance. Avec et à côté des patrimoines culturels bamanan le peul inscrit magistralement dans la mosaïque géographique sonore du terroir. Tout en explicitant le credo peul, les chansons du Jurukelennin traversent et reflètent l'histoire hybride des peuplements du Bèlèdougou faites rencontre et de mémoire collective. Plus que jamais, ses thématiques convoquent le *pulaaku* (B. Ursula. et Derive J., 2008, p. 236) et le vivre ensemble, la tolérance, l'entraide des valeurs qui manquent, de nos jours, cruellement ou presque à tout l'ouest-Afrique. Depuis quelques années, sous le couvert des accords sous régionaux et régionaux doublés par la mondialisation rampante et les TIC, les hommes et leurs valeurs socioculturelles séculaires sont soumis à des contacts divers. La modernité devient un challenge pour les traditions et les trésors qu'elles recèlent. Ils doivent nécessairement se réinventer avec efficience.

2. Les typologies face à la flambée de la modernité

Depuis quelques décennies, le monde est devenu un village planétaire. Mondialisation aidant, les patrimoines culturels musicaux s'hybrident. À toutes les identités, l'altérité devient la norme. Mais elle doit se faire en tenant compte des spécificités séculaires et avec efficience (B. B. Diop, 2001). À ce titre, les patrimoines culturels musicaux, en général, ceux du Bèlèdougou, en particulier, font face à des défis multiformes. Le contact tous azimuts est très souvent une source potentielle d'altération des spécificités. Cependant, Mariam Bakayoko a su préparer sa relève avec l'émergence de sa nièce Sèdjè Bagayoko. Anticipant cet état de fait de la relève, Hamari Diarra²⁶ a initié très tôt son fils Djolo Diarra. De nos jours, des décennies après la mort de son illustre père, il continue en dépit des contingences de la modernité, de rallumer la flamme du *Duguturu*.

S'agissant du *Solimadendonkili*, son sort n'est pas meilleur. En effet, avec l'introduction des confessions monothéistes les us et coutumes connaissent des mutations. Le Christianisme fut introduit par la colonisation et ses missionnaires. Quant à l'Islam, il est l'avatar de la Djihad d'El hadj Oumar Tall (*filakele*). Avec ces irrptions, le mariage traditionnel bamanan (*fura*) est en perte de vitesse. Récemment, le Fura est relégué, voire

²⁶ Est un grand chanteur du Duguturu de la deuxième moitié du XXème siècle.

marginalisé, au profit du mariage religieux. Les vestibules des chefs de villages ne sont plus arpentés pour les célébrations. Les mosquées et les églises poussées un peu partout sont prises d'assaut. L'option du mariage, via les canaux des institutions religieuses monothéistes, impacte profondément et négativement la pérennité du solimaden donkili. Aussi faut-il souligner qu'avec l'avancée du sahel et la coupe abusive des arbres pour les besoins du bois et du charbon de chauffe, la pratique de la chasse se raréfie. Par conséquent, les chasseurs manquent cruellement de gibiers. C'est pourquoi ils vont chasser à Ségou, ou dans le Mandé voisin.

Quant aux typologies champêtres (le Cibaranin et le Dununjan), elles sont également prises dans l'étau de la modernité. Si le milieu d'étude est toujours une zone d'agriculture, la rareté des pluies et le réchauffement climatique ont défiguré la pratique. Les terres peinent à nourrir leurs propriétaires. Ce phénomène est doublé par l'immigration clandestine et l'orpillage à foison sur les aires culturelles voisines. Ainsi, les gros producteurs, à l'instar des typologies champêtres, se raréfient. Sous ce rapport, avec le paradigme de l'agrobusiness, les gros cultivateurs proviennent désormais des arcanes de l'agriculture mécanisée. Ce nouveau visage de l'agriculture peine également à s'imposer pour des raisons de trésorerie et de cursus de formation adéquat. Le sort du Kotèba n'est pas meilleur. Avec des jeunes, chaque village monte sa troupe de Kotèba. Mais leurs chansons sont généralement tirées du répertoire existant saupoudré avec un peu d'actualité surtout avec moins de talent.

Pour ce qui concerne le Janbara, la constitution de son orchestre de même que sa performance sont en perte de vitesse. Avec l'immigration, les échanges et surtout les réseaux sociaux où pullulent les images érotiques, la pureté des castes en général, des forgerons en particulier deviennent un challenge. Or, pour jouer et danser les Janbara, à l'instar de toutes les pratiques du forgeron, la pureté du lignage et du comportement est un impératif. Quiconque fait le Sirōtike²⁷ en est exclu à jamais de la performance du Janbara et de toutes les pratiques religieuses et parareligieuses de la caste des forgerons. Compte tenu de la banalisation du sexe et de la sexualité, les forgerons purs au Bèlèdougou se comptent le bout du doigt d'une main. De ce fait, le Guantugu qui fait également leur spécificité socioprofessionnelle peine à trouver des forgerons socioculturellement aptes. L'industrialisation et ses fers ont aussi impacté celui du Guantugu. Cependant, son usage est encore fréquent dans les milieux confrériques et géomantiques.

²⁷ Avoir des relations sexuelles ou se marier avec un Peul ou un Bamanan autre que le forgeron ou commettre l'inceste.

De nos jours, les patrimoines culturels de divers bords nécessitent et méritent un appui de L'État et de ses partenaires. Certes, il existe au Mali un service public dédié au patrimoine culturel. Cependant, ses programmes sont beaucoup plus axés sur la recherche sur les empires et foyers culturels tels que le Manding, le pays Dogon, de Djenné Djénno, de Tombouctou, de Gao. Les vertiges du patrimoine de ces aires culturelles constituent l'objet d'investigations fines. Cependant, de ces sites culturels mentionnés ci-dessus la musique traditionnelle et ses typologies à foison de toutes les régions du Mali bénéficient de peu d'attention dudit service. Cet état de fait est préjudiciable à plusieurs titres pour les patrimoines culturels musicaux et leurs répertoires. Pour davantage promouvoir les patrimoines culturels musicaux, l'État Malien a initié deux écoles de formation. On dénombre l'institut National des Arts (INA) et nouvellement le Conservatoire des Métiers, des Arts et multimédia Balla Fasséké Kouyaté. Elles insufflent, en raison de leurs programmes d'étude, un engouement chez les apprenants par l'instruction afin de mieux arpenter les dédales de la world music. Les biennales artistiques culturelles et sportives qui permettaient aux patrimoines culturels musicaux de s'exprimer et de se pérenniser deviennent peu à peu l'avatar d'un vieux souvenir. De nos jours, force est de reconnaître qu'au Mali, avec les crises sociopolitiques en répétition dues aux incompréhensions multiples, les biennales ne sont plus organisées. Entre temps, la world music et son système occupent davantage l'univers socioculturel. Et ils conquièrent la jeunesse malienne.

Depuis 2002, les survivances ou les résurgences de l'oralité dans les sociétés africaines modernes ont été une thématique de référence de nombre de chercheurs. La néo-oralité avec son approche « (...) *la dimension créative ne se manifeste plus seulement dans l'interprétation personnalisée d'un énonciateur spécifique qui «reproduit» une œuvre dans le cadre d'une performance donnée, elle se réalise dans une véritable « invention » qui aboutit à la naissance d'un objet culturel nouveau(...)* » (A. M. Dauphin-Tinturier & D. Jean, p. 183). La proximité du Bèlédougou et de la capitale du Mali, Bamako, a été depuis les indépendances une source de métissage de migration. Les habitants, comme ceux des aires culturelles multiples du Mali, convergent vers la capitale. Cette convergence vers la ville et ses sirènes deviennent tendance. Chacun vient chercher de perspectives meilleures. Les artistes chanteurs du milieu d'étude établis à Bamako doivent chercher à vivre de leur art tout en gardant leur identité première. Le faisant, les patrimoines investissent un cadre nouveau pour une continuité à bien des égards. La néo-oralité devient un contexte et un cadre propice à écrire une nouvelle épopée des patrimoines d'obédiences orales. La production des albums ou

single, les enregistrements studio, les prestations lors des cérémonies de baptême, de mariages les élections multiples deviennent les terreaux de la performance du patrimoine culturel entre autres pour une propulsion urbaine. Aussi faut-il souligner que tout en s’inspirant du passé chargé d’épreuves et de leçons, les patrimoines culturels musicaux racontent les modes de vie très marqués. Avec une rage de vivre singulière, la musique bamanan des traditions à la modernité célèbre les héros du quotidien. Tel un viatique, le patrimoine culturel musical accompagne le Bamanan, le Malien dans son intimité comme dans son quotidien. Naguère, nombre de chanteurs et de groupes du Mali, des sérails de la world musique, corroborent cette réalité profondément enracinée. On peut citer entre autres le Songhaï blues.

Il importe de noter qu’il n’existe pas au Mali un programme véritable de sauvegarde pour des patrimoines culturels musicaux. Le cas du Bèlédougou n’est pas exception. De Kayes à Kidal, du patrimoine culturel du Khasso à celui de l’adras des Ifoghas, aucune politique nationale ne veille à fixer véritablement les chansons traditionnelles et les instruments qu’ils sous-tendent à l’exception de la Koro et du Ngonin, en partie. Chaque aire culturelle avec ses ressortissants et leurs moyens de bord, tente de pérenniser leurs identités. Ils initient des musées, des troupes folkloriques, des émissions à la télé ou à la radio. Mais force est de reconnaître que sans une volonté politique de l’État à travers les ministères de la Culture et de l’Éducation et leurs démembrements, les efforts des ressortissants sont peu efficaces. Delà le plaidoyer nécessaire pour le patrimoine culturel musical Malien. Plus que jamais « *on ne peut pas construire sa modernité en faisant fi de sa tradition (...)* » (O. Kanouté, 2010, p. 38). Le patrimoine culturel pluriel du Mali tels que le *m’bolon* et le *nampou* des Minianka (ou mamara), le *bara* de Ségou, le Koroba (koro: calebasse, ba : battements, performance de battements de calebasse) des dogon, le *gambari* pour les Peul, le *bajuru* des griots Manding, le balafon des Senoufo, le *Didadi* du Banimonotié (Bougouni), le *Takamba* de Songhoi méritent des programmes fins de sauvegarde et vulgarisation. Ainsi, avec la poussée salvatrice du gouvernement, la culture, en général, le patrimoine culturel musical du Bèlédougou, en particulier, pourra s’arrimer avec efficience à la dynamique de la World musique. La résilience, sous l’impulsion des autorités maliennes et leur partenaire, pourrait même être une source d’entrée de devises et un moyen de repenser l’économie de la musique. Dans le sillage de la rencontre internationale des chasseurs traditionnels de l’Afrique de l’Ouest²⁸ l’État pourra initier les rendez-vous biennaux ou triennaux.

²⁸ Cf. *Africultures* n°33, dossier « l’impact des chasseurs ».

Le caractère des typologies laisse apparaître une particularité patrimoniale du milieu d'étude. Chanter, c'est vivre son talent et faire vivre sa culture selon son époque. C'est surtout exprimer une vision distinctive du monde. La catégorisation musicale socioprofessionnelle s'inscrit dans ce sillon. Avant et avec les big data, la musique traditionnelle est restée fidèle à la verticalité de la philosophie bamanan. Face aux crispations et vagues d'appréhension de la modernité, la musique traditionnelle et ses répertoires apparaissent comme une des raisons d'être intemporelles. À ce titre la pandémie du COVID-19 a plus que jamais fait resurgir la portée socio didactique de la musique. Elle permet toujours à l'homme de transcender les contingences. Ce faisant, face à l'âpreté du quotidien, la musique quelle qu'elle soit, favorise l'inébranlabilité de l'espèce humaine. D'hier à aujourd'hui, elle apporte, en plus des valeurs qu'elle véhicule, l'espoir, témoignage de l'Espérance gage de la fécondité.

Conclusion

D'hier à aujourd'hui, le patrimoine culturel musical du Bèlèdougou demeure un creuset de valeurs. La mosaïque de typologies qui la sous-tend analysée va du Ngusunbala et le *tekerè tulon donkili* à la stratification sociale avec le Janbara en passant par les typologies des hommes tels que les *Duguturu* et les genres champêtres le Cibaranin, le Dununjan, le Kotèba, le Jurukelennin des Peuls. Toutes les catégorisations ont leurs conditions de performances. Elles servent de baromètre et reflètent l'identité. Dans la galerie de patrimoniale du Bèlèdougou, les chansons relient le passé au présent pour des perspectives meilleures. Les répertoires traditionnels se nourrissent de l'histoire et des confins de la philosophie bamanan. La richesse patrimoniale d'obédiences orales connaît, de nos jours, des perspectives problématiques. Avec le paradigme de la world et les nouvelles conditions de performance, la quasi totalité des catégorisations inscrites à l'agenda de cette étude est en voie de disparition. Cependant, certains jeunes tentent, avec les canaux nouveaux, de tracer les sillons d'une vulgarisation résiliente. Leur succès est relatif. De nos jours, un appui conséquent de l'État malien et de ses partenaires s'impose dans ce sous-secteur. Il permettra de mieux fixer les trésors patrimoniaux en les vulgarisant par les TIC. Pour ce faire, ils doivent, comme tout héritage culturel, rester ouverts au souffle et aux fluctuations de la modernité. Ce faisant, le syncrétisme devient un chapitre nouveau de l'épopée patrimoniale du Mali en général, du Bèlèdougou en particulier, à écrire.

Références bibliographiques

- CAMARA Seydou, 1990, *Tradition orale en question : conservation et transmission des traditions historiques au Manden : le centre de Kéla et l'histoire du Mininjan*, thèse de Doctorat, Tomes I et II, Paris, E.H.E.S.S.
- CHEVRIER Jacques, 1999, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- CISSE Youssouf Tata, 1964, « Notes sur les Sociétés de Chasseurs Malinké », *Journal de la Société des Africanistes*, XXXIV.
- CISSE Momar, 2006, *Parole chantée ou psalmodiée wolof collecte, typologie et analyse des procédés argumentatifs de connivence associés aux fonctions discursives de satire et déloge*, Dakar, thèse de Doctorat d'État, Tomes I et II, UCAD.
- DAUPHIN-TINTURIER Anne-Marie et DÉRIVE Jean, 2002, *Oralité africaine et création*, Paris, Karthala.
- DELAS Daniel, 1989, *Parcours de lecture poèmes de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Bernard-Lacoste.
- DEMBÉLÉ Afou, 2016, « *La poésie orale du Bèlédougou : typologie et analyse littéraire* », thèse de Doctorat, Dakar, UCAD.
- DÉRIVE Jean, 1986, *Fonctionnement sociologique de la littérature orale : L'exemple des Dioula Kong (Cote d'Ivoire)* thèse de Doctorat d'État, Paris.
- DIENG BASSIROU, 2008, *Société wolof et discours du pouvoir*, Dakar, UCAD.
- DIOP Boubacar Boris., 2001, « Identité Africaine et mondialisation », *Africultures* n°41, article n°5.
- DUMESTRE Gérard, 1981, « Binba, une chanson coquine de Bamako » in *Mandenkan* N°2, Paris, pp.85-86.
- HIRSCHI Stéphane, 2008, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps : de Béranger à Mano Solo*. Paris, les belles lettres.
- Kam Sié Alain, 2000, *Littérature orale au Burkina Faso : Essai d'identification des textes oraux traditionnels et leur utilisation dans la vie moderne*, Ouagadougou, thèse de Doctorat d'État, Tome I et II, Université de Ouagadougou.
- KANOUTÉ Oumar, 2010, « Identité et Mondialité réception Bambara de la Tragédie du roi Christophe », *Cahiers de Mandé Bukari*, Revue trimestrielles N°19, 2^{ème} trimestre, Bamako, Les Cauris d'or.
- KANOUTÉ Oumar, 2007, *Le théâtre malien de 1916 à 1976*, Tome I, Bamako, Édis.
- KESTELOOT Lilyan, 1971, *La poésie traditionnelle*, Paris, Nathan.

KODJO Bienvenu, 1989, *La chanson populaire dans les lectures “Fon” et “Goun” du Bénin : aspects sémiotiques et sociologiques*, thèse d’État, Lille.

MIDIOHON Thécla Ggikpi, 2008, *Oralité et Poétique : histoire de la recherche en traditions orales et poétique des textes*, thèse de Doctorat d’État, Tome I et II, UCAD, Dakar.

WANE Amadou, 2013, *La chanson populaire et conscience politique au Sénégal l’art de penser la nation*, Dakar, thèse de Doctorat d’État, Tomes I et II, UCAD.

Analyse lexico-syntaxique de la quête de la prospérité dans le roman, « *La rue 171* », de Pierre Kangannou Kouassi

Aimé THIEMELE

Université Félix Houphouët-Boigny

Département de Lettres Modernes

thiemaime2005@yahoo.fr

Résumé

Aujourd'hui, l'humanisme se présente dans les écrits de plusieurs auteurs sous multiples facettes. « *La rue 171* » de l'écrivain ivoirien Pierre Kangannou Kouassi en est une illustration. En effet, les différents chapitres de cette œuvre montrent des personnages qui, dans leur quête de prospérité et de bonheur, sont prêts à tout faire. Et, tous les faits, les événements, les actes et les actions y sont décrits par le narrateur avec des formes d'expression particulières qui ont retenu notre attention. C'est ce qui justifie le choix de « *La rue 171* », une œuvre romanesque offrant, à travers ses personnages, plusieurs visages de l'humanisme. D'où l'intérêt de cette communication qui convoque la sémantique, la pragmatique et l'analyse syntaxique pour faire ressortir l'état et le visage de l'humanisme au XXI^e siècle. Cet article s'articule en trois parties. D'abord, la première traite du commerce du sexe. Ensuite, la deuxième partie décrypte la cupidité de l'homme contemporain. Enfin, la troisième est consacrée à l'individualisme et à l'égoïsme.

Mots clés : visages, humanisme, quête, prospérité, lexico-syntaxique.

Abstract

Today, humanism presents itself in the writings of many authors in many facets. "Rue 171" by Ivorian writer Pierre Kangannou Kouassi is a case in point. Indeed, the different chapters of this work show characters who, in their quest for prosperity and happiness, are ready to do anything. And, all the facts, events, deeds and actions are described there by the narrator with particular forms of expression that have caught our attention. This is what justifies the choice of "La rue 171", a fictional work offering, through its characters, several faces of humanism. Hence the interest of this communication which summons semantics, pragmatics and syntactic analysis to bring out the state and the face of humanism in the 21st century. This article is divided into three parts. First, the first deals with the sex trade. Then, the second part deciphers the greed of contemporary man. Finally, the third is devoted to individualism and selfishness.

Keywords: faces, humanism, quest, prosperity, lexico-syntax.

Introduction

Dans nos sociétés actuelles, la recherche de biens matériels et la quête de bonheur semblent avoir plus d'importance que l'homme. De sorte qu'il n'existe presque plus de valeurs caractérisant l'humanisme. On a appelé «Humanisme», à partir du XIX^e siècle, le mouvement intellectuel apparu avec la Renaissance italienne et qui s'est propagé dans toute l'Europe au XV^e et au XVI^e siècle. L'humanisme se présente dans les écrits de plusieurs

auteurs sous plusieurs formes. Le roman « *La rue 171* » de l'écrivain ivoirien Pierre Kangannou Kouassi en est une illustration. En effet, les différents chapitres de cette œuvre montrent des personnages qui, dans leur quête de prospérité et de bonheur, sont prêts à tout faire. Et, tous les faits, les événements, les actes et les actions y sont décrits par le narrateur avec des formes d'expression particulières qui ont retenu notre attention. C'est ce qui justifie le choix de « *La rue 171* », une œuvre romanesque offrant, à travers ses personnages, plusieurs visages de l'humanisme. D'où l'intérêt de cette communication qui convoque la sémantique, la pragmatique et l'analyse syntaxique et dont l'objectif est de faire ressortir l'état et le visage de l'humanisme au XXI^e siècle. Quels visages et quel sens recouvre l'humanisme aujourd'hui ?

D'abord, dans le cadre de la théorie linguistique générale telle qu'elle est envisagée par la grammaire générative-transformationnelle (Dubois et Lagane, 1997, p.434), « la sémantique est un moyen de représentation du sens des énoncés. » Ensuite, « L'aspect pragmatique du langage concerne les caractéristiques de son utilisation (motivations psychologiques des locuteurs, réactions des interlocuteurs, types socialisés de discours, objet du discours, etc.) » Enfin, selon la même source, « On appelle syntaxe la partie de la grammaire décrivant les règles par lesquelles on combine en phrases les unités significatives (...). »

Selon Riegel et al.,

...traditionnellement, la syntaxe (du grec *syntaxis*: mise en ordre, disposition, assemblage) décrit la façon dont les mots se combinent pour former des groupes de mots et des phrases. En français, l'existence d'une dimension syntaxique est d'emblée confirmée par le caractère non arbitraire de l'ordre des mots. La combinatoire proprement syntaxique, loin de se réduire au seul ordre linéaire des mots, détermine leur regroupement en syntagmes qui fonctionnent comme des unités intermédiaires entre le niveau des mots et celui de la phrase. (Riegel et al. 1994, p.39)

Et, la sémantique lexicale est l'étude du sens des mots, ou plutôt des lexèmes, d'une langue. Maurice Grevisse (1986, p.189) définit « le mot comme une suite de sons (ou de lettres, si on envisage la langue écrite) qui a une fonction dans une phrase donnée, et qui ne peut se diviser en unités plus petites répondant à la même définition. »

Cet article s'articule en trois parties. D'abord, la première traite du lexique au service du commerce de sexe. Ensuite, la deuxième partie décrypte un lexique traduisant la cupidité de l'homme contemporain. Enfin, la troisième est consacrée à une analyse lexicale portant sur l'individualisme et l'égoïsme.

1. L'emploi d'un lexique au service du commerce de sexe

L'humanisme consiste à faire en sorte que l'humanité optimale advienne. C'est un projet éthique d'accomplissement de l'humain. Cependant, l'humanisme du XXI^e siècle a plusieurs visages, car il dépend de la conception de l'homme sur laquelle il s'appuie. Il prendra des formes différentes selon que l'on considère l'homme comme un être spirituel, matériel ou social, et l'humanité optimale comme le développement de l'un ou de plusieurs de ces aspects. Dans cette perspective, l'humanisme consisterait à respecter la pluralité de l'homme, à le considérer selon toutes ses dimensions. L'homme n'est pas figé, mais en devenir. Son accomplissement aussi. C'est dans cette optique que « *La rue 171* » nous présente plusieurs visages de l'homme.

Le roman, « *La rue 171* », nous présente des affiches publicitaires avec des inscriptions inhabituelles et qui sortent de l'ordinaire. Par exemple, nous le voyons dans les extraits suivants :

P1 : « **DEVELOPPE
SEXE**

SEINS ET FESSES

Contact : 00225 07 40 51 » Page 60

P2 : « **GARCON A LOUER**

Travail propre

Remboursement si vous n'êtes pas satisfaite

Téléphone : 002250809 ou 002250415 » Page 33

P3 : « **AGENCE BAISON**

24H/24

Contacts : (000 225) 99 00 99

(00 225) 10 01 00

Mail : www.jouissancenolimit@yahk.zr »

Les extraits P1, P2 et P3 nous présentent des expressions choquantes : « *les femmes s'offrirent* », « **GARCON A LOUER** », « *Remboursement si vous n'êtes pas satisfaite* ». Ces groupes de mots plantent, dans le roman, le décor d'une société où les valeurs morales n'existent pas. Une société où l'être humain a la même valeur ou peut-être moins qu'un objet. Ce qui nous permet de comprendre que le XXI^e siècle présente un humanisme au visage hideux, dévergondé, sans aucune honte. L'usage du substantif « *femmes* » employé avec le verbe pronominal « *s'offrirent* » assimile les « *femmes* » à des présents, à des cadeaux offerts « (...) à tous ceux qui leur faisaient des avances (...) même aux passants ivres de joie qui voulaient immortaliser ce jour par un acte sexuel inoubliable. » Le sexe est un moyen d'épanouissement de l'être humain

Dans ce tableau sombre de l'humanisme du XXI^e siècle, les hommes aussi sont comme des articles, des marchandises, qui sont loués et utilisés pour faire un « *Travail propre* » que traduit ce groupe nominal avec « *Remboursement si vous n'êtes pas satisfaite.* » Le dernier mot de la phrase précédente, c'est-à-dire le participe passé passif considéré aussi comme un adjectif qualificatif, « *satisfaite* », porte la désinence du genre féminin « e ». Cette marque féminine nous indique alors que le locataire du garçon est une femme. Nous sommes en présence d'une société où le garçon est l'objet d'un commerce dont le terme « *locataire* » provenant de la locution infinitive « *A LOUER* » devient un autre nom de l'acheteur. Par contre, nous ne pouvons pas parler de la vente du « *GARCON* ». Nous pourrions plutôt dire que le « *garçon loué* » vend, à travers la location, ses services à la femme « *locataire* ». Après un « *travail propre* », c'est-à-dire des rapports sexuels bien faits et qui entraînent la femme à l'extase, l'homme s'en va. Il sera loué par une autre femme, ou plutôt, ce n'est pas un abus de le dire, par d'autres femmes pour un autre « *travail propre* » ou d'autres « *travaux propres* ».

La conséquence directe de ces actes, ce sont des « *fécondations carnavalesques, massives* » que présente l'extrait suivant :

P3 : « Les enfants qui naquirent neuf mois après ces fécondations carnavalesques, massives et historiques furent nommés pour la plupart, « *Bienvenu* », « *Désiré* », « *Espérance* », « *Aurore* », « *Félicité* », « *Indépendance* », etc. Mais le prénom qui fut le plus attribué à ces nouveau-nés fut « *Félix* », en signe de reconnaissance au père de l'indépendance, qui se prénommaît, je vous le rappelle, Félix. » P.13

Les mots ou adjectifs qualificatifs « *carnavalesques, massives* » et « *historiques* » expriment ici le manque de sérieux accordé au rapport sexuel dans la société humaine actuelle. Il se pratique comme de l'amusement. L'acte sexuel est devenu un jeu, quelque chose de sans grande importance, sans aucune valeur. Par ailleurs, les adjectifs qualificatifs, « *massives* », et « *historiques* », dénotent du manque de planification au niveau des naissances. Il nous montre aussi que l'humanisme du XXI^e siècle est un concept qui n'a plus son sens premier. Il est la caractéristique d'une société humaine dans laquelle la vertu n'existe plus ou si elle existe, elle doit être pour une minorité d'hommes. Une société sans projet viable, où les naissances ne sont pas contrôlées. Du coup, le surpeuplement survient dans certains pays avec ses corollaires de difficultés qui affaiblissent certains chefs d'État et leurs pays tels que nous le présentent les extraits suivants :

P4 : « La nuit de l'indépendance fut mémorable en tout point de vue ! P.12

P5 : « Ah comme cette époque fut pénible pour le bienheureux Félix du pays des mille et une merveilles ! Les habitants du quartier « *Le dos du lépreux* », par exemple, disaient qu'ils étaient des laissés pour compte de l'indépendance et que, sans la sollicitude du bon Dieu, il n'y aurait personne pour gratter leur dos

endolori ! Ils l'accusaient de jouir seul du fruit de leur labeur. » P.15

En P4, le substantif « indépendance » fait allusion à un peuple qui se défait du joug d'une domination et qui vient d'obtenir sa liberté, son « indépendance ». Ce mot nous montre qu'il existe encore des peuples assujettis, des peuples qui manquent de liberté, des peuples qui ne disposent pas d'eux-mêmes ; ils ne sont pas considérés comme des hommes puisqu'ils ne sont pas libres, ils n'ont pas de droit. Malgré « l'indépendance » obtenue après les luttes communes, certaines parties du peuple, comme « *Les habitants du quartier « Le dos du lépreux »* », dans l'extrait P5, vivent dans la misère et dans le dénuement total tels que nous l'exprime le nom même de leur quartier : « *Le dos du lépreux* ». Nous rappelons que le mot « lépreux » est un adjectif qualificatif substantivé. Ce substantif, « lépreux », désigne l'être humain malade de la lèpre.

La lèpre est une maladie qui a fait des ravages dans les sociétés humaines. Des hommes se sont vus abandonner comme les habitants du quartier « *Le dos du lépreux* » qui, à travers la phrase qui suit, disent qu'ils sont « *des laissés pour compte de l'indépendance et que, sans la sollicitude du bon Dieu, il n'y aurait personne pour gratter leur dos endolori !* » Ces groupes de mots susmentionnés nous montrent que les valeurs de dignité, de vertu, de justice, de solidarité et d'égalité, que recouvrait l'humanisme à sa naissance, ont disparu et ont fait place à l'égoïsme, au manque de solidarité, à l'abandon, à « des laissés pour compte », à la mauvaise répartition des ressources financières du pays exprimée par le groupe de mots « *jouir seul du fruit de leur labeur* ». Alors naissent les accusations formulées par la phrase : « *Ils l'accusaient de jouir seul du fruit de leur labeur.* » Quand les accusations commencent, sonne aussi l'heure des difficultés que nous entrevoyons à travers la phrase exclamative : « *Ah comme cette époque fut pénible pour le bienheureux Félix du pays des mille et une merveilles !* »

La phrase exclamative exprime ici le sentiment de compassion du locuteur à la mémoire du défunt désigné par le groupe nominal « *le bienheureux Félix* ». Ces difficultés, exprimées par l'adjectif qualificatif « *pénible* », nées du mécontentement des populations, laissent entrevoir les bouleversements, les turbulences et les remous sociaux auxquels a dû faire face « *le bienheureux Félix du pays des mille et une merveilles* ». Par ailleurs, les causes du mécontentement sont tellement récurrentes qu'elles font partie du quotidien des populations. Par exemple :

P6 : « C'est toujours le même scénario : à chaque fois, des bus prennent un malin plaisir à trahir leurs occupants en les abandonnant en chemin. Et les passagers, fous de rage, font le reste du chemin à pied, en râlant contre les pouvoirs

publics ! » P.29

L'extrait P6 nous montre que les services publics ne sont pas assurés convenablement. Et, comme le décrit le groupe de mots suivants « *C'est toujours le même scénario (...)* » parce qu'il n'y a plus de solidarité et que l'intérêt général n'a pas d'importance. Le mot « *scénario* » nous donne l'impression d'être au cinéma et de vivre une aventure. Ce qui nous amène à nous orienter vers la pensée de Robert Laffont (Philosophie, Science et Société, 2015) qui soutient que : « L'humanisme, (...), ne porte pas seulement en lui le sentiment de solidarité humaine, c'est aussi le sentiment d'être à l'intérieur d'une aventure inconnue et incroyable, et de vouloir qu'elle continue vers une métamorphose, d'où naîtrait un devenir nouveau. » Dans cette « aventure inconnue et incroyable », comme nous le montre « La rue 171 », l'être humain est toujours en quête d'« une métamorphose », d'un changement, d'« un devenir nouveau ». C'est pourquoi chacun pense à son gain, à sa richesse personnelle comme nous le présentent les extraits suivants :

P7 : « VOUS AUSSI, APPRENEZ A CHANGER. Apprenez à vous adapter à votre temps. » P.95

P8 : « Vraiment, au début, je ne comprenais rien à ce charabia. Mais comme dans la rue, il y a toute sorte de gens, il y a toute sorte de compétence, un sachant l'expliqua à des béjaunes, comme moi, et j'entendis. Il dit, en substance, que « chaque personne agit dans son intérêt, afin d'augmenter sa richesse et sa qualité de vie, mais la recherche de son propre intérêt bénéficie à tous les autres. Par exemple, un boulanger fait du pain du mieux qu'il peut pour satisfaire ses clients. Il ne le fait pas par altruisme mais afin que ses clients achètent ses produits, ce qui augmente sa richesse personnelle. » P.21

En P7, les deux phrases sont des invitations au changement, à la métamorphose, au devenir nouveau : « *VOUS AUSSI, APPRENEZ A CHANGER. Apprenez à vous adapter à votre temps.* » Mais, comme l'homme vit dans une société, son changement a des répercussions sur ses contemporains. C'est pour cela qu'en P8, par le truchement de certains groupes de mots, nous notons que le Boulanger travaille pour que « *sa richesse personnelle* » augmente. Et ses clients, en achetant ses produits, font que « *la recherche de son propre intérêt bénéficie à tous les autres.* » Il ne s'agit pas ici de faire preuve d'altruisme, mais comme le souligne le roman « *La rue 171* », chaque homme veut le changement pour lui-même. Chacun cherche à s'épanouir seul tout en s'appuyant sur les autres. C'est aussi un autre visage de l'humanisme au XXI^e siècle, centré sur l'individualisme, le profit personnel, quelques individus immensément riches dans une société humaine comprenant plusieurs milliards d'êtres humains. Un humanisme centré sur le culte de la personnalité comme nous le montrent aussi certaines expressions ou des groupes de mots du roman. Par exemple :

P9 : « Mais le prénom qui fut le plus attribué à ces nouveau-nés fut « Félix », en signe de reconnaissance au père de l'indépendance, qui se prénomrait, je vous le rappelle, Félix. » P.13

En P9, effectivement, le groupe de mots, « *père de l'indépendance* », nous indique qu'une autre caractéristique de l'humanisme du XXI^e siècle est le culte de la personnalité humaine. Tout un peuple lutte pour obtenir sa liberté. Une fois que cette liberté est acquise, la paternité du combat de tout le peuple revient à un seul individu, à une seule personne parce que, tout simplement, cette personne s'est mise au-devant de la lutte. Elle a été le meneur, le leader du peuple. Et, comme récompense à cette preuve de bravoure, la société exalte sa gloire et lui attribue, « *en signe de reconnaissance* », le résultat de l'effort de tout un peuple. C'est ce que nous montre la proposition suivante : « Mais le prénom qui fut le plus attribué à ces nouveau-nés fut « Félix » » parce que chacun veut lui témoigner sa reconnaissance telle qu'exprimée par ce groupe de mots encadré par une double virgule : « , *en signe de reconnaissance au père de l'indépendance*, ».

2 - L'individualisme et l'égoïsme à travers l'utilisation des mots dans *La Rue 171*

Le fait de vouer un culte à la personne humaine fait que certaines personnes se croient tout permis parce qu'elles se sentent au-dessus de tout, maître de toutes choses, voire de la nature. Alors, ces personnes se considèrent comme des dieux et commettent des abus, des injustices sur les populations. Par exemple :

P10 : « On rencontre ce problème en Asie (...) et de plus en plus chez nous, en Afrique noire. Le mois dernier, j'ai rencontré un ancien camarade de l'université (...). Il me disait que, dans son pays, une société de production d'huile d'arachide a réussi à se faire octroyer plus de 30 000 hectares de terre, appartenant à quarante villages. Il était très préoccupé par le sort de 50 000 personnes qui sont ainsi menacées. » P.103

L'extrait P10 présente un tableau très sombre de l'humanisme au XXI^e siècle. En effet, la première phrase de cet extrait nous situe par le substantif « *problème* » qu'il s'agit d'un phénomène barbare auquel étaient confrontées les populations d'« Asie » et qui a fait son entrée en « *Afrique noire* » comme l'indique le groupe nominal cité. L'expression « *chez nous* » nous montre que le locuteur fait partie des ressortissants d'« *Afrique noire* ». Par ailleurs, nous notons que le « *problème* » annoncé se trouve énoncé dans la proposition subordonnée complétive suivante : « que, (...), *une société de production d'huile d'arachide a réussi à se faire octroyer plus de 30 000 hectares de terre, appartenant à quarante villages.* » L'adjectif numéral cardinal, « *quarante* » et le substantif, « *villages* » nous

montrent l'énormité et la gravité du « *problème* ». Comment ces « *quarante villages* » vont-ils vivre s'ils n'ont plus de terre cultivable ? Peuvent-ils vivre en paix si une multinationale les a dépossédés de tous leurs biens ?

Une situation triste, inhumaine, inquiétante et préoccupante parce que « *quarante villages* » vont être déguerpis. C'est pourquoi la phrase suivante exprime clairement qu'« *Il était très préoccupé par le sort de 50 000 personnes qui sont ainsi menacées.* » Des personnes menacées d'expulsion. Des populations menacées de quitter leur terre, de tout abandonner. Des gens qui vont se retrouver dans l'inconnu, quelque part dans l'univers et dans la nature sans abris. Ils sont obligés de partir, de se déplacer, d'aller à la recherche d'un autre endroit hypothétique où ils pourront trouver gîte et confort. Ils doivent affronter la souffrance, la difficulté de recommencer à vivre sans aucun bien matériel. Ils sont exposés au dénuement, à la misère et à la mort. C'est cet aspect de l'humanisme que rejette Edgar Morin (*Penser global. L'humain et son univers, 2015*) qui soutient que « C'est dans le mythe de sa raison (Homo sapiens), dans les pouvoirs de sa technique et dans le monopole de la subjectivité qu'il fonde la légitimité absolue de son anthropocentrisme. C'est cette face de l'humanisme qui doit disparaître. Il faut cesser d'exalter l'image barbare, mutilante, imbécile, de l'homme autarcique surnaturel, centre du monde, but de l'évolution, maître de la Nature. »

Les comportements barbares de la société humaine réduisent certains êtres humains à une indigence telle que nous avons le sentiment d'avoir des êtres inférieurs. Par exemple :

P11 : « Comme je suis une rue et que je vois tous ces mendiants qui vont et qui reviennent, tous ces hommes et femmes, jeunes, vieux et enfants en quête de charité, je ne peux m'empêcher de me poser la question. Non, je parie qu'à la capitale, il s'est trouvé déjà des gens pour crier leur ras-le-bol, agacés par les sollicitations intempestives et agaçantes de ces hommes et femmes qui se font passer pour des gueux et des souffreteux. » P.129

Dans l'extrait P11, le mot « *mendiants* » retient notre attention. Il a pour synonymes les mots « *gueux* » et « *souffreteux* » qui terminent l'extrait P11. Nous savons, par définition, que le « *mendiant* » est celui qui demande l'aumône, la charité ; c'est un indigent, un pauvre, un nécessiteux ; celui qui est dans le besoin. D'ailleurs, la première phrase de P11 atteste bien cette définition quand nous lisons : « *Comme je suis une rue et que je vois tous ces mendiants qui vont et qui reviennent, tous ces hommes et femmes, jeunes, vieux et enfants en quête de charité, je ne peux m'empêcher de me poser la question.* » Ces mendiants, de par leur description faite par le roman, « *La rue 171* », sont constitués de toutes les composantes de l'humanité à travers les mots « *hommes, femmes, jeunes, vieux, enfants* ». Ces cinq mots sont

des noms communs désignant le genre (*hommes, femmes*) et les catégories d'âges de l'humanité (*, jeunes, vieux, enfants*). Leur emploi, ici, dénote de ce que les deux genres humains pratiquent ce « métier » et qu'aucune catégorie d'âges de l'humanité n'est épargnée par ce « fléau social ».

Nous avons qualifié cette activité, la mendicité de « fléau social » parce qu'elle reflète, d'une part, la souffrance dans laquelle baigne une partie des êtres humains et, d'autre part, le mauvais comportement de certaines personnes qui pratiquent cette activité comme leur travail et qui se font passer pour des mendiants. Leur attitude indispose des gens qui ne les supportent pas comme le dit la deuxième phrase de l'extrait P11 : « *Non, je parie qu'à la capitale, il s'est trouvé déjà des gens pour crier leur ras-le-bol, agacés par les sollicitations intempestives et agaçantes de ces hommes et femmes qui se font passer pour des gueux et des souffreteux.* » Ces mendiants constituent un autre pan de l'humanisme au XXI^e siècle. Leur présence montre qu'une partie de l'humanité vit dans la souffrance de sorte que des hommes et des femmes, pour pouvoir vivre et subvenir convenablement à leurs besoins, comme nous le montre le groupe de mots suivants, « *se font passer pour des gueux et des souffreteux.* » Attitude, bien sûr condamnée par l'autre partie de l'humanité qui ne supporte pas ces mendiants tels que nous l'exprime le groupe nominal « *des gens pour crier leur ras-le-bol, agacés par les sollicitations intempestives et agaçantes de ces hommes et femmes.* » Les comportements de ces hommes et de ces femmes, blâmés par la société, a fait disparaître la charité et la solidarité spontanées qui caractérisent l'humanité. Mais nous disons que tous ces phénomènes, tous ces problèmes sont les résultats de la volonté de changement de la société humaine.

3 – Le lexique de la cupidité de l'Homme contemporain

Aujourd'hui, rares sont les travaux ou les réflexions axées sur la collectivité ; presque tout est centré sur l'individu à telle enseigne que c'est l'intérêt personnel qui prime. Ce qui amène les hommes dans une course effrénée vers le bonheur. Ils sont capables de tout et ils sont prêts à tout faire, pourvu qu'ils atteignent leur objectif. Par exemple, nous avons les extraits suivants :

P12 : « C'était au cours d'une nuit pluvieuse. Chacun s'était empressé de s'enfermer chez lui. Moussofi profita de ce temps pour faire ce que son marabout lui avait recommandé. D'après ce que je compris plus tard, elle devait recueillir le sperme d'un fou pour lui permettre de préparer le talisman qui lui procurerait la prospérité. » P.79

P13 : « Moussofi s'assit donc à côté du fou qui dormait, glissa sa main entre ses jambes, se saisit de son sexe et se mit à le caresser. Elle le faisait si délicatement qu'au bout de quelques temps, il se dressa comme le bâton d'un aveugle. Le fou se réveilla en sursaut. Moussofi hésita

quelque peu, puis se retourna, écarta ses jambes pour lui offrir son postérieur. (...) À la demi-heure, Moussofi sentit que son partenaire du soir atteignait l'orgasme. Elle se retira. Le fou éjacula en hurlant comme un fauve. Des gouttes de sperme brûlantes tombèrent sur la jambe gauche de Moussofi. D'autres tombèrent à même le sol. Elle sortit un petit récipient de la poche droite de la camisole et recueillit le sperme du fou. » pp.80-81.

P12 nous montre que la recherche sans retenue du bonheur pousse les êtres humains à exécuter des recommandations des « marabouts », musulmans sages et respectés, réputés pour leurs pouvoirs magiques ; envoûteurs et sorciers. Et, comme ces choses ne peuvent pas se faire au grand jour, au vu et au su de tout le monde, les exécutants choisissent toujours un moment favorable tel que présenté par la première phrase de P12 : « *C'était au cours d'une nuit pluvieuse.* » Oui, « *une nuit pluvieuse* » est un groupe nominal qui exprime un temps obscur, ténébreux. C'est ce temps que « *Moussofi* », une femme à la recherche de prospérité, utilise, comme l'indique le groupe prépositionnel qui suit, « *pour faire ce que son marabout lui avait recommandé.* »

Nous pouvons nous demander quel peut bien être le contenu de cette recommandation. C'est à ce niveau que la troisième phrase de P12 nous situe sur ce que le marabout a prescrit à la femme. Cette phrase dit ceci : « *D'après ce que je compris plus tard, elle devait recueillir le sperme d'un fou pour lui permettre de préparer le talisman qui lui procurerait la prospérité.* » Ici, notre attention se focalise sur le verbe, « *procurerait* », et le substantif, « *prospérité* ».

D'abord, le verbe, « *procurerait* », est employé au présent du conditionnel qui, comme son nom le désigne, indique la condition. Le conditionnel, dans la conjugaison, est un mode qui exprime ce qui est hypothétique, incertain. Ensuite, selon ROBERT Paul (2005), la « *prospérité* », ce substantif féminin, exprime « *un état heureux, une situation favorable au bien-être, à la santé, à la fortune, à la richesse, au succès, au bonheur et à la félicité.* » À partir de la définition de Robert Paul, nous comprenons que le substantif, « *prospérité* », est un mot plein de sens, qui rassemble presque tous les éléments auxquels l'humanité aspire pour vivre convenablement. Ce sont alors les différents mots contenus dans le sens de ce nom féminin, « *prospérité* », qui font courir l'humanité vers des actes abominables et hypothétiques comme celui qu'a recommandé le marabout à « *Moussofi* » dans la dernière phrase de P12 et dans les trois premières de P13 où nous lisons ce qui suit :

« *Moussofi s'assit donc à côté du fou qui dormait, glissa sa main entre ses jambes, se saisit de son sexe et se mit à le caresser. Elle le faisait si délicatement qu'au bout de quelques temps, il se dressa comme le bâton d'un aveugle. Le fou se réveilla en sursaut. Moussofi hésita quelque peu, puis se retourna, écarta ses jambes pour lui offrir son postérieur (...).* »

Enfin, le roman, « La rue 171 », nous fait découvrir que la course à la prospérité qui « déshumanise » l'humanité. Sinon, comment comprendre qu'une femme aussi respectable et respectée que « *Mousofi* » dans la société puisse faire l'amour avec un « *fou* ». Selon ROBERT Paul (Le Grand Robert de la langue française, version électronique, 2005), le mot « *fou* », substantif masculin, désigne « *une personne atteinte de troubles, de désordres mentaux, de folie ; c'est un aliéné, un dément.* » N'est-ce pas là une manière pour l'humanité de s'éloigner de l'humanisme qui, à l'origine, « *est un projet éthique d'accomplissement de l'humain* ». Ce roman nous montre aussi que les êtres humains actuels se comportent comme des bêtes sauvages. Par exemple,

« *Mousofi hésita quelque peu, puis se retourna, écarta ses jambes pour lui offrir son postérieur. (...) À la demi-heure, Mousofi sentit que son partenaire du soir atteignait l'orgasme. Elle se retira. Le fou éjacula en hurlant comme un fauve. Des gouttes de sperme brûlantes tombèrent sur la jambe gauche de Mousofi. D'autres tombèrent à même le sol. Elle sortit un petit récipient de la poche droite de la camisole et recueillit le sperme du fou.* »

Les trois propositions juxtaposées : « *Mousofi hésita quelque peu, puis se retourna, écarta ses jambes pour lui offrir son postérieur. (...)* » ajoutées à la phrase qui mentionne que « *Le fou éjacula en hurlant comme un fauve.* » nous plongent dans le monde animal où, pendant l'accouplement, la femelle offre son postérieur au mâle. Par ailleurs, dans la phrase : « *Le fou éjacula en hurlant comme un fauve.* », l'adverbe « *comme* » nous montre que le fou se comporte de la même manière qu'un animal, avec la présence du groupe nominal « *un fauve* ». L'adverbe « *comme* », ici, identifie le fou à l'animal, au « *fauve* ». Nous pourrions aussi relever que, dans cette phrase, nous avons affaire à une comparaison intensive dans laquelle le locuteur procède par ellipse du verbe de la subordonnée. En effet, cette phrase devrait se présenter de la manière suivante : « *Le fou éjacula en hurlant comme un fauve éjacule en hurlant.* » L'ellipse nous évite la répétition du groupe verbal de la proposition subordonnée.

Conclusion

Le roman, « *La rue 171* », nous a permis de présenter un tableau peu reluisant de l'humanisme au XXI^e siècle à partir des mots, groupes de mots, des propositions et des phrases. Il nous a permis de décrypter différents visages de l'humanisme au XXI^e siècle. Il nous a montré que l'éthique, la vertu, la solidarité, la justice et l'égalité, des constituants fondamentaux de l'humanisme à sa naissance ont presque disparu. Et, cela, à cause du comportement malsain de l'homme. L'homme veut tout pour lui et rien pour personne

d'autre. L'égoïsme, l'individualisme, les déguerpissements entraînant les migrations des populations constituent les nouvelles caractéristiques de l'humanisme actuel. Pour BOKOVA Irina, Directrice Générale de l'UNESCO (2010), « Être humaniste aujourd'hui, c'est pouvoir adapter la force d'un message ancestral aux exigences du monde moderne. » Le monde moderne peut-il s'adapter au message ancestral ? Un retour aux sources pour qu'on retrouve l'humanisme originel est-il possible ?

Références bibliographiques

- BOKOVA Irina, (Directrice Générale de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture)), 2010, *Un nouvel humanisme pour le XXI^e siècle*, Paris, UNESCO.
- DUBOIS Jean & LAGANE René, 1997, *La nouvelle grammaire du français*, Paris, Larousse.
- ELUERD Roland, 2002, *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris Nathan
- GREVISSE Maurice, 1986, *Le bon usage*, 12^{ème} édition revue par André GOOSSE, Paris, Duculot.
- HUOT Hélène, 2005, *La morphologie : forme et sens des mots du français*, Paris, Armand Colin.
- KOUASSI Kangannou Pierre, 2017, *La rue 171*, Editions Eburnie, Abidjan.
- MARTINET André, 1970, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- MILNER Jean Claude, 1978, *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil.
- MONNERET Philippe & RIOUL René, 1999, *Questions de syntaxe française*, Paris, PUF.
- MORIN EDGAR, 2015, *Penser global. L'humain et son univers*, coll. «Le monde comme il va», Paris, Robert Laffont.
- MOUNIN Georges, 1968, *Clef pour la linguistique*, Paris, Seghers.
- RIEGEL Martin et al., 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ROBERT Pierre, 2005, *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique
- WAGNER René Louis & PINCHON Jacqueline, 1980, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette.

« Sanhan » l'araignée dans les contes Wè de l'Ouest montagneux de la Côte d'Ivoire : entre démonisme et angélisme

Pedro Kennedy GNAGNY

Université Alassane Ouattara

U.F.R. Communication, Milieu et Société

Département de Lettres Modernes

gnapekenn35@gmail.com / gnapekenn@yahoo.fr

Résumé

Le personnage d'Araignée est, dans les contes wè, un personnage emblématique, porteur des valeurs et des contre-valeurs de la société. Par cette dualité qui, d'ailleurs, augure de la condition morale de tous les êtres humains, le personnage d'Araignée apparaît comme un outil de moralisation des collectivités. Par les bonnes actions qu'il pose, il s'érige en exemple à suivre. Par ricochet, par les mauvaises actions dont il est sujet, il devient un exemple à ne pas suivre. Toujours est-il que par ce jeu de caractères angélique et diabolique, Araignée instruit par ses expériences de la vie en famille et en communauté.

Mots clés : Araignée – ange – démon – dualité – moralisation.

Abstract

The character of Spider is in the wè tales an emblematic character, bearer of the values and counter-values of society. Through this duality which, moreover, bodes well for all human beings, the character of Spider is a tool for the moralization of society. By the good deeds he takes, he sets himself up as an example to follow. By ricochet, by the bad actions of which it is subject, it becomes an example not to follow. Still, by this angelic and diabolical character set, Spider educated by his experiences of family and community life.

Keywords : Araignée - angel - demon - duality - moralization.

Introduction

Le conte africain est une métaphore, une représentation de l'idéal social de la spécificité communautaire qui le produit. L'univers animalier qui crée la façade de certains contes participe d'un phénomène de distanciation, autorisant une critique acerbe de certaines contre-valeurs morales. Le personnage, sujet de cette dynamique des récits, est au prisme du message du conte. Schaefer dit à cet effet qu'« il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective qui nous fait traiter le premier *comme* une personne est essentielle à la création et à la réception des récits » (Schaefer, 1995).

Propp considère le personnage comme un rôle, une fonction qui s'illustre par les caractéristiques qu'il développe dans le récit. C'est ce que Michèle Simonsen (1984) précise quand elle affirme que Propp voit dans les motifs des contes merveilleux des éléments

décomposables, le jeu de variables, les noms et les attributs des personnages, et de constantes, les actions qu'ils accomplissent. Seule importe, pour la structure du conte, la fonction des personnages par rapport au déroulement du récit, quels que soient les personnages et quelle que soit la manière dont ils remplissent leur fonction.

Dans cette perspective, le personnage du conte est un outil pédagogique, parce qu'il prend en charge la moralité du texte oral, par ses choix moraux. C'est ce qui spécifie les héros décepteurs des contes africains, au titre desquels le personnage d'Araignée, héros des contes de la forêt de certaines traditions orales comme chez les Wê. Qui sont les Wê ?

Les Wê se localisent précisément « dans la zone forestière de l'Ouest ivoirien, dans un triangle isocèle dont la base est constituée par le fleuve Sassandra, entre les parallèles 5°50 et 7°43 de latitude nord, et le sommet par le centre semi-urbain de Toulepleu, aux confins du Libéria » (Alfred Schwartz, p. 3). Il faut distinguer les Wê du nord (les Wobé) des Wê du sud (les Guéré), qui constituent les autochtones des régions de Bolequin, Guiglo et Man. Les Wê entretiennent un rapport à la fois d'encrage et de renouvellement perpétuel à leur culture et à leur tradition. C'est cet intérêt marqué pour la tradition qui a motivé le choix de cette communauté pour nos recherches. Le projet que nous avons de recueillir des contes dans l'ouest montagneux de la Côte d'Ivoire a pris forme dans les villages de cette région où nous avons rencontré des Anciens, des conteurs chevronnés qui ont étalé leur art, en magnifiant l'un des plus grands décepteurs des contes d'Afrique : Araignée. Ce personnage, dans les contes recueillis, figure une dualité morale et psychologique au point de nous amener réfléchir sur le sujet suivant : **Sanhan¹ l'araignée dans les contes wê de l'ouest montagneux de la Côte d'Ivoire : entre démonisme et angélisme.**

Ce sujet pose le problème du bicéphalisme du personnage d'Araignée chez le Wê. Comment le parcours d'Araignée reflète-t-il le démon et l'ange, l'ombre et la lumière, le mal et le bien, et quel est l'enjeu de ce jeu chromatique ? Telles sont les questions auxquelles cette étude répond. Méthodiquement adossée à la sémiotique², cette contribution analyse l'inconstance de ce décepteur en pays wê, pour ressortir l'idéologie qui sous-tend ses choix. Les travaux portent sur un corpus de contes inédits, recueillis en pays wê. L'analyse débute

¹ C'est ainsi que la tradition orale wê nomme le personnage d'Araignée dans tous les contes et récits oraux.

² Les précurseurs de cette théorie sont Algirdas Julien Greimas (*Du sens : essais sémiotique du texte*), Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*), Roland Barthes (*L'Aventure sémiotique*) et Tzvetan Todorov (*Poétique de la prose*). Pour eux, c'est à partir de la structure textuelle que se dégage le sens de l'œuvre littéraire. Aussi, le personnage s'appréhende comme un symbole véhiculant un message.

par un état de la question. Puis, elle aborde successivement la dimension démoniaque et angélique du personnage de Sanhan. Elle s'achève par une réflexion sur l'enjeu du dualisme moral du héros décepteur.

1. État de la question sur le personnage d'Araignée, le décepteur

Le décepteur, dans le conte africain, est un personnage symbolique de la littérature orale. Dans les contes où il se déploie, ce personnage n'a pas un fonctionnement unilatéral. Ferme et oscillant à la fois, il vacille, comme un canot en mer, en prise avec des vagues qui lui imposent dandinements et errances, des alternances morales qui fondent son hybridité. Tantôt bon, c'est-à-dire bienfaiteur, salvateur, épris de valeurs morales qui l'engagent dans des luttes pour le bien-être collectif, tantôt mauvais, il est égoïste et asocial, le décepteur des contes africains décrit un parcours manichéiste qui a suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs.

De nombreux travaux, dont celui de Konan Yao Lambert (2017) sur la question, s'inscrivent dans cette perspective. Le titre de sa contribution oriente l'argumentation du chercheur : « Le héros animalier dans *Le Pagne noir* de Bernard Binlin Dadié : entre jeux d'ombre et de lumière ». D'une part, par « ombre », Konan mène une critique acerbe sur les relations enténébrées du décepteur avec les siens. Le personnage oriente toutes ses quêtes à son avantage, faisant preuve d'égoïsme et de cynisme dans ses actions. Dans ce cas de figure, le décepteur exhale des ondes négatives, il déconstruit la société et les rapports avec ses compagnons. De l'autre, la notion de « lumière » suffit à éclairer quant à l'orientation éthérée que le décepteur donne à ses actions dans le conte. Ici, il n'est plus le compagnon abject dont tout le monde souffre de la malice. Il modélise le confrère idéal dont les actions participent du bonheur des autres et du bien-être collectif.

Le dualisme caractériel des personnages dans les contes, en général, est d'un intérêt capital dans les recherches en littérature orale. Pour Gilles-Félix Vallier (2011), les décepteurs comme Araignée incarnent le héros imprévisible dont le parcours narratif détermine le *trickster*, notion associée à l'identification d'un ou plusieurs personnages, particularisés ou récurrents au sein d'une même tradition, d'un même groupe social, et caractérisant parfois une même aire culturelle. Cécile Kovacshazy (2014), dans ce même contexte, allusionne d'une part un mode d'expression de l'horreur et de l'autre une nouvelle voie qu'elle qualifie de merveilleuse et fantastique. Ses travaux rejoignent les analyses de Konan Kanga Arsène (2016) sur le personnage du roman dont l'hybridité définit une dualité, se rapprochant du parcours narratif de la renarde, dans le conte chinois.

Dans le conte asiatique, en effet, et selon Cruveille (2009), ce personnage emblématique de la mythologie chinoise possède des facettes multiples dans la culture chinoise, se révélant tour à tour animal, démon, vampire sexuel ou maîtresse aimante. C'est dire que la renarde connaît un renouvellement continu de forme et de sentiment. Elle est, dans l'idéologie chinoise, une figure mutante. Démone ou ange, selon les circonstances, elle est d'une concomitance qui transige avec l'essence du décepteur wê.

Ainsi, les notions de démonisme et d'angélisme déterminant le parcours de Sanhan l'araignée, dans la tradition orale wê, sont en parallèle avec la perspective de Cécile sur la performance de la renardie chinoise. L'action de Sanhan est éprouvée selon son impact sur le destin de ceux avec qui il commerce. De fait, dans le cadre de cette contribution, la notion de démonisme va de pair avec la l'immoralité et la malveillance sociale, le démon étant, selon Stewart (2008), une figure paradoxale et contradictoire : un pouvoir sans pouvoir, auquel on renonce, mais auquel on croit, à la fois réel et irréel. Dans ce cas de figure, Araignée incarne le mal dont il est la source. Il évolue consciemment dans l'espace *ombrageux* de Konan Yao Lambert, sa malice étant au service de la déconstruction sociale et en faveur de l'instauration du chaos. Infernal aventurier, il apporte la contradiction à la cohésion sociale, il instaure des crises, fait des victimes de sa ruse luciférienne, viole les interdits inutilement et entrave la bonne entente.

Par contre, l'angélisme auquel il adhère (souvent) prend le contrepied de son jeu ténébreux, et désigne la croyance en l'existence des anges, « nos invisibles frères » (Collectif, 2001), selon les convictions du monde chrétien. Le mot "ange" vient du latin *angelus*, emprunté au grec ancien *ἄγγελος* / *áγγελος*, signifiant "messager". Antoine Mazurek (2016) en fait une approche de la fonction qui précise l'importance des anges pour les hommes :

Dans le christianisme, les anges sont chargés d'atténuer l'inaccessibilité du divin par leur rôle de médiateur dans la communication entre les hommes et Dieu, mais aussi par le moyen qu'ils représentent de comprendre Dieu par leur existence même. L'ange est à la fois littéral et métaphorique.

L'angélisme, alors, dans le contexte de cette contribution, désigne le bel éventaire moral, la démarche éclairée par la sagesse diurne qui préconise à l'être social la quête du bonheur collectif au détriment de la jouissance égoïste. Sanhan, dans cet élan, fonctionne en héros positif et exemplaire à qui toute la communauté confie son destin.

L'approche de quelques contes inédits illustre ces deux aptitudes à la fois contradictoires et complémentaires du personnage.

2. Démonisme et angélisme du personnage de Sanhan l'araignée

Araignée est une figure emblématique des contes africains de certaines régions des forêts. Héros et anti-héros à la fois, il se nourrit inlassablement de ses deux valeurs : bon le jour, il devient malveillant la nuit. Il figure donc à la fois le démon et l'ange

2.1. Le personnage de Sanhan l'araignée : une tradition du malfaire

Dans certains récits oraux parmi ceux recueillis chez les conteurs wê, Sanhan est en perpétuel conflit avec les bonnes mœurs. Il traduit des contre-valeurs parmi lesquelles la sorcellerie, le viol, d'inceste et égoïsme.

2.1.1. Araignée et la pratique de la sorcellerie

La sorcellerie, selon le dictionnaire *Le Grand Larousse*, désigne « l'ensemble des opérations magiques d'une personne à qui sa liaison supposée avec des forces occultes permet d'opérer des maléfices ». Elle constitue une des prérogatives d'Araignée dans ses quêtes. Le décepteur étale ses aptitudes à faire du mal en usant d'attributs magiques. C'est ce qu'expose le conte « Araignée et Batadjoulou »³. Dans ce conte, Araignée ne pardonne pas à son ami Batadjoulou d'avoir fait la cour à une fille qui lui était acquise.

C'est donc pour avoir convoité la fiancée d'Araignée que Batadjoulou perd la vie. Mais celui qui est à plaindre ici, c'est plutôt Araignée dont la relation à la magie est fustigée. Même si la possession de ce terrible fétiche fait d'Araignée un être supérieur, le fait est que la sorcellerie est une pratique nocive chez les Wê, et même dans la plupart des traditions africaines et occidentales, dont le procès des sorcières de Salem⁴ est une brillante illustration. Sa visée étant d'ôter la vie ou de créer des obstacles à l'épanouissement des êtres, le sorcier s'avère un ennemi public. Dans le conte, la sanction qu'il fait subir à son compagnon est

³ Confère le Conte 1 de l'annexe, recueilli chez Yalé Ambroise Doumandé.

⁴ Pendant deux siècles, des milliers de femmes accusées de jeter des sorts, de semer la maladie et la mort sont traquées, dénoncées, soumises à la question, torturées avant d'être brûlées vives. La première vague de répression fut menée par les tribunaux de l'inquisition, de 1480 à 1520. Mais la plus intense folie meurtrière fut orchestrée par les tribunaux civils de 1580 à 1682. Une chasse aux sorcières qui aurait fait, selon des historiens, 100 000 victimes. La procédure se déroulait toujours de la même manière : dénonciation, interrogatoire du suspect, recherche de la « griffe du diable » par les « piqueurs », confrontation des témoins, torture et aveux, sentence et exécution publique. Un supplice dont le but est de purifier la communauté entière des crimes de sa sorcière. Référence : www.caminteresse.fr/culture/qui-etaient-les-sorcières-de-salem-11117497/ consulté le 12.11.2020 à 10 heures 54 minutes.

capitale : Batadjoulou perd la vie. En cela, le conte wê critique le meurtre qui plus est le meurtre de son frère ou ami. La conscience de l'appartenance à une collectivité se mesure souvent à la capacité de pardonner à son prochain, puisqu'on ne peut vivre en collectivité sans nuire à son prochain. Araignée, en s'illustrant de la sorte dans ce conte, montre qu'il est un personnage asocial, individualiste et égocentrique. La praxis wê exclut un tel individu de la société. Ce bannissement se justifie en ce que l'individu est considéré comme un criminel à part entière, un sérieux obstacle au bien-être et au bonheur de la collectivité. Cela se justifie sans ambages puisque le personnage est également adepte de la pratique de l'inceste.

2.1.2. Sanhan, le violeur incestueux

L'inceste, relation sexuelle entre parents très proches, est une abomination dans la conscience traditionnelle de la plupart des sociétés négro-africaines. Particulièrement chez le Wê, l'acte sexuel entre des personnes de proche parenté est interdit. C'est toutefois ce qui apparaît dans le conte « Araignée et sa fille Zébaï »⁵ où Araignée trahit ce principe de la pratique sexuelle.

Dans ce conte, en effet, Araignée planifie d'abuser sexuellement de sa fille. Pour ce faire, il met en place un stratagème : « À la lisière du campement, il s'oignit le visage de charbon et mâcha de la cola. Il se couvrit de paille et se mit des grelots aux pieds » (Ligne 24-27). Puis il orchestra une parole trompeuse, une formule à même de produire de la peur dans l'esprit de sa fille : « Moi, génie sanguinaire, on ne crie pas quand on m'aperçoit. Qui crie meurt. On ne fuit pas quand on me voit. Qui fuit meurt. Quand je viole, on ne me dénonce pas. Qui me dénonce meurt. On ne me regarde pas. Qui me regarde meurt » (Ligne 30-35).

Cet acte est un viol incestueux. Il attire sur son auteur la malédiction, et est sanctionné au même titre que la sorcellerie. Dans la tradition wê, en effet, tout coupable d'inceste est soumis à une gamme de répressions en vigueur dont une forte amende, le châtement corporel et le bannissement. Cela est dû au fait que le mariage ou même le simple flirt entre personnes de même parenté est une transgression. Cette transgression déconstruit le contrat naturel de la parenté humaine. En cela, il apparaît comme un acte de perdition, comme une déchirure familiale. C'est donc dans l'optique de resserrer les liens sociaux, fondés sur une éthique de vie familiale, que l'inceste est sévèrement sanctionné.

⁵ Confère le Conte 2 de l'annexe, recueilli chez Jean Marie Taha Goha.

2.1.3. Araignée, une illustration de l'égoïsme et du cynisme

Araignée fait souvent preuve d'égoïsme. Capable du pire, même envers ses parents, il n'hésite pas à priver sa famille du minimum vital, pendant qu'il jouit tout seul d'un bonheur inestimable. Cet égoïsme apparaît, par exemple, dans certains contes dont « Araignée, sa belle-mère et Gblazo »⁶. Dans ce conte, Araignée et sa famille vivent une période de disette quand il reçoit la visite de sa belle-mère. Alors que la tradition impose à Araignée de prendre soin de la mère de son épouse, le gendre projette plutôt de la laisser mourir de faim. Pour ce faire, après avoir déterré des ignames sauvages dans la forêt, il mange tout seul tous les morceaux. Son égoïsme qui frise la méchanceté est criarde d'autant plus qu'il refuse que sa belle-mère goutte le moindre morceau au point qu'il lui fait un lavement pour lui retirer l'unique morceau que, poussée par la faim, elle avait mangé : « À peine voulut-elle parler qu'Araignée la courba et lui administra un lavement. Elle fit sortir l'igname. Il la lava et la consumma » (Ligne 29-31). Au-delà de la méchanceté qui dénote de l'action de Sanhan, on constate l'affront social porté par le décepteur qui dénude sa belle-mère.

Cette insensibilité à la peine des autres est manifeste dans le conte « Araignée et sa femme Gnéon »⁷ où Araignée fait subir à son épouse une bastonnade par un génie face à qui il a, en premier, subi la même expérience. Ayant, en effet, été battu par ce génie, il met son épouse dans le piège du champ interdit. Pour avoir violé l'interdiction de toute culture dans la forêt sacrée, elle subit donc le même sort que son époux. Ainsi, en envoyant intentionnellement son épouse dans un champ gardé par un génie qui bastonne tous ceux qui y mettent les pieds, Araignée prouve une fois de plus son cynisme.

Ainsi, en général, dans les quatre (4) circonstances ci-dessus énoncées, Araignée apparaît comme un personnage exécrationnel et asocial qui se satisfait du malheur des autres. La société tout entière, sans distinction, subit son ignominie morale. Mais pourquoi, alors, n'est-il pas définitivement exclu de la communauté des individus qu'il éprouve constamment au moyen de sa ruse chthonienne ?

En fait, Sanhan est un personnage instable. La précarité qui le pousse à faire de la transgression une tradition l'amène, souvent, à se défaire du mal et à poser de surprenantes bonnes actions. Ainsi, ce héros indélicat associé au diable est, ailleurs, investi de valeurs qui font de lui un héros culturel, celui par qui arrive le bonheur pour le bien-être collectif.

2.2. Sanhan l'araignée, une culture du bien-faire

⁶ Confère le Conte 3 de l'annexe, recueilli chez Samuel Zanahin.

⁷ Confère le Conte 4 de l'annexe, recueilli chez Carine Didé.

Dans ses actions, Araignée n’incarne pas toujours l’odieux personnage malveillant, celui qui traduit tous les vices de la société. Certaines fois, le personnage est en phase avec la morale sociale, en adéquation avec les règles de bonne sociabilité. Il présente alors une exemplarité tant dans la cellule familiale que dans ses relations avec les autres membres de la communauté. Il fait figure, dans les quatre récits qui illustrent son angélisme, de héros de la morale. Ainsi, avant de s’illustrer en justicier et en père responsable, il est d’abord le porteur de lumière.

2.2.1 : Araignée, le porteur de lumière

Dans le conte « Araignée et Dieu »⁸, c’est Araignée qui apporte la lumière aux hommes après un intense apprentissage auprès de Dieu, le grand maître. Il faut lever toute ambiguïté pour dire que Dieu, dans ce conte, n’est pas la métaphore d’un quelconque pouvoir dictatorial et autoritaire. Il représente ici l’idéal du Dieu Créateur, Maître de toute chose. À ses côtés, le personnage d’Araignée est présenté sous un angle mélioratif. Il est donc un disciple de Dieu, entité suprême portée sur les vertus individuelles et collectives. En cela, la proximité d’Araignée avec l’être suprême dénote déjà des qualités qu’il est censé cultiver en ce sens que Dieu ne saurait entretenir, héberger et manifester son entière confiance à un individu vicieux. Ainsi, contrairement à ses habitudes, Araignée s’illustre de fort belle manière. Dieu l’ayant trouvé « éclairé », l’envoie en mission sur la terre pour instruire les hommes : « Comme tu es maintenant éclairé, descends sur la terre pour enseigner tes pairs » (Ligne 17-18). Cette instruction se fait en deux mouvements : il apprend aux hommes la sociabilité telle qu’il l’a reçue de son maître, Dieu. Mais il ne s’arrête pas à ce niveau. Il leur livre aussi la science du feu, le feu qui incarne le pouvoir, la lumière, la vie. Il rappelle alors le personnage de Prométhée qui, dans la mythologie grecque, déroba du feu dans la forge d’Héphaïstos, dieu du feu et de la forge. Il en fit ensuite don aux hommes, de sorte à les rendre indépendants des dieux. En cela, Araignée aide au bien-être et à l’autonomisation des Hommes. De plus, l’acte d’Araignée dénote du caractère universel des contes, notamment de la sagesse qu’ils professent, l’Afrique et la Grèce semblant se rejoindre sur une certaine croyance liée à l’origine du feu.

Cette vertu, relativement perceptible ici, est flagrante dans le conte « Araignée et les génies »⁹ où Araignée fait preuve d’engagement pour le bien-être de sa communauté. Dans ce conte de sauvegarde du bien-être collectif, Araignée met sa ruse au service de la survie de la

⁸ Confère le Conte 5, recueilli chez Samuel Boué.

⁹ Confère le Conte 6, recueilli chez Pierrette Nenan.

collectivité. Il choisit inopinément de risquer sa vie en allant dans le village des génies, village interdit, pour y chercher de la nourriture pour son peuple affamé. C'est donc en toute connaissance de la fatalité de ce séjour chez les génies qu'il met en péril sa vie pour le bonheur des siens. Ceux-ci, d'ailleurs, le supplient de ne point entreprendre le voyage : « Araignée, n'y vas pas. Ce voyage a toujours été sans retour. Tu veux te sacrifier pour nous ? Mets fin à ton projet » (Ligne 10-13). Mais Araignée reste intraitable et répond : « Je ne peux pas vous laisser mourir. Ma décision est irrévocable (Ligne 14-15). Ainsi, en entreprenant ce périlleux périple et en ramenant de quoi satisfaire la faim de son peuple à qui il donne le secret de l'accès à la nourriture des génies, Araignée a saisi le fondement de la générosité : celui qui consiste, au-delà du don, à enseigner aux nécessiteux comment s'enrichir par lui-même afin d'être autonome. Il participe ainsi à l'équilibre du monde et fait, ainsi, figure de justicier.

2.2.2. Araignée, le justicier et le libérateur

Le personnage d'Araignée, dans son engagement pour le bien-être communautaire, accorde une importance particulière à la question de la justice en société. Dans « Araignée et Gnonzaguin »¹⁰, le décepteur lutte contre les actes d'asservissement d'un monstre. Il s'oppose à l'horrible génie qui avait pris son village en otage. Le monstre affamait le village tout entier, en engloutissant régulièrement tous les plats ; ce qui a déclenché la furie justicière du décepteur rentré d'un voyage. Il le dit si bien : « Vos peines viennent de prendre fin. Jusqu'au lever du jour, je le tuerai. Moi, héros qui marche le sexe dressé » (Ligne 25-28). En débarrassant le village du personnage antipathique qui y semait la peur, la faim et la désolation, Araignée fait figure de héros justicier et vengeur. L'espace agonistique qu'il crée rapproche alors le conte de l'épopée.

Araignée, en effet, comme un héros épique affronte le monstre, symbole du mal et de l'injustice, pour la liberté de son peuple. Il n'utilise pas la bravoure, mais plutôt la ruse. Comme Ulysse dans *L'Odyssée* (Homère, 1995), il n'est pas téméraire. Conscient de sa faiblesse qui contraste avec la puissance du monstre, entité physiquement et mystiquement supérieure, il se fie à sa ruse qui devient alors son unique arme. C'est pourquoi au lieu d'affronter le génie, arme en main, il lui tend un piège : « La nuit tombée, Araignée se rendit sous le refuge du génie. Il creusa un grand trou. Il tailla des flèches et les planta dans le trou, les pointes en direction du ciel. Il ferma le tout avec des feuilles et couvrit le tout avec une

¹⁰ Confère Conte 7, recueilli chez Moïse Péhéhoulou.

légère couche de sable » (Ligne 33-38). Ainsi, en venant à bout du monstre qui séquestrait son peuple, Araignée fait figure à la fois de défenseur et de libérateur. Héros de la liberté de son peuple, Araignée est porté en triomphe. Il fait preuve d'un sens de la responsabilité qui, bien avant d'avoir une dimension collective, a un caractère parental.

2.2.3. Sanhan, le sens de la responsabilité parentale

Araignée est un personnage très souvent saisi dans son cadre familial. Chez le Wê, Araignée est un père de famille. Son épouse se nomme Gnéon et son fils, Sénindjouè. La figure parentale à laquelle il donne une dynamique particulière est, dans le conte « Araignée et Sénindjouè »¹¹, mise à l'épreuve par un caprice de son fils. Ce dernier, en effet, demande à son père : « Papa, ta chose-là, c'est elle que j'ai envie de braiser » (Ligne 17-19).

La "chose" dont il est question ici est d'une valeur inestimable, pour Araignée. C'est la queue d'animal qu'Araignée avait reçu de la part de ses ancêtres. Cette queue est magique parce qu'elle a le pouvoir de ramener instantanément les morts à la vie. Les services d'Araignée étaient donc chèrement payés dans la région. C'est pourquoi, face à l'envie incompréhensible de son fils, il se demande : « Mais qu'est-ce qui arrive à Sénindjouè ? Mon fétiche qui me procure de l'argent pour me nourrir, qui me procure de la richesse et qui me permet d'être invité, c'est celui-là que tu veux braiser ? » (Ligne 20-24). Cette interrogation revient à comprendre que l'envie qu'exprime Sénindjouè est préjudiciable à la renommée de son père. Mais, Araignée choisit de satisfaire son fils : « Tu peux le manger, les queues il y en a partout. Est-ce que je ne vais pas en avoir une autre ? » (Ligne 6-8).

Ici, Araignée fait preuve de laxisme. Mais une autre lecture de la réaction d'Araignée est possible, celle qui sublime le père affectueux, le géniteur qui à tout prix veut satisfaire aux envies de son fils. En cela, il se présente comme le modèle de père auquel tout enfant rêve. Araignée fait fi du pouvoir et de l'importance de la queue. Pour lui, l'amour qu'il a pour son fils supplante l'intérêt personnel, c'est-à-dire la notoriété et la popularité que lui confère la possession de la queue magique. De plus, la satisfaction des appétences des enfants consolide leur affection pour les parents.

Par ailleurs, pour mieux comprendre le choix de Sanhan, il faut interroger l'idéologie wê qui établit, entre les enfants, une taxinomie fondée sur le critère de l'appartenance sexuelle. Chez les Wê, en effet, si la femme est importante du fait qu'elle assure la descendance, la fierté de l'homme est fonction du sexe de son enfant. De façon générale,

¹¹ Confère le Conte 8, recueilli chez Séraphine Zonhi.

l'enfant de sexe féminin est une source de revenus pour ses parents, parce qu'à son mariage, il leur sera versé la dot. Toutefois, le Wê accorde beaucoup plus de valeur à l'enfant de sexe masculin parce qu'il participe de l'élargissement du cercle familial dont il pérennise le nom. Contrairement à la femme qui est appelée à s'épanouir dans un mariage, l'homme demeure attaché à l'espace familial. Dans l'organisation géographique, il augmentera le nombre de cases. En plus de cela, l'enfant mâle qui peut jouer le rôle de porte-parole de son père est un bras valide qui, au besoin, défendra ses parents. Une famille avec de nombreux enfants mâles est crainte, car redoutable. C'est pourquoi l'enfant mâle est appelé le "sompohi" ; ce qui signifie « celui qui vient pour compléter à deux ». Pour la communauté, l'enfant mâle est un guerrier en devenir qui la défendra au risque de sa vie.

Vu ces considérations idéologiques, Araignée apparaît comme un bon père. Il s'inscrit dans la logique du choix de tout bon wê. Pour avoir satisfait aux caprices de son fils, espoir de pérennisation de sa lignée, défenseur avéré de l'intégrité familiale et communautaire, Araignée a fait preuve de responsabilité.

3. L'enjeu du dualisme caractériel d'Araignée

La personnalité mouvante d'Araignée, chez les Wê, se prête à interprétation. Le caractère insaisissable de ce décepteur trouve sa signification dans une théorie qui transcende les frontières de la culture de cette communauté, pour épouser des principes universels de la condition humaine. En fait, comme des stéréotypes figuratifs, l'angélisme et le démonisme constituent une paire oppositive, construction qui donnent à l'existence humaine son sens et son charme. Toute destinée se construit sur la conscience de l'opposition des valeurs, bon/mauvais, grand/petit, gauche/droite, etc. De façon générale, c'est la dialectique des formes qui fonde la matrice générative de l'esthétique. Alain Badiou (2012, p. 17), dans sa réflexion sur l'œuvre de Platon, tient pour vrai que « l'homme est double parce qu'en lui se rencontrent deux mondes ». Comme le soutient Platon (2000, p. 60), il y a « celui de la matière inintelligente et amoral, d'une part, celui des Idées, de l'Esprit, du Bien, de l'autre ».

D'illustres personnages illustrent le manichéisme de l'homme. Kafka, dans *Les Métamorphoses* (1938), présente la moralité allégorique et déroutante de la fusion humain-animal. Marcel Devic (2016), par son atypique personnage du roi singe, ne reste pas en marge de cette démonstration de la dimension bipartite de l'homme. Son héros épique, à cheval sur l'animalité et l'humanité, l'exemplarité et la répugnance, est maître autant dans l'art de la probité que de l'inconduite. C'est dire que l'homme se définit par un dualisme circonstanciel, tout comme l'expose le parcours du décepteur wê. Quel sens donner à cette altération, ce va-

et-vient constant entre le bien et le mal ? On retiendra deux motifs : la compartimentation de l'âme humaine et l'idéal humain.

Sanhan incarne la compartimentation de l'âme humaine puisque l'homme vacille entre le bien et le mal. Il exemplifie, à merveille, la figure du fripon telle que précisée dans les travaux de Carl Gustave, dans sa contribution à l'ouvrage collectif sur le fripon divin. L'image que ce personnage donne à voir et à savoir porte les indices d'une indifférenciation de la psyché humaine. Pour Carl Jung (1995, p. 179), « l'homme est à peine sorti du stade de sa condition animale ». La perspective jungienne envisage, ainsi, l'existence d'un processus qui renvoie à un archétype présent dans chaque être humain, indifféremment de sa culture. Il épouse ainsi l'idée de Madélat (1986, p. 51) qui, dans son allusion au parcours du héros, parle de « paradoxes et contradictions ». L'on comprend alors que Sanhan l'araignée, qui oscille à merveille entre le bien et le mal, est un produit de la condition humaine. Dans l'équilibre qu'il symbolise, il représente chacun des êtres humains que nous sommes. Il devient alors un personnage mythique et universel.

En cela, le décepteur personnifie l'idéal wê, voire humain. Jean-Jacques Rousseau (1755), dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* soutient que le penchant démoniaque de l'homme est infus, son élan à la perfectibilité étant la conséquence logique de son appartenance à une collectivité qui lui impose des lois pour en garantir la survie. Comment comprendre alors que dans son *Émile ou de l'éducation* (2009), Rousseau soutient que l'homme est sociable par sa nature, ou du moins fait pour le devenir ? Le fait en est que les deux thèses contradictoires de Rousseau augurent du bicéphalisme de l'essence humaine, l'homme étant, selon les circonstances, bon ou mauvais. Sanhan illustre bien cet idéal. Le resurgissement circonstanciel et subséquent du bien et du mal dans son parcours narratif montre que son effort d'adaptation à une société corrompue par la tendance au mal n'est pas totale.

Conclusion

Sanhan l'araignée est la somme de pratiques vicieuses et vertueuses. Si la dernière vient en renfort pour atténuer le flot de critiques que l'on formule à l'endroit du personnage, il est évident que les pratiques négatives sont très récurrentes et prennent le pas sur les pratiques positives. Ce déséquilibre est fait à dessein et tire sa force du sociogramme qui se dégage du rapport acte / société. Comment comprendre et argumenter la lecture faite du caractère de la dualité et du déséquilibre qui transparait à l'intérieur de cette symbiose ? Le taux élevé de fautes ou de choix moraux qui ne concourent pas à la sublimation des hommes et qui doit son

étiquette négative à la sanction punitive qui le conclut est un prétexte à l'enseignement. Dans la réprobation des fautes, c'est le contraire de l'acte sanctionné qui est enseigné et qui est à enseigner. Cette technique pédagogique consiste à avilir l'objet présenté ou l'acte posé pour magnifier son contraire. La raison du choix de cette technique est simple : le Wê est, d'essence, avare en parole. Il économise son énergie pour amener l'apprenant, de manière intuitive, à dégager la résolution ou l'essentiel à retenir de l'expérience. C'est souligner, en définitive, que présenté sous l'étiquette angélique ou sous la figure d'un démon, Araignée est, pour le Wê, un outil par excellence de la moralisation de la société, par le biais des contes. Dans cette perspective, Konan Yao (2017, p. 354) affirme : « Au-delà de l'esthétique de l'harmonie des contraires que représente ce héros-décepteur, le personnage est une obole de valeurs cardinales de l'éthique universelle, car investi d'une mission : la promotion du bien ».

Références bibliographiques

*Contes du corpus (Annexe)

Contes illustrant la valeur angélique de Sanhan l'araignée

- Conte 1 : Yalé Ambroise Doumandé : « Araignée et Batadjoulou »
- Conte 2 : Goha Taha Jean-Marie : « Araignée et sa fille Zébaï »
- Conte 3 : Zanahin Samuel : « Araignée, sa belle-mère et Gblazo »
- Conte 4 : Didé Carine : « Araignée et sa femme Gnéon »

Contes illustrant la valeur diabolique de Sanhan l'araignée

- Conte 5 : Boué Samuel : « Araignée et Dieu »
- Conte 6 : Nénan Pierrette : « Araignée et les génies »
- Conte 7 : Péhéhoulou Moïse : « Araignée et Gnonzaguin »
- Conte 8 : Zonhi Séraphine : « Araignée et Sénindjouè »

*Documents consultés

BADIOU Alain, 2012, *La République de Platon*, Paris, Fayard.

BARTHES Roland, 1976, *S/Z*, Paris, Seuil.

COLLECTIF, 2001, « Les Anges, nos invisibles frères », in *Carmel*, Revue trimestrielle de spiritualité chrétienne, Toulouse, Éditions Carmel.

CRUVEILLE Solange, 2009, « Les Sentiments contradictoires des démons renardes dans la littérature chinoise », in *Revue de recherche interdisciplinaire Post-scriptum*, n° 9, Université de Montréal.

DUFOURNET Jean, 1991, « Renard le noir, réécriture et quête d'identité », in *Reinardus*, Yearbook of the International Reynard Society, Volume 4.

FAULIOT Pascal, 2012, *L'Épopée du roi Singe*, Paris, Casterman.

HOMÈRE, 1995, *L'Odyssée*, Paris, Éditions Marabout.

JUNG Carl Gustave, 1995, *L'Âme et la vie*, Paris, Livre de poche.

KANGA Konan Arsène, 2016, « L'hybridation dans le jeu de composition romanesque d'Ahmadou Kourouma et de Tiburce Koffi », in *Nodus Sciendi*, n° 16, pp. 5-10, Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody.

KAFKA, 1938, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard.

KONAN Yao Lambert, 2017, « Le héros animalier dans *Le Pagne noir* de Bernard Binlin Dadié : entre jeux d'ombre et de lumière », in *Wiire* (Revue de Langues, lettres, Arts, sciences humaines et sociales), n° 5, pp. 333-358, Ouagadougou, Université de Koudougou.

KOVACSHAZY Cécile, 2014, « Les doubles du XIX^{ème} siècle ». In *L'Auteur et ses doubles*, n° 173, Québec, Éditions Les Publications Québec Français.

MADELENAT Daniel, 1986, *L'Épopée*, Paris, PUF.

MAZUREK Antoine, 2016, « L'ange gardien, entre théologie, dévotion et spiritualité (xvi^e-xvii^e siècles) », in *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rhr/8482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhr.8482>

SIMONSEN Michèle, 1984, *Le Conte populaire*, Paris, PUF.

SCHWARTZ Alfred, 1968, *Mise en place des populations guéré et wobé, essai d'interprétation historique des données de la tradition orale*, Partie 1, Cahier ORSTOM, Série S.H. volume V, n° 4.

PLATON, 2000, *La République, Livres VI et VII, Analyse*, (Traduction de Tiphaine Karsenti), Paris, Hatier, Coll. « Les Classiques Hatier de la philosophie ».

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1755, « Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes », <https://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.dis3>

ROUSSEAU Jean-Jacques, 2009, *Emile ou de l'éducation*, Paris, Flammarion (Nouvelle édition).

SCHAEFFER Jean-Marie, 1995, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil.

STEWART Charles, 2008, « Le Diable chez les Grecs à l'époque contemporaine : cosmologie ou rhétorique ? », in *Terrain* [En ligne], 50 | mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/9083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.9083>

VALLIER Gilles-Félix, (2011), « Le concept du héros imprévisible », in *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 204 | mis en ligne le 06 janvier 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/16868> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.16868>

VERNANT Jean Pierre et DETIENNE Marcel, 1977, *La Ruse*, Éditions 10/8, Paris, UGE.

ZIGUI Koléa Paulin, 1995, *Les Contes à rire de la France médiévale, Le Roman de Renart et les contes d'animaux de l'Afrique de l'Ouest : étude de morphologie et de physiologie comparée ; types – structures – idéologies*. Thèse de Doctorat d'État, Lettres Modernes, Option : Histoire et civilisation, Université François Rabelais, Tour, CESR, Volume 1.

Stylisation et dramatisation sociologique dans *La terre qui pleure* de Maurice Bandaman

Dominique Konan LOGBA KOFFI
Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
logbadominique@yahoo.fr

Résumé

L'étude conjointe sur stylisation et dramatisation, que nous envisageons à travers l'œuvre théâtrale de Maurice Bandaman, semble inopportune de l'avis de certains sceptiques du fait de la divergence apparente que les deux disciplines présentent. En poussant l'analyse plus loin, la possibilité d'appréhender l'œuvre littéraire pour ces deux disciplines devient réalisable eu égard aux nombreux matériaux linguistiques et thématiques qui permettent leur décryptage. Les résultats d'une telle étude se fondent autant sur une phase théorique que pratique laissant appréhender les pendants épistémologiques et descriptifs du fonctionnement de *La terre qui pleure*. Cependant, ces résultats n'ont de sens qu'étant appuyés sur une hypothèse et des méthodes d'approche émanant de la sociologie pour le théâtre et de la stylistique des genres avec le privilège accordé à l'immanentisme du texte matriciel.

Mots clés : Stylisation, dramatisation, immanentisme, idéologie, didascalies, stylistique des genres, théâtre ivoirien.

Abstract

The joint study on stylization and dramatization that we envision through the theatrical work of Maurice Bandaman, seems inopportune to some skeptics because of the apparent divergence between the two disciplines. By pushing the analysis further, the possibility of apprehending the literary work for these two disciplines becomes feasible in view of the numerous linguistic and thematic materials which allow their decryption. The results of such a study are based as much on a theoretical as a practical phase leaving apprehended the epistemological and descriptive counterparts of the functioning of the crying earth. However, these results only make sense if they are supported by an assumption and approach methods emanating from sociology for the theater and from genre stylistics with the privilege accorded to the immanentism of the matrix text.

Keywords : Stylization, dramatization, immanentism, ideology, didascalies, stylistics of genres, Ivorian theater.

Introduction

La stylistique et le théâtre sont deux disciplines scientifiques enseignées dans les Universités du monde. En Côte d'Ivoire, elles suivent la même logique en s'inscrivant pour

l'une, dans une démarche heuristique et pour l'autre, se polarisant dans une perspective sociologique et historique. Malgré cette divergence apparente, il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent parvenir à une analyse pratique conjointe des genres littéraires, en l'occurrence, théâtrale, pour exploiter les enjeux immanentiste et sociologique dans la praxis littéraire. C'est dans cette perspective que nous envisageons traiter le sujet suivant : « Stylisation et dramatisation dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman. Ainsi, comment la stylistique et la critique sociologique pratiquée par le théâtre pourraient-elles parvenir à une exploration conjointe de l'œuvre de Maurice Bandaman ? Quels intérêts pour la stylistique et la critique sociologique qui, de façon apparente, s'éloignent l'une de l'autre par la visée et les contraintes épistémologique et méthodologique, à s'investir pour une approche de l'œuvre théâtrale ? Cette problématique est sous-tendue par l'hypothèse selon laquelle l'appréhension d'une œuvre littéraire peut être le fait de deux disciplines qui ne relèvent pas forcément du même champ disciplinaire comme c'est le cas ici, de la stylistique et du théâtre.

Pour la réalisation pragmatique de ce travail, nous nous appuyerons tant sur la stylistique que sur la sociologie de la littérature. La première méthode, la stylistique, est prismatique de la logique immanentiste pour révéler l'effet de sens qui n'occulte pas le sens externaliste de l'œuvre. La seconde, la sociologie de la littérature, elle, s'adosse au théâtre pour débusquer et scruter les paradigmes sociolectaux qui participent soit, d'une prise de conscience, soit, qui se muent en une critique acerbe.

Trois parties dans ce travail orientent nos arguments. La première concerne la phase théorique qui se focalise sur stylisation et dramatisation. La deuxième aborde l'œuvre théâtral par sa facette sociologique. La troisième et dernière partie se charge du traitement stylistique de la dramatisation.

1. Dramatisation et stylisation : Aspects théoriques

Stylisation et dramatisation s'inscrivent dans un processus par lequel le style et le drame se déploient dans l'œuvre littéraire. La racine style dans le substantif stylisation dériverait de la stylistique. Ce qui sera très tôt critiqué par Georges Molinié (2014, p.1) pour qui, envisager le fait de style de cette façon serait erroné, simpliste et partiel. C'est pourquoi, il indique que :

L'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style, contrairement à ce qu'on pourrait spontanément penser, même si, en revanche, le style peut difficilement s'appréhender autrement que comme objet d'étude de la stylistique ; l'objet majeur éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littéarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature.

En d'autres termes, pour Georges Molinié, l'objet d'étude de la stylistique n'est pas le style comme le laisseraient croire à tort certains théoriciens, mais plutôt la littéarité, le caractère spécifique du langage. Le style ne peut être qu'une spécialisation de la stylistique en s'en servant comme un procédé d'approche textuel.

Pour ce qui est du concept de dramatisation, il se présente comme le processus d'adaptation d'un texte en un texte dramatique ou un matériau pour la scène, en général et particulièrement, dans le genre théâtral. Ces deux approches stylisation et dramatisation seront systématisées pour montrer comment le fait de style que la stylistique exploite à des fins de littéarité et d'extranéité sémantique et le drame avec ses pendants de conséquences et de prise de conscience sociologique des faits sociétaux parviennent-ils à l'exemplification du texte théâtral.

1.1. Du contexte d'émergence de la pièce à l'idéologie du dramaturge

Le théâtre se particularise des autres genres littéraires par sa double pratique selon Jean Jacques Roubine (2004, p.1) : « il est à la fois une pratique d'écriture, et une pratique de représentation (interprétation, mise en scène) ». Ces deux dispositions, qui en assurent la texture et l'originalité, le maintiennent plus près du peuple et des réalités sociopolitiques au quotidien qu'elles se chargent de porter au lecteur-spectateur. Si le Roman et la Poésie font de la “*diégésis*”, c'est-à-dire du récit de faits et d'événements, leur mode de fonctionnement, le théâtre est, quant à lui, un art de la “*mimésis*”. « On entend par *mimésis*, l'imitation de la réalité, ou mieux sa représentation », dit Aristote cité par Marie-Claude Hubert (2008, p. 10) dans *Les grandes théories du théâtre*. Celle-ci soutient, par ailleurs :

Tout art mimétique suppose l'existence de deux objets, le modèle et l'objet créé, qui entretiennent entre eux une relation complexe de similitude et de dissemblance. L'objet d'art n'est jamais réductible du réel, mais il le transfigure dans une forme idéale, processus qui lui confère une sorte d'éternité. Les artistes de l'Antiquité le savaient bien qui visaient à créer une œuvre immuable (Marie Claude Hubert, 2008, p.10).

Ici, le modèle c'est la réalité dans laquelle vit l'artiste et l'objet créé est son œuvre théâtrale qui rend compte de cette réalité. Le texte théâtral, ainsi produit par l'auteur dramatique qui est issu d'un milieu de vie et d'un temps historiques, ne peut donc, raisonnablement, pas être l'identique du réel. Mais il adopte, naturellement, les caractéristiques des réalités sociohistoriques de son contexte d'émergence et en rend compte de façon vraisemblable.

La tragédie grecque, art du culte de Dionysos par excellence, ne s'est pas empêchée selon Olivier Got (1997, p.8) d'être « un drame satyrique » ou « un théâtre politique » (Olivier Got, 1997, p. 20). La tragédie classique occidentale n'a pas manqué de rendre compte des travers ou insuffisances de l'aristocratie, mais aussi des petites gens. Le drame, bourgeois ou romantique, s'est introduit dans la société en peignant les caractères individuels et collectifs des corps sociaux. Les grandes guerres et leurs corollaires d'horreurs et de tragique ont servi de substance au théâtre moderne ou post moderne occidental. L'après-guerre, ayant laissé un continent défiguré et une société ouvrière aux abois, porte le théâtre de l'absurde. Au total, la pièce théâtrale suinte toujours les caractéristiques de son contexte historique.

Le théâtre ivoirien ne s'écarte pas de cette ligne qui s'impose comme une constante immuable de l'art dramatique. Le théâtre de l'École, que nous appelons «le théâtre ivoirien de la première génération», est un théâtre social. Il fait la satire des pratiques coutumières de l'Afrique traditionnelle au plan idéologico-thématique. *Assémien Déhylé, roi du Sanwi* (Bernard Binilin Dadié), *Kwao Adjoba* (Joseph Amon d'Aby) et *Kondé Yao* (Germain Koffi Gadeau) en sont des classiques. Les pièces des trois premières décennies des indépendances, avec des esthétiques subversives pour la plupart, qui soutiennent le théâtre ivoirien de la deuxième génération, dramatisent le colonialisme et le néocolonialisme. *Monsieur Thôgôgnini*, *Béatrice du Congo*, *Île de tempête* (Bernard Binilin Dadié), *Le soleil noir point*, *Les Malheurs de Tchakô*, *Abraha Pokou* (Charles Nokan), *Les sofas*, *L'œil*, *La termitière* (Bernard Zadi Zaourou) en sont des illustrations.

La terre qui pleure de Maurice Bandaman voit le jour en 2000, en pleine période de bouleversement sociopolitique en Côte d'Ivoire. Le 20 juin 1990, à La Baule, à la seizième Conférence des Chefs d'État d'Afrique et de France, le Président de la République française d'alors, François Mitterrand, donne un discours mémorable sur la démocratisation en Afrique. Ce discours invitait explicitement les pays africains à adopter des réformes démocratiques, conditions non négociables pour le maintien de la coopération entre les pays du Nord et ceux du Sud. Les Chefs d'État de l'Afrique francophone (ex-colonies françaises) se plient, de force, à l'injonction de la tutelle française et s'engagent dans ce nouveau mode de gouvernement au détriment du parti unique jusque-là en cours. Des conférences nationales s'organisent dans presque tous les pays pour fixer les règles du jeu, non sans soubresauts.

La Côte d'Ivoire s'initie alors à la pratique de la démocratie qui connaît, inévitablement, les balbutiements de tout nouvel apprentissage. L'effet «nation» n'est pas encore totalement incrusté dans la mentalité d'une population constituée de plus de soixante ethnies. Chacune de

ces ethnies se croit mieux servie et mieux en sécurité en étant au service ou pour la cause du leader politique de sa région. On assiste, dès lors, à l'instrumentalisation des groupes ethniques, tribaux et même religieux par les différents chefs de file des partis politiques.

La cohésion nationale est brisée. Un concept nouveau, "l'Ivoirité", naît dans le sillage de 1995 de ces conflits latents qui évoluent de la dégénérescence au pourrissement. Les initiateurs de "l'Ivoirité", qui ambitionnaient de reconstruire l'équilibre social perturbé en s'appuyant sur cette conceptualisation néologique, lui prêtaient une dénotation socioculturelle. Ils lui vouaient la mission d'un creuset identitaire qui caractériserait l'Ivoirien non pas péjorativement, mais culturellement unitaire et utilitaire. A leur contraire, ces détracteurs lui accordaient les intentions de catégoriser les populations ivoiriennes en Ivoiriens de souches et Ivoiriens de circonstance ou étrangers. De la dénotation socioculturelle originelle, l'Ivoirité finit par recouvrer la connotation de ségrégationniste, de rejet d'une partie de la population. La xénophobie, l'extrémisme et l'exclusion des termes subséquents de cette atmosphère de suspicion et d'accusation mutuelle sont bien venus pour s'ériger en un fonds de commerce pour les détracteurs. Cette approche "galvaudée" du concept engendre l'exacerbation des tensions et des fissures entre les membres d'une communauté ivoirienne qui, jadis, vivaient en parfaite harmonie.

Deux clans, aux idéologies opposées, sont constitués par le dramaturge : "les propriétaires de la terre" d'une part qui revendiquent la paternité de la terre (du pays) et, d'autre part, "les étrangers" qui œuvrent pour s'en approprier au détriment des premiers. Maurice Bandaman construit, ainsi, le terreau de sa fiction dramatique en se servant de la conjoncture politique ivoirienne du moment. *La terre qui pleure* est, en effet, la dramatisation des conséquences de cette réalité sociopolitique conjoncturelle engendrée par la convocation de la démocratie dans les joutes électorales. Cette forme démocratique est jusque-là inconnue des Ivoiriens, mais imposée à eux par la France de François Mitterrand. C'est donc, au total, l'exposition du déchirement du tissu social entre les fils d'un même pays que le paratexte annonce. Le titre de la pièce, qui est une phrase nominale, tient en effet le pan « de sa fonction d'informer sur son contenu », à l'avance, selon Miche Pruner (2014, p.9).

1.2. Théorie stylistique des genres selon Pierre Larthomas

La spéculation et la pratique des genres littéraires remontent à Aristote qui leur a accordé leurs lettres de noblesse dans son ouvrage, *Poétique*. Il ne serait pas superfétatoire de

rechercher dans les traités de poétique et de rhétorique l'origine de la stylistique des genres et davantage dans cet ouvrage *Poétique* d'Aristote devenu, à cette époque, plus important que *Illiade et l'Odyssée* d'Homère. Ce détour théorique pour dire simplement que le style et le genre sont intimement liés du fait que selon Mickail Bakhtine (1984, p.271) : « Là où il y a style, il y a genre ». En d'autres termes, le style donne aux genres pour lesquels il imprime ses marques de sublime, de familier, de bon, de mauvais, d'agréable, de bienséant ou de malséant style en accordant une coloration purement méliorative ou péjorative aux genres littéraires. Il en est ainsi parce que la stylistique accorde un prisme au style du fait qu'elle aide à prospecter dans les genres littéraires qui constituent ses objets-textes expérimentaux, les matériaux linguistiques aux fins de littérarité, d'individuation qui sont, par ailleurs, consubstantiellement attachées au style. En s'appréhendant comme un objet circonscrit dans le champ des procédés de style, la stylistique des genres se subdiviserait en un ensemble d'objets avec cette dénomination d'apparence déviationniste et incongrue du fait qu'elle se fait en dehors des modèles stylistiques formellement et historiquement connus dont « la stylistique de la prose », « la stylistique de la poésie », « la stylistique du roman » et « la stylistique du langage dramatique ».

C'est au demeurant cette stylistique du langage dramatique qui nous intéresse dans cette étude et dont l'attestation et la délimitation des méthodes et procédés pour son investigation heuristique et herméneutique s'avèrent nécessaires et opportunes. Dans cette optique, Pierre Larthomas (1980, p.130) écrit : « L'analyse stylistique des genres consiste essentiellement dans la description et l'interprétation des procédés qui, se stratifient en genres du discours, composent les genres littéraires au sein de l'œuvre ». Mieux, le traitement stylistique des genres permet de scruter les singularités langagières attachées au style dans le fonctionnement littéraire. Ainsi, l'approche des traits sociologiques sera bâtie sur les isotopies, les champs lexicaux sémantiques qui, stylistiquement, participent non seulement de l'effet de sens immanentiste, mais aussi de la sémantisation extralinguistique. De même, la perception stylistique des didascalies sera sous le prisme des modalités et bien d'autres procédés linguistiques pour appréhender les motivations de tels ancrages linguistiques dans la lecture du texte dramatique.

2. Fonctionnement sociologique de la dramatisation dans *La Terre qui pleure*

La satire constitue la substance de l'idéologie de Maurice Bandaman dans son œuvre dramatique. *La Terre qui pleure*, corpus de la présente étude, est une satire sociopolitique. Le

dramaturge invite, dans cette pièce, à une prise de conscience générale à travers la dramatisation des conséquences des joutes électorales matérialisées par la guerre.

2.1. Le théâtre comme catalyseur de prise de conscience

La pièce s'ouvre par une didascalie introductive effroyable : « Une ville en sang. Elle aurait pu être Alger, Bujumbura, Brazzaville ou n'importe quel hameau de la terre où l'homme a décidé de ne plus être homme » (p.53). Cet extrait didascalique est l'expression d'une violence physique extrême. La ville ensanglantée rappelle l'horreur, la terreur et le tragique qui s'emparent de toute une cité humaine. L'homme a perdu sa qualité d'un Être pensant et raisonnable. Il a adopté celle d'un animal, celle d'une brute puisqu'il s'auto décime au point de faire d'une razzia les membres de son propre milieu de vie.

Les villes africaines énumérées sont des villes-témoins, où des atrocités du même genre ont déjà été perpétrées. Elles ont, pour la plupart, connu des génocides, des guerres tribales ou des conflits sociopolitiques aux conséquences dramatiques et affreuses identiques : des morts d'hommes, de femmes et d'enfants généralement innocents et la désolation qui s'empare des populations rescapées. Le spectacle est désolant : « Un désordre indescriptible. Et au milieu du désordre, quatre corps, les corps de deux hommes un jeune et un vieux et ceux de deux femmes une jeune et une vieille » (p.53).

Les corps allongés sont, tous, des membres d'une même famille : le père, la mère, la fille et son fiancé. Ils sont annoncés par couple ou par paire : “un vieux/une vieille” contre “un jeune/une jeune” ou “un homme/une femme”. On tue, au même moment, un couple en fin de cycle et un autre dans la fleur de l'âge, appelé à renouveler la population par sa fécondité juvénile. Ces actes criminels sont le signe manifeste d'une volonté d'exterminer l'espèce humaine vivant en ce lieu. Les atrocités perpétrées sur le peuple sont impersonnelles et s'abattent sur tous les individus, sans distinction de sexe ni d'âge. La catastrophe affecte la population dans son entièreté, sans tri ni choix préférentiel. La fille Mélisse (l'héroïne), la seule à en être épargnée, finalement, est étreinte par des douleurs intolérables : « La jeune femme se meut faiblement, lève un bras, s'appuie sur ses deux coudes, relève légèrement le buste puis regarde autour d'elle. Son regard se fige sur chaque corps, observe le désordre puis, péniblement, se relève ... » (p.53.).

Les groupes verbaux “se meut faiblement, lève un bras, s'appuie sur ses deux coudes et relève légèrement le buste” décrivent les gestes et mouvements de l'héroïne qui parvient à se mettre en action avec beaucoup de difficultés. Au-delà du spectacle désastreux qui se présente à elle, son corps est affecté par la douleur atroce issue des violences endossées. Mélisse

souffre physiquement et psychologiquement : un mal accentué par la découverte des corps inertes de ses « frères, sœurs, cousins, cousines, oncles, tantes » (p.54). Ne pouvant contenir le poids de l'horreur qui la foudroie, elle hurle à tue-tête :

Ils sont tous morts !
Ils sont tous morts !
Tous morts !
Tous morts !
(...)
Tous tuéééés !
Tous mooorrrrts !
(...)
Tous éventrés au couteau !
Tous égorgés à la machette !
Des enfants enfouis dans des puits !
Des femmes brûlées vives !
Tous ! Tous ! Tous mooorrrrts !!!
(p.53.).

Le conflit politique a engendré le carnage de la population. Le dramaturge en dresse un inventaire expressif révélateur d'une image horrible et affreuse. Il fait noter, au total, que des hommes, des femmes et des enfants « sont tous morts ! ». «Morts éventrés, égorgés à la machette, enfouis dans des puits, brûlées vives, étouffés ou fusillés à la kalachnikov», ils ont définitivement tous perdu la vie terrestre.

Maurice Bandaman met ainsi en scène un tableau apocalyptique des rapports entre les membres d'une même communauté humaine dans les sociétés modernes africaines. Il projette, en gros plan, les conséquences de l'intolérance et de l'inacceptation des différences idéologiques dans le jeu politique. Les points de vue divergents ont, malheureusement, poussé à l'extrémisme et à ce tragique sort. Le dramaturge s'emploie, ici, à une sorte de focalisation sur un sujet qui prend de plus en plus d'ampleur dans certains États africains inscrits au nombre des pays démocratiques. Mais, par manque d'y être selon les règles acceptables du jeu, ils préparent les consciences au tribalisme, à l'ethnicisme, au régionalisme ou au régionalisme qui constituent des dispositions doctrinales, sources d'arc-boutement sur soi. Ces attitudes ségrégationnistes préparent à des affrontements claniques aux conséquences meurtrières. Par la focalisation, l'auteur dramatique, de l'avis de Patrice Pavis (2015, p. 142), « insiste sur une action selon un point de vue particulier pour en souligner l'importance ». On n'idéalise pas ce point de vue, mais on en retient les contours de son ampleur sur le quotidien et l'avenir.

L'auteur de *La terre qui pleure* choque la sensibilité du lecteur-spectateur en utilisant la focalisation afin de le motiver à s'interroger sur une situation sociopolitique dont la mauvaise prise en charge peut entraîner les protagonistes à des débordements incontrôlables. Maurice

Bandaman oriente sa dramaturgie sous la forme du théâtre épique brechtien qui appelle à l'historisation, l'épisation et à la distanciation. Son œuvre à l'image de l'affirmation de Jean-Pierre Sarrazac (2010, p. 77), va « permettre à un théâtre dialectique, philosophique et politique de s'épanouir et de rendre compte, par des fables qui frappent la mémoire et en appellent à l'interprétation du spectateur, d'un monde moderne à l'histoire complexe que la fable dramatique traditionnelle ne peut plus saisir ». Le dramaturge ivoirien sensibilise le peuple à considérer les questions politiques et électoralistes dans leurs proportions humaines. Il invite à la réflexion et à la prise de conscience pour éviter les dérives apocalyptiques.

2.2. De la prise de conscience au jeu démocratique : une épreuve difficile

L'intention première de Maurice Bandaman est d'inviter le lecteur-spectateur à prendre conscience des dérives occasionnées par les conflits nés des joutes électorales et, certainement, à y renoncer à l'avenir. Mais au-delà, sa vision primordiale demeure le réinvestissement productif de cette prise de conscience au profit du jeu électoral qui, aujourd'hui, s'inscrit dans la dynamique de la démocratie. Mode moderne de désignation des gouvernants étatiques, la démocratie a ses règles que beaucoup de ses chantres méconnaissent ou tentent de transformer à leur unique profit, donc aux dépens des adversaires. Le dialogue entre Mélisse, l'héroïne de *La terre qui pleure*, et Le Spectre de son père témoignent d'un quiproquo autour d'une idéologie politique mal connue et/ou mal appliquée :

L'ombre (Le Spectre du père de Mélisse). - (...) Oui, je suis venu te voir, ma fille, en chantant l'angélus de la mort, en chantant le poème de la fin des fins, je suis venu pour te maudire, car j'aurais été ministre d'Etat si tu n'avais pas aimé un journaliste enragé.

Mélisse.- Je n'ai trahi personne !

L'ombre. - Tu as aimé un opposant, un intégriste, un enragé !

Mélisse. - Papa, nous sommes en démocratie.

L'ombre. - Tu as dit démocratie ? Cette invention des Français et des Américains pour nous détourner des vrais problèmes de l'heure ? La démocratie ? Tu veux parler de merdocratie ou de démoncratie ? (pp.61-62).

Les protagonistes développent deux points de vue divergents quand il s'agit de l'application pratique des règles de la démocratie. La politique a pu diviser la cellule familiale puisque le spectre du père revient pour proférer des malédictions à l'encontre de sa fille, Mélisse. Il lui impute sa mort pour n'avoir pas obéi au même choix politique que lui. En choisissant d'aimer "un opposant" politique, sa fille devient coupable de "parjure", de son point de vue. Ses propos, maudissant, sont d'une méchanceté exacerbée. On n'aurait jamais pu l'imaginer d'un père pour sa fille, même au nom de la politique. Chanter "l'angélus de la mort, le poème de la fin des fins et venu pour te maudire" relève le degré très élevé de la

colère et de la haine du père contre la fille. Il est en furie contre elle. Il lui en veut terriblement, jusqu'à sa mort. Il l'accuse d'une faute grave, d'une désobéissance impardonnable, puisque la démocratie dont elle se défend constitue, chez lui, une sorte de subterfuges des Français et des Américains pour "détourner les Africains des vrais problèmes de l'heure".

C'est ainsi que, pour ironiser ou accorder une valeur dégradante à la notion, il l'appellera "merdocratie ou démoncratie". Au total, L'Ombre (le Spectre du père) défend la thèse selon laquelle la démocratie concourt plus à détruire l'équilibre au sein du peuple au lieu de créer les conditions d'une paix durable favorable à un climat d'amour et de développement : « Cette femme incitait nos épouses à la désobéissance conjugale. Elle les poussait à refuser la polygamie, à refuser l'excision, elle réclamait des droits impossibles pour les femmes » (p.62).

Cette réplique du père pose la problématique de la perte d'autorité des valeurs socioculturelles qu'il impute au jeu démocratique. La trop grande liberté que cette doctrine politique accorde aux individus sanctifierait les femmes et d'autres corps sociaux qui, pour lui, sont de plus en plus en porte à faux avec les lignes de conduite dans la société ancienne. Ainsi, si son pouvoir réprime les défenseurs des droits humains dont « le président du syndicat des étudiants et Magata la présidente des femmes juristes » (p.62), il le ferait pour leur opposition aux pratiques culturelles ici énumérées. Il combat, pour ce faire, la démocratie avec toute son énergie, même en étant mort. La fille ne se laisse pas impressionner par l'attitude protectionniste des considérations rétrogrades du père. Elle l'attaque frontalement et lui démontre que son choix est conforme aux règles démocratiques en cours. Elle revendique l'autonomie et la souveraineté de chaque individu face à ses options idéologiques et politiques que clame la démocratie. Les deux affirmations, "Je n'ai trahi personne ! Papa, nous sommes en démocratie", traduisent éloquemment la détermination de la fille à assumer son choix, au risque de sa vie. Mélisse n'entend céder aucune faveur à son père qui, même mort, vient toujours perturber sa quiétude à travers son spectre.

Les points de vue divergents du père et de la fille au sujet de la démocratie créent les conditions d'un sujet à réflexion et à débat sur l'histoire contemporaine d'un pays africain. Ces opinions contradictoires invitent le public « à s'interroger et à se retourner sur des vérités à jamais problématiques », comme le dit Patrice Pavis (2015, 116), au sujet du théâtre épique moderne. Ici, le théâtre de Maurice Bandaman s'érige en un théâtre historique qui invite le lecteur-spectateur à prendre de la distance face au tableau dramatisé. Les notions

d’Historisation, d’Épicisation et de Distanciation qui fondent l’esthétique du théâtre épique brechtien y sont ainsi mises à contribution. Elles inscrivent, à cet effet, ce tableau dans les normes de cette esthétique qui établit qu’il convient que « le texte théâtral introduise une distance entre le spectateur et le spectacle » (Maie-Claude Hubert, 2008, 270). Le théâtre épique moderne et contemporain dans lequel s’inscrit l’étude s’illustre, dès lors, comme un théâtre de satire sociale et rompt avec le théâtre aristotélicien fondé « sur la tension dramatique, le conflit et la progression régulière de l’action » Patrice Pavis (2015, 116).

Le dramaturge appelle le peuple à la distanciation face aux faits sociaux actuels qui se projettent nécessairement dans l’avenir en vue de construire les meilleurs projets de société. Car, c’est par la réflexion systématique et permanente face aux “crises sociales” que les Africains finiront par obtenir, un jour, les clés de leur résilience. Dans cette même perspective du décryptage de l’œuvre, l’accent est mis sur la place des didascalies dans son approche stylistique.

3. Investissement stylistique du langage didascalique dans *La Terre qui pleure*

À travers *Le Langage dramatique* de Pierre Larthomas (1972, 1980), la stylistique des genres prend son envol. Malgré cela, les didascalies ne se présentent que sous une forme allusive et éparse sans réel attrait pourrait-on dire. Cette tendance descendante qui s’inverse prend l’ascendance par un regain d’intérêt accordé aux indications scéniques depuis plusieurs années déjà. Ce qui témoigne de leur importance en tant qu’un objet d’étude de la stylistique des genres. Nous poursuivons cet objectif en procédant à une analyse stylistique par un décryptage heuristique du langage des didascalies en vue d’exploiter respectivement les aspects portant sur les traits fixant les champs lexicaux aux interprétations sociologiques des didascalies et sur les modalités d’énoncé qui les caractérisent dans la trame dramatique.

3.1. Analyse stylistique des didascalies par les champs lexicaux

Le champ lexical se définit comme un ensemble de mots que la langue utilise pour désigner les traits sémiologiques d’un objet, d’une chose. Il est selon Claude Peyrouet (2002, 18), « un ensemble de mots et d’expressions qui, dans un texte ou un ensemble de textes, se réfèrent à un même thème ». Quelques fragments dramatiques liés aux didascalies serviront d’exemples dans l’optique de prouver la part des traits socioculturels afférant aux didascalies qui les déterminent dans le *continuum* de l’œuvre dramatique de Bandaman Maurice. L’épisode du Géant sert de prétexte à cette élucidation des champs lexicaux renvoyant aux didascalies.

Le géant rit et disparaît. Lumière laiteuse. On voit Mélisse qui se dévêtit, s'allonge, s'étale, s'ouvre. Un vent souffle, le ciel gronde, des éclairs traversent la scène. On entend les crépitements d'une pluie. Mélisse fait des gestes lascifs, ses hanches se cambrent. Elle râle longuement puis s'évanouit.

Musique douce. Réapparition du géant qui tourne autour de Mélisse, toujours allongée au sol. Il pose les mains sur le ventre de la jeune femme, puis les glisse entre ses cuisses (p.73).

Au regard de cet extrait didascalique, deux champs lexicaux se partagent la logique lexico-sémantique de ce fragment. Il s'agit du champ lexical de l'érotisme et du champ lexical du temps. Du premier champ lexical de l'érotisme, les verbes pronominaux « se dévêtit », « s'allonge », « s'étale » et « s'ouvre » forme une scène pornographique hypotypotique par sa vive présentation qui, du point de vue des valeurs que promeut la société africaine sont proscrites. Au-delà de ce fait, il y a également un aspect culturel qu'il faut brandir en cela que toutes les femmes de certaines contrées de l'Afrique qui s'accouplent avec un esprit sont frappées par une malédiction temporelle avec l'une de ses pires et horribles conséquences qu'est la mort. C'est cette situation malencontreuse que traverse Mélisse, personnage de tous les maux qui se trouve dans cette scène érotique avec le Géant, cet être étrange qui annonce qu'il est « le fils-aîné-de-la-terre », « la première termitière de la terre ». Ce processus érotique atteint son paroxysme quand Mélisse s'extasie grâce à une atteinte orgasmique dont la manifestation apparaît à travers le syntagme nominal « gestes lascifs », le groupe verbal « hanches se cambrent », le substantif adjectival « râle » et le verbe « s'évanouit ». Cette sensation fortement encline au sensuel et aux plaisirs amoureux, ces mouvements pour se donner un air martial, ce bruit sensuel conduisent à atteindre l'orgasme qui se traduit par l'évanouissement.

Le second champ lexical qui, en réalité, est la continuité du premier porte sur le temps à travers les syntagmes verbaux « un vent souffle », « le ciel gronde », « des éclairs traversent la scène ». Ils constituent les différents adjuvants qui participent à rendre aisée et plausible la scène érotique. En Afrique, et partout où la croyance des dieux est développée, la naissance de grands et futurs héros sont entourés de ces mystères de vent violent, de grondements de tonnerres traversés par des éclairs. La relative ressemblance sauf qu'ici, il s'agit d'un accouplement et non d'une naissance donne à voir une situation culturellement fondée étant donné que l'auteur est issu de l'Afrique noire occidentale, zone favorable à ces croyances malgré la présence du christianisme.

3.2. Traitement stylistique des didascalies par les modalités énonciatives

La présentation des didascalies dans cette production dramatique va permettre le dévoilement leurs statuts énonciatifs des et de leurs sémiotisations en tant que processus de création de sens. Sur ce point, l'on assiste à la variation des modalités. Les didascalies se présentent tantôt sous forme jussives, tantôt, assertives. L'aspect jussif est l'expression d'un ordre, d'une injonction. Ce premier aspect s'exemplifie par le fragment suivant :

Non ! ... Reste où tu es et écoute – moi puisque tu m'entends. Mélisse pleure. Arrête de pleurer ! Pourquoi pleurer quand les larmes sont ligotées ? Pleurer, ici, enfant ne soigne aucune douleur. Pleurer, ici, fait au contraire grandir la douleur, creuser des entailles dans l'âme, étendre des rigoles dans la chair. Ne pleure plus, enfant. Je suis venue te parler, Mélisse (p.66).

Les didascalies sont des indications scéniques et faisant le lit à un style impersonnel s'affichent dans cet extrait comme des propos injonctifs. Elles alternent de la modalité jussive à la modalité assertive en passant par la modalité interrogative. En effet, dans le premier cas, la voix de la femme qui s'avère être celle de la génitrice de Mélisse lui intime l'ordre de demeurer dans sa posture sans chercher à la dévisager, mais à l'écouter. La preuve de cette injonction est donnée par les groupes verbaux « Reste où tu es et écoute-moi », « Arrête de pleurer ». Les verbes « Reste », « écoute », « Arrête » sont des impératifs à travers lesquels, Mélisse, ayant reconnu sa mère, celle-ci lui intime l'ordre d'éviter de la dévisager au regard des horreurs de la guerre qui l'ont transformé elle et les siens en une loque humaine. Ces verbes impératifs de mouvement qui présentent un état (Reste), un organe de sens, l'ouïe (écoute), le statisme (Arrête) prouvent l'embarras et la confusion dans laquelle la voix qui n'est autre que celle de sa mère la plonge. En effet, aucune alternative ne s'offre à Mélisse en termes de lendemain meilleur si ce n'est accepter le destin implacable qui l'obligera à vivre dans un solitarisme pitoyable. Ici comme dans toute l'œuvre, les didascalies participent sous leurs formes assertives à la construction du référent fictionnel, la guerre et ses corollaires de nuisance.

La place échoit dans cette alternance à la modalité assertive qui se présente non seulement comme un acte d'assertion déclaratif, mais aussi apparaît comme la forme canonique de la phrase. C'est le cas des phrases « Mélisse pleure », « Je suis venue te parler, Mélisse ». L'on note la forme canonique des phrases qui atteste d'une locution présentant la disposition psychologique, l'état d'âme de Mélisse, l'élan sans limite de la voix qui s'adresse sans cesse à Mélisse.

La modalité interrogative met fin à cette alternance des modalités énonciatives ; car, « Pourquoi pleurer quand les larmes sont mutilées et ligotées ? ». La stylisation par cette

modalité interrogative s'apprécie à travers le point d'interrogation, marque essentielle de l'interrogation. Elle trouve sa forme la plus affinée et complète

La stylisation des didascalies est bâtie à partir des modalités énonciatives qui par leurs natures participent à la construction diégétique du drame. Elle se fait également par l'appel constant à la logique langagière lexico-sémantique attestant d'un point de vue encyclopédique que l'œuvre est adressée à un public élitare. Cette stylisation, qui produit forcément des didascalies, manifeste explicitement un « je » locuteur qui est au centre de la fiction et qui construit la micro-diégèse intégrée à la macro-diégèse. Dans cette micro-diégèse, l'un des aspects de la stylisation porte sur la monologisation vocale qui indique le destin scellé de Mélisse condamnée à l'assumer dans l'implacabilité à laquelle en se soumettant et en vivant seule avec plus tard, la naissance de enfant.

Conclusion

L'étude menée à partir de la stylisation et de la dramatisation sociologique dans l'œuvre théâtrale de Maurice Bandaman est rendue possible grâce aux traitements des paradigmes sociologiques attestant la socialité de l'œuvre et des procédés de style mobilisés par la stylistique dans sa quête de la littéarité qui laissent apparaître des résultats probants. Ceux-ci sont bâtis sur une hypothèse de travail et des approches méthodologiques savamment exploitées. En effet, la première partie théorique prend en compte la dramatisation et la stylisation. La dramatisation s'attache à révéler le contexte d'émergence de la pièce à l'idéologie du dramaturge. Le théâtre ivoirien ne s'éloignerait pas de la tragédie grecque et classique marquées par les horreurs et les malédictions. C'est pourquoi le théâtre ivoirien se pose comme un réservoir satirique pour la recherche d'un mieux-être. Cela doit être entendu dans le sens d'une gestion calamiteuse de la démocratisation engendrant des conflits graves souvent au péril de la vie des populations. Le théâtre sert ainsi de terreau pour la critique des travers sociaux traduits et mis en scène.

Pour la stylisation qui apparaît comme un processus de décèlement des procédés d'analyse, avant de les faire connaître, nous nous sommes focalisés sur la stylistique des genres de Pierre Larthomas. Malgré ses démembrements de stylistique de la prose, de stylistique de la poésie et de stylistique du langage dramatique qui sont contraires aux modèles stylistiques connus et historiquement attestés, nous avons montré que cette étude s'appuie sur la stylistique du langage dramatique pour déceler les procédés de style participant à son décryptage. Par la suite, la phase pratique qui concerne la manipulation de l'œuvre a garanti la prise de conscience née de tous les égarements, les manipulations et

autres travers sociaux dans le processus de démocratisation avec une gestion calamiteuse du pouvoir.

Références bibliographiques

ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, Paris, Le Seuil.

GOT Olivier, 1997, *Le théâtre antique*, Paris, ellipses/éditions marketing S.A.

HUBERT Marie-Claude, 2008, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.

LARTHOMAS Pierre, 1998, *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF.

LARTHOMAS Pierre, 1980, *Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin.

MOLINIE Georges, 2014, *La Stylistique*, Paris, PUF.

PAVIS Patrice, 2015, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PEYROUTET Claude, 2002, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan.

PRUNER Michel, 2014, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2^e édition.

ROUBINE Jean-Jacques, 2004, *Introduction aux grandes théories dramatiques*, Paris, Armand Colin.

SARRAZAC Jean-Pierre, 2010, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche.

Le Mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle et ses incidences idéologiques dans l'éducation du peuple africain

Georges Koffi KOUASSI

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
koffigeorgeskouassi@yahoo.fr

Résumé

Le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle est un culte du personnage. Lequel reçoit les attributs qualificatifs d'un être humain décédé pour en faire un interlocuteur divin. À travers le jeu de la métamorphose métaphysique qu'initie le mythe, la personne décédée présente l'image d'un être charismatique, voire un modèle d'individu à imiter. Considéré du point de vue idéologique, le mythe de la résurrection, dans la chanson traditionnelle, est également un projet éducatif s'extériorisant dans une pédagogie vertueuse qui est une expression dialectique de la vie et de la mort. L'objectif étant de faire en sorte que la vie et la mort ne soient pas perçues comme sources d'angoisse, de torture, de tyrannie et une fatalité inexorable pour le sujet africain.

Mots clés : Mythe-résurrection-anthropomorphe-éducation-idéologie

Abstract

The myth of the resurrection of the anthropomorphic hero in the traditional song is a cult of the character. Which receives the qualifying attributes of a deceased human being to make him a divine interlocutor. Through the play of metaphysical metamorphosis initiated by the myth, the deceased person presents the image of a charismatic being, even a model of an individual to emulate. Considered from an ideological point of view, the myth of the resurrection in traditional song is also an educational project externalizing itself in a virtuous pedagogy which is a dialectical expression of life and death. The objective being to ensure that life and death are not perceived as sources of anguish, torture, tyranny and an inexorable fatality for the African subject.

Keywords : Myth-resurrection-anthropomorphic-education-ideology

Introduction

À la différence de la littérature écrite, la littérature orale est l'usage esthétique de la parole. Laquelle s'extériorise par le canal des genres au nombre desquels se trouve le mythe. Terme polysémique, selon M. Griaule (1951, p.14) : « le mythe n'est chez le noir qu'une manière d'exposer, il est affabulateur volontaire d'une idée maîtresse qui peut être mise à la portée de tous à n'importe quel moment ».

Appréhendé comme un récit populaire mettant en scène des actions imaginaires dans lesquelles sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités, le mythe pour M.

Eliade, tel qu'il est vécu par les sociétés traditionnelles, constitue l'histoire des actes des êtres surnaturels.

Déployé à profusion dans la chanson traditionnelle négro-africaine, ce genre de la littérature orale sert à la fois à dévoiler les hauts faits, mais aussi à magnifier les hommes qui les ont incarnés, en les faisant vivre dans la mémoire individuelle et collective du peuple africain. Mais alors si le mythe, dans la chanson traditionnelle africaine, sert à revitaliser les hommes (décédés) dont les actes posés dans un passé révolu rendent impérissables dans l'Afrique d'hier et d'aujourd'hui, n'est-il pas fondé d'admettre que le mythe participe à la résurrection desdits hommes ? Quelles sont les incidences idéologiques de la résurrection de ces hommes anthropomorphiques certes, mais héroïques, en ce qu'ils jouissent d'un passé glorieux les rendant mémorables sur l'éducation du peuple africain ? C'est pour tenter d'apporter une réponse aux interrogations susmentionnées que nous avons orienté notre réflexion sur le sujet « le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle et ses incidences idéologiques sur l'éducation du peuple négro-africain ».

À l'évidence, le mythe, dans la vision de Mircea Eliade, étant « une réalité culturelle extrêmement complexe qui peut être abordée et interprétée dans les perspectives multiples... » (Eliade, 1971, p.14), il va sans dire que notre objectif, loin de maîtriser toutes les facettes de ce genre, vise d'abord et avant tout à comprendre son fonctionnement dans la chanson traditionnelle en dévoilant ses spécificités artistiques et littéraires. Par ailleurs, par l'étude du mythe notre motivation est de faire connaître et apprécier le mythe en tant qu'une œuvre artistique porteuse d'idéologie constituant un adjuvant éducatif pour le peuple africain.

En outre, le projet d'analyse du mythe de la résurrection dans le procès du héros anthropomorphe jouit d'une pertinence scientifique, en ce sens qu'il permet de connaître l'histoire des hommes illustres disparus, les perpétuer dans la mémoire individuelle et collective. Pour y parvenir, la méthode sociocritique qui, pour Pierre ZIMA (2000, p.9) est : « (...) une théorie critique de la société » va servir de support d'analyse, car le mythe et la chanson traditionnelle sont deux genres oraux produits de la société africaine. À l'approche sociocritique s'ajoute la narratologie. Dans la perception de Gérard GENGEMBRE (1996, p.87) : « la narratologie se définit comme l'analyse des composants et des mécanismes du récit s'intéresse au récit comme mode de représentation verbale de l'histoire (...) ».

Notre sujet d'étude combinant dans sa structuration endogène le mythe et la chanson traditionnelle (deux genres oraux) nous force à adopter un axe d'étude d'articulation triadique. Lequel part de la définition des mots essentiels du sujet à la détermination de ses

implications idéologiques en passant par la typologie de la résurrection dans la chanson traditionnelle africaine.

1-Approche terminologique

L'approche terminologique va consister à définir les substantifs essentiels du sujet. Il s'agit, en l'occurrence, du mythe, de la résurrection et du signe linguistique anthropomorphe.

1.1-Mythe

Le mythe a une kyrielle de définitions. Selon une étymologie proposée par le dictionnaire pratique du français de P. Amiel (1984, p.727), le mythe est :

« un récit légendaire transmis par la tradition qui, à travers les exploits d'êtres fabuleux (héros, divinités etc.) tente d'expliquer des phénomènes naturels et humains (naissance du monde, de l'homme, des institutions, acquisition de techniques) ».

De l'avis du théoricien M. Eliade, le mythe se rapporte toujours à une « création », il raconte comment quelque chose est venue à l'existence ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler a été fondée. Juxtaposées, les deux (2) définitions insistent sur le côté étymologique montrant le lien de ce genre aux événements historiques.

1.2-La résurrection

La résurrection, dans une conception judéo-chrétienne est le retour à la vie après la mort. C'est donc une action divine qui est au centre de la foi et l'espérance chrétiennes depuis que Jésus Christ, lui-même, est revenu à la vie au terme de la pâque. Considérée sur le plan dénotatif, le dictionnaire *Le Petit Larousse* en présentant la résurrection en termes de « retour de la mort à la vie » rejoint la pensée judéo-chrétienne sans forcément prendre en compte l'aspect de la foi et de l'espérance qui s'attache à la mort du Christ. Au total, la résurrection, de façon prosaïque, est un événement fantastique ou fantasmagorique tendant à proclamer le retour d'une personne décédée à la vie. Dans la réalité, le retour d'une personne décédée à la vie pose le problème de l'anthropomorphisme.

1.3-L'anthropomorphe

L'anthropomorphe, pour *Le dictionnaire pratique du français*, est un syntagme nominal renvoyant à ce qui a la forme, l'apparence humaine. Il est dérivé de l'anthropomorphisme, un courant littéraire qui représente Dieu sous l'apparence humaine. C'est surtout la tendance à attribuer aux êtres et aux choses des manières d'agir et de pensée humaine. Le champ des

termes essentiels sémantiquement élucidés, il nous paraît idoine de déterminer la typologie de la résurrection dans la chanson africaine à travers un angle de regard mythique.

2-Typologie du mythe de la résurrection dans la chanson traditionnelle

Le substantif « *résurrection* » est l'un des plus usuels dans la religion judéo-chrétienne pour marquer le retour à la vie de Jésus Christ après sa mise à mort. Dans la même logique, l'Église catholique fait mention, dans les évangiles, de la résurrection de Lazare après quatre (4) jours dans son tombeau grâce à l'intervention miraculeuse de Jésus Christ. Ces résurrections qui, à l'évidence sont initiées pour raffermir la foi des fidèles, prennent une autre dimension lorsqu'elles sont insérées dans l'encodage de la mythification de la chanson traditionnelle africaine. Dans les faits, dans la chanson traditionnelle africaine, le mort ne peut prétendre à une résurrection physique comme le cas avec le Christ et Lazare. En conséquence, c'est dans l'esprit, la conscience ou la mémoire collective des peuples que la résurrection s'effectue sous l'action du mythe. Pour cette raison, cette forme de résurrection est multidimensionnelle. Dans le cas *stricto-sensu* de la chanson traditionnelle africaine, on peut concevoir deux types de mythes de la résurrection. IL s'agit, en l'occurrence, du mythe de la résurrection ordinaire et du mythe de la résurrection extraordinaire.

2.1-Le mythe de la résurrection ordinaire dans la chanson traditionnelle africaine

Le mythe de la résurrection ordinaire dans la chanson traditionnelle réside dans l'affabulation de la mort. Puisqu'en procédant à une falsification consciente de l'image de la personne décédée, elle prend la nature d'un héros anthropomorphe du fait de son retour à la vie (résurrection) sous l'action de la mythification de ses différents attributs imagés. E réalité, le mythe de la résurrection dit ordinaire, dans la chanson traditionnelle africaine, est une activité d'imagination créatrice et d'invention d'un modèle humain impérissable dans la conscience individuelle et collective. On comprend alors la préoccupation de M. Eliade (1971, p.14), lorsqu'il soutient : « (...) les mythes incitent, en réalité, l'homme à créer, ils ouvrent continuellement les nouvelles perspectives ces esprits inventifs ».

Le but de l'activité de création dans la chanson traditionnelle est de tenter de résoudre un problème existentiel qu'est la disparition d'un être humain (frère, sœur, proche-parent...) par la mort. Cet individu décédé ne peut être appréhendé autrement que dans la pensée onirique, mieux dans le souvenir nostalgique tyrannisant à perpétuité. À telle enseigne que pour contenir la douleur qui résulte de la mort d'un sujet humain, les peuples africains ont recours à la chanson pour le conjurer. Ils font un traitement spécial de l'image du défunt pour

le rendre perpétuellement présent dans la mémoire des hommes par sa mythification. Lequel permet d'instaurer une communication, un échange, voire un dialogue virtuel compensatoire d'un manque profond lié à la mort de ce dernier. Prenons la chanson du Tigla de B. Z. Zaourou (2011, p.184) pour comprendre le fonctionnement du mythe dans la chanson traditionnelle.

Tigla

1-Roi vainqueur de tout

2-Homme-de force-titanesque, vainqueur de tout

3-Porteur-de-bonheur-blanc-à-la-main

4- Porteur-de-bonheur-blanc-à-la-main

5-Est-ce donc toi qui est assis de la sorte

6-Tandis que les Glaé sont rassemblés, est-ce toi qui est assis de la sorte

7-J' invoque Banhi

8-J' invoque Banhi

9-Apportez-moi donc l'homme-de-force titanesque

10-Lève-toi, tiens-toi donc debout

11-Je dis de te lever, de te tenir debout

12-Lèves-toi de ta caisse

13-Lèves-toi de ta caisse

14-L'éléphant s'est levé

Actualisée, la chanson tigla a un contenu dithyrambique, car c'est une liturgie de la force physique et de l'esprit de conquérant de Banhi qu'on assimile au grand masque Wé tigla, les vers 1 et 2 « Roi vainqueur de tout » et « Homme-de-force-titanesque, vainqueur de tout » en est l'illustration. Par la technique de l'affabulation, l'artiste chansonnier renouvelle l'image du défunt « Banhi » vers 7 et 8 sous l'action astucieuse de la construction, la déconstruction et la reconstruction métaphorique. À l'évidence, on constate que le défunt « Banhi », sous la pression de l'anthropomorphisation et le couvert du mythe, le langage lui est attribué et défini par un comportement humain, le conduisant à agir comme un sujet vivant alors qu'il n'en a pas la qualité. Ce fait s'attache à l'idée que le mythe permet de vivifier ou revitaliser l'image du défunt, puisque pour B. N. Kotchy (1991, p.11) : « le mythe est inhérent à la vie de toute communauté. Il traduit sa manière d'être et constitue dans une certaine mesure sa garde-force puisqu'il somnole pour un moment aux limites de sa raison ».

Dans cette chanson traditionnelle, le mythe procède de ce que le défunt « Banhi » est transformé en un héros anthropomorphe pour présenter les qualités d'un sujet humain vivant. Le déploiement des vers 3 et 4 «Porteur-de-bonheur-blanc-à-la-main » montre la dimension d'un être immaculé, garant du bien-être communautaire. L'effet de la résurrection se précise aux vers 9 et 13.

9-Apportez-moi donc l'homme-de-force titanesque

10-Lève-toi, tiens-toi donc debout

- 11-Je dis de te lever, de te tenir debout
- 12-Lèves-toi de ta caisse
- 13-Lèves-toi de ta caisse

Dans les faits, on décèle que le mort « Banhi » humanisé, car la chanson l'a revitalisé si bien qu'il est de nouveau corvéable, le vers 9 « Apportez-moi donc l'homme-de-force titanesque ». Désormais, ce n'est pas à un corps cadavérique qu'on s'adresse, mais à un sujet transformé en individu actif par le jeu de la mythification dans la chanson traditionnelle. De sorte qu'en lui donnant des ordres fermes aux vers 10, 11, 12 et 13, l'artiste chansonnier achève de nous convaincre qu'il ne s'agit pas, ici, d'un personnage amorphe, mais d'un être animé perçu comme tel dans la conscience collective.

Le vers 14 est encore plus expressif de l'éveil mythique de Banhi, car sous l'injonction réitérative «Lèves-toi de ta caisse » vers 12 et 13, ce dernier obtempère. Sous l'encodage métaphorique, Banhi est élevé au rang d'un pachyderme : d'où l'emploi du vers 14 « L'éléphant s'est levé », dévoilant le retour à la vie d'un grand homme, mieux d'un homme majestueux que symbolise le gigantisme du pachyderme. Au total, le mythe de la résurrection, dans la chanson traditionnelle, vise, dans la pensée de Ano Boa Bernard (1991, p.91) à : « (...) représenter une réalité vraiment vivante, mais absente, car ne figurant pas dans le paradigme des présences ».

C'est justement cette présence imperceptible que le mythe de la résurrection dit ordinaire perpétue en écho sonore par le biais de la chanson afin que l'absence physique prolongée de la personne décédée ne soit source d'angoisse permanente.

La résurrection ordinaire, dans la chanson traditionnelle, est le mythe de l'immortalité de l'homme, donc du caractère inaltérable de l'Homme. D'autant plus que dans la pensée négro-africaine, le sujet décédé change de nature, mais pas d'identité. C'est pour cette raison qu'il est l'objet de culte à travers sa mythification dans la chanson traditionnelle qui est, sans doute, soutient Soro Gabriel (1983, p.153) : « (...) le genre le plus proche de l'homme (...) en raison de son appel direct, émotionnel et universel ».

Analysons cette autre chanson intitulée « Sun Jata » extrait de Janyon et autres chants populaires du Mali de M. M. Diabaté (1970, 35).

- Sun Jata
- 1-Étranger à l'aube,
- 2-IL était au soir le maître du pays
- 3- Sun Jata a vécu
- 4-Jurons ! Jurons !
- 5-Mais pourquoi jurer
- 6-Le serment du pauvre
- 7-Peut-il valoir celui du riche

- 8-Suba n'est plu
- 9-Chasseur forcené
- 10-Conquérant irréductible
- 11-Naré Magan Konaté s'en est allé
- 12-Que le chien prenne au sérieux
- 13-L'os qui a résisté à l'hyène
- 14-Sun Jata a vécu

Sun Jata ou Soundjata est le nom d'un chef de guerre mandingue à la fois puissant et impitoyable. Dans la chanson susmentionnée, ce n'est pas sa propension à être sanguinaire qui est dévoilée, mais sa grandeur et sa magnificence qui font l'objet de l'apologie dithyrambique. Mais comment l'artiste chansonnier parvient-il à faire l'apologie d'un personnage qualifié de barbare, tyran et sanguinaire. Disons, pour être précis, que l'apologie de ce personnage dans la chanson sous l'égide du mysticisme n'a d'impact que grâce à l'encodage mythique dans lequel il est enveloppé, permettant ainsi de ressusciter ce dernier dans la mémoire collective des hommes. M. Eliade (1957, p.10) en témoignant : « il n'y a de mythe s'il n'ya de dévoilement d'un mystère, révélation d'un événement primordial qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain ».

Ici, l'évènement primordial est le culte la résurrection de Sun Jata dans la chanson traditionnelle sous le manteau du mythe. Dans cette chanson, c'est l'exercice du mythe qui permet d'animer et de réanimer ce héros épique. C'est pour cette raison que Roland Colin (1965, p.65) voit dans ce genre de la littérature orale : « (...) un mode d'expression de ces réalités supérieures « finies », parfaites qui servent de modèle au monde de la société traditionnelle ».

D'emblée la chanson révèle les apparitions furtives « Étranger à l'aube, il était au soir le maître du pays » vers 1 et 2. Analysés en profondeur, ces vers présentent Sun Jata dans sa stature de défunt ayant une physionomie personnifiée. Dans ce contexte, il est un personnage, donc un actant agissant dans le récit chanté sous l'instigation du mythe.

Dans les faits, la charge du mythe dans cette chanson dévoile la dialectique de la vie et de la mort. En effet, on observe que les vers 8, 12 et 14 « Suba n'est plu, Naré Magan Konaté s'en est allé, Sun Jata a vécu » renvoient au champ lexical du décès. En conséquence, les vers sus-indiqués suggèrent en dénotation seconde que Sun Jata est décédé. Alors si tel est le cas, on se perd en conjecture devant l'invocation panégyrique d'un héros qui n'est plu, s'en est allé ou a vécu. Et, pourtant, il est « ... au soir maître du pays » vers 2, parce qu'il est ressuscité et demeure vivant dans la pensée individuelle et collective. Par ailleurs, une analyse endogène du vers 1 et 2 « Étranger à l'aube, il était au soir le maître du pays » met, en évidence, le

contraste justifiant le mythe de la résurrection qui confère à Sun Jata le caractère d'un personnage changeant. D'où sa tendance à être « ... étranger à l'aube et...le soir maître du pays ».

Le caractère changeant, donc mystérieux du héros épique traduit la capacité du mythe, selon Roland Colin (1965, p.134), à rendre possible : « (...) la jonction avec les forces du monde, le simple verbe descriptif se transforme en un instrument de communion ».

En outre, l'interférence du mythe dans la chanson et vice versa met en interaction deux genres de la littérature orale concourant à la création de l'esprit « de rêve et de réel » soutient B. N. Kotchy (1991, p.11). Au total, le mythe de la résurrection ordinaire dans la chanson traditionnelle est une attitude matoise pour contourner les condamnations, les réprobations, les préjugés ou stéréotypes dévalorisants tendant à disqualifier l'image de marque du défunt. De ce que qui précède, le mythe ne peut que prendre la nature de : « (...) la voie d'une conscience commune, l'expression de ce que l'ensemble de la société éprouve en certaines occasions », martèle Maurice Bowra (1970, p.41).

La résurrection dite ordinaire qui s'opère dans la chanson est symbolique. Laquelle met en relief l'idée que l'homme décédé change simplement d'apparence physique de sorte qu'il disparaît de la perception visuelle pour apparaître dans la mémoire ou la pensée collective des hommes. En réalité, dans la cosmogonie négro-africaine, les morts ne sont pas morts, car la mort et la vie sont ataviquement liées. La résurrection, dans la chanson traditionnelle, se sert du mythe comme support d'édification culturelle, mais permet surtout aux peuples d'être en contact avec leur croyance. Disons que la croyance africaine faisant de la personne décédée un être vivant résident en dehors du cadre spatio-temporel terrestre, il est nécessaire, après avoir examiné le mythe de la résurrection ordinaire dans la chanson traditionnelle, d'envisager la prospection du mythe de la résurrection extraordinaire dans ce genre long de la littérature orale.

2.2-Le mythe de la résurrection extraordinaire dans la chanson traditionnelle africaine

Le mythe de la résurrection dans la chanson traditionnelle si elle résulte d'une vision culturelle de la mort, révèle également la pensée métaphysique animiste de cette réalité existentielle chez les peuples africains. Pour P. Glaudes et Y. Reuter (1986, p.61), c'est la pensée métaphysique animiste qui est à : « (...) l'origine de l'effet de réel produit par le personnage dans la mesure où il établit son identité sous le modèle des personnages de chair et d'os ».

Dans le mythe de la résurrection extraordinaire de la chanson traditionnelle, l'âme du sujet décédé est privilégiée davantage que le corps. D'autant plus que la croyance animiste considère que le corps se désintègre par la décomposition sans altérer l'âme.

En conséquence, l'âme vit dans un monde accessible à l'homme non pas par la vue, mais par le souvenir onirique. La chanson intitulée « le pays est à nous », extraite de l'ouvrage *La chanson populaire en Côte d'Ivoire, essai sur l'art de Srolou Gabriel* de C. Wondji, G. Tapé et Alii (1986, p.234) en est le témoignage.

Le pays est à nous
1-Moi, je dis
2-Moi, Séri Guibé Koré Dogba
3-Celui qui informe tous les pays
4-A l'heure où de l'horizon le soleil descend
5-O Srolou, chante, clame ton chant
6-Toi, l'incomparable Djegba
7-Ton heure vient de sonner
8-C'est pourquoi je suis en train de vous dire
9-La forêt vierge est à vos ancêtres
10-L'immense forêt vierge est à nous

La chanson met en exergue le pouvoir et la grandeur de Séri Guibé Koré Dogba qui prend le pseudonyme de Srolou ou Djegba, nom Bété qui, sur le plan onomastique qualifie un être humain qui une grandeur d'âme. Dans cette chanson Séry Guibé s'approprie le pays « Côte d'Ivoire », car pour lui, c'est une forêt vierge mise en valeur par ses ancêtres, d'où les vers 10 et 11 « La forêt vierge est à vos ancêtres, L'immense forêt vierge est à nous ». La résurrection de Séry se dévoile, dans la chanson, sous son aspect métaphysique faisant découvrir la grandeur de cet emblématique. L'artiste chansonnier, en l'exhortant « Toi, l'incomparable Djegba, Ton heure vient de sonner » en fait un interlocuteur valable qu'il invite à réagir injonction.

Actualisé dans le mythe, ce n'est pas à Séry en tant que personne physique, mais à son âme. L'adresse l'âme du défunt Séry le transmute en héros anthropomorphe qui siège dans le monde invisible tout en demeurant vivace dans la mémoire collective des hommes et inaltérable dans le souvenir nostalgique de tous ceux qui l'ont connu et aimé.

C'est pour cette raison que pour J. D. Penel (1991, p.75) : « le mythe est une production culturelle... ». Le mythe de la résurrection extraordinaire est un fait métaphysique qui s'attache à la conception culturelle de la vie et de la mort. En ce sens qu'en se focalisant sur l'âme du sujet défunt pour le transmuter en un anthropomorphe, ce dernier prend l'aspect d'un immortel dans la pensée animiste. C'est à cette logique que L. Benoist (2009, p.100)

adhère lorsqu'il affirme que : « le mythe se présente comme un exemple logique d'action, de passion ou de spiritualité... » permettant d'immortaliser l'être humain.

Contraire à l'esprit scientifique, la pensée animiste tout en concevant l'individu humain comme une entité dualiste faite de corps et d'âme privilégiée, cependant, l'âme comme l'élément supérieur. Cette affirmation de la supériorité de l'âme que le corps dans la pédagogie de la spiritualité animiste réside dans l'idée que si ledit corps se dégrade avec la mort, l'âme, par contre, ne se dissipe pas, mais se détache du corps pour s'établir dans l'environnement immédiat de l'homme vivant. C'est fort de cette appréhension que B. Diop (1968, p.19) dans son ouvrage *Leurres et lueurs* avertit : « les morts ne sont pas morts, les morts sont sous terre. Ils sont dans l'arbre qui frémit, ils sont dans l'eau qui dort. Ils sont dans la case, ils sont dans la foule... », pour traduire le caractère errant de l'âme après la mort, mais surtout montrer son côté polymorphe. Puisque pour être dans l'eau, il faut avoir l'anatomie d'une espèce aquatique et pour se trouver dans la foule, il faut prendre la physionomie d'un humain.

Le mythe dans la résurrection extraordinaire, au regard de la nature mystique de l'âme, procède à la sacralisation du héros anthropomorphe. En effet, le mythe, en ciblant l'âme du défunt dans le processus de la résurrection avec le support de la chanson traditionnelle, le héros anthropomorphe perd son statut de personnage ordinaire pour devenir un être vivant supranaturel. En conséquence, il est transformé en un être divin, donc invisible à l'œil nu, mais présent dans la pensée ou la mémoire des hommes. Procédons à l'analyse de cette chanson du n'dolo funéraire intitulée « Mon bien-aimé » du peuple agni¹ de Côte d'Ivoire pour cerner davantage la résurrection extraordinaire.

1-Mon bien-aimé

2-Eh bien-aimé eh ! eh !

3-Quel jour pourrais-je te voir eh ! eh ! eh !

4-Kouadio, je pleure, quel jour pourrais-je te voir encore ?

5-Eh ! chéri eh ! eh !

6-Je dis, quel jour pourrais-je te voir eh ! eh !

7-Je pleurs quel jour pourrais-je te voir encore ?

8-Eh ! bien aimé eh ! eh !

9-Quel jour pourrais-je te voir eh ! eh ! eh !

10-Affi, je pleure quel jour pourrais-je te voir encore ?

¹ Agni, groupes ethniques akan constitués des Sanwi, Indénié, Morofoué, Duablin occupant les zones de l'Est, centre-Est et Sud-Est de la Côte D'Ivoire.

La chanson « bien aimé » du n'dolo² agni porte en elle les stigmates de la résurrection extraordinaire. Lorsque cette chanson s'adresse, d'abord, à Kouadio qui est, en réalité, un personnage anthropomorphe en ces termes « Kouadio, je pleure, quel jour pourrais-je te voir encore ? » vers 4, puis récidive, ensuite avec Affi, dans sa logique interrogatoire au vers 9 « Quel jour pourrais-je te voir eh ! eh ! eh ! » et au vers 10 « Affi, je pleure quel jour pourrais-je te voir encore ? », il ya manifestement l'idée d'une séparation qui se profile sans faire mention nommément du décès des deux personnages susmentionnés. Cette manière de procéder donne l'impression que Kouadio et Affi effectuent un simple déplacement du monde des vivants vers un autre.

Par ailleurs, les pleurs que suscite leur départ vers 4 et 10 « Kouadio, Affi, je pleurs quel jour pourrais-je te voir encore ? » relève davantage de la nostalgie du départ que de la mort qui en est l'instigatrice sous-jacente. Cette orientation mélodieuse de la chanson traditionnelle en performance s'explique par le fait que sous l'encodage mythique les personnages Kouadio et Affi, dans la mémoire collective du peuple agni ne sont pas morts, mais migration vers un autre monde. C'est pour cette raison que dans la vision de Luc Benoist (2009, p.107) : « la logique des mythes est dominée par une mentalité (...) qui persiste dans l'attitude et la conscience des « civilisés », heureux de pouvoir projeter leurs espoirs, leurs craintes ou leurs passions dans la personne d'un héros... », fut-il un héros anthropomorphe.

À l'évidence, le bien-aimé dont il est question, ici, n'est pas mort puisque le mythe participe à un changement de son état. De sorte qu'il n'apparaît pas comme un mort, mais un immigré vers un autre espace certes, mais un extra-terrestre.

Dans cette chanson agni, le bien-aimé, malgré sa qualité de personnage anthropomorphe, a le statut d'un être exceptionnel dont la vie extraterrestre amplifie la nostalgie chez sa concubine. Kouadio et Affi enrôlés dans le mythe de la résurrection extraordinaire surgissent comme des immigrés dont le retour improbable offusque leur compagne. Pour être précis, relevons ensemble que le mythe de la résurrection dans la chanson traditionnelle, qu'elle soit ordinaire ou extraordinaire, a des incidences idéologiques sur l'éducation des peuples africains.

² N'dolo, Genre littéraire féminin mis en performance pendant les cérémonies funéraires chez les Agni morofoué.

3-Mythe de la résurrection du héros anthropomorphe et ses incidences idéologiques dans la chanson traditionnelle

Le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle du fait qu'il se rattache à la pensée ou à la culture des peuples africains a une incidence idéologico-éducative d'abord et pédagogique-éthique ensuite.

3.1-La résurrection du héros anthropomorphe, un mythe à contenu idéologico-éducatif dans la chanson traditionnelle africaine

Dans une définition dénotative proposée par le dictionnaire pratique du français de P. Amiel (1984, p.558) : « l'idéologie renvoie à l'ensemble des idées philosophiques, sociales, politiques, morales, religieuses etc., propres à une époque ou un groupe social ».

Tandis que pour le théoricien A. Schaff (1967, p.50), elle est : « un système d'opinions qui, en se fondant sur un système de valeurs admises, détermine les attitudes et les comportements des hommes à l'égard des objectifs souhaités du développement de la société, du groupe et de l'individu ».

La complexité sémantique de la définition étymologique du substantif idéologique ajoutée à celle du théoricien Adam Schaff nous interpelle à partager la vision Bernard Zadi Zaourou, pour qui, l'idéologie est un mode de pensée tendant à modifier chez un individu sa perception des êtres, des phénomènes et des choses.

Le mythe, dans la chanson traditionnelle en performance, devient un moyen d'éducation à l'appréhension de la mort pour mieux vivre sans angoisse. De sorte que l'idéologie qui en résulte, pour C. Prévost, (1973, p.123) « (...) n'est pas seulement un système d'idée, mais un ensemble structuré d'image, de représentation, (...) déterminant certains types de comportements, de pratiques, d'habitudes », consacrant une éducation favorable à la connaissance de la mort non pas en termes de fatalité inexorable, mais comme un simple passage de la vie terrestre à la vie extra-terrestre. En outre, il convient de souligner que l'avènement de la mort provoque un changement d'état puisqu'elle favorise la dégradation du corps provoquant sa scission de l'âme. Ainsi, la pensée animiste africaine proclame l'immortalité de l'âme. Ici, le projet idéologique est la dédramatisation de la pensée de la mort dans l'objectif de faire accepter aux hommes par une éducation vertueuse permettant de concevoir la vie sans la mort et vice-versa.

Dans la réalité, si la mort se solde par une spoliation irréversible du corps humain, la dissociation dudit corps de l'âme déclenche l'idée de la résurrection alimentant l'idéologie dans la mythologie africaine. C'est dans cette logique de réflexion que s'inscrit D. M. Genest

(1973, p.123), lorsqu'elle considère l'idéologie comme : « le mode le plus ordinaire de la vie, de l'intelligence et de l'imagination humaine ».

En outre, le signe symptomatique de l'impact idéologique est l'attitude de l'Africain à vénérer sans réserve les morts. Ici, dans la société africaine, les libations et immolations des bêtes dans les cérémonies funéraires témoignent de ce que leur unique objectif est de demander l'onction du défunt la réussite desdites cérémonies, car à tort ou à raison, la croyance africaine entrevoit leur existence, les conçoit vivant et admet leur cohabitation avec les hommes dans la société.

Fort de ce qui précède, l'idéologie du mythe de la résurrection dans la chanson traditionnelle interfère dans le champ de l'éducation. Et, en s'y imbriquant, pour prendre en compte la théorie B. N. Kotchy, elle inocule l'illusion de la superposition de la vie à la mort et à l'inverse la mort à la vie pour apaiser les consciences apeurées ou stressées. À juste titre, le traditionaliste M. N. Ano (1991, p.17) achève de nous convaincre sur le rôle de l'idéologie mythique dans l'éducation du peuple africain lorsqu'il affirme qu'il aide à : « (...) chasser les doutes qu'il pourrait concevoir quant au résultat de son entreprise »

sur la question complexe du rapport dialectique de la vie et de la mort. La chanson intitulée « le prochain monde » de YÉO Golfougnon Doméhin (2018, p.25).

Le prochain monde

- 1-Dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme toi qui me mettra au monde.
- 2-Je dis, dans ma nouvelle vie, c'est un guerrier comme Abou qui me mettra au monde.
- 3-Dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme toi qui m'accouchera.
- 4-Eh ! eh ! dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme Ali qui m'accouchera.
- 5-Dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme toi qui m'accouchera.
- 6-Dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme Ali qui me mettra au monde.

Dès l'entame, la chanson intitulée « Dans ma nouvelle vie... » vers 1, 3, 5 et 6 qui suggère qu'il existe au préalable une ancienne vie. À l'évidence, sans le dire de vive voix, l'ancienne vie évoquée est terrestre tandis que la nouvelle vie est extra-terrestre. Dans cette chanson traditionnelle Soromiguidjo³ du peuple sénoufo de Côte d'Ivoire et du Burkina Faso, c'est la vie extra-terrestre qui est au centre de l'analyse. C'est donc dans ce monde que siège les défunts Abou et Ali dont la chanson est dédiée sans les nommer. Abou et Ali, décédés certes, mais ils sont les symboles de l'homme intègre dont l'image charismatique thuriféraire fascine le sujet sénoufo au point de signifier mordicus au vers 6 « Dans ma nouvelle vie, c'est

³Soromiguidjo, genre littéraire masculin sacré exécuté à l'occasion des cérémonies initiatiques chez le peuple sénoufo du Burkina Faso et Côte d'Ivoire

un homme comme Ali qui me mettra au monde » ou « Je dis, dans ma nouvelle vie, c'est un guerrier comme Abou qui me mettra au monde » vers 2.

Mais alors pourquoi l'individu « sénoufo⁴ » vivant sur terre a-t-il une considération valétudinaire pour l'individu extra-terrestre, mieux l'individu décédé ? En réalité, Abou et Ali sur lesquels se focalise l'invocation, du fait de leur statut de personnes décédées, permettent une image dualiste. Ce sont des personnes qu'on croit détenir un pouvoir surnaturel d'abord et présent une physionomie ou physiologie hors norme ensuite. En tenant compte de ce qui précède, on constate que sous l'action de l'idéologie, l'encodage mythique permet de ressusciter le mort dans la conscience collective par procédé de mythification. Le projet est d'accentuer l'image charismatique du défunt et amplifier son pouvoir d'attraction pour intensifier l'effet nostalgique le rendant impérissable. Devenue un modèle vertueux sur la base de son image méliorative projetée dans les chansons, la pression idéologique du « mythe-mystificateur » qui s'y dégage a un rendement éducatif forçant le vivant à établir un lien affectif avec ce dernier au gré de sa volonté.

Aussi, M. Griaule (1951, p.14), en reconnaissant que le mythe, dans le fonctionnement idéologique est : « ...une affabulation volontaire d'une idée maîtresse qui peut être mise à la portée de tous à n'importe quel moment » ne met-il pas en lumière la capacité de ce genre à être un support éducatif.

Par ailleurs, lorsque la chanson, en situation d'émission révèle « Je dis, dans ma nouvelle vie, c'est un guerrier comme Abou qui me mettra au monde » vers 2 et « Eh ! eh ! dans ma nouvelle vie, c'est un homme comme Ali qui m'accouchera » vers 4. L'intention de la chanson exposée, on découvre que Ali et Abou se transforment es des personnages tutélaires, d'où l'utilisation du substantif nominal « guerrier » vers 2. À ce sujet, il convient de faire observer que sur le plan éducatif, c'est le désir de protection qui est exprimé dans la chanson. Ce désir Ali et Abou peuvent le combler puisqu'ils sont divinisés. En conséquence, ils détiennent un pouvoir de protection. Portés à la dimension de héros anthropomorphe et soumis au tumulte de l'idéologie mythique, Ali et Abou voient leur rôle de progéniteur inversé. La seconde articulation des vers 2 et 4 « ... c'est un guerrier comme Abou qui me mettra au monde, c'est un homme comme Ali qui m'accouchera » démontre que les syntagmes « ...me mettra au mode, m'accouchera » renvoient au champ lexical de la naissance qui est dévolu à la femme. De ce point de vue, on comprend difficilement pourquoi

⁴ Senoufo, groupe ethnique vivant de part et d'autre de la frontière nord de la Cote d'Ivoire et du Burkina Faso

la chanson convoque Ali et Abou qui sont de sexe masculin à assumer cette fonction, pourtant morganatique pour les hommes.

C'est à ce niveau que se dresse tout l'enjeu idéologique du « mythe-mystificateur » dans la chanson traditionnelle africaine. En vérité, dans la croyance africaine, en général, et négro-africaine, en particulier, la conception de la vie et de la mort interfère tant dans le visible que dans l'invisible. De sorte que le mort qui a été d'abord un vivant avant son décès a une bipartition, c'est-à-dire qu'il appartient à la fois au monde des vivants qu'à celui des morts. Toute chose qui lui confère la nomenclature de « mort-vivant ». La mort, loin de constituer une réalité existentielle réprouvée, confère aux défunts Abou et Ali des qualités et vertus à telle enseigne qu'on leur demande d'accoucher un enfant à leur image. C'est le signe de la manifestation idéologique du mythe faisant de la personne décédée un sujet adulé qu'on désire transformer en un géniteur pour supplier les carences affectives d'un progéniteur défaillant.

Dans la culture négro-africaine, l'homme idéal est celui qui est en dehors de la terre, car n'ayant pas une perception claire de ses activités extra-terrestres de la personne décédée, on la croit immaculée. C'est pour cette raison que, pour l'Africain, il est exempt de reproche. En conséquence, il devient le modèle à imiter ou l'exemple à suivre. Par ailleurs, la problématique de la vie et de la mort de l'individu humain étant un domaine métaphysico-anthropologique, il va sans dire que si le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe génère une incidence idéologico-éducative, il a également un impact idéologico-pédagogique.

3.2- La résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle africaine, un mythe de portée idéologico-pédagogique

Le mythe, à l'instar des genres littéraires oraux tels que le conte, l'épopée, le proverbe ..., a pour vocation, en plus d'éduquer, d'enseigner ou instruire les peuples négro-africains. Le propos de E. E. Yondo (1976, p.17) : « le mythe est un instrument pédagogique qui permet (...) à la chanson de manipuler avec une grande aisance des notions abstraites » en est l'illustration probante.

Pour tout dire, le fondement idéologique du mythe, dans la chanson traditionnelle, il convient de reconnaître, étant d'implanter dans la conscience du peuple africain une certaine manière de penser et de concevoir la vie et la mort, pour atteindre cet objectif l'apport de la pédagogie s'avère nécessaire. Aussi, sous l'action de l'idéologie dans la chanson traditionnelle, le mythe ressuscite-t-il le mort par l'exercice pédagogique aidant les Hommes à cerner le rapport dialectique de la vie et de la mort, mais surtout la dualité endogène de

l'individu humain fait de corps et d'esprit. B. Z. Zaourou (2011, p.71) en clamant : « les mythes africains...jouent un rôle extrêmement important dans la formation et harmonisation de la conscience collective des peuples » ne montre-t-il pas l'utilité pédagogique de ce genre ?

La chanson intitulée « mort » extraite du recueil de Soromiguidjo de YÉO Golfougnon Domehin nous édifiera sur l'activité idéologico-pédagogique du mythe dans la chanson traditionnelle africaine.

La mort

1-Eh ! Eh ! Eh ! le corps humain est confectionné de terre, s'il s'écroule nous irons chez Dieu.

2-Oui! Oui ! Oui ! le corps humain est fait de poussière.

3-Si la résidence terrestre de l'homme s'effondre, il ira chez notre père

4-Oui! Oui ! Oui ! le corps humain est bâti de terre, s'il s'effondre nous irons chez le tout puissant

5-Si la résidence s'écroule, tu iras chez Dieu.

6-Eh ! Eh ! Eh ! le corps humain est confectionné de terre, s'il s'écroule nous irons chez Dieu.

Une analyse interne approfondie de la chanson révèle la précarité du corps humain en même temps qu'il montre son caractère évanescent. L'emploi du premier membre du vers 1, 2 et 4 « Eh ! Eh ! Eh ! le corps humain est confectionné de terre,

Oui! Oui ! Oui ! le corps humain est fait de poussière.

Oui! Oui ! Oui ! le corps humain est bâti de terre, » le démontre. D'autant plus que le corps humain, en devenant la terre, se transforme en poussière qui est, elle-même volatile, met en évidence l'état vétille de la vie. En ce sens qu'elle est à tout instant menacer de spoliation irréversible. Observons ensemble dans le second membre du vers 3 « Si la résidence terrestre de l'homme s'effondre, il ira chez notre père » et du vers 5 « Si la résidence s'écroule, tu iras chez Dieu », pour relever que cette façon de penser la vie et la mort dans la chanson traditionnelle africaine se rattache à un enseignement à double sens. D'abord, sous le manteau de la métaphore le vers 1 conclut « ... le corps humain est confectionné de terre... ». Ensuite, ladite terre devenant poussière consacre l'élévation transcendante du défunt vers Dieu, d'où «... il ira chez notre père ». De sorte que la vision de la vie et de la mort, dans cette chanson, est asymétrique, puisqu'il faut que le corps se mût en poussière pour que la vie dans l'environnement du père soit possible.

À l'horizon de l'idéologie que développe « le mythe-mystificateur » se profile une pédagogie dont la finalité est de déstresser l'individu humain tyrannisé par l'idée de la mort et l'angoisse de la vie terrestre tumultueuse. Ainsi, la résurrection dans la chanson traditionnelle qu'elle repose sur une idéologie à vocation éducative ou pédagogique est une tentative pour

contenir le tourment et la dépression psychologiques liés à la crainte de la mort à défaut de l'enrayer dans la société des hommes.

Conclusion

Le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe, dans la chanson traditionnelle africaine est une promotion de la vie terrestre et surtout extra-terrestre afin que l'homme vivant sur terre s'en imprègne avant de l'intégrer après la mort. Dans l'espace négro-africain, cette façon de penser renvoie à une philosophie faisant de la vie et de la mort une dialectique dans laquelle l'homme se trouve assujéti depuis sa naissance jusqu'à l'âge adulte. Le mythe de la résurrection déployé dans la chanson traditionnelle est pourvoyeur de charge idéologique qui influe sur l'éducation et la pédagogie de la mort à travers la liturgie de la vie et vice-versa.

Ainsi, ordinaire ou extraordinaire, la résurrection que le mythe initie dans la chanson africaine concourt à faire germer dans la conscience des hommes l'idée que le mort n'est pas mort. En réalité, la mort physique d'un individu, dans la mentalité africaine, est un prétexte pour changer de vie, mieux de cadre spatio-temporel. De ce point de vue, la mort ne met pas forcément un terme à la vie, elle est donc un moyen de passage d'une ancienne vie à la nouvelle. À telle enseigne que le mythe de la résurrection du héros anthropomorphe dans la chanson traditionnelle se transforme en une liturgie de la vie dans la mort.

Références bibliographiques

AMIEL Philippe, 1984, *Dictionnaire pratique du français*, Paris, Hachette.

ANO Boa Bernard, 1991, *Le mythe de la littérature traditionnelle africaine*, communication, in colloque international sur le mythe dans la littérature orale négro africaine, Abidjan.

ANO N'Guessan Marius, 199,1 Introduction au colloque international sur *Le mythe dans la littérature orale traditionnelle négro-africaine*, Abidjan.

BENOIST Luc, 2009, *Signes, Symboles et Mythes*, Paris, PUF.

BIRAGO Diop, 1981, *Leurres et lueurs*, Paris, Présence africaine, p.19.

BOWRA Maurice, 1970, *Chants et poésie des primitifs*, Présence africaine, Paris, Payot.

COLIN Roland, 1965, *Littérature d'hier et de demain*, Paris, Fernand Nathan.

ELIADE Mircea, 1971, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957,

GENEST Denise Man, 2004, *L'idéologie et idéologie*, Abidjan, CERAP.

GENGEMBRE Gérard, 1996, *Les grands courants de la critique littéraires*, Paris, Seuil.

- GLAUDES Pierre et REUTER Yves, 1986, *Le personnage*, Paris, PUF.
- GRIAULE Marcel, 1951, « Connaissance de l'homme noir »-La rencontre de l'homme au XXe siècle, rencontres internationales de Genève.
- KOTCHY N'Guessan Barthelemy, 1991, discours inaugural, in colloque international sur *le mythe dans la littérature orale traditionnelle négro africaine*, Abidjan.
- PENEL Jean Daniel, 1991, *Mythe et Religion*, communication, in colloque international sur *le mythe dans la littérature traditionnelle orale négro-africaine*, Abidjan.
- PRÉVOST Claude, 1973, *Littérature, Pratique, idéologie*, Paris, éditions sociales.
- SCHAFF Adam, 1967, *La définition fonctionnelle de l'idéologie, de l'homme et la société*, Paris, L'homme et La société.
- SORO Gabriel, 1983, *Jean Paulhan-Tristan Tzara et le poème nègre ; un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde et les arts primitifs*, Thèse de Doctorat de 3è cycle, Paris V.
- WONDJI Christophe, Tapé Gozé et alii, 1986, *La chanson populaire en Côte d'Ivoire, essai sur l'art de Srolou Gabriel*, Paris, Présence africaine.
- YÉO Golfougnon Domehin, 2008, *Recueil de chanson du Soromiguidjo*, Mémoire de Master Tome 2, département de lettres modernes, Université Alassane Ouattara de Bouaké.
- YONDO Elolongoué Epanya, 1976, *La place de la littérature orale en Afrique*, Paris, Pensée universelle.
- ZADI Zaourou Botey, 2011, *Anthologie de la littérature orale de Côte d'Ivoire*, Burkina, Harmattan.
- ZIMA Pierre, 2000, *Manuel de sociocritique*, Paris, Harmattan.

**Étude de procédés énonciatifs de théâtralisation du discours narratif
dans la prose romanesque : l'exemple d'Ahmadou Kourouma**

Akpa Alfred ESSIS

Université Alassane Ouattara
U.F.R. Communication, Milieu et Société
Département de Lettres Modernes
alfredessis1963@gmail.com

Résumé

Le discours narratif, mis en avant par cet article, est celui qui a régulièrement cours dans les récits romanesques et caractérise, de fait, la prose romanesque, genre de prédilection d'Ahmadou Kourouma, écrivain ivoirien. Chez lui, « le langage du récit »¹ revêt un caractère commun singulier qui *place quasiment l'écriture romanesque aux confins de la théâtralisation discursive*. Le langage utilisé dans la narration de cet écrivain mobilise, en effet, un certain nombre de procédés linguistiques qui surdéterminent et impliquent une forte carnavalisation² du discours au point de conduire aux confins de l'hypotypose. Cet article se donne pour objet, de faire déceler les différents procédés qui manifestent une telle discursivité et d'en saisir les différentes visées ou implications sémantiques et pragmatiques induites. La méthodologie adoptée est une analyse morphosyntaxique et une interprétation sémantique des procédés de théâtralisation, à partir d'extraits de textes romanesques d'Ahmadou Kourouma. Il apparaît clairement qu'avec lui, ce mécanisme langagier mobilise des procédés linguistiques innovants par rapport aux classiques de caractérisation et de description qui opèrent dans la prose romanesque. On y découvre des procédés constitués d'une classe de catégories ouvertes.

Mots clés : Théâtralisation, carnavalisation, discours narratif, procédés linguistiques, morphosyntaxe, implications sémantiques, symbolismes.

Abstract

The narrative discourse put forward by this article is that which is regularly used in romantic stories and in fact characterizes romantic prose, the favorite genre of Ahmadou Kourouma, Ivorian writers. For him, "the language of the narrative" takes on a singular common character that almost places romantic writing on the borders of discursive theatricalization. Indeed, the language used in the narration of each of these writers mobilizes a certain number of linguistic processes which over determine and involve a strong carnivalization of the discourse to the point of leading to the borders of hypotyposis. The purpose of this article is to reveal the different processes that manifest such discursiveness and to grasp the different aims or semantic and pragmatic implications involved. The methodology adopted is a morphosyntactic analysis and a semantic interpretation of theatricalization processes based on extracts from Ahmadou Kourouma's fictional texts. It appears clearly with this author, that this linguistic mechanism mobilizes innovative linguistic processes compared to the classics of characterization and description which operate in the romantic narration. We discover procedures made up of a class of open categories.

Keywords : Theatricalization, carnivalization, narrative discourse, linguistic processes, morphosyntax, implications, semantics, symbolisms.

¹ Expression de René Rivarra (2000), grand narratologue, pour désigner le discours technique narratologique.

² Expression de Tro Deho Roger, (2005), pour caractériser une forme d'écriture nouvelle dans le roman négro-africain.

Introduction

Loin de s'appesantir sur le théâtral pur qui concerne le théâtre et ses caractères spécifiques, dont l'étude relève du littéraire général³, cette analyse fait juste appel, par extension, à ce côté langagier du discours impressionnant qui, chez Kourouma, parle aux yeux et à l'imagination. Tout en s'inscrivant dans le contexte énonciatif, cette thématique de la théâtralisation du discours consiste à donner au langage ou au discours, « un caractère de théâtralité qui est la conformité d'une œuvre aux exigences fondamentales de la construction dramatique ou musicale. » (Le Grand Robert, version électronique, 2005). En prenant pour corpus, quelques extraits de ses œuvres romanesques, nous ambitionnons d'en cerner les aspects fondamentaux aussi bien linguistiques que stylistiques qui marquent ses expressions, voire son énonciation narrative. Les analyses porteront sur des faits de syntaxes, de rythme, de symétrie (parallélisme de constructions), ainsi que des procédés descriptifs qui émergent de sa narration, et qui amènent la formation de certaines images au point de parler de théâtralisation du discours narratif. Autrement dit, à quoi ce modèle discursif obéit-il ? Quels sont les mécanismes langagiers mobilisés par cet auteur et quels effets ont-ils sur ses œuvres ? Pour ce faire, nous procéderons à une analyse morphosyntaxique de quelques occurrences narratives, suivie d'une interprétation sémantique et des symbolismes induits.

Mais avant toute entame, quelques précisions notionnelles s'imposent, pour éviter de verser dans le littéraire général. Il est vrai, notre domaine de recherches en tant que grammairien linguiste vise surtout l'analyse des avatars grammaticaux et linguistiques de la langue française, mais il n'est pas exclu que nos propos allient, par moment, le grammatical et le linguistique au stylistique et à la rhétorique, par nécessité.

1. Précisions notionnelles et théoriques

L'expression « discours narratif » est composée de deux items : le substantif « discours » (du latin *discursus*) et l'adjectif « narratif » (du latin *narrativus*). Le discours se définit généralement comme « *le développement oratoire, sur un sujet déterminé, dit en public, et en particulier lors d'une occasion solennelle, par un orateur ; c'est aussi une allocution ou de longs propos tenus par quelqu'un.* » (Le Grand Robert, op.cit.). Même si d'un point de vue péjoratif, il équivaut à un développement lassant et inutile, le discours est également, « *la manifestation écrite ou orale d'un état d'esprit ; un ensemble des écrits didactiques, des développements oratoires tenus sur une théorie.* » (*Ibidem*). La même source

³ Le littéraire est ici employé pour en opposition au grammatical et linguistique.

du *Grand Robert* précise qu'en linguistique, le discours est « *le langage mis en action et assumé par le sujet parlant.* » C'est la parole, au sens saussurien du terme, qui désigne « *tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases.* »

Le dictionnaire Flammarion (1999, p.369) lui, le définit non seulement comme « *une expression de la pensée dans la conversation* », mais le saisit aussi tel « *une suite de mots, de phrases qui servent à exprimer la pensée oralement ou par écrit.* » La notion de discours ainsi que le rappelle Sonia Branca-Rosoff, citée par P. Charaudeau et D. Maingueneau, (2002, p.185), est « *une notion qui était déjà en usage dans la philosophie classique où, à la connaissance discursive, par enchaînement de raisons, on opposait la connaissance intuitive. Sa valeur était alors assez proche de celle du logos grec.* »

Mise en avant par certains linguistes comme Gustave Guillaume, la notion de discours a connu un essor fulgurant avec le déclin du structuralisme et la montée des courants pragmatiques. Dans ce domaine, elle a également la valeur classique de phrase, elle constitue une unité linguistique constituée d'une succession de phrases. C'est dans ce sens que Z.S. Harris parle « d'analyse du discours », (Z.S. Harris, (1952), « Discourse analysis », in *Language*, vol.28, 1-30). Aujourd'hui, l'on préfère parler de linguistique textuelle.

Le terme « Narratif » est, quant à lui, un adjectif relatif à la notion de narration (du latin *narratio*) qui désigne « *l'action de raconter, d'exposer une suite d'évènements sous une forme littéraire ; c'est un exercice qui consiste à développer, par écrit, un récit, décrire une situation, etc.* » (*Le Grand Robert, op.cit.*). Pour Frédéric Calas, (2008, p. 40) qui cite Gérard Genette, le récit se définit comme :

l'énoncé lui-même, l'histoire comme le contenu narratif, et la narration comme l'acte narratif qui produit le récit. L'histoire renferme les personnages qui évoluent dans un lieu et un temps donnés, qui vivent des événements, face auxquels ils réagissent selon leur psychologie, leurs caractères et leurs émotions. (...) La narration relate les événements auxquels participent les personnages, relate des paroles ou des pensées des personnages et abrite enfin, des descriptions qui montrent les objets ou les personnes.

Tel que l'envisage cet article, l'association des items « *discours* » et « *narration* » à travers le lexème adjectival relatif « *narratif* » prendra en charge uniquement le point de vue linguistique dans lequel le discours est « *le langage mis en action et assumé par le sujet parlant.* », c'est-à-dire la parole au sens saussurien du terme (Ferdinand de Saussure, 1917). Elle prendra en compte « *la manifestation écrite ou orale d'un état d'esprit* », voire « *tout énoncé supérieur à la phrase, considéré du point de vue des règles d'enchaînement des suites de phrases.* » Car en notre sens, parler de discours narratif révèle comme le soutient Frédéric

Calas (op. cit.) que « *tous les genres de texte ne mettent pas en œuvre l'énonciation de façon identique.* » Toute chose qui explique que « *l'énonciation du genre romanesque, ait été traditionnellement étudiée sous le terme de narration qui permet l'étude des options formelles et techniques présidant à l'organisation de la fiction dans le récit.* »

Aussi le propos de cet article n'est-il pas le théâtralisme pur et simple qui « *est la tendance aux manifestations émotives spectaculaires en psychologie, ni l'attitude théâtrale en littérature.* » (Le Grand Robert, op.cit.). La théâtralisation est définie comme « *l'action de théâtraliser, c'est-à-dire, de donner le caractère théâtral, affecté, artificiel à une attitude, à une chose.* » (Ibidem). Mais le théâtral qui se rapporte à quelque chose d'adapté aux exigences spécifiques du théâtre peut s'appliquer aussi à un comportement emphatique, un comportement artificiel, outré. Au demeurant, la théâtralisation du discours narratif envisagée dans ce contexte peut se saisir comme le déploiement emphatisé ou hyperbolique de l'écriture ou du langage des récits romanesques. C'est le langage histrionique ou carnavalesque qui « met tout en œuvre pour attirer l'attention et séduire. »⁴⁴ Quels sont les procédés de cette théâtralisation ou carnavalisation du discours narratif chez l'écrivain?

2. Analyse morphosyntaxique de procédés de théâtralisation ou carnavalisation du discours narratif chez Kourouma

Dans cette analyse des mécanismes de théâtralisation du discours narratif, il sera procédé au décryptage de quelques extraits répertoriés à travers les textes romanesques de l'auteur. Comme signalé antérieurement, les mécanismes de théâtralisation discursive impliquent des macrostructures de procédés assez variées. Chez Kourouma, différentes formes s'entremêlent dans une logique carnavalesque, pour dynamiser ses caractérisations et ses descriptions afin de les rendre beaucoup plus saisissants et ses messages beaucoup plus accessibles.

2.1. La macrostructure hyperbolique

Pour Pierre Fontanier (1968, p.123), « *L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire.* » Mais, les procédés formels ou les mécanismes langagiers qu'utilise l'hyperbole sont divers, ainsi qu'en témoigne l'exemple suivant :

⁴⁴ Propre à l'attitude d'Histrion, personnage mythologique grec. « trait de personnalité hystérique où tout est mis en œuvre pour attirer l'attention et séduire. »

(1). « Elle était plus vigoureuse qu'une génisse de deux ans, et d'une beauté ! D'une beauté ! Le commandant n'en avait pas vu de comparable dans tout le Horodougou. Le teint ! Ce noir ! le noir brillant des rémiges de l'oiseau des marigots, des dents blanches et alignées comme pas faites pour manger, un nez droit et fin comme un fil tendu, des seins d'ignames, durs et luisants et une voix de merle de fonios. », p.108, *LSI*.

Dans cet exemple, Kourouma théâtralise le discours narratif en combinant harmonieusement répétitions, hyperbolisation discursive, énumération, accumulation, comparaisons et complémentations multiples faites de concaténations de syntagmes prépositionnels.

Le procédé de répétitions, dans sa forme d'anadiplose, est lexicalisée par la séquence (*d'une beauté ! d'une beauté !*), reprise à la fin et au début d'une phrase ; l'hyperbolisation discursive se perçoit à travers la sublimation exprimée dans la phrase suivante : (*Le commandant n'en avait pas vu de comparable dans tout le Horodougou*). L'énumération des parties du corps en description est soutenue par une accumulation de termes caractérisants : (*le noir brillant des rémiges de l'oiseau des marigots, des dents blanches et alignées comme pas faites pour manger, un nez droit et fin comme un fil tendu, des seins d'ignames durs, et luisants et une voix de merle de fonios*). Et comme si cela ne suffisait pas, l'auteur renforce son énoncé par une série de comparaisons (*comme pas faites pour manger ; comme un fil tendu*) et des complémentations multiples faites de concaténations de syntagmes prépositionnels (*des rémiges de l'oiseau des marigots ; une voix de merle de fonios*). Il en ressort une construction syntaxique obéissant à un parallélisme de formes où l'écrivain procède, en effet, par paires syntagmatiques et lexicales. Toute cette combinaison harmonieuse met en place une rythmique qui fonde une scansion rythmique de structure de cadence majoritairement binaire : (*d'une beauté ! d'une beauté ! Ce noir ! le noir ; blanches et alignées ; droit et fin ; durs et luisants ; de merle de fonios*).

Pour mettre à nu le phénomène de la théâtralisation du discours narratif, l'auteur construit l'effet d'intensité ou d'excès au moyen d'une surabondance de mots ou de termes, ainsi que de constructions phrastiques soutenues par l'usage des procédés susmentionnés. Mais dans bien des cas, la stratégie de construction du discours narratif ou romanesque se fait au moyen de la combinaison d'une série de procédés langagiers de répétitions mettant en avant le rythme.

2.2. Les procédés de répétitions et la scansion rythmique

D'une manière générale, son langage, certainement du fait de son africanité, se révèle comme fortement empreint de rythmes réguliers et mesurés faits de successions de sons, de mouvements et d'actions, créant très souvent des effets d'accumulation. Ce caractère ostentatoire du discours romanesque manifeste le phénomène de théâtralisation ou d'histrionisation. Kourouma qui excelle dans l'art de la répétition entremêle par ces mécanismes, non sans dextérité, des rythmes cadencés, croissants et décroissants, tel que cela se présente dans ces occurrences :

2. « Le lit de bambou **était hérissé de mandibules, était grouillant de punaises et de poux.** » p.98, *LSI*.

3. « Arrête **de l'étreindre, de la tourner, de dire d'autres mensonges à ta femme.**», p.124, *LSI*,

4. « Fama voulait partir, parce qu'il savait **que personne ne voulait de lui dans la Capitale, que personne ne l'aimait.** », p.192, *LSI*,

5. « Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers comprirent la portée historique **du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil...** » p.200, *LSI*.

Dans ces exemples suscités, on note la présence très régulière de rythmes croissants et de rythmes décroissants, à travers l'usage de la répétition. Le rythme est croissant quand les seconds membres de la répétition sont plus étendus. C'est ce que l'on constate dans les exemples 1 et 2. En revanche, il est décroissant lorsque les seconds membres sont réduits comme dans les exemples 3 et 4.

Kourouma pour opérer des soulèvements dans le discours narratif utilise la répétition qu'il déploie sous presque toutes ses facettes. La combinaison des mots et des groupes de mots qui s'en suit installe, de fait, sur l'axe syntagmatique, une scansion rythmique provoquant une sorte de musicalité au sein des phrases et même au-delà, de l'énoncé. Il confère ainsi une certaine théâtralité à ses textes romanesques en les transformant en des textes dignes des œuvres dramatiques ou musicales. C'est ce qui advient de l'usage qu'il fait des sonorités répétées à travers les séquences à répétitions de ces exemples suscités. En conférant au récit une certaine musicalité, le roman devient, sous la plume de l'auteur, une sorte de partition musicale qu'il fait jouer au lecteur. De même, la répétition place son texte dans une certaine « poéticité romanesque ». Elle crée une rythmique qui l'embellit. Dès lors,

le locuteur ne fait pas que dire un propos, il l'inscrit dans une esthétique du beau. En somme, toutes ces opérations permettant des soulignements divers dans le discours narratif constituent le lot de la théâtralisation discursive dans la narration.

Le rythme et son cortège de musicalité sont partout présents dans les œuvres de Kourouma. Cela se vérifie également à travers les analyses de quelques extraits de ses romans traitant des cadences rythmiques. Sur l'axe paradigmatique, les nombreux substantifs, adjectifs et verbes qui apparaissent, sont comme choisis à dessein. Juxtaposés ou coordonnés, ces éléments s'y accumulent et impriment des rythmes quasi incantatoires et solennels. C'est la principale caractéristique du langage des griots et autres louangeurs, très présents dans son œuvre. Nonobstant leur caractère redondant, les phrases de Kourouma, même les plus longues, sont toujours parfaitement structurées. Les schémas structurels analysés témoignent de cette scansion rythmique, ainsi que l'attestent les différentes occurrences ci-après :

▪ **Pour la cadence binaire, on a les schémas :**

- Au niveau des syntagmes nominaux, SN → (SN1 + SN2) :

«Les Blancs pour lesquels il avait été **un héros, un modèle**.», EALVBS, p.18

SN1 / SN2

- Au niveau des syntagmes verbaux, SV → (SV1 + SV2)

« Les français **l'accueillirent, le félicitèrent** de son patriotisme », EALVBS, p.13

SV1 / SV2

- Pour les syntagmes adjectivaux, SA → (SA1 + SA2)

« Je me sens, me trouve **insignifiant, dérisoire**. », p.148, (EALVBS)

A1 / A2

- Pour les syntagmes prépositionnels, SP → (SP1 + SP2)

« Il préférerait la mort **à l'éloignement, au bannissement**.» p.13, (EALVBS)

P1 / SP2

- Pour les phrases, P → (P1 + P2)

« **Je te lance un défi, je te le lance**, bien que tu sois un colosse. », p.179 (EALVBS)

P1 / P2

▪ **Pour la cadence ternaire, on a les schémas :**

- Au niveau des SN, SN → (SN1 + SN2 + SN3)

«Quel rapport l'enterré avait-il avec les descendants de grandes familles guerrières qui se prostituèrent dans **la mendicité, la querelle et le déshonneur** ?», p.16, (LSI)

SN1 / SN2 / SN3

- Au niveau des SV : SV → (SV1 + SV2 + SV3)

« Il fallait **le honnir, l'empoigner, le mordre.** », p.14, LSI

SV1 / SV2 / SV3

- Au niveau des Syntagmes Adjectivaux : SA → (SA1 + SA2 + SA3)

« Aux curés d'inventer les artifices, de communiquer avec les hommes nus, de les évangéliser, de les christianiser, de les civiliser. De les rendre **colonisables, administrables, exploitables.** », p.12 (EALVBS)

A1 / A2 / A3

- Au niveau des syntagmes adverbiaux : SA → (SA1 + SA2 + SA3)

« **Toujours triste, toujours pensif, toujours solitaire,** Macléديو poursuit sa route. »

SA1 / SA2 / SA3

- Dans les syntagmes prépositionnels : SP → (SP1 + SP2 + SP3)

« Nous lui avons monté un accueil à la hauteur **de sa gloire, de sa fortune et de sa chance.** », p.64, (EALVBS)

SP1 / SP2 / SP3

- Au niveau phrastique : P → (P1 + P2 + P3)

« Il y a dans la vie de chacun de nous, **des mots qu'on regrettera d'avoir prononcés,**

P1

des mots qu'on n'aurait jamais dû sortir,

P2

des mots qu'on aurait dû avaler. »

P3

p.47, EALVBS

▪ **Pour la cadence quaternaire, on a les schémas :**

- Au niveau des SN → (SN1 + SN2 + N3 + N4)

« Ils avaient tous deux **la même corpulence, le même nez, le même front, le même occiput.** »,

SN1 / SN2 / N3 / N4

p.153 (ANEPO)

- Au niveau des SV → (SV1 + SV2 + SV3 + SV4)

« Le firmament **s'élevait, s'éloignait, bleussait et s'étrangeait,** même pour les hirondelles. »

SV1 / SV2 / SV3 / SV4

p.202 (MOD)

- Au niveau des SA (syntagmes adjectivaux) : → (SA1 + SA2 + SA3 + SA4)

« L'étranger recevait une carte d'identité et participait aux élections **quinquennales, présidentielles, législatives et régionales.**», p.108, QORODN

SA1 / SA2 /

SA3 / SA4

- Au niveau des SP → (SP1 + SP2 + SP3 + SP4)

«Il ne l'avait pas laissée dans les villages aurifères où il y avait beaucoup **de voleurs, d'assassins, de menteurs et de vendeurs d'or.**», p.20, ANEPO

SP1 / SP2 /

SP3 / SP4

- Au niveau phrastique : P → (P1 + P2 + P3 + P4)

« Johnson ne parut pas convaincu. Pas du tout convaincu.

Ça rentra au camp pensif.

P1

Ça se mit à réfléchir.

P2

Ça se mit à chercher d'autres moyens.

P3

Ça venait de décrocher la solution.», p.158, ANEPO

P4

Au demeurant, tous ces éléments exprimant l'essentiel de la pensée de l'auteur sont mus par la volonté de théâtralisation du discours narratif. Ils se signalent par leur caractère aussi bien cumulatif que répétitif qui donnent souvent de penser que les textes de Kourouma sont faits, autant pour être dits que pour être lus. La cadence tant binaire, ternaire que quaternaire de cette scansion rythmique révèle la poéticité des textes de l'écrivain. C'est en effet, un aspect très important du grand parler africain qu'il s'évertue constamment à restituer à travers son langage.

De même que cette rythmique démontre une certaine poéticité de l'écriture, de même en révèle-t-elle un aspect utilitaire qui consiste à éviter la monotonie. Le rythme, ainsi que nous le voyons chez ce romancier, est entretenu par de nombreuses accumulations, répétitions et reprises de mots, de groupes de mots et de phrases. Tout cela confère à ses énoncés, une valeur particulière de focalisation énonciative qui marque la carnavalisation ou la théâtralisation discursive. Outre le rythme, Kourouma, dans ses récits, use aussi d'autres stratégies discursives théâtralisantes telles que la description hypotypotique.

2.3. La description et la caractérisation hypotypotique

Hormis la scansion rythmique, la description est, chez Kourouma, soutenue par une caractérisation hypotypotique. Pour P. Fontanier, (1977, p.390), « *l'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.* » C'est un excellent moyen d'expression par lequel il met véritablement à nu un certain nombre de faits ou d'idées qu'il désire dépeindre en créant un effet de réel chez le lecteur à qui il donne l'impression de les vivre dans les différents mouvements, comme en témoigne l'exemple:

6. « Salimata s'était stabilisée, disons-le, dans une position carrément provocante : les seins se découvraient, descendaient et se redécouvraient ; les hanches se décollaient, s'ouvraient noires, pigmentées et profondes et se rouvraient. Des vapeurs érotiques inopinées faillirent boucher l'inspiration du marabout. Sacrilège ! », p.72, *LSI*.

Dans cet énoncé (6), le narrateur met en scène le personnage de Salimata dans l'épisode du sacrifice chez le marabout Aboulaye. L'hypotypose, dans ce contexte, est actualisée à partir de détails narratifs permettant d'envisager inexorablement les actions en effaçant leurs limites. Le narrateur s'évertue à mettre en relief les faits évoqués qui prennent de l'ampleur par le temps ouvertement consacré à le considérer dans le déroulement des exemples suivants : (*les seins se découvraient, descendaient et redescendaient ; les hanches se décollaient, s'ouvraient...*). De plus, il s'adonne à une caractérisation pittoresque en se servant d'adjectifs qualificatifs épithètes en série, pour photographier pratiquement l'intimité de la jeune femme visiteuse. On y découvre toute sa sensualité sous un champ lexical connoté : (*les hanches (...) s'ouvraient noires, pigmentées et profondes...*). Ce tableau de Salimata s'oppose à celui de Tiécoura dans cet autre extrait narratif :

7. « Tiécoura dans la réalité nue était un bipède effrayant, répugnant et sauvage. Un regard criard de buffle noir de savane. Les cheveux chargés d'amulettes, hantés par une nuée de mouches. Des boucles d'oreilles de cuivre, le cou collé à l'épaule par des carcans de sortilèges comme chez un chien chasseur de cynocéphales. Un nez élargi épaté, avec des narines séparées des joues par des rigoles profondes comme celles qui se creusent au pied des montagnes. De épaules larges de chimpanzé, les membres et la poitrine velus. Et avec en plus les lèvres toujours ramassées, boudeuses, les paroles rapides et hachées, la démarche dandinante, les jambes arquées. Fils et petit-fils de féticheur né et nourri dans les sortilèges et les adorations », *LSI*, 40.

La description revêt plusieurs formes sous la plume de l'écrivain qui s'en sert abondamment. Dans ce passage de la présentation de Tiécoura, cet autre personnage de *les soleils des indépendances*, le narrateur déroule un cas d'hypotypose de style substantif : il fait

l'économie des verbes conjugués, mais il commence le passage par une modalité attributive, avec une accumulation de qualificatifs, voire de subjectivèmes dépréciatifs : (*Tiéoura (...)* était un bipède, *répugnant et sauvage...*) Cela donne une tonalité presque dialogique. Par l'usage de constructions majoritairement nominales, « *le narrateur parvient à une caractérisation riche et précise* » comme le dit H. Bonnard (1999, p.115). Ce type de description fondée sur la caractérisation hypotypotique actualise véritablement la théâtralisation du discours narratif chez Kourouma, de par son histrionisme, c'est-à-dire sa tendance à tout mettre en œuvre pour attirer l'attention du lecteur et satisfaire, de surcroît, son horizon d'attente.

2.3. Les reprises pléonastiques

Selon Dubois Jean et al, (2012, p.367) « *le pléonasme est la répétition dans un même énoncé de mots ayant le même sens. Une suite de mots est pléonastique dès lors que les éléments d'expression sont plus nombreux que ne l'exige l'expression d'un contenu déterminé.* » Partant, c'est un procédé d'expansion redondant qui développe généralement une précision superflue déjà contenue dans le sens d'un mot du même énoncé. Il entraîne ainsi une identité sémantique entre une unité linguistique autonome antérieurement émise (UA), et une autre unité dépendante (UD), qui la reprend sur la chaîne parlée que représente l'axe syntagmatique, comme le témoignent les reprises contenues dans les exemples suivants :

8. « Les escadrons de la mort ont fait depuis le 19 septembre, plus de deux cents victimes. Deux cents morts **en cachette** ₁, **en catimini** ₁. **Sans qu'on ait pu prendre les tueurs la main dans le sac** ₁. Bizarre ! », QORODN, p.22

9. « **II** ₁ l'a su quand **il** ₁ a vu **lui-même** ₁ **de ses propres yeux** ₁, vu **de son vivant** ₁, vu **ses membres** ₁ partir, morceau par morceau, pièce par pièce. », ANEPO, p.135

L'usage de la reprise lexicale (*en catimini*) et de la périphrase définitionnelle (*sans qu'on ait pu prendre les tueurs la main dans le sac*) en (8), ainsi que l'emploi des différents groupes nominaux et groupes nominaux prépositionnels (*lui-même*), (*de ses propres yeux*), (*de son vivant*) et (*ses membres*) en (9) paraissent non nécessaires. Ici, on peut parler de pléonasme lexical dans le premier cas, et de pléonasme grammatical dans le second. La redondance pléonastique paraît non-nécessaire dans ces deux cas, car leur construction peut en effet, s'en tenir aux paraphrases énonciatives suivantes :

« Les escadrons de la mort ont fait depuis le 19 septembre, plus de deux cents victimes. Deux cents morts **en cachette**. Bizarre ! », QORODN, p. 22

« **II** l'a su quand **il** a vu **ses membres** partir, morceau par morceau, pièce par pièce. », ANEPO, p.135

Ici, la suppression des unités de reprise plutôt que d'affecter la grammaticalité des occurrences transformées permet a contrario d'avoir des séquences énonciatives beaucoup plus concises. Les caractéristiques syntaxiques et sémantiques reflétant le pléonasmе chez Kourouma peuvent donner lieu à l'analyse ci-après.

Le pléonasmе lexical s'avère non nécessaire lorsqu'il implique le déploiement de deux systèmes de coréférence de type : (E1 + E1) et (E1 + E2). Sa structure relève de toute forme de redondance jugée non essentielle à la syntaxe stricte de la pensée. Dans ses constructions, les unités significatives autonomes peuvent se répéter dans la même séquence énonciative. Des morphèmes lexicaux peuvent alors se placer à côté d'autres morphèmes lexicaux morphologiquement identiques et dans des positions quasiment équivalentes où les unités reproduites sont distribuées par rapport à presque tous les paradigmes comme cela se perçoit dans les occurrences suivantes:

10. « Il fallait réhabiliter **nos fétiches, nos fétiches** à nous, enfants-soldats. » p.121 (ANEPO)

« Ils hésitaient; ils craignaient des représailles de la part des factions. Ils **tergiversaient, tergiversaient**. », p.155, ANEPO

11. « C'était **tellement, tellement** mélodieux, ça m'a fait pleurer. Pleurer à chaudes larmes comme si c'était la première fois que je voyais un gros malheur. », p.61, ANEPO

12. « Mamadou se révéla **intelligent, très intelligent** et Seydou cancre. Seydou avait toutes sortes de difficultés. », p.213, ANEPO

Les couples d'éléments ainsi obtenus par le biais de la répétition dans ces exemples, reçoivent la même distribution et procèdent de la parataxe. Si certaines de ces unités ne varient pas à l'image des unités adverbiales comme '*tellement, tellement*', d'autres en revanche, comme celles relatives aux adjectifs, peuvent subir une variation en genre et en nombre ainsi qu'on le voit dans :

«Mamadou et Seydou se révélèrent **intelligents, très intelligents...**»
p. 213, ANEPO

La réduplication des unités lexicales ainsi construites n'est pas nécessaire à l'expression stricte de la pensée. Leur suppression permet d'obtenir, dans l'ensemble, des séquences phrastiques plus concises. Le pléonasmе non nécessaire ne s'applique pas uniquement à des unités syntagmatiques, mais peut aussi porter sur des unités phrastiques tel que cela se perçoit dans :

13. « J'ai foncé, j'ai basculé dans la braise ardente. La braise ardente a fait son travail. **Elle a grillé mon bras. Elle a grillé le bras** d'un pauvre enfant comme moi.», p.14, ANEPO

La répétition pure et simple de la même unité phrastique n'est pas nécessaire ici, à la stricte expression de la pensée. Aussi, la phrase occurrente peut-elle être reconstruite comme ci-après :

« J'ai foncé, j'ai basculé dans la braise ardente. La braise ardente a fait son travail. **Elle a grillé le bras** d'un pauvre enfant comme moi.», p.14, ANEPO

La distribution des unités répétées dans les exemples ci-dessus analysés, montre que la redondance pléonastique obtenue suite au couplage d'une même unité syntagmatique ou phrastique schématisé par le système (E1+ E1), n'est véritablement pas indispensable à la construction de la phrase minimale.

À cette forme non nécessaire, s'oppose une autre, qui s'impose d'elle-même, par le fait d'un parallélisme de construction qui rend impossible la suppression de l'élément répété. Sa construction apparemment stylistique, semble pourtant nécessaire à l'harmonisation syntaxico-sémantique de l'énoncé. C'est ce qui apparaît dans l'exemple :

14. « Quand j'ai appris tout ça, quand j'ai su la sorcellerie de ma mère, quand j'ai su qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie, tellement j'étais surpris, estomaqué, que j'ai pleuré.», p.27 (ANEPO)

La répétition de la séquence phrastique '*quand j'ai su*' est assortie d'éléments variables comme '*la sorcellerie de ma mère*' et '*qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie*', qui développent une relation de synonymie et expliquent le contenu du pronom indéfini doublé du pronom démonstratif neutre '*tout ça*'. De fait, ce double pronom, '*tout ça*' commute avec le SN '*la sorcellerie de ma mère*' et la suite complétive '*qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie*'. Mais la construction syntaxique est telle que la reprise de la séquence phrastique '*quand j'ai su*' devient nécessaire à la construction du sens. Car la phrase minimale suivante: « *Quand j'ai appris tout ça, tellement j'étais surpris, estomaqué, que j'ai pleuré.*», p.27, (ANEPO), serait difficilement saisissable sémantiquement, si on lui supprime le contexte défini par les éléments supprimés. De même, une construction comme : « *Quand j'ai appris tout ça, la sorcellerie de ma mère, qu'elle mangeait dans sa jambe pourrie, tellement j'étais surpris, estomaqué, que j'ai pleuré.*», p.27, ANEPO, nécessite un remodelage syntaxique, en vue d'une sémantisation acceptable. Elle se présente comme grammaticalement inacceptable.

Au total, Kourouma Ahmadou utilise le pléonasme de deux façons : d'abord comme un procédé de style localisé et ensuite comme une rallonge discursive.

En tant que procédé de style localisé, il a également un double fonctionnement syntaxique. Soit un adjectif est redondant par rapport au nom qu'il caractérise comme dans : « **Noirs nègres** » et « **Nègres noirs** », p.10, ANEPO, soit un groupe circonstanciel fait un double emploi avec le verbe qu'il précise, tel que cela se présente dans : « **II** ₁ *l'a su quand il* ₁ *a vu lui-même* ₁ *de ses propres yeux* ₁, *vu de son vivant* ₁, *vu ses membres* ₁ *partir, morceau par morceau, pièce par pièce.* », p.135, ANEPO.

Lorsqu'il fait office d'une rallonge discursive, c'est-à-dire lorsqu'il développe deux fois de suite la même idée, le pléonasme paraît peu informatif. Cependant, il permet au locuteur ou à l'écrivain de violer l'économie langagière. Il devient dès lors un procédé d'allongement du discours narratif, que nous traitons ici en terme de 'rallonge discursive'. C'est une marque de l'oralité qui caractérise le langage de Kourouma qui se pose comme un écrivain négro-africain de «l'intérieur». Il lui donne une grande expressivité en créant un marquage fonctionnel dans l'énoncé comme cela s'observe dans l'exemple suivant :

15. « Les escadrons de la mort ont fait depuis le 19 septembre, plus de deux cents victimes. Deux cents morts **en cachette** ₁, **en catimini** ₁. **Sans qu'on ait pu prendre les tueurs la main dans le sac** ₁. Bizarre ! », p.22, QORODN.

Derrière cette apparente redondance pléonastique créée par les différentes reprises lexicales se cachent une ou plusieurs informations. D'abord, l'écrivain semble utiliser ces reprises pour faire une mise en relief. Il exprime, par la suite, son étonnement et sa grande indignation vis-à-vis de cet acte grossier que les auteurs ont pu malgré tout, camoufler, voire dissimuler. Pour lui, 'Deux cents morts', cela devait être vite aperçu et surtout dénoncé et, les auteurs retrouvés et punis. Les termes 'en catimini' et 'sans qu'on ait pu les prendre la main dans le sac' qui reprennent sous des formes différentes la même idée, plutôt que d'être simplement redondants, mettent en évidence l'aspect très flagrant et grossier de l'acte posé qui malgré tout, est passé inaperçu.

En somme, plutôt que d'être simplement «vieux», c'est-à-dire dû à la négligence ou l'ignorance, le pléonasme Kouroumaïen doit être considéré comme expressif. Tout en faisant de la mise en relief, Kourouma se présente comme écrivain, pour toute sorte de lecteur, quel que soit son niveau de langage : c'est ce que corroborent ces occurrences-ci :

16. « Malinké ou madingo, c'est **la même chose, pareille, kif-kif.** » ou « C'était donc **kif-kif, pareil, la même chose.** », p.107, ANEPO.

Ces unités lexicales : ‘*la même chose*’, ‘*pareille*’ et ‘*kif-kif*’, même si elles entretiennent une relation de synonymie parfaite, incarnent respectivement les trois niveaux de langue :

- (kif-kif) = le niveau familier
- (la même chose) = le niveau standard ou médian
- (pareil) = le niveau soutenu ou châtié

De plus, à travers la redondance pléonastique, Kourouma imprime, par moment, à chaque terme répété, une valeur sémantique particulière tel que nous pouvons le vérifier à travers cet autre énoncé : « *Il était devenu un bété parlant le bété aussi bien qu'un bété.* » En fait, le premier SN ‘*un Bété*’ situe l’information au niveau culturel et civilisationnel. Celui dont il parle a acquis toutes les qualités voire, toutes les valeurs pour être considéré comme tel, c’est-à-dire des valeurs caractéristiques de la race Bété. Le second SN ‘*le Bété*’ désigne simplement la langue comme moyen de communication du peuple Bété. Le troisième et dernier SN ‘*un Bété*’ se rapporte directement au membre du peuple ou de la tribu Bété. Cette même analyse pourrait s’appliquer aux exemples suivants qui en sont une autre illustration :

17. «*Les noirs nègres africains indigènes*» p.10 (ANEPO)
18. «*Les nègres noirs africains indigènes*» p.10 (ANEPO)

Dans ces occurrences, le premier nom pluriel « *noirs* » désigne l’ensemble du peuple à la peau noire. L’adjectif « *nègres* » qui s’y rattache se rapporte à toutes les valeurs culturelles ou civilisationnelles appartenant à ce peuple noir. Quant au second nom pluriel « *nègres* » qui est d’un emploi vieilli, en l’appliquant au peuple noir africain, l’auteur se fait péjoratif vis-à-vis de ce peuple. Il s’en moque quelque peu. Cela peut être représenté comme suit :

<u>Les noirs</u> N	<u>nègres</u> Adj.	<u>africains</u> Adj.	<u>indigènes</u> Adj.
<u>Les nègres</u> N	<u>noirs</u> Adj.	<u>africains</u> Adj.	<u>indigènes</u> Adj.

En associant plusieurs unités significatives ayant en commun une même valeur sémantique, l’auteur fait une accumulation de termes pour mieux insister sur une idée sur laquelle il veut attirer l’attention du lecteur.

3. Symbolismes des procédés de théâtralisation ou de carnavalisation chez Kourouma

Prendre en charge les symbolismes ici, revient à trouver des valeurs à l'usage des procédés de théâtralisation du discours narratif, c'est-à-dire des sens ou des significations possibles à leur utilisation par l'auteur. Cela passe nécessairement par l'interprétation des unités significatives analysées, pour mettre à nue leurs différentes valeurs énonciatives. Au demeurant, quel sens peut-on donner à l'usage de la théâtralisation ou carnavalisation du discours narratif chez Kourouma ?

3.1. Esthétique de la mise ne relief ou de la focalisation énonciative

Si l'on convient avec le stylisticien Jacques Marouzeau (1969) que l'hyperbole est « *une figure de style qui consiste à mettre en relief une idée au moyen d'une expression qui la dépasse* », il va de soi que le phénomène de la théâtralisation ou carnavalisation du discours narratif observé dans les proses romanesques de Kourouma s'inscrit dans ce cadre monstratif, voire ostentatoire. En effet, les mécanismes d'hyperbolisation, de répétitions, de scansion rythmique, l'hypotypose et le pléonasme qui soutiennent tous cette opération d'embellissement discursive détiennent la fonction première de mise en relief, comme valeur d'usage. C'est principalement ce qui ressort de l'utilisation accrue des éléments de la macrostructure hyperbolique qui regroupe aussi bien l'hyperbole elle-même que toutes les figures d'amplification et d'intensité qu'elle met en branle dans son fonctionnement. L'accumulation de détails narratifs qu'on observe chez lui, à travers la figure de l'hypotypose et qui se traduit par des complémentations multiples quelquefois, concourt en notre sens, à produire un effet de théâtralisation du discours, voire du texte dont la visée se révèle essentiellement monstrative ou focalisatrice. Ses narrateurs auxquels aucun détail n'échappe dans certains contextes nous offrent, comme le souligne Gérard Genette (1997, p. 206), une narration à « focalisation zéro ». En somme, l'on peut retenir de cette carnavalisation discursive qu'elle regroupe aussi bien une caractérisation quantitative, c'est-à-dire un discours habité par une grande population de mots intensifs, qu'une énumération accumulative de structures.

3.2. Un processus d'africanisation du texte littéraire

Chez Kourouma, les niveaux d'appropriation de la langue française révèlent un processus d'africanisation du texte littéraire. D'après G.M. Noumsi (2009, p.107), il donne dans « *une écriture hybride où se croisent et s'enchevêtrent, deux systèmes narratifs: celui de l'oralité et celui de la narration classique* ». La théâtralisation du discours traitée ici, repose sur nombre de procédés énonciatifs, dont « *les images et surtout le rythme des langues africaines* », comme le reconnaît Kourouma lui-même (A. Kourouma, 1997, p.139). Il s'en

suit un entremêlement de procédés syntaxiques et même stylistiques qui entretient la progression du récit ou de la narration.

On retrouve ainsi, comme le stipule Tro Dého (2005, p.166), «*une écriture carnavalesque*», avec ses extravagances morphosyntaxiques de tout genre. Lesquelles extravagances syntaxiques participent de la théâtralisation du discours narratif, en tant qu'histrionisme, c'est-à-dire la volonté ou le fait « *de tout mettre en œuvre pour attirer l'attention et séduire* ». Mais elles relèvent également de l'oralité. Les structures répétitives, les parallélismes de construction et les constructions de phrases de longueur, parfois, exagérément démesurée qui parsèment les récits de Kourouma, créent, en effet, une imbrication de rythmes croissants et décroissants, à l'image des panégyriques et autres déclames faites par les griots traditionnels à l'endroit des hérauts mythologiques.

3.3. Poétisation et embellissement du discours narratif

Les facteurs de rythme, de cadences et de musicalité analysés dans le cadre de cet article sont tous des vecteurs de théâtralisation du discours narratif. En tant que tels, ils contribuent à la poétisation et à l'embellissement du discours narratif. Car, il n'est plus un secret que le roman se présente, de nos jours, comme un creuset des genres. Le discours narratif donne au roman, voire la prose romanesque, toute possibilité d'acquérir ainsi, par la théâtralisation, toute sa poéticité. De ce fait, sur l'axe paradigmatique, les nombreux substantifs, adjectifs et verbes qui apparaissent sont comme choisis à dessein. Juxtaposés ou coordonnés, les éléments s'y accumulent et impriment des rythmes quasi incantatoires et solennels. C'est la principale caractéristique du langage des griots et autres louangeurs très présents dans son œuvre. Nonobstant leur caractère redondant, les phrases de Kourouma, même les plus longues, sont toujours parfaitement structurées. Elles se signalent par leur caractère aussi bien cumulatif que répétitif qui donne souvent de penser que les textes de Kourouma sont faits, autant pour être dits que pour être lus. La cadence est aussi bien binaire, ternaire que quaternaire. La scansion rythmique qui s'en dégage révèle la poéticité des textes de l'écrivain. C'est en effet, un aspect très important du grand parler africain qu'il s'évertue constamment à restituer à travers son langage toujours plaisant et attractif.

Conclusion

Le développement des aspects de théâtralisation du discours narratif chez Kourouma a permis de découvrir des procédés constitués d'une classe de catégories ouvertes. Il apparaît clairement avec cet écrivain que ce mécanisme langagier mobilise des procédés linguistiques innovants, par rapport aux classiques de caractérisation et de description qui opèrent dans la narration romanesque. Grâce à une méthode analytique de nature morphosyntaxique et une

interprétation sémantique et pragmatique des procédés de théâtralisation, à partir d'extraits de textes romanesques d'Ahmadou Kourouma, il a été révélé que le phénomène de théâtralisation discursive induit :

- Une esthétique de la mise en relief ou la focalisation énonciativo-narrative
- Une poétisation et un embellissement du discours narratif,
- Un processus d'africanisation du texte narratif.

De facto, la théâtralisation discursive qui équivaut, selon Troh Dého Roger (op.cit.), à « la carnavalisation du discours romanesque », représente surtout un éthos de mise en relief, c'est-à-dire un moyen d'expression de l'emphase, mais aussi d'embellissement oratoire et scriptural. Elle mobilise nombre de procédés dont notamment, l'hyperbolisation, les répétitions, la scansion rythmique et le pléonasmisme en tant que rallonge discursive. L'usage de la théâtralisation discursive dans le domaine du récit ou de la narration par Kourouma, s'inscrit dans son vaste projet d'appropriation linguistique et surtout, celui plus restreint d'africanisation du texte narratif.

Références bibliographiques

BONNARD Henri, 1999, *Le code du français courant*, Paris, Magnard.

CALAS Frédéric, 2008, *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin.

CHARAUDEAU Patrick et Maingueneau Dominique, 2002, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

DICTIONNAIRE Flammarion de la langue française, 1999, Paris, Flammarion.

DUBOIS Jean *et al*, 2012, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.

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

GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

HARRIS, Z.S., 1952, « Analyse du discours », « Discourse analysis », in *Language*, vol.28, pp.1-30.

KOUROUMA Ahmadou, 1997, « Le processus d'africanisation des langues européennes », in *Nouvelles du Sud*, N°26, pp. 135-139.

MAROUZEAU Jacques, 1969, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.

NOUMSI Gérard Marie, 2009, *La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan.

SAUSSURE Ferdinand (de), 1917, *Cours de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

TRO Dého Roger, 2005, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan.

Les fables de Jean de LaFontaine : une poésie de la morale

Antoine N'Guessan KOUADIO

Université Alassane Ouattara
Département de Lettres Modernes
antoinedeprevert@yahoo.fr

Résumé

Pour parvenir à ses fins, le poète Jean de LaFontaine adopte un langage particulier à travers les figures de style. Les thèmes abordés sont relatifs aux classes sociales des personnages qu'il veut mettre en exergue. En effet, par le phénomène de l'anthropomorphisation, Jean de LaFontaine dans ses fables très expressives, s'adresse aux hommes. Les fables sont écrites en vers très variés. Et les vers libres adoptés par le poète rendent les fables très éloquentes. Ainsi, les niveaux de langue varient selon les enjeux, pour leur prodiguer des leçons de morale.

Mots clés : Vers variés- Forme- Langue- Figure de style- Morale

Abstract

To achieve his ends, the poet Jean de LaFontaine adopts a particular language through figures of speech. The themes addressed relate to the social classes of the characters he wants to highlight. Indeed, through the phenomenon of anthropomorphization, Jean de LaFontaine in his very expressive fables, addresses men. The fables are written in a wide variety of verses. And the free verses adopted by the poet make the fables very eloquent. Thus, the language levels vary according to the issues, to provide them with moral lessons.

Keywords: Various verses - Form - Language - Figure of speech - Moral

Introduction

L'humanisme est un courant culturel, philosophique et littéraire qui fait de l'homme le centre de sa préoccupation et qui le considère comme une valeur suprême Cazaban. C, Sabbah. H, Weil. C, (2000, p.491). Autrement dit, ce courant valorise l'être humain afin de rechercher des conditions de vie meilleure pour sa stabilité sociale. Ainsi, il se révèle comme une littérature sociale. Cependant, nous ne devons pas perdre de vue que Jean de LaFontaine est un poète classique qui exploite ses fables à des fins de morale. Pour cette raison, il traduit dans une perspective poétique les fables dans la littérature française. Esprit observateur et raisonnable, il décide d'imiter les anciens. Cependant, il accorde plus de choix à la société contemporaine. Il se sert de ses fables pour décrire celle-ci afin de dénoncer les injustices tout en prodiguant des leçons de morale. C'est d'ailleurs le contexte de moralisation par les critiques qui motivent le sujet suivant « les fables de Jean de LaFontaine : une poésie de la

morale ». Ce sujet se révèle convenable sur la poésie de Jean de LaFontaine en vue de mettre relief l'originalité de ses fables. Pour cela il convient de savoir :

Qu'est-ce qui est au fondement de la poétisation de la morale des fables de Jean de LaFontaine ? Par ailleurs, comment le poète parvient-il à faire passer des leçons de morales pour la vie quotidienne ? Mieux, quels sont les types de morales que véhicule sa poésie à l'endroit des hommes de la société ? Cette problématique nécessite un cadre méthodologique bien circonscrit. Pour cette raison, la stylistique qui est « à la fois une méthode et une pratique, c'est-à-dire une discipline » qui contribue au décryptage des matériaux poétiques entrant en ligne de compte dans la fable de Jean de LaFontaine. (G. Molinié, 2011, p. 9). Outre la stylistique, la sociocritique qui « s'intéresse à la question de savoir comment les problèmes sociaux et les intérêts du groupe sont articulés sur les plan sémantiques, syntaxiques et narratifs dans le texte littéraire » (P. Zima, 2000, p. 1), participe au traitement efficient des fables pour la prise en compte des faits sociétaux dans la personnification des animaux. Il s'agit pour nous dans cette analyse de montrer l'importance des fables qui permettent l'édification des esprits pour une société aux bonnes mœurs. Afin de parvenir aux objectifs, cette étude s'organise en trois parties. La première concerne l'univers poétique des fables. La deuxième porte sur l'art de l'expression dans les fables de LaFontaine. Quant à la troisième partie, elle met l'accent sur les différents types de morales poétisées.

1. L'univers poétique des fables pour la morale

Toute morale, quelle qu'elle soit, se présente comme une histoire qui s'incarne dans les institutions, dans les traditions, dans les préceptes qui règlent usuellement la conduite. En ce sens, indique Émile Durkheim, « Les règles de la morale usuelle s'appliquent aux actes humains, les jugent, les approuvent ou les blâment. » (E. Durkheim, 1975, p.8). Autrement dit, le rôle du moraliste est de préparer des transformations nécessaires en vue de la moralisation de la société. C'est dans cette optique que s'inscrivent les fables de Jean de LaFontaine dont l'objectif est de moraliser la société de son temps et de la postérité. En effet, l'écriture d'une fable procède, le plus souvent, au XVII^{ème} siècle d'une manière particulière pour impressionner le lecteur. Ainsi, à ce siècle, l'on abandonne la violence pour l'esthétique, les manières agréables et l'art de plaire. Il s'agit de châtier la forme structurelle pour que le contenu amène le lecteur à ne plus s'en passer : « celui qui sait plaire se rend aussi agréable » (J. Starobinski, 1989, p. 64). Voilà donc les nouveaux critères qui régissent la société de cette époque : « la belle manière » et « le beau langage » dans le but de faire bonne impression, c'est-à-dire de plaire.

Il en va de même pour la poésie de cette époque, où semble s'opérer un glissement du « plaire pour instruire » ou « ce n'est même que pour être utile que la poésie doit être agréable : et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter » (R. Rapin, 1970, p.23). La poésie de Jean de Lafontaine tend davantage vers ce principe et elle paraît en accord avec l'opinion de H. de La Motte et de K. Varga (1990, p. 166) : «On voit seulement que son unique fin sert de plaire. Le nombre et la cadence chatouille l'oreille, la fiction flatte l'imagination, et les passions sont excitées par les figures (...) que le but de tous ses ouvrages n'a été que de plaire par imitation. »

Jean de Lafontaine intègre ce précepte des visées sociales et littéraires Or en poésie, « le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité ; il faut du piquet et de l'agréable, si l'on veut toucher » (Jean de Lafontaine, 1958, p.49). Le sachant, le poète va s'y adonner à travers les fables avec une touche particulière de versification pour une mission bien précise.

1.1 La versification dans les fables

Les fables de Lafontaine sont écrites en vers très variés. Ils constituent un incomparable moyen d'expression des valeurs morales pour celui qui sait en tirer parti. Il utilise pour cette raison toutes les ressources du vers. Il sait adapter la longueur du vers à son sujet. Il parvient à jouer sur des changements de mètres et des rejets pour les différents types d'état d'âme qui résultent des leçons de morale. Ainsi, sa versification est à elle seule, une peinture, car sa poésie est le lieu des portraits et la description des faits de société, par conséquent sa poésie n'a rien d'oratoire. Elle est une poésie de l'intelligence pour prodiguer des leçons de morale où rayonnent l'humour et l'ironie, qui jaillit sans effort de la technique elle-même. Dès cet instant, un fait marquant de ses fables est le caractère syncope que leur confère la variété de vers. Lafontaine a choisi, à dessein, d'opposer des vers de longueur inégale, qui donnent au texte un rythme changeant et spontané. Pourtant, la longueur des vers est bien réfléchi chez lui. Sa métrique sous son apparence de facilité, présente une structure tout à fait raisonnée qu'on peut découvrir à travers certaines fables, dont « La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf » :

« Une grenouille vit un bœuf
Qui lui sembla de belle taille
Elle qui n'était pas grosse en tout comme un œuf,
Envieuse, s'étend, et s'enfle et se travaille,
Pour égaler l'animal en taille,
Disant : « regardez bien, ma sœur,
(...) »

Le/ mon/de/ est/ plein/ de/ gens/ qui/ ne/ sont/ plus/ sages./ = 12
Tout/ bour/geois/ veut/ bâ/tir/ co/mme/ les/ grands/ Sei/gneurs/=12
Tout/ pe/tit/ prince/ a/ des/ am/ba/ssa/deurs/=10
Tout/ mar/quis/ veut/ a/voir/ des/ pages./=8
(...) » (J. de Lafontaine, 2012, p.97)

La dernière strophe qui comporte la morale de la fable ‘‘La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf’’ est constituée de quatre vers de longueur différente. Les deux premiers vers sont des alexandrins (12 syllabes). Le troisième vers est un décasyllabe (10 syllabes). Le quatrième vers est un octosyllabe (8 syllabes). Le constat est que la longueur de cette dernière strophe va en decrescendo, donnant ainsi, à la strophe une forme de pyramide renversée. Le poète procède de cette manière pour dire que l’attitude adoptée par la grenouille n’est pas normale ni à conseiller, car l’on ne peut pas changer sa physionomie du jour au lendemain selon son humeur. Dans cette même optique, s’inscrit la fable « le loup et l’agneau » qui est écrite en vers libres :

« Sire, répond l’agneau, que Votre Majesté
Ne se remette pas en colère ;
Mais plutôt qu’elle considère
Que je me vais désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessus d’elle,
Et que par conséquent, en aucune façon
Je ne pus troubler sa boisson
(...) » (J. de Lafontaine, 2005, p.53)

La variabilité volumétrique des vers s’aperçoit dans cet extrait. Ce volume varie entre 8 syllabes, 4 syllabes et 12 syllabes pour des raisons prosodiques. Celles-ci ont pour conséquence une sémantisation révélant des menaces graves et emphatiques du puissant loup. Ce qui évidemment traduit l’alexandrin suivant : « Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? »/ « Tu seras châtié de ta témérité ». Ces menaces sont opposées aux innocentes répliques de l’agneau, majoritairement en octosyllabes.

L’assemblage des différents types de vers ainsi adoptés ne répond à aucun schéma préétabli. Les changements des vers n’obéissent à aucune régularité prédictible et sont, plutôt, déterminés par la recherche d’une plus grande adaptation du vers à l’évolution des péripéties du récit ou du dialogue poétique. L’usage des vers libres par le poète qui n’est pas strictement classique, favorise la production de certains nombres d’effets: opposition, mise en relief, changement de rythme, accélération, effet de surprise...La brièveté et la légèreté de l’octosyllabe contrastent avec l’ampleur et la tonalité épique, dramatique ou lyrique de l’alexandrin. Ainsi, dans le « corbeau et le renard », le premier monologue du renard fait

alterner ces deux mesures en réservant l'alexandrin au vers du paroxysme de la louange que les octosyllabes ne font qu'introduire progressivement :

« Maître Corbeau, sur un arbre perché A
 Tenait en son bec un fromage B
Maître Renard, par l'odeur alléchée A
 Lui tint à peu près ce langage B
 « Et bonjour, Monsieur du Corbeau, C
Que vous êtes joli ! Que vous me semblez beau! C
 Sans mentir, si votre ramage D
 Se rapporte à votre plumage D
Vous êtes le Phénix des hôtes de ce bois E
 (...) » (J. de La fontaine, 2000, p.77)

Concernant les rimes dans cette fable, l'alternance très subtile dans la première strophe respecte le principe classique d'alternance entre rimes masculines qui ne sont pas terminées par un « e » muet et rimes féminines terminées par un « e » muet. En revanche, le poète montre une succession non périodique de groupement de vers par rimes croisées (a b a b), rimes embrassées (a b b a), ou suivies (a a) qui en toute rigueur, ne constituent pas de strophes. Il en résulte pour chaque fable une architecture complexe dans laquelle les vers et les rimes constituent tout autant au liage de séquences textuelles de nature différente et à la diversité d'un ensemble à la fois uniforme et très cohésif. Ainsi la longueur des vers est en lien avec l'état d'âme ou le fait qui y est exprimé, selon l'idée classique de l'adéquation du fond et de la forme. Cette adéquation permet de mettre en exergue la disposition rimique et graphique des vers.

1.2 Disposition des vers dans les fables

La plupart des fables sont écrites en vers mêlés, c'est-à-dire que les vers n'observent pas une régularité métrique. Ainsi, dans une même fable, on peut avoir des alexandrins, des décasyllabes, des octosyllabes ou des heptasyllabes. Cependant, ce sont des vers classiques en ce sens qu'ils respectent les compositions internes et les articulations à la syntaxe. Ce travail d'orfèvre n'est pas en vain dans la vivacité des textes où la longueur des vers n'est pas déterminée par le respect des règles extérieures, mais semble obéir aux nécessités du texte lui-même pour la mission qui lui est assignée.

Le récit et ses péripéties, les dialogues, l'articulation de l'ensemble diégétique, la distinction récit/ morale favorisent en effet, des ruptures et de multiples contrastes que les vers par leur différence de longueur mettent en exergue. Dès lors, on ne saurait se contenter des passages en ligne et de la présence des majuscules aux initiales des vers qui indiquent

qu'il s'agit bien de vers, et en respectent le nombre. La monotonie visuelle qui en résulte de la forme scripturaire ne permet pas de prouver la richesse de la composition du texte poétique. Le texte qui rend visible, dans sa dimension spatiale (blanc, longueurs et nombre des vers, passage à la ligne...), la caractéristique propre de chaque vers. Cette forme doit donc être perceptible afin de la certifier pour chaque texte. Nous avons pour preuve la fable « Les animaux malades de la peste » :

« Un mal qui repend la terreur,
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisque'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre.
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :
On n'en voyait point d'occupés ;
(...)
Le lion tint conseil et dit : « mes chers amis
(...) » (J. de la fontaine, 2005, p. 349)

Dans ce fragment, les vers sont de longueur inégale. Cette manière de procéder rend la forme très expressive. Ainsi, dès les premiers vers, cette peste est nommée avec réticence, tant elle inspire un effroi dont l'auteur a créé l'impression par le ton, les mots mis en valeur : « la terreur » qui rime de façon significative avec « fureur ». De ce fait, tout lecteur est intrigué par le mot « mal » qui est répété avant qu'il ne se soit clairement identifié. Et quand il l'est, la parenthèse du vers (4) : « (puisque'il faut l'appeler par son nom) est empreinte de crainte, car nommer le mal, c'est risquer de le faire apparaître.

Puis le vers 7 « ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés » est construit en chiasme qui est une figure macrostructurale qui consiste à placer les éléments de deux groupes formant une opposition dans l'ordre inverse. Dans ce vers la répétition de « tous » pronom indéfini à la fin de la première proposition indépendante et au début de la seconde proposition coordonnée par la conjonction de coordination « mais », met en évidence la conséquence de ce mal. Cette répétition renforcée par l'expression de la négation « ni (...) point », « nul », « ni (...) ni », rend bien l'idée du fléau auquel nul n'échappe. En effet, ce que la situation a de dramatique est mis en relief par les deux vers 8 et vers 9 :

« on/ n'en/ vo/yait/ point/ d'o/ccu/pés/=8

A/ cher/cher/ le/ sou/tien/ d'u/ne/ mou/ran/te/ vie/ » =12.

Le passage d'un octosyllabe énergétique (un vers de 8 syllabes) à un alexandrin (un vers de 12 syllabes) qui rend la résignation. Quant à l'absence d'appétit, elle est habilement rendue par la périphrase « le soutien d'une mourante vie » qui éloigne la victime le plus possible. Le

sens de ce vers est développé dans le groupe d’octosyllabes des vers 10 à 15. Ils évoquent une vie normale qui est mise en valeur par un enjambement expressif aux vers (11) au vers (12) qui est le fait de poursuivre dans un la phrase entamée dans le vers précédent :

« Ni loups ni renard n’épiaient
La douce et l’innocente proie »

Au regard de ce qui précède, l’on retient que Jean de Lafontaine a opté pour une variété de vers dans ses fables. Aussi la disposition des vers adoptée par le poète est l’expression des différentes leçons de morale qu’il dispense. Ces vers qui ne sont pas toujours disposés selon les règles classiques sont des vers libres. Ainsi, se révèle toute sorte de disposition rimique qui motive le décryptage de l’art de l’expression du poète qui véhicule de la morale.

2. L’art de l’expression dans les fables pour la morale

Par la dextérité de l’expression, Jean de Lafontaine se situe au niveau des grands écrivains de son époque tout en excellant dans son genre littéraire. Nul n’a réalisé plus parfaitement une adaptation totale de la forme à l’idée que lui. Son style évoque tous les aspects de la réalité concrète, traduit toutes les nuances de la pensée et de la sensibilité. Il a un don de sympathie qui lui permet de tout rendre vivant pour le bien-être de ses contemporains. En ce qui concerne la langue et le style, on ne peut imaginer plus grande variété.

2.1 Une variété de langue pour la persuasion

Jean de Lafontaine cherche à instruire les bonnes mœurs, à plaire, à émouvoir pour persuader les personnages à qui ses fables sont destinées. Ce qui distingue ces personnages les uns des autres,

« ce sont les intentions, plus ou moins bienveillantes, la capacité de jugement, le caractère (différent selon les stéréotypes choisis), le type d’auditoire auquel ils appartiennent ou auquel ils s’adressent (unique ou collectif, hiérarchiquement ou physiquement supérieur ou inférieur...). Autrement dit, les variables des situations de communication sont dans toute leur complexité cognitive et pragmatique. » (P. Roger, 2010, p. 18)

Cette diversité de personnages et d’objets de communication témoigne de la richesse des situations et des motivations du monde social humain observé par le poète. C’est ainsi que les registres de langue varient selon les enjeux, les thèmes et les positions du personnage. Et que les dialogues révèlent non seulement de la simple conversation, mais également des principaux genres oratoires du discours qu’il s’agisse de délibérer en vue de rendre justice, de

prendre une décision de nature politique pour un groupe qu'il faille blâmer ou louer quelqu'un. Ce dernier aspect aussi attesté entre autres, par l'usage fréquent d'un vocabulaire étroitement associé aux usages sociaux et rhétoriques de la parole : « harangue », « plaideurs », « contestant », « sermon », « exhorter », « discours ». La fable « le corbeau et le renard » constitue une illustration de cet art de convaincre :

Maître Corbeau, sur un arbre perché
Tenait entre son bec un fromage
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
« Et bonjour, Monsieur du Corbeau
« Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage

(...) » (J. de Lafontaine, 2001, p. 97)

Dans cet extrait, la rime des mots « langage » et « fromage » et le parallélisme des constructions : « tenait... fromage/ lui tint... langage », en indiquant la différence de nature irréductible des deux protagonistes, se signale que tout est déjà joué d'avance et anticipe sur les modalités langagières et rhétoriques en ce qui concerne la ruse du renard. Pour cette raison, il importe, à partir de cette fable, de se méfier des beaux parleurs et surtout des adulateurs. Mais aussi de comprendre que leur danger réside moins dans l'usage de l'intelligence et du langage en tant que tels, que dans les intentions qui président à leur utilisation. Il vaut mieux, de toute façon, avoir la maîtrise de sa parole, d'autant que c'est un substitut idéal à la violence, à une capacité physique de parvenir à ses fins. Cette maîtrise langagière implique, bien sûr, de savoir également se taire. On retrouve, à ce niveau, une idée fondamentale de la tradition humaniste, celle de la maîtrise de soi dans le maniement de la langue au détriment de la force. Il est clair que dans cette fable, la leçon de morale à retenir est que, intelligence et discours sont liés et qu'en revanche l'absence de la parole est associée à la sottise.

« La parole est de toute évidence l'atout majeur du très humain renard, seul être parlant de la fable. Le corbeau a certes l'excuse de ne pouvoir parler, mais il a surtout le devoir de garder le silence sous peine de se trouver, comme la fourmi, la victime affamée de son propre chant. » (P. Roger, op cit, p.19)

Mais son bec reste essentiellement l'organe des deux fonctions principales sources de son déboire : avoir le fromage et paraître. Cette cause est associée à des caractéristiques (naïveté, vanité, superficialité ...) qui le rendent trop prompt à faire le beau pour la recherche

de la gloire. Il en est de même de la fable « le vieillard et les trois jeunes hommes qui s'inscrit dans cette perspective de persuasion :

« Un octogénaire plantait.
Passe encore de bâtir; mais planter à cet âge;
Disaient trois jouvenceaux, enfant du voisinage ;
Assurément il radotait
« Car, au nom des Dieux, je vous prie,
Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir ?
(...)
Des soins d'un avenir qui n'est pas fait pour vous ?
Tout cela ne convient qu'à nous
Vient tard et dure peu. La main des Parques blêmes
(...) » J. de Lafontaine (1991, p.90)

À partir de cette exemplification, apparaît le discours des jeunes qui sont des personnages de cette fable comme l'indique le titre. Ils enchaînent avec une tirade constituée de dix (10) vers qui suggère que rien ne peut faire cesser leur discours mêlé de styles directs et indirects/ Ceci démontre la vivacité de leur propos qui est synonyme de leur jeunesse. Et sur un ton moqueur, ils laissent la parole au vieillard. Pour eux, la vie du vieillard ne se limite qu'à un simple passé. C'est la raison pour laquelle ils affirment : « des soins d'un avenir qui n'est pas fait pour vous ? »

Le temps présent semble inexistant. Et le syntagme « vos erreurs passées » employé par les jeunes est cruel, car il résonne sinistrement avec les rimes du vers suivant : « quittez le long espoir et les vastes pensées ». Ainsi pour eux, le vieil homme n'aurait qu'à se morfondre dans un endroit pour attendre la mort. Contrairement à ce qu'ils pensent, le vieillard a tout son esprit. Et il répond à leur question sur un rythme semblable où le même mot « soin » résonne avec humour : « eh bien défendez-vous au sage » / « de se donner des soins pour le plaisir d'autrui ? » Son discours est parfaitement organisé, ce qui traduit sa finesse et son intelligence. L'emploi de la lexie « sage » au vers (22) révèle que son discours est le fruit d'une maturité et d'une expérience de la vie. Son explication aux vers 14 et 15 : « reparti le vieillard tout établissement/ vient tard et dure peu. La main des Parques blêmes » met en évidence la fragilité de la vie d'un être humain, quelle que soit sa condition. Cette élucidation ne s'adresse pas seulement aux jeunes puisque le vieillard s'avoue également être concerné : « de vos jours et les miens ». Le ton très calme de son discours sur lequel il s'exprime démontre sa sincérité. Son discours se démarque aussi par sa poéticité constituée par une versification originale et souple d'une part, et d'une grande science de l'harmonie suggestive

d'autre part. Dès lors, il importe, pour nous, maintenant, de nous attarder sur la poétisation du système figuré pour rendre véritablement compte de l'art de l'expression du poète.

2.2 La poétisation du système figuré

La poésie utilise un langage particulier. Les mots y sont plus que des outils servant à désigner les choses du monde. Elle emploie, par conséquent, de manière considérable des figures, « qui sont ces formes langagières qui font appel à l'imagination et à l'affectivité et qui s'écartent de l'expression ordinaire ou commune des idées, des sentiments... » (M. Aquien, 1993, p.73). La figure, en effet, est un emploi particulier d'un mot ou d'une combinaison de mots qui donnent plus d'expressivité et a un effet soit sur la sonorité, sur la syntaxe ou sur le sens des termes. Bien entendu, on peut avoir des figures dans tous les types de discours oraux ou écrits ; mais c'est la poésie qui reste le lieu, par excellence, de ces formes langagières. Certaines figures dont l'allégorie, sont consubstantielles au genre de la fable. L'allégorie est une figure qui se construit sur l'ensemble d'un texte, plus particulièrement un texte narratif à portée symbolique comme le récit. « Le récit met en scène des sujets concrets (animaux, objets) qui renvoient à des réalités d'une autre nature : psychologie, morale, etc. Le texte allégorique se caractérise par le fait qu'on peut toujours le lire de manière allégorique ou non et que, d'une façon comme d'une autre, il conserve sa cohérence » (M. Aquien, op cit, p.97). La fable « le renard et la cigogne illustre fort bien cette allégorie :

« Compère le renard se mit un jour en frais,
Et retient à dîner, Commère la cigogne.
Ce brouet fut par lui servi sur une assiette :
La cigogne au long bec n'en put attraper miette,
Et le drôle eut lapé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque temps de là, la cigogne le paie.

(...)

On servit, pour l'embarrasser
En une vase à long col et d'étroite embouchure
Mais le museau du sire était d'autre mesure.
Il lui fallut à jeun retourner au logis

(...) » (J. de Lafontaine, 2003, p.42)

L'aspect allégorique transparait, ici, par le fait que ce sont des animaux qui mettent en exergue les traits psychologiques et moraux des humains : (la ruse et la tromperie). Les animaux se comportent comme des hommes. En effet, le renard trompe la cigogne et la ridiculise. Et pour se venger, la cigogne l'invite et lui rend le revers de la situation. Ainsi, le

renard retourne aussi chez lui à jeun. Pour insister sur ce fait, La fontaine termine par la leçon de morale en disant : « trompeurs c'est pour vous que j'écris. Attendez- vous à la pareille ».

Outre l'allégorie, le poète s'adonne à l'inversion qui est considérée comme une des marques de cette poésie et comme « la principale de toutes les licences poétiques » (M. Aquien, op cit, p.161). L'inversion stylistique, contrairement à l'inversion grammaticale, est une figure qui bouleverse l'ordre canonique des mots dans un énoncé et qui ne relève pas d'une règle syntaxique. Elle est plutôt la manifestation de la volonté de mettre un mot en valeur ou de résoudre une préoccupation de versification. Chez Jean de Lafontaine, l'inversion concerne souvent la place de certaines expansions dans des groupes nominaux, des groupes verbaux ou des groupes adjectivaux. Pour preuves, l'on constate à travers la fable « le loup et le chien » :

« Chemin faisant, il vit le cou du chien pelé
Qu'est-ce là ? Lui dit-il- Rien. Quoi ? Rien – peu de chose
De ce que vous voyez est peut-être la cause.
-Attaché ? Dit le loup : vous ne courez donc pas
Où vous voulez ? Pas toujours, mais qu'importe ?
Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte...
(...) » (J. de Lafontaine, 2007, p.106)

L'accent est mis sur le collier que porte le chien, qui lui donne un aspect particulier. Le caractère exceptionnel de ce chien est qu'il a l'opportunité de refuser un repas. Ce refus est aussi mis en relief par l'inversion : « Que de tous vos repas je ne veux en aucune sorte.» Tout comme l'inversion, la périphrase est employée par Lafontaine dans ses fables pour enseigner. La périphrase, en effet, est une figure macrostructurale. «Elle consiste à désigner une réalité non par son nom habituel, mais par un groupe de mots descriptifs, souvent imagé, qui présente souvent le référent sous une qualité particulière. On pourrait toujours exprimer la réalité désignée par une périphrase en plus court, souvent en un seul mot » (Chartrand. S-G, 1999, p.201).

Chez Lafontaine, les périphrases ont souvent un effet plaisant, tout en lui permettant de varier les dénominations pour ses protagonistes. Ainsi dans la fable « le chat, la belette et le petit lapin », les animaux font l'objet des jeux verbaux et poétiques. Il s'agit d'un jeune lapin ayant pour nom « Janot lapin » qui fut chassé du « paternel logis » par « la dame au nez pointu ». Cette appellation est une périphrase amusante qui désigne la belette. Le ton est ainsi amusant et le chat inspire aussi au poète des tournures à la fois solennelles et drôles à partir des vers suivants :

« C'est un chat vivant comme un dévot ermite,
Un chat faisant la chattemite
Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras »
(...) » (J. de Lafontaine, idem)

Ce ton drôle transparait à travers des comparaisons et des répétitions : « un chat vivant comme un dévot », « un chat faisant la chattemite ». Au-delà de ces figures de rhétorique, l'on remarque l'emploi de l'hyperbole qui est une exagération ou de l'amplification dans certaines fables pour traduire certains états d'âme de ses personnages. La veuve de la fable « la jeune veuve » constitue une illustration parmi tant d'autres :

« L'autre mois, on l'emploie à changer à changer tous les jours
Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :
Le deuil enfin sert de parure,
(...)
Revient au colombier ; les jeux, les rires, la danse
On se plonge matin et soir
Dans la fontaine de la jouvence
(...) » (J. de Lafontaine, 2007, op cit, p.102)

Dans l'évocation du retour à la joie après la mort, on remarque de l'exagération dans tous les actes posés : « tous les jours », « on se plonge soir et matin ». Ces expressions hyperboliques servent à exprimer la tristesse de la veuve inconsolable. Pour cette raison, elle met tant d'ardeur à oublier cette tragique situation à travers la gradation : « les jeux, les rires, la danse ».

Partant de tout ce qui précède, il convient de retenir que certaines fables tiennent du constat sur l'état des humains dans leur société. Le poète le fait à des fins bien précises : donner des conseils ou des préceptes de morale pour le bien-être et l'épanouissement en société.

3. L'esthétique de poétisation de la morale

La fable de Lafontaine prête aux animaux les qualités ou défauts des hommes qui leur ressemblent. Les animaux ont un caractère embryonnaire, mais Lafontaine l'enrichit considérablement par son talent poétique, de sorte que le monde animal en vient à représenter celui des humains avec sa psychologie complexe, ses passions et ses vices. En effet, c'est sur l'homme que porte essentiellement l'observation du poète. Partant de ses observations, Lafontaine se propose de donner des conseils et leçons de morale.

3.1 Des conseils pour les faibles

La fable avant tout s'adresse aux faibles. « Ce genre didactique qui se veut moral semble non pas s'adresser de prime à bord aux seigneurs ou encore aux rois; comme le laisse croire Lafontaine qui dédicace ses fables au dauphin, mais plutôt à ceux qui se rapprochent de la figure de l'agneau. » (Allénor Vallet, 2019, p. 28). Ainsi dans la fable « Le loup et l'agneau » et « le partage des proies », le poète donne des leçons de morale sur ce que le pauvre homme ne doit pas faire. Elle s'adresse aux indigents, à ceux qui possèdent le moins de points de vue pécuniaires et donc au peuple par opposition aux seigneurs. C'est dans cette optique d'inculquer des conseils que Jean de La Fontaine écrit :

« Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure
Un loup survient à jeun qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait,
« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage
Dit cet animal plein de rage :
Tu seras châtié de ta témérité.
(...) » (J. de Lafontaine, 2002, p.102)

L'agneau n'a pas la force matérielle pour cette toute sa ruse et son bon sens lui sont inutiles face au loup. Cette fable prouve un constat inéluctable. Il s'agit d'une description pessimiste des faibles, des pauvres dans un monde injuste où la loi du plus fort semble toujours la meilleure. De ce fait, le faible subit toujours et ne peut rien contre le tyran.

Abordant dans le même ordre d'idée, Jean-Marie Boivin (2018-2019, p. 32), dit

« nous pourrions rajouter que sa nature même de faible qu'il en est ainsi, puisque le rusé renard arrivera à échapper au lion , ce qui est peut-être la clef pour comprendre le pessimisme des faibles. Si le faible ne peut résister au plus fort, c'est parce qu'il est faible de nature, tel l'agneau et un agneau ne saurait devenir un renard ou changer de nature. »

Ces fables présentent l'univers des humains comme régi de la même façon que celui des animaux qui est une jungle où les loups mangent les agneaux. Par ces fables, Lafontaine avertit les plus faibles de la dangerosité des loups et des lions dans le monde des hommes. Le poète donne ces leçons afin que ces faibles n'aient pas la naïveté de l'agneau ou de la grue pour se rapprocher de la lucidité dont font preuve les dominants pour les avoir.

Il en est de même de la fable « les grenouilles qui demandent un roi », où le poète donne une autre leçon de morale et de bon sens pour les faibles :

« Donnez-nous dit ce peuple, un Roi qui se remue »
Le monarque des Dieux leur envoie une Grue,
Qui les croque, qui les tue
Qui les gobe à son plaisir

Et grenouille de se plaindre
(...) » (J. de Lafontaine, 2002, p.116)

Ce qu'il faut retenir de cette fable est qu'il faut savoir garder le bonheur qui dure dans le temps. Lorsqu'on veut se débarrasser de celui-ci pour un autre, c'est le malheur qu'on rencontre le plus souvent. Pour cette raison, le poète demande aux grenouilles de se contenter de ce roi qui leur est donné selon leur demande. Ces fables en général prodiguent des conseils aux faibles pour leur épanouissement, cependant, d'autres fables en particulier sont destinées aux autorités et aux nantis de la société. Et ces fables portent sur des thèmes communs

3.2 Des leçons de morale aux bourgeois et aux rois

Cette morale qui s'adresse à la communauté humaine de haute classe sociale ou moyenne, n'est pas dogmatique, mais familière et issue de l'expérience. Le but de Lafontaine à travers ces leçons est de mettre l'humanité en garde contre l'oubli des lois de la nature, dont il a bien souvent révélé la puissance. Ainsi, un des conseils le plus commun est la méfiance, la prudence. Il ne cesse d'attirer l'attention des honnêtes gens sur les entreprises des méchants. Les fables où triomphent la force et la tromperie sont surtout d'invitation à la méfiance. Le mieux est de se tenir à l'écart des personnes dangereuses et de ne pas les mêler à leurs affaires. Surtout pas d'imprudence, car: « entre les ennemis, les plus à craindre sont souvent les plus petits, les plus insignifiants. C'est dans cette perspective que s'inscrit la fable « le lion et le moucheron » :

« Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre !
C'est en ces mots que le lion
Parlait un jour au moucheron
L'autre lui déclara la guerre
(...)
Le malheureux lion se déchire lui-même
Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs
Le fatigue, l'abat : le voilà sur les dents
L'insecte du combat se retire avec gloire :
(...) » (J. de Lafontaine, 2002,p. 100).

De cette fable, il ressort que par manque de sagesse et de prudence, le lion, roi des animaux, s'est laissé humilier par un simple et insignifiant moucheron : « le malheureux lion se déchire lui-même » et « l'insecte du combat se retire avec sa gloire ». Partant de ce fait, quelle que soit la situation, il faut observer la tempérance, la patience, et non la passion. Il faut, pour cela, accorder de l'importance et de la considération à tout adversaire ou non. A cet

effet, il ne faut jamais se baser sur l'aspect physique pour vilipender celui qui est en face de soi comme adversaire.

Par ailleurs, la fable « le savetier et le financier » offre une brillante morale de synthèse sur la conception de l'argent, surtout entre le pauvre et le riche en ces termes :

« Que gagnez-vous par an ? Par an ? Ma foi Monsieur,
Dit, avec un ton de rieur,
Le gaillard savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte; et je n'entasse guère
(...)
Prenez ces cent écus, gardez les avec soin,
Le savetier croit avoir tout l'argent que la terre
Avait depuis plus de cent ans
Il retourne chez lui, dans sa cave il enserme
L'argent, et sa joie à la fois
Plus de chant : il perdit la voix
(...) » (J. de Lafontaine, 2002, p.54)

Le riche personnage, dans cette fable, est orgueilleux. Il aborde le savetier avec familiarité et ironie à travers l'appellation « sir Grégoire » pour un pauvre roturier. Il pose la question au savetier avec un air de supériorité intellectuelle méprisante d'un bourgeois, prenant plaisir à impressionner l'homme, ignorant et démuné qu'il a en face : « Que gagnez-vous par an ? ». Il a l'intention à travers cette question de faire montre d'une générosité apparente : « je veux vous mettre aujourd'hui sur le trône ». Et il lui fait un don de « cent écus », mais en ajoutant cette précision : « pour vous en servir au besoin ». Cette recommandation est très importante. Le savetier est un homme simple, libre, optimiste, plein d'entrain, ardent au travail sans être intéressé par le gain d'argent. Il est pauvre financièrement mais riche d'une sagesse populaire qui lui fait accepter la vie telle qu'elle se présente. Mais avec cet argent, le savetier n'est plus libre. Il ne dort plus, son sommeil est remplacé par « des soucis »/ « les soupçons et les alarmes veines ». Il est devenu malheureux : « plus de chant : il perdit la voix ». Il a même des hallucinations qui font croire à des tentatives de vol. Pour tous ces différents états d'âme il rend les cent écus en vue d'être heureux.

Alors, ce qu'il faut retenir dans ce texte c'est que l'argent ne fait toujours pas le bonheur. Pour Lafontaine, le bonheur réside dans l'acceptation sereine et consciente, par chacun, de sa condition dans la société. Pour cela, il faut refuser les aspirations irréalisables.

Conclusion

L'une des caractéristiques des fables de Jean de LaFontaine est la versification. Comme moyen d'expression par excellence, les vers adoptés par le poète sont libres. Avec une habileté souple, il sait adapter la longueur des vers au sujet concernés. Ainsi, les divers registres de langue utilisés sont en fonction des enjeux, des thèmes et les différentes classes des personnages. Le poète recourt à des formes langagières constituées de figures macrostructurales et microstructurales pour des fins particulières. Les fables, malgré la part belle qu'elles accordent aux animaux, le poète s'adresse aux hommes. Il le fait dans l'optique de leur prodiguer des conseils et de leur dispenser des leçons de morale pour leur épanouissement en société.

Références bibliographiques

- AQUIEN Michel, 1993, *Dictionnaire de Poétique*, Paris, Librairie Générale française,.
- BOIVIN Jean-Marie, 2018, *L'éclosion d'un genre littéraire, en France : les Fables*, Paris, Créteil.
- DURKHEIN Emil, 1975, *Introduction à la Morale*, Paris, Minuit.
- La FONTAINE Jean de, 2005, *Fables*, Paris, Hachette.
- La FONTAINE Jean de 2007, *Fables*, Paris, Larousse.
- CAUTERMAN. M-M, DARRAS. F, *Lafontaine en sixième*, Recherches 46, 53-69, 2007.
- CHARTRAND S-R, AUBIN.D, 1999, *Grammaire Pédagogique du français d'aujourd'hui*, Boucherville, Graficor.
- MARTIN Louis, 1981, « *Les tactiques du Renard* » dans *le portrait du Roi*, Paris, édition de Minuit.
- MOLINIÉ Georges, 2011, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- RAPIN René, 1970, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Librairie Droz.
- PHILIPPE Roger, 2010 *Les fables de LaFontaine à l'école*, Paris, PUF.
- STAROBINSKI Jean, 1989, *Le remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge des lumières*, Paris, Gallimard.
- ZIMA Pierre, 2000, *Manuel de Sociocritique*, Paris, Harmattan.