

Sous la direction de
KONÉ Yacouba et
MINDIÉ Manhan Pascal

2022
Numéro
002



LITTÉRATURE, SAVOIRS CONTEMPORAINS ET MIGRATION



Les Cahiers du **LABERLIF**

Sous la direction de
Mindié Manhan Pascal
et
Koné Yacouba

LITTÉRATURE, SAVOIRS CONTEMPORAINS ET MIGRATION



LABERLIF

©Les Cahiers du LABERLIF (Laboratoire d'Études et de Recherches en Littérature Française
et Francophone), N°002 – juin 2022
01 BP V18 BOUAKE 01
www.laberlif.org
lescahiersdulaberlif@gmail.com
ISBN 978-2-491794-00-2
EAN 9782491794002
Bouaké

Laboratoire d'Études et de Recherches en Littérature Française et
Francophone (Laberlif)

Université Alassane Ouattara, Bouaké
Laberlif 002/ 1^{er} Semestre – Juin 2022

Directeur de Publication

Prof. MINDIÉ Manhan Pascal (Université A. Ouattara de Bouaké)

Comité scientifique

Prof. POAMÉ Lazare Marcelin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. ZIGUI Koléa Paulin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. DIANÉ Badara-Alioune (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)
Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université Félix H. Boigny d'Abidjan)
Prof. DADIÉ Djah Célestin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. TRAORÉ Bruno (Université Félix H. Boigny d'Abidjan)
Prof. TRO Dého Roger (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. MINDIÉ Manhan Pascal (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. KOUAKOU Antoine (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. MASSOUMOU Omer (Université Marien Ngouabi - Brazzaville)
Prof. TOSSOU Okri Pascal (Université Abomey-Calavi)
Prof. KABLAN Adiaba Vincent (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. DIENG Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Dr. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali (Maître de Conférences,
Université de Lomé)

Rédacteur en chef

Dr. KONÉ Yacouba (Université Péléforo Gon Coulibaly-Korhogo)

Le Secrétariat

Dr. EBA Axel Richard, (Assistant, Université A. Ouattara de Bouaké)
Dr. TCHÉI Germain (Assistant, Université A. Ouattara de Bouaké)

Les Représentants Extérieurs

Prof. DIANÉ Badara-Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Prof. MASSOUMOU Omer (Université Marien Ngouabi - Brazzaville)
Prof. TOSSOU Okri Pascal (Université Abomey-Calavi)

Prof. DIENG Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Dr. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali (Maître de Conférences,
Université de Lomé)

Introduction

Les Cahiers du Laberlif est la revue scientifique du Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone (LABERLIF). Instrument de promotion, de diffusion et de vulgarisation des savoirs. *Les Cahiers du LABERLIF* accorde aussi une attention particulière aux réflexions fondamentales sur les questions relatives aux sociétés et à l'imaginaire occidental et francophone. Mise à la disposition de la communauté des chercheurs pour servir de forum, de lieu d'échanges et de circulation de l'information scientifique. Son objectif majeur est d'être un outil pratique adapté aux exigences actuelles de la recherche scientifique, cette revue offre un espace de rencontres et de débats sur l'actualité scientifique et intellectuelle.

Le présent volume (n°2), intitulé *Littérature, savoirs contemporains et migration*, met en exergue des articles inédits structurés en trois (3) parties. Les douze (12) articles réunis dans ce deuxième numéro sont l'œuvre d'enseignants-chercheurs et chercheurs ivoiriens, camerounais, sénégalais et congolais avec lesquels le laboratoire entend développer une collaboration pérenne. Ils mettent tous un accent particulier sur des faits de littérature en rapports avec des domaines de savoir contemporains. Comme indiqué plus haut, ce volume, comporte les contributions organisées suivant trois parties majeures.

La première partie du volume est consacrée aux rapports dialogiques dans le texte littéraire, c'est-à-dire les relations multiples que le texte littéraire entretient avec d'autres formes d'expression extra-littéraire, mettant au goût du jour les questions d'intimité, de métissage, d'hybridation. Manhan Pascal MINDIÉ, professeur de littérature française, Université Alassane Ouattara de Bouaké, ouvre le collectif avec une étude liée aux relations art-littérature dans les œuvres de Louis Ferdinand Céline. Celle-ci est suivie de celles présentées par les docteurs Yacouba KONÉ, Gashella Princia Wynith KADIMA-NZUJI, GUÉI Séraphine épouse YAHA, Demba LÔ.

Le professeur Manhan Pascal MINDIE, dans «La dimension interartiale de l'écriture de *Guignol's Band 2* (Le Pont de Londres) et *Féerie pour une autre fois 2* (Normance) de L-F. Céline », dévoile la dimension à la fois hétérogène et hybride du texte célinien. En analysant l'approche picturale dans Normance et le dialogue intersémiotique cinéma roman dans le texte célinien, Pascal Mindié met en évidence les effets de recyclages et de réécriture contenus dans les textes de Céline sous le prisme d'une interartialité littéraire indéniable. Ce faisant, il montre le roman comme un lieu de circulation, de passage, de mobilité, de voyages interdiscursifs, d'interactions, en somme un faisceau de relations. Docteur Yacouba KONÉ de l'Université Péléforo Gon Coulibaly aborde son analyse dans le même sens lorsque, dans son article intitulé « jeu littéraire et jeux vidéo dans le discours romanesque de Garréta », il relève le processus d'insertion transmédiatique dans le roman de Anne Garréta suivant une perspective sémiotico-narrative. De son point de vue, le jeu littéraire de Garréta consiste à inscrire dans la narration des jeux vidéo, soit en les narrativisant, soit en les insérant subtilement dans les interstices de la narration principale. Ainsi, dans ce système complexe, est-il difficile voire illusoire de démêler clairement ce qui relève du vidéoludique ou de l'électronique et de ce qui a trait à la fiction d'autant plus que le personnage romanesque est aussi le principal protagoniste vidéoludique. Dans cette dynamique, docteure KADIMA-NZUJI Gashella Princia Wynith de l'Université Marien NGouabi – Brazzaville, essaye de catégoriser les anthroponymes référentiels dans les romans de Sony Labou Tansi. À cet effet, elle estime que Sony Labou Tansi déploie la stratégie dénomminative en créant un monde où les personnages qui l'habitent présentent toutes les apparences de la vérité. Suivant la capacité intégrative du roman, docteure Séraphine GUÉI présente le dialogue littérature-médecine dans une perspective dialogique. Son analyse met en évidence les relations multiformes qui réunissent la littérature et des sciences médicales, à travers la mise en discours du corps humain et une description des espaces mortuaires. Quant à docteur

Demba LÔ de l'Université Cheikh Anta Diop, il fait ressortir les réalités historiques et procédés dramatiques dans *Le Cid* de Pierre Corneille, en s'appuyant sur les marqueurs du modèle poétique dans lequel l'auteur a inscrit son œuvre.

La deuxième partie du volume, consacrée aux savoirs contemporains, est liée à l'actualité dans le domaine des recherches littéraires tout en mettant un accent sur les interconnexions interdisciplinaires. Cette partie débute avec la contribution de docteur Axel Richard ÉBA de l'Université Alassane Ouattara. Viennent ensuite les analyses des docteurs Afou DEMBÉLÉ de l'Université des Lettres et des Sciences Humaines – Bamako (ULSHB) et Hugues Merlin KETCHIAMAIN de l'Université de l'Université de Yaoundé I, et de Messieurs Zié Benjamin SORO et Daouda Sylla, tous deux doctorants à l'Université Alassane Ouattara.

Axel Richard ÉBA, en intitulant sa réflexion comme suit : « Le Kitsch, un mot à la nature complexe », fait du Kitsch un concept polysémique et donc malaisé à cerner. Cette notion, qui qualifie les goûts baroque et provocant, peut prendre, tour à tour, la fonction de nom masculin, d'adjectif qualificatif invariable, d'adverbe de manière et de verbe d'action selon le mode d'emploi. En prenant appui sur les travaux de Hermann Broch, Abraham Moles et Manhan Pascal Mindié, il démontre que le Kitsch est un mot transcodé et flexible qui met au goût du jour la malléabilité et l'ouverture qui caractérisent les sociétés actuelles. Benjamin SORO, quant à lui, met au cœur de sa réflexion la cybernétique dans le roman français en intitulant son article « La cybernétique dans le roman français contemporain : un procédé de cyborganisation narrative ». Selon SORO, les écrivains comme Dan Brown, Anne Garréta et Alain Fleischer font des humanités numériques le fond de toile de leurs textes en procédant par l'intégration des dispositifs automates et systémiques, conférant à leurs textes une profondeur sémantique et esthétique. En fictionnalisant des protagonistes humanoïdes ou des cyberespaces, ces auteurs cyberorganisent, par voie de conséquence, leurs œuvres romanesques. Afou DEMBÉLÉ, pour sa part, intitule sa contribution «

Savoirs sociologiques et sociétaux locaux dans Kaïdara et l'Éclat de la Grande Etoile : quels apports pour le pouvoir moderne ? » Dans la perspective de la narratologie, de la sociocritique et de la méthode comparative, la critique malienne étudie les articulations entre le pouvoir politique « moderne » et les savoirs endogènes des sociétés africaines, la société peule en particulier. Aussi, met-elle en évidence, d'une part, les fondements du pouvoir à travers l'initiation, le savoir et la sagesse qui contribuent à la construction de l'image d'un homme accompli. D'autre part, elle évoque les pouvoirs temporel et spirituel qui représentent, pour elle, la voie royale d'accès au développement des peuples. Daouda SYLLA, dans son article « L'écriture de l'histoire chez Patrick Deville : une expérience maximaliste », montre comment Patrick Deville met en jeu un discours historique explicite et prééminent qui influence la forme de son écriture romanesque. Selon SYLLA, cette expérience scripturale se révèle pour Deville comme une stratégie susceptible d'évoquer l'état de crise des sociétés afin de comprendre les balbutiements tragiques de l'époque présente. En mettant en rapport l'écriture devillienne et l'expérience maximaliste, le critique permet de comprendre le caractère transtextuelle du corpus et d'explorer les zones de coexistence entre les époques et les savoirs contemporains. Hugues Merlin KETCHIAMAIN de l'Université Yaoundé I analyse, dans la perspective des théories de l'énonciation et de l'argumentation, l'image de femme des zones septentrionales du Cameroun. Pour ce faire, le critique camerounais formule sa contribution comme suit : « Construction stratégique de l'image socio-discursive du personnage féminin dans *La Lame* et *Le Couteau* de Valentin Ateba Abeng ». Son étude met en exergue le caractère duratif du langage phallogocratique qui prévaut dans la société, tout en décrivant les conséquences d'un raisonnement prélogique qui trouve ses fondements dans les praxis langagières ayant présidé à l'institutionnalisation de la société africaine. Pour KETCHIAMAIN, il s'agit d'étudier les conflits d'image derrière lesquelles découlent les préjugés qui sont, en réalité, des conflits d'intérêts soutenus différemment par l'homme et la femme.

Ainsi, l'homme lutte-t-il pour conserver les acquis préétabli par les stéréotypes et préjugés tandis que la femme doit combattre, suivant une perspective de déconstruction, la marginalisation qui constitue un frein à l'essor, à son épanouissement dans les sociétés africaines contemporaines.

Les articles de la troisième partie, au nombre de deux (2), sont liés entre eux par les questions de migrations et de mobilité scripturaire. Docteur Rodrigue Marcel ATEUFACK DONGMO de l'Université Detschang se base sur son article « «Migritude»: entre résistance et légitimation de l'orthodoxie coloniale » pour faire de l'écriture migrante migrante une mémoire des théories racialistes dont elle rappelle et légitime parfois, à son corps défendant, les survivances idéologiques, actualisant de fait les pensées négritudiennes. Pour ATEUFACK DONGMO, les auteurs de la « migritude » scénarisent des univers afro-français suivant une perspective qui rappelle les théories de race et le suprématisme blanc. Aussi, la « migritude » vise-t-elle à déconstruire cette idéologie qui prospère par la hiérarchisation des "races" et des cultures, tendant à le reproduire suivant le mécanisme de violence symbolique par des choix esthétiques liés à un champ littéraire francophone trop franco-centré. Etienne ANGAMAN de l'université Alassane Ouattara, fait des territoires naturels dits "underground", un composé de biotope dans l'arrière-plan urbain dans son article intitulé « Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poésie du continuum ». Selon ANAGAMAN, nature et création poétique sont intimement liées dans l'écriture romanesque de Kafka. Cette liaison génère ainsi une intelligence poétique d'éternité, née de l'errance des protagonistes dans les territoires labyrinthiques.

Dr KONÉ Yaouba

Première partie

Rapports dialogiques dans le texte littéraire

La dimension interartiale de l'écriture de *Guignol's Band 2 (Le Pont de Londres)* et *Féerie pour une autre fois 2 (Normance)* de L-F. Céline

MINDIÉ Manhan Pascal,

Université Alassane Ouattara – Bouaké (Côte d'Ivoire),
Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone
(Laberlif)

mindypascal@yahoo.fr

Résumé : Cette étude s'organise autour de la question de l'interartialité qui procède du marronnage art et littérature pratiquée par Louis-Ferdinand Céline dans *Guignol's Band II* et *Féerie pour une autre fois II*. De façon claire, l'analyse met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur des deux romans de divers langages, faisant ainsi de ses textes un lieu de « croisement, un passage ». Aussi, Céline met-il en évidence sa volonté de superposer, de croiser ou de faire dialoguer roman et arts pictural et visuel par le langage des couleurs et surtout par le ton dramatico-tragique des deux récits.

Mots-Clés : Carnavalisation, Cinéma, Dialogisme, Interartialité, Peinture.

Abstract: This study is organized around the question of interartiality which proceeds from the art and literature maroonage practiced by Louis-Ferdinand Céline in *Guignol's Band II* and *Féerie pour une autre fois II*. Clearly, the analysis emphasizes the harmonious blend within the two novels of various languages, thus making her texts a place of "crossing, a passage". Also, Céline highlights her will to superimpose, to cross or to make dialogue novel and pictorial and visual arts by the language of the colors and especially by the dramatico-tragic tone of the two accounts.

Keywords: Carnivalization, Cinema, Dialogism, Interartiality, Painting

Introduction

Depuis le XIX^{ème} siècle, littératures et arts dialoguent, rendant, par moments, difficile voire quasi impossible le gommage des frontières entre les deux domaines. La fusion du fait littéraire et du fait artistique fait que tout circule, de sorte que l'on parle de « littérisation » des arts et d'« artiarisation » de la littérature. En s'immergeant dans l'univers de l'art, oubliant les hiérarchies des genres et les conventions, transposant les motifs du roman à l'art par exemple, le constat est que le genre semble être secoué par des révolutions : révolution thématique, révolution langagière, révolution formelle, etc. Avec détermination, les révolutionnaires dénaturent l'œuvre romanesque au moyen d'un appareillage technique auquel s'ajoute l'esthétique interartiale entraînant l'émergence d'une écriture en rupture avec «la règle traditionnelle de l'unité organique» (M. Bakhtine, 1970, 45) par la «combinaison des éléments les plus hétérogènes à l'intérieur de l'unité structurale du roman» (M. Bakhtine, 1970, 46). La «désintégration de la trame unique et monolithique de la narration» (M. Bakhtine, 1970, 46) provoque la déconstruction du genre, avec pour effets l'hybridation textuelle et le partage d'espaces littéraires, témoignant de l'émergence d'une poétique romanesque nouvelle.

Louis-Ferdinand Céline, dans *Guignol's Band II* et *Féerie pour une autre fois II*¹, adopte cette même esthétique en procédant à une sorte de marronnage art et littérature. De façon claire, l'analyse vise à démontrer que l'écriture interartiale adoptée par Céline met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur des deux romans de divers discours, faisant ainsi de ses textes un lieu de «croisement, un passage» (A.C. Gignoux, 2005, p.109), mettant en évidence sa volonté de superposer, de croiser ou faire dialoguer roman et arts pictural et visuel par le langage des couleurs et surtout par le ton dramatico-tragique des deux récits. Toutefois, avant d'aller loin dans cette démonstration du dialogue roman et art, il importe de présenter brièvement la théorie de l'interartialité.

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois II* (Normance, Paris, Gallimard, « Folio », 1954 pour l'édition utilisée ; *Guignol's band II* (Le pont de Londres), Paris, Gallimard, 1964 et (1998 pour l'édition utilisée).

1. L'interartialité : approche heuristique et conceptuelle

Selon Lessing, depuis l'Antiquité, des auteurs comme Aristote, Cicéron, Horace et Quintilien appliquaient à l'éloquence les principes et les pratiques de la peinture (G.E Lessing, 1802)². Mais dans l'histoire de la critique d'art, des critiques font d'Horace la figure fondatrice d'un discours à partir duquel a pris forme une sorte de confrontation entre les arts. Au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, dans son célèbre *Ars poética*, Horace élabore effectivement vers 361 une pensée qui propose de comparer la poésie et la peinture pour les poser sur le plan esthétique dans un rapport d'équivalence en parlant de « *Ut pictura poësis* » (Horace, 1950, p.285) qui signifie « un poème est un tableau » ou « il en va de la poésie comme de la peinture » (Dóra Schneller, 2007)³. Du point de vue de l'auteur latin, un poème particulier peut, tel un tableau, donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier. Pour Horace donc, la peinture fournit un modèle à partir duquel peut être pensé le poème.

En outre, durant la Renaissance, la doctrine horacienne de l'*Ut pictura poësis* renaît et connaît une certaine extension. Les critiques de la Renaissance reprennent au départ la doctrine de Horace selon laquelle « il en est de la peinture comme de la poésie », plaçant ainsi la peinture au même niveau que la poésie qui avait la réputation d'occuper un rang supérieur à tout autre art. Cependant, l'attitude qui consiste à fusionner les arts ne rencontre pas l'adhésion de tout le monde.

Au XIX^{ème} siècle, des chercheurs ont tenté une approche un peu plus nuancée sur la question. À leurs yeux, il n'est pas souhaitable de croire à une parfaite fusion entre les arts, qu'une interartialité totale puisse se produire. De même, ils considèrent qu'il n'est pas juste d'enfermer chaque art dans une clôture infranchissable. C'est sur les fonds baptismaux de cette conciliation des positions des critiques et pratiquants que

² D'après Lessing, Aristote aurait encouragé (plus que les autres) cette application dans sa *Poétique* et sa *Politique* ; Cicéron dans *Brutus*, *Orator* et *De Oratore* ; Horace dans *Art Poétique* ; et Quintilien dans *Institut oratoire*.

³ On a également l'habitude de retenir le nom du poète lyrique grec Simonide de Céos qui, au 1^{er} siècle après Jésus-Christ, alla jusqu'à avancer l'assertion métaphorique suivante : « La peinture est une poésie muette [*muta poësis*] et la poésie une peinture parlante [*pictura loquens*] » Nous en avons fourni ici une traduction française.

l'interartialité, appliquée à l'ère contemporaine par le chercheur canadien Walter Moser, fait surface.

Il est clair qu'à ses origines, l'interartialité n'avait d'yeux que pour les « rapprochements esthétiques » pouvant être établis ou non entre des arts mis en relation, même si aujourd'hui ses préoccupations ont évolué. Gharbi Farah, chercheuse canadienne, qui a étudié et examiné les rapports entre les arts et les médias pense que l'interartialité, ne s'intéresse qu'à l'aptitude ou l'inaptitude qu'à la littérature de créer, avec ses modes d'imitation, certains effets proches de ceux qui sont caractéristiques de la peinture. La chercheuse insiste en affirmant que l'interartialité n'a cure des différences/résistances qui opposent la « matérialité » de l'écriture à celle de la peinture. Selon ce point de vue, l'interartialité n'étudierait simplement que dans une perspective comparative la manière dont divers langages artistiques peuvent chercher à rendre des effets plus ou moins ressemblants.

Pourtant, reconnaît Farah, l'interartialité arrive à reconnaître les moyens employés d'un langage, d'un art à l'autre. Or, en ce qui concerne cette étude, il s'agit d'imaginer une situation où le roman célinien s'est approprié les contenus diégétiques, les formes de quelques arts et leur esthétique, une situation où un tel transfert s'est réalisé de l'art à la littérature. En clair, l'objectif principal est de démontrer qu'un art, quel qu'il soit, partage avec d'autres arts, la possibilité de tout « absorber » ou tout intégrer. Et quand il est apte à assimiler certains éléments constitutifs « de ce que l'on appelle communément [une] fable » (A. Goudreault et P. Marion, 1998, p.31), « (...) un projet narratif, un récit fixé dans sa matière d'expression définitive » (A. Goudreault et P. Marion, 1998, p.37), que le récit véhicule, à la forme sous laquelle il se présente, au genre auquel il appartient et à l'esthétique qui en découle, sans résistances ou compromis au sens où Bakhtine l'entend. Ces résistances ou compromis, durant l'opération de transfert, assujettissent le récit et tout ce qui s'y rattache, à « d'inévitables déformations » (M. Bakhtine, 1978, p.124), l'art-hôte étant limité dans les modalités de son expression par les moyens techniques dont il dispose, par sa matérialité et par ses qualités uniques qui demeurent étrangères à celles des autres arts avec lesquels il entre en relation.

L'interartialité est, au sens large, l'ensemble des interactions, des relations qui ont lieu entre diverses pratiques artistiques. Elle est donc,

par excellence, le moyen sûr par lequel les arts peuvent dialoguer. Et ce dialogue semble se matérialiser dans le roman célinien en général et dans *Féerie pour une autre fois 2* et *Guignol's band 2* en particulier, faisant de ces deux romans une polyphonie des créations artistiques. Pour y parvenir, Céline emploie différentes techniques ou outils comme la transposition interartiale, les références interartiales et la modélisation lui permettant de s'approprier les structures des arts pour les incorporer à son discours littéraire.

2. Le registre pictural dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*

Céline adopte l'esthétique pictorialiste dans *Normance* qui décrit le spectacle coloré de bombes tombées sur les villes occidentales pendant la seconde guerre mondiale :

Tout est redevenu lumineux...jaune...jaune...jonquille...tout l'air!...tout le ciel!...le sacré-cœur!...tout!...et d'un vif!...d'un vif!...violent!... des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs!...blancs...blancs papillons d'avions!... [...] flammes bleues!...oranges!...vertes!...» [...] les plus grandes bâtisses aussi s'élèvent!...haussent, s'emportent!... [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! Bleus!... et broum! [...] la farandole!...ah, j'en vois six! Jaunes...rouges...ocres...les ailes mauves... (*Normance*, pp.21-24).

Il établit une «*boîte idéale de couleurs*» (P. Klee, 1985, p.65) permettant de définir un arrangement où se justifie la valeur chromatique de chacune d'elle. Le spectacle haut en couleurs montre que l'espace urbain des guerres abonde aussi en impressions colorées et enchâssées les unes dans les autres. On y observe alors une série de sept (7) couleurs à l'image de l'arc-en-ciel (jaune, blancs, bleues, oranges, vertes, rouges, mauves). De plus, les couleurs de l'arc-en-ciel y sont représentées de façon linéaire et côte à côte : « [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! bleus!...». Dans ce théâtre des opérations militaires, les moulins, les jardins et les bosquets partent en feu, tout en produisant dans le ciel des types de feux d'artifice inhabituels qui excitent les sensations du lecteur : « Les moulins sont partis en feu... tout rouges... tout jaunes...aux nuages!... quatre! ...cinq!.. six moulins!...tous les petits jardins vont roustir!... [...] tous les

hortensias sont en cendres!...déjà!...ses bosquets crépitent...» (*Normance*, p.28).

Le langage des couleurs fait de son roman une représentation visuelle. Ainsi, à l'instar du peintre possédant un langage spécifique, celui des couleurs comme moyen d'expression, Céline fabrique des tableaux.

L'évocation des couleurs ramène donc au problème de «perception visuelle considérée sous l'aspect esthétique et artistique» (J. Bouveresse, 2004, p.223). Dans la peinture en effet, la couleur est «le seul élément qui s'adresse immédiatement à la sensation, sans l'intermédiaire d'un acte de l'entendement» (J. Bouveresse, 2004, p.224), écrit le critique allemand des arts Helmholtz. Ceci implique que «la couleur est premièrement qualité. Elle est ensuite densité, car elle n'a pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse» (P. Klee, 1985, p.65). Partant, la couleur oblige à l'admiration, à la contemplation.

Il est clair que Céline avait des objectifs littéraires qui dépassaient largement l'aspect narratif de son roman. À l'instar des peintres impressionnistes, il réalise une déconstruction et une reconstruction du discours romanesque en prenant appui sur l'« *hypotypose impressionniste*» (M.L. Claro, 2010, p.100), favorisant un dialogue constant et réel entre auteur de fiction en prose, concepteur de tableau (le peintre) et le lecteur.

Au total, la peinture traverse le roman célinien, mais elle « *n'intervient pas comme sujet (...) mais comme forme littéraire*» (A. Vetter, 1996, p.207). Son texte romanesque utilise «*le code pictural comme médiateur afin d'enrichir [son] propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans [son] œuvre (...) est-elle médiatisée par une esthétique littéraire*» (A. Vetter, 1996, p.207).

Le «romancier-peintre verbal» pose, rien qu'en les évoquant ou les invoquant, les couleurs sur la page. Il crée des «tableaux», invente des êtres, des personnages selon son goût, présente des situations. Pour lui, les mots ont la même valeur que les teintes. Cela dit, l'auteur témoigne du rapport intertextuel ou d'une certaine «circularité», que l'on pourrait qualifier d'errance, de voyage-intertextes, de transpositions interdiscursives, voire interartiales, car ce qui se passe avec ce romancier c'est l'obsession à concevoir sur papier l'idée de mouvement perpétuel, de coprésence artistique dans le texte littéraire.

Par ailleurs, et par la textualisation de l'art visuel, les jeux avec les couleurs, les tensions entre l'iconicité d'une peinture figurative rendue évidente par le langage, il se dégage une convergence entre l'esthétique picturale et narration cinématographique. Cette nouvelle forme de recyclage culturel ou artistique apparaît dans l'écriture romanesque de Céline d'une manière ou d'une autre.

3. Dialogue intersémiotique cinéma/roman chez Céline

Depuis plus d'un demi-siècle, le roman évolue en palimpseste et fait des jeux de passe-passe avec d'autres domaines littéraires et artistiques, non seulement en les imitant, en transposant leurs techniques, mais aussi en les dévergondant, en les pervertissant, en les commentant, etc. Cela rend quasiment impossible le gommage des lignes de démarcation entre roman et différents domaines tant littéraires que non littéraires. Ce caractère variable et hybride, loin d'être une entrave au dynamisme du genre, fonctionne comme une contrainte créatrice et une opportunité méta-réflexive. L'un des effets remarquables de cette transivité retrouvée de la littérature est son ouverture assumée vers les autres arts et, parmi eux, le Septième Art⁴, c'est-à-dire le cinéma. Et comme le souligne Jean-Bernard Vray, la littérature se montre

accueillante et polyphonique, omnivore (qui se nourrit volontiers de cinéma, de chanson, de photographie), [en narguant] certaines frontières, [pensant] même que c'est en faisant un pied de nez aux frontières qu'elle s'est renouvelée (...) (J-B. Vray, 2005, p. 166.)

Dans la continuité apparente de cette perception des rapports possibles entre cinéma et littérature en général, et entre cinéma et roman en particulier, il nous paraît opportun d'analyser la façon dont L-F. Céline inclut systématiquement la référence cinématographique dans presque tous ses romans. Il s'agit clairement d'étudier chez le romancier

⁴ Expression inventée par Canudo Ricciotto (1879-1923) au début du XXe siècle. Ricciotto est un intellectuel italien en France, défend très tôt, dès 1911, l'idée que le cinéma doit être considéré comme un art, comme le sixième d'abord (après l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la danse) puis comme le Septième lorsqu'il ajouta la poésie à sa première liste et qu'il publia en 1923 le *Manifeste des Sept Arts*. Il est également le fondateur d'une revue *La Gazette des Sept Arts*.

La rhétorique du cinéma, la grammaire cinématographique, de l'importer dans le champ de la littérature, de voir comment l'on pouvait transposer des choses comme champ/contrechamp, fondu enchaîné, le mouvement de caméra, le montage, la musique de film... plein de choses techniques de cet ordre. (P. Lacan, 1998)

Le roman a alors la capacité de se nourrir de ce qu'il n'est pas. Aussi, le roman célinien puiserait-il à la source de la narration cinématographique en transposant certains motifs filmiques dans la narration de *Féerie pour une autre fois II (Normance)* et *Guignol's Band II (Le Pont de Londres)* : les couleurs, les bruits, la musique, les techniques du montage, etc., permettant de concevoir dans le roman célinien trois types de spectacles : Spectacle coloré de bombes, Spectacle sonorisé des bombes et écriture du bruit, Spectacle grotesque du détronement carnavalesque.

3.1. Le spectacle coloré de bombes: une écriture de fête morbide

La notion de spectacle chez Céline renvoie à ce type de divertissement populaire auquel il a constamment réservé une place dans presque tous ses romans. Il a fait une large place, pratiquement dans tous ses récits, à des mini-spectacles ayant pour décor les champs de bataille, et pour vedettes, des militaires, sortes de clowns, de sots et de bouffons, aux exploits d'apprentis sorciers prêts à tout pour impressionner le lecteur-spectateur. En effet, Céline fait des bombardements dans ses récits de véritables spectacles typiquement carnavalesques, ayant cours les nuits. L'impression de décor d'un spectacle dramatico-tragique créé par les jeux de lumières et de couleurs en dissimule la dimension cruelle et chaotique. Ainsi, comme dans le carnaval, des éléments tels que les couleurs vives sont placés sous le signe de la surabondance. Ce style carnavalesque atteint son paroxysme dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*, avec les descriptions de scènes de bombardements colorés, flamboyants et lumineux, mettant le lecteur dans la posture du spectateur d'un carnaval sanglant ou d'un film d'horreur :

Tout est redevenu lumineux...jaune...jaune...jonquille...tout l'air!...tout le ciel!...le sacré-cœur!...tout!...et d'un vif!...d'un vif!...violent!... des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs!...blancs...blancs papillons d'avions!... [...] flammes bleues!...oranges!...vertes!...» [...] les plus

grandes bâtisses aussi s'élèvent!...haussent, s'emporent!... [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! bleus!... et broum! [...] la farandole!...ah, j'en vois six! Jaunes... rouges...ocres...les ailes mauves... (*Normance*, p.21-24).

Ce spectacle haut en couleurs, auquel rien n'échappe, met le feu à tout. Les moulins, les jardins et les bosquets partent en feu, tout en produisant dans le ciel des types de feux d'artifice comme à l'occasion d'une célébration officielle : « les moulins sont partis en feu...tout rouges...tout jaunes... [...]» (*Normance*, p.28)

En amont de ce langage cinématographique, voire filmique, le romancier montre que presque toutes les capitales et les grandes villes occidentales ont fait les frais de la sauvagerie et la de la férocité des bombardiers. Paris, Berlin, Hambourg ont vu leurs édifices s'écrouler, leurs infrastructures économiques et sociales, les bâtiments administratifs, les routes, les chapelles, les églises et les ponts disparaître en un clin d'œil : «[...] Fermes désertes au loin, des églises vides et ouvertes [...]» (*Voyage au bout de la nuit*, p.22). Dans ce qui a pris la forme d'incendies violents non maîtrisés par les sapeurs-pompiers, Paris semblait plus touchée et plus bouleversée

[...] avec l'ouragan qui déferle!...les bombes qu'ont éclaté autour!... les tornades des hélices d'avions!...voilà l'être! abominable tronç! [...] il s'amuse!...le désopilant acrobate!...en gondole comme ça, en même temps qu'il louvoye...tournoye!... [...] tout Paris! Et pour nous, Pardi! Ça brûle fort autour!...et très loin!...surtout vers Asnières...ça flambe plus si for... (*Normance*, p.265)

Ces spectacles désastreux, odieux et désolants évoquent à l'esprit le désordre final, la fin d'une époque ou le retour à un nouveau Moyen-âge, avec l'absence de systèmes organisés, la disparition de tout centre, le développement du flou, du chaos. Ces festivités tristes constituent une danse macabre de sorcières et de sorciers donnant la mort à des âmes qui ne demandent qu'à vivre paisiblement même dans leurs misères.

3.2 . Le spectacle sonorisé des bombes et l'écriture du bruit

Le bruit, une substance sonore inorganisée, dont l'importance et le motif traversent le processus narratif de Céline, devient vite essentiel dans cette célébration carnavalesque. En effet, la

dimension dramatique et tragique de cette écriture est renforcée par l'introduction dans le corps du texte d'onomatopées violentes, gênantes et vagues. Cette écriture sonore relative au brondissement, à la déflagration ou à la détonation des bombes, fait du roman célinien une œuvre explosive et fracassante. *Féerie pour une autre fois II (Normance)* est à ce propos l'un des romans où Céline met en scène le vrombissement de ces engins, ces forces redoutées et redoutables, dont il marque, par excès, l'effet effarant et presque insupportable par une écriture onomatopéique : « Brrroum ! Un ébranlement juste de l'immeuble...[...] vromb ! On est raplatis ! replaqués ! » (*Normance*, p.265) ; « Vous les aurez pas, vous ! J'ai rien dans ma cave !...j'ai aucun droit...et *pring et brong* ! le ciel a bien pu crever...(...) *Brong ! prang !* » (p.195). Le «Brrroum», bruit des vrombissements des avions, est l'une des marques particulières de ce récit : «A l'assaut ! Brrroum ! Brrroum ! ça serait que des «brrroum» mon récit si je me laissais ahurir... » (p.113). Outre le «brrroum», Céline utilise les «vrrac et vrrang», qui sont aussi les imitations des bruits d'écroulement des immeubles et ceux du passage des bombardiers dans le ciel et sur les toits : «Je visionne pas ! un mètre au moins !...au moment d'un choc au fond ! et vrrac ! et que ça y est ! qu'il croule s'abat ! et vrrang ! fend ! voilà ce qui est arrivé ! » (p.113). Ces bruits créent des émotions de tout genre : la peur-panique et la peur-douleur. Le chaos se présente donc en un flux continu et pourtant insaisissable de bruit. Ce bruit, si dangereux en tant que témoin des bombardements, perfore et éclate le silence à la manière dont les mots, aussi dangereux, noircissent les pages blanches. Dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*, narration et explosion collaborent, et le narrateur porte comme une marque indélébile le souvenir douloureux de l'écho sonore des déflagrations pour le reste de sa vie :

On a tout de même l'écho encore...brrroum !...la tronche vous oscille...même sept ans passés...le trognon !...le temps n'est rien, mais les souvenirs !... et les déflagrations du monde !... [...] et l'écho encore qui vous secoue...[...] J'en ai plein la tête !...plein le buffet...Brrroum !... (p.13).

Ce concert apocalyptique est organisé de main de maître par Jules, le cul-de-jatte lubrique, qui s'est réfugié au sommet d'un des moulins de la Butte pour agir :

Et le Jules avec !... [...] et qu'est cause de tout !...oui ! lui ! lui ! [...] le Jules est revenu aux gestes !...il fait le chef d'orchestre ! Il oriente avec sa canne...une rafale...brrroum !... [...] à deux cannes maintenant !...il dirige... [...] et la mousqueterie de mitrailleuses !...Bzim ! bizim ! [...] si ça hoque, aboye dans le creux Caulaincourt !...au moins deux batteries de D.C.A Wouaf ! Wouaf ! Je compte les explosions. (p.49-50).

Le vacarme des déflagrations se présente comme la métaphore de la parole meurtrière; au bruit assourdissant des explosions correspond le vacarme des bourdonnements d'oreille dont est victime le narrateur : «Et les déflagrations du monde !... [...] et l'écho encore qui vous secoue... [...] J'en ai plein la tête !...plein le buffet...Brrroum !... » (p.13). De plus, ces explosions et acouphènes métaphoriques font vibrer non seulement le cerveau, mais aussi les meubles et les murs:

J'ai des bruits personnels un peu... je vous ai dit... et puis des bombes ! qu'est-ce qu'il tombe ! chapelets sur chapelets ! Y a pas que la commande qui branle dans le couloir y a la répercussion des mines et la Lili et sa tasse... tin ! tin (p.16).

Ils constituent tous deux les symboles ou les indices d'une mort certaine. Malgré tout, face au désastre causé par les bombes, deux types de comportements s'offrent aux victimes : l'insouciance, la joie d'une part, la peur et la crainte de l'autre. En effet, tandis que les bombardements font rage, la vie semble se mener comme si de rien n'était. Les gens dorment, rabâchent, chantent, même si leur chant est parfois faux:«Miaa ôoui ! broumm !...miaôoui ! C'est des avions qui rejaillissent, c'est pas Bébert ! [...] je vous imite tout, je vous ai prévenu... [...] Je suis pas artiste mais j'ai l'oreille !En mi bémol ! mi-bémol ! Madame ! » (p.164). Le narrateur-personnage-spectateur est à la fois terrorisé et fasciné par ce bruit mortel et enchanteur. Aliéné, il renverse sa position en une situation d'omnipotence où il devient le maître tout puissant au niveau de la mélodie. Devant ce désastre, l'homme se rabaisse au niveau de la bête et, comme un animal terrien, il s'engouffre sous la terre, attendant le miracle de son sauvetage.

Conclusion

Les deux romans de Céline (*Féerie pour une autre fois II* et *Guignol's band II*) entretiennent des rapports dialogiques très étroits avec des arts visuels (peinture et cinéma) et les arts du spectacles et du jeu (musique et théâtre, etc.), manifestant l'hybridation textuelle dont parle Bakhtine, c'est-à-dire «le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, la rencontre dans l'arène de cet énoncé, de deux consciences linguistiques, séparés par une époque, par une différence sociale, ou par les deux» (M. Bakhtine, 1970, p.176). Par l'interartialité, Céline met donc en évidence une dimension nouvelle de l'hybridation textuelle, qui contribue à la révolution du roman, puisque sous le prisme déformant, le romancier fait de ces textes, des romans polyphoniques, métissés, voire hétérogènes. À l'instar des Rabelais, Cervantès, Hugo, Dostoïevski, Joyce, etc., Céline semble faire de la quête d'une synthèse artistique l'un des leitmotivs de l'esthétique romanesque, donnant à ses romans la dimension de lieu de rencontres, d'échanges, de correspondances de différents types d'écriture. Pour lui, l'écriture est «un exercice d'altérité puisqu'écrire, c'est d'abord identifier l'autre puis l'intégrer à soi, en faire sa substance, un autre «qui travaille» alors l'œuvre en profondeur» (M. Bakhtine, 1970, p.176). Son roman est un lieu de circulation, de passage, de mobilité, de voyages interdiscursifs, d'interactions ; en somme un faisceau de relations.

Références bibliographiques

- ARISTOTE, 1874, *Poétique*, Nouvelle édition revue et corrigée. Traduction de Ch. Batteux de l'Académie française, Paris, Imprimerie et Librairie Classique de Jules Delalain et fils.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BLONDIAUX Isabelle, 1985, *Une écriture psychotique: Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A.G. NIZET.
- BOUVERESS Jacques, 2004, *Langage, Perception et réalité*, T2, Nîmes, Jacqueline Chambon.

- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1954, *Féerie pour une autre fois II* (Normance, Paris, Gallimard, « Folio »).
- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1998 (1964), *Guignol's band II* (Le pont de Londres), Paris, Gallimard.
- DURIÈS Vanessa, 1993, *Le Lien*, Paris, Spengler.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976
- GAUDREAU André, 1998, « De la narratologie littéraire à la narratologie cinématographique (et vice-versa) », in *La Recherche littéraire S/D* Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal (Québec), XYZ, pp.324-332.
- GIORDANO Bruno, 1991, *On the composition of images, Signs and ideas*, New York, Willis, Locker and Owens.
- GIGNOUX Anne Claire, 2005, *Initiation à l'intertextualité*, S/D-Louis Tritter et Bernard Valette, Ellipses, Paris.
- GOUDREAU André et MARION Philippe, 1998, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité... » dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 31-52.
- HORACE, 1950, « De Arte Poetica Liber Ad Pisones » (Art poétique ou Épître aux pisons), *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier Frères, vol.2.
- KLEE Paul, 1985, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denöel.
- LACAN Patrice, 1998, « Cinéma et création littéraire dans les romans de J. Echenoz », Mémoire de Maîtrise, Université Paul-Valéry/Montpellier III.
- LEE Renssalaer Wright, 1998, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, traduction de Maurice Brock, Paris, Éditions Macula.

- LESSING Gotthold Ephraim, 1802, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et le peinture*, Traduction de Charles Vandebourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard.
- MARIA Lucia Claro, 2010, « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », in *Synergies*, Université de Sao Paulo, p.91-101.
- SCHNELLER Dóra, 2007, « Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poësis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle. », dans *Revue d'Études Françaises* n°12, p.133-144.
- VETTER Anne, 1996, « De l'image au texte », in *Peinture et écriture*, Paris, Unesco, Coll. « Traverses ».
- VRAY Jean-Bernard, 2005, « Le roman connaît la chanson », in *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Matteo Majorano (dir.), Bari, B.A. Gaphis, coll. « Margini Critici », p.148-166.

Jeu littéraire et jeux vidéo dans le discours romanesque de Garréta

Yacouba KONÉ

Université Peleforo Gon Coulibaly,
Laboratoire de Recherche en Littératures Française et Francophone
(LABERLIF)
koney1@live.fr

Résumé : Ce travail propose d'étudier le processus d'insertion transmédiatique dans le roman de Anne Garréta suivant une perspective sémiotico-narrative. Plus précisément, il s'intéresse à la narrativisation des jeux vidéo dans le corps textuel. L'article met ainsi en lumière les potentiels expressifs de la dissonance et de l'harmonie ludo-narrative, la portée narrative des mécaniques récréatives et l'importance de la corporéité dans la construction du sens du texte. En intégrant le lexique et les protagonistes relevant du vidéoludique, *La Décomposition* et *Sphinx* se donnent à lire comme un creuset de formes liées à une esthétique « d'impureté » sous le sceau d'une hyper-référentialité ludique, de la narrativisation, d'une réappropriation de formes vidéoludiques et d'insertions méta/intertextuelles. Émerge alors une forme romanesque contrariée, défigurée, altérée où la narrativisation des jeux vidéo et du jeu littéraire dévoile un complexe narratif et discursif permettant de saisir le processus de transmédiatisation à l'aune des interactions contemporaines.

Mots-clés : Hyper-référentialité, Jeu vidéo, Transmédiatique, Troubles psychologiques, Vidéoludique.

Abstract: This work proposes to study the process of transmedia insertion in Anne Garréta's novel from a semiotic-narrative perspective. More specifically, he is interested in the narrativization of video games in the textual body. The article thus highlights the expressive potentials of dissonance and ludo-narrative harmony, the narrative scope of ludic mechanics and the importance of corporeality in the construction of the meaning of the text. By integrating the lexicon and the protagonists relating to video games, *La Décomposition* and *Sphinx* can be read as a melting pot of forms linked to an aesthetic "of impurity" under the seal of a playful hyper-referentiality, of narrativization, of a reappropriation of video game forms and meta/intertextual insertions. Then emerges a thwarted, disfigured, altered novelistic form where the narrativization of video games and literary games reveals a narrative and discursive complex allowing us to grasp the process of transmediatization in the light of contemporary interactions.

Keywords: Hyper-referentiality, Psychological disorders, Transmedia, Video games.

Introduction

La littérature contemporaine est marquée par un vaste mouvement d'intégration transmédiatique. Cette dynamique est à l'ordre du jour dans le roman qui, dans une perspective de démocratisation de ses formes, s'ouvre aux jeux et à toutes les formes relevant de « l'hyperculture » (G. Lipovetsky, 2010, p.11). Ainsi, l'exploitation du jeu et de ses appareils deviennent la source d'inspiration pour l'écriture romanesque actuelle. Chez Anne Garréta, le discours sur le jeu et le récit du ludique constitue la trame de fond dans *Sphinx* et *La Décomposition*. Ces romans, intégrant des aspects divertissants, sont des exemples de récits inspirés de l'esthétique hybride et hétérogène ; ils sont riches et forts en manipulation des limitations traditionnelles du système narratif. Cet état de fait entraîne le lecteur dans une expérience interactive dans laquelle le fonctionnement de l'intrigue le conduit dans un univers fantasmatique, fait de chaleur tous azimut et créant une virtualité obsessionnelle à l'activité du jeu vidéo.

Dans cette mouvance de rencontre et de corps-à-corps, animée par une circulation forte d'univers de fiction d'un support à l'autre, « le jeu n'est plus seulement affaire de manipulation d'objets divertissants ou d'application de règles. Jouer, dans ce contexte, c'est aussi faire l'expérience d'un cadre virtuel plus ou moins dense ; c'est explorer un monde connaissable par d'autres biais » (A. Dauphagne, 2011, p.2) En intégrant l'esthétique des jeux vidéo et des appareils électroniques, Garréta brouille les pistes de compréhension et de reconnaissance de son roman qui allie jeu littéraire et jeu vidéo dans le moule langagier de son roman. Cela donne à penser que le roman garrétien est tributaire des pratiques vidéoludiques puisque chez elle, il y a aussi bien une mise en jeu de la fiction qu'une mise en intrigue du jeu vidéo. C'est la raison pour laquelle, l'étude entend mettre en évidence l'importance du facteur fictionnel, tout en le rapportant aux particularités d'une culture ludique transmédiatique que sont les jeux électroniques.

L'analyse, qui se propose d'articuler une réflexion sur la présence des jeux vidéo (électroniques) dans le discours littéraire garrétien, tente de répondre aux interrogations suivantes : comment Garréta a-t-elle représenté le jeu vidéo dans son écriture romanesque ? À quels effets une telle écriture induit-elle ? Les méthodes narratologique et sémiotique narrative permettent de répondre à ces questions. Il s'agit alors d'appréhender les entours et contours théoriques de la notion de jeu (1),

les procédés de mises en texte du jeu vidéo (2) et la littérisation du discours vidéoludique comme une écriture dépersonnalisante (3).

1. Entours et contours théoriques de la notion de jeu (vidéo)

Le mot « jeu » est étymologiquement désigné par deux noms latins distincts. Il y a, d'une part, *jocus* (avec le verbe *jocor*) qui désigne « le jeu, le badinage, la plaisanterie » et, d'autre part, *ludus* qui fait référence à « l'amusement » (M. Casevitz, 2018, p.31). Le jeu peut donc être appréhendé comme « une activité de plaisir, libre, délimitée dans le temps et l'espace, fondée sur la convention ou la fiction, gratuite ou à caractère rémunérateur. » (J. Cazeneuve, 210). À la suite de Cazeneuve, Aarseth (1999) définit le jeu vidéo comme forme de littérature ergodique qui, par sa non-linéarité demande un effort non-trivial au lecteur. Quant à Dominic Arsenault, il tente de définir les modalités particulières du récit vidéoludique. Il soutient qu'il existe ainsi

un récit enchâssé invariable et prédéfini, que l'on peut extraire du jeu-objet pour l'analyser selon une approche formaliste ou structuraliste, et un récit vidéoludique variable à l'intérieur des contraintes de l'algorithme, qui prend vie dans le jeu manifeste et qu'il faut nécessairement observer à travers une approche centrée sur l'expérience. (D. Arsenault, 2006).

Ce propos d'Arsenault permet de lier les pratiques traditionnelles de scénarisation, de construction de monde et de *game design*⁵ (V. Mauger, 2018). Cette perception des choses met en avant certaines problématiques liées à la narrativité vidéoludique. Le critique invite ainsi à penser le jeu vidéo comme un ensemble. Cela dit, le jeu peut constituer un motif de distraction, de divertissement ou d'enjouement. Il permet, par exemple, de passer du temps entre amis tout en permettant au joueur de se soustraire, tant soit peu, de quelques angoisses du moment.

Selon *Quantic Foundry*, un institut américain d'étude de marché pour le ludique, six facteurs déterminent le choix des populations pour les jeux. Il s'agit, entre autres, de l'action, de la convivialité, du contrôle, de la prouesse, de l'immersion et de la créativité. Selon cet institut, l'on doit

⁵ Le *game design* — en français la conception de jeux — est le processus de création et de mise au point des règles et autres éléments constitutifs d'un jeu. L'expression, qui s'applique à tout type de jeu, dont les jeux de société et les jeux de cartes, a connu un regain d'intérêt à la suite de l'apparition et de la popularisation des jeux vidéo.

entendre par action la possibilité pour le joueur de se défouler, de « laisser s'exprimer l'enfant qui sommeille en lui, de s'éloigner de temps à autre des normes et des valeurs qui ont cours. » (M. Thomas, 2019). Ainsi, il s'amuse en se débarrassant de sa charge énigmatique et ennuyeuse en vue de se refaire, le temps de son activité récréative. L'on doit entendre par convivialité, la volonté de jouer, mais surtout de gagner ou de perdre ensemble. La prouesse et l'immersion renverraient respectivement à l'acte de courage permettant d'atteindre un niveau jamais égalé et « d'entrer dans la peau d'un personnage » (Manuel Thomas, 2019). C'est en entrant dans la peau du personnage ludique que le joueur a tendance à 's'identifier à ce dernier. Cela lui fait perdre quelquefois la conscience de soi, car le jeu prend possession de son être. Le joueur est alors assujetti par le jeu ou le jouet au point où il peut en devenir dépendant et esclave.

Par ailleurs, les jeux vidéo apparaissent comme des objets électroniques susceptibles de créer des univers de dépendance, de violence et de désocialisation. À ce propos, Laurence Kern (2012, p.32) estime que les « jeux vidéo riment avec violence, abrutissement, obésité, désocialisation, inactivité physique, confusion entre le virtuel, le réel et l'imaginaire (...) » (L. Kern, 2010, p.3). La pratique de ces jeux, est, dans les esprits, d'autant plus problématique qu'elle est « l'objet d'une consommation solitaire, fragmentée, répétée et active, qui favoriserait une imprégnation plus forte et l'induction de comportements agressifs » (Centre d'analyse stratégique, 2010).

Les jeux vidéo sont également associés à une pratique excessive dont la résultante peut être une réelle dépendance. Ce point de vue souligne les effets négatifs des jeux vidéo. Certains chercheurs (Anderson et Bushman, 2001), associent même les jeux vidéo aux tueries qui ont eu lieu sur certains campus ou établissements scolaires (Paducah, Kentucky ; Jonesboro, Arkansas et Littleton, Colorado) aux jeux vidéo. Selon eux, les auteurs de ces tueries étaient tous des joueurs de jeux vidéo violents. Pour ces auteurs « le côté positif de ces tragédies est l'attention portée aux problèmes croissants de la violence des jeux vidéo par la presse » (Anderson et Bushman, 2001, p.353). Ce point de vue s'impose, à bien des égards, dans *La Décomposition* de Garréta qui met en scelle des personnages ludiques émanant des arts du karaté issus de *Mortal*

*Kombat*⁶ ou des ninjas qui, bien souvent, se démarquent par le caractère féroce et sanguinaire des ecchymoses administrés à leurs adversaires.

Toutefois, les jeux ont des vertus aussi bien éducatives, thérapeutiques que divertissantes. Selon Blaise Pascal (1670, p.139), en effet, « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. » Selon lui, lorsque l'on se retrouve dans une chambre vide, l'on pense à la mort et à l'absurdité de la vie. Pour Pascal, on peut surmonter ce problème de deux façons: soit en se tournant vers Dieu et en se consacrant à la prière, soit en s'abandonnant à un dérivatif, à des distractions amusantes, à des jeux.

Pour Pascal donc, le divertissement rassemble toutes nos tentatives pour fuir l'angoisse de la mort. Les jeux vidéo répondent à cet esprit car, le frisson que l'on y trouve sont des fuites d'une peur bien plus profonde et viscérale : celle de disparaître et, un jour, de n'être plus. Se divertir, c'est donc se détourner des causes premières, des sujets fondamentaux et métaphysiques qui devraient conduire notre existence, comme par exemple réfléchir au sens de notre existence et de nos actions.

Par ailleurs, le jeu vidéo se trouve au cœur d'un nœud reliant les mondes imaginaires d'aujourd'hui : littérature, cinéma, bande dessinée et jeu de rôle sur table. Henry Jenkins utilise la notion de « transmédia » pour aborder le champ des industries culturelles, où un livre peut être porté à l'écran ou un film peut être adapté sous la forme d'un jeu vidéo, d'une série télévisée, d'un dessin animé, d'une bande dessinée (BD). Cela est d'autant plus plausible que dans le récit garrétien, il y a une sorte d'adaptation des narrations des jeux vidéo dans la structure romanesque

⁶ *Mortal Kombat* (communément abrégé MK) est une série de jeux vidéo de combat développée par Midway et publiée par Acclaim. La série se veut concurrente de la franchise *Street Fighter* de Capcom. Le premier jeu est vendu en 1992 sur bornes d'arcade, un an après la sortie de *Street Fighter II: The World Warrior*. Il est suivi par quatorze jeux (onze jeux principaux et trois spin-offs) dont le dernier, *Mortal Kombat 11*, sort en 2019. La série est caractérisée par des graphismes réalistes et une violence brutale et sanglante, dont la marque de fabrique est les *Fatalities*, séquences sanglantes de torture de l'adversaire vaincu. La lettre K est souvent utilisée dans la série pour orthographier des mots normalement écrits avec un « C » dur, par exemple dans le mot Combat devenu Kombat. Le premier jeu *Mortal Kombat* se déroule dans l'EarthRealm, où sept guerriers participent au tournoi. Le gagnant sauvera le royaume de l'invasion par Outworld. Avec l'aide du dieu du tonnerre Raiden, les guerriers de l'EarthRealm gagnent le tournoi et Liu Kang devient le nouveau champion du jeu. Consulté sur le site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mortal_Kombat le 13 novembre 2019.

à travers des jeux de rôle attribués à des protagonistes particuliers. En ce sens, l'écriture de l'écrivaine française dispose d'un système de construction de sens hybrides, visuels, sonores et textuels à travers le langage.

Défini de cette façon, on se rend compte que le langage fait partie du jeu et bon nombre de ses usages ludiques ont acquis un statut littéraire. La présence de jeux dans les écrits littéraires s'explique d'une part, par le fait que le thème de jeu occupe une place importante dans le domaine littéraire et, d'autre part, comme une technique de création ou de manipulation du langage. Il apparaît dès lors comme la finalité principale de certaines productions qui visent la recherche de formes et de structures nouvelles. Cela dit, les expressions relevant du divertissement s'incrument dans le jeu littéraire de Anne Garréta qui semble s'aligner sur la suite nominale des auteurs inscrivant les activités ludiques, leurs accessoires et leur vocabulaire au cœur de son écriture. Le jeu littéraire de cette écrivaine consiste à inscrire dans sa narration des jeux vidéo, soit en les narrativisant, soit en les insérant subtilement dans les interstices de la narration principale.

1. De la mise en texte des jeux vidéo dans le texte garrétien

Dans l'écriture garrétienne, le ludisme électronique constitue parfois le socle sur lequel repose la diégèse. À la lecture du texte romanesque de Garréta, on a l'impression de se retrouver, non pas dans un roman mais plutôt dans un livre d'apprentissage des jeux vidéo. Pour ce qui est de *La Décomposition*, les activités récréatives sont essentiellement adossées aux appareils méta-médiatiques comme l'ordinateur, formant ainsi un écosystème diégétique dans ce roman. Dès que l'on pénètre l'œuvre, le narrateur semble apprendre au lecteur à user d'un ordinateur ou d'une machine qui devrait permettre plus tard une bonne maîtrise de l'art de jouer. Il décrit, en effet, l'acte de commander une machine de jeu suivant les boutons sur lesquels l'on doit presser/appuyer pour commander telles ou telles options du jeu. Il permet également au lecteur de prendre contact, déjà, avec les personnages des jeux afin qu'il se familiarise avec ces derniers au cours de la partie ludique :

Je pointe donc, et clique, verrouillant le monocle bien centré sur la tête de l'avatar, un cercle inscrit dans un cercle. À ce signal, B.B. trompette dans

les baffles sur l'ordinateur comme au Jugement Dernier, (...) moment sacramental : « Le petit Fezenac ! » Là, une pression sur la gâchette du joystick commande à ma bécane la délivrance dans les circuits, en courtes rafales de bytes fonçant à travers modem, ligne, serveur d'accès, réseau, jusqu'au sur lequel résident les paramètres en quoi se résume ce quartier de l'autre monde, d'un petit programme tueur, sorte de virus kamikaze dont je suis l'auteur, et qui va piquer droit sur le fichier des descriptions des habitants de l'outremonde. (*La Décomposition*, p.236)

Ce fragment sonne comme le mode d'emploi d'un passe-temps électronique, un momento d'apprentissage pour le lecteur-joueur. Le narrateur, comme un guide, donne les directives tout en enseignant comment fonctionne son jeu et les circuits à travers lesquels il est perçu. De plus, il fait usage de langage ou de lexique technologiques susceptibles de mieux décrire son activité. On a, entre autres : avatar, monocle, ordinateur, joystick, les circuits, les rafales de bytes, modem, réseau, programme, etc. Les expressions « Jugement dernier », « outremonde », « l'autre monde » situe le lecteur effectivement dans un monde autre que le monde terrestre, le monde habituel. Il s'agit d'un monde fictif ou virtuel dans lequel le joueur est transporté et qui le transforme selon les règles de cette nouvelle existence. Dès le départ donc, le narrateur situe le lecteur dans un « petit programme tueur, sorte de kamikaze ». En outre, l'on perçoit à quelques encablures de cette description un ensemble d'onomatopées et de cris que l'on entend lors de la pratique du jeu électronique : « l'avatar s'évanouit, pfuitt ! dans le grand bal corpusculaire... au suivant dans la litanie des noms qu'entonne le délicieux B.B., mon fidèle valet de pied logiciel...le duc de Chartellerault ! pfuitt... Madame de Villeparisis ! Pfuitt... Monsieur d'Argencourt ! Pfuitt... » (*La Décomposition*, pp.236-237)

Ce passage plonge la lecture dans un espace vidéoludique, pour enfant surtout. Les inscriptions phoniques semblables à des onomatopées, des exclamations ou des interjections relèvent des cris, des clapotis, des gazouillements ou du jargon des divertimentos électroniques mais aussi celui des enfants qui y jouent. On remarque également la présence de personnages ou de titre de noblesse comme « mon fidèle valet », « le duc de Chartellerault » ou encore « Madame de villeparisis », « Monsieur d'Argencourt ». Ces noms et titres font étroitement penser à la période des chevaleries pendant laquelle les aventures du chevalier étaient au centre des récits, où la société était

fidèle aux appellations nobles. L'action décrite par le narrateur semble être inspiré par les aventures chevaleresques de la période médiévale.

La narration dans l'œuvre garrétienne sont ainsi souvent inspirés de faits historiques, mettant au goût du jour les grandes batailles et les exploits chevaleresques, au Moyen Âge notamment. Dans le chapitre intitulé « *Mortal K.* » qui pourrait être une abréviation de jeu vidéo notoirement connu sous le nom de « *Mortal Kombat* », l'auteur narrativise des faits de jeu qui évoquent ou font penser le plus souvent à des combats épiques. Les descriptions y sont liées aux espaces historiques avec des personnages anciens :

Parmi les masures d'un pauvre village au pied de la colline où s'érige le château, Gardana, redoutable combattante vêtue d'une tunique rouge et mine d'un éventail derrière lequel (...) les jumeaux Arthur et Jérémie, à la chevelure de serpents qui leur retombe sur la face et la dissimule, plus loin Momus l'insaisissable, au masque de comédie ; Giza, au masque de chat, aux portes du château, Schwartzer et son masque de fer, brandissant dans son poing énorme le trousseau de clefs dont il se plaît à vous défoncer la figure. (...) Sordini qui ne se présente jamais à vous que de profil ; Klamm ensuite tout de noir vêtu et enturbannée, dont les doigts se prolongent en griffes d'acier coupant comme des rasoirs ; puis Galater dont la mâchoire est de glace ou peut-être de diamant ; Westwest enfin, que peu ont vu, de leurs vu, mais dont on sait qu'il ne possède pas moins de quatre paires de bras (c'est pour mieux vous étreindre, ô mortels !). (*La Décomposition*, pp.66-67)

Ce passage fait le portrait-robot⁷ des protagonistes qui animent le jeu « *Mortal Kombat* ». Avant d'entamer l'action proprement dite, l'auteur plante le décor de ce que représente chaque combattant avec les accessoires leur servant au combat. Ainsi, après avoir enseigné le lecteur-joueur à la manipulation des outils de jeu, le narrateur décrit à présent chaque personnage ludique pour qu'il puisse s'y accoutumer. L'on peut donc relever une dizaine de protagonistes qui devront s'affronter dans un combat sans merci, dans un combat sanglant, chacun avec son arme de prédilection. Toutefois, les combats se font selon le modèle des

⁷ Le portrait-robot est un outil d'enquête en police judiciaire qui représente le portrait le plus ressemblant possible du visage d'une personne recherchée. Il est établi à partir de témoignages. Dans le contexte de notre corpus, il est fait à partir de descriptions minutieuses des protagonistes ludiques

arts martiaux asiatiques. C'est la raison pour laquelle l'on perçoit, à la suite de la description susmentionnée, un ensemble de titres de films relevant des arts martiaux chinois ou japonais et le nom de personnages mythiques comme les ninjas⁸. Ainsi lit-on : « un ninja fabuleux », « kung-fu », « taekwondo », « ju-jitsu », etc. Le passage suivant corrobore un usage régulier des arts martiaux orientaux qui développent des techniques ou des instincts de tueur : « vos réflexes de tueur et de karateka qu'ils contrôlaient doivent se plier maintenant à un kamasutra inconnu dont nul ne connaît les règles d'enchaînement et de composition ». (*La Décomposition*, p.74)

On voit donc que le récit est truffé de langages issus du domaine des arts martiaux qui sont en eux-mêmes une science, des méthodes de développement de soi, des techniques de santé, des systèmes de self-défense et des sports de combat. De plus, le lexique provenant de termes asiatiques comme karateka, kamsutra, kung-fu sont fortement représentés. Avec l'insertion de cet ensemble cosmopolite d'acteurs constitués de Gardana, Arthur, Jérémie, Momus, Sordini, Galater, Schwartzer, Klamm, Giza et Westwest, Garréta met en scelle une hyper-référentialité ludique dans le texte. De plus, en renvoyant littéralement son texte à des noms d'arts martiaux emblématiques comme karateka, kamsutra, kung-fu, taekwondo, ju-jitsu, elle émaille également son texte de références intertextuelles ; donnant au texte une véritable épaisseur intersémiotique.

Outre le portrait-robot des protagonistes de « Mortal kombat », l'on perçoit la fictionnalisation des combats proprement dits. En fait, ce jeu vidéo consiste à « arracher à vos adversaires le masque qui toujours (...) de soie ou de plume – vous dérobe leur visage. » (*La Décomposition*, pp.67-68) Cela permet de fragiliser l'adversaire car, le masque semble lui donner un pouvoir incantatoire ou une puissance magique. Ainsi le narrateur raconte une partie des actions de l'affrontement, tour à tour,

⁸ *Ninja* est un terme japonais moderne (xxe siècle), servant à désigner une certaine catégorie d'espions ou mercenaires, actifs jusqu'à la période d'Edo (XVIIe siècle), traditionnellement appelés *shinobi*, littéralement « se faufiler ». Il s'agit donc d'une sorte de pirate à qui l'on fait appel pour résoudre certains problèmes de la cité. Ayant en commun le déracinement et la défaite, les ninjas développèrent des techniques de survie dans certaines contrées sauvages, ainsi que des techniques de combat pragmatiques provenant d'origines diverses. Informations lues sur le site : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ninja> le 13 novembre 2019.

entre Galater, Klamm, Arthur et Jérémie ou encore entre Momus et Giza. Ces affrontements illustrent souvent un aspect épique où le héros, au mépris de la peur et des affres qui l'attendent, combat pour sa dignité et celle de son peuple. Dans le roman, Galater semble représenter ce type de héros :

Galater au fond du puits d'oubliette où il t'attendait de son souffle glacial te congèlera en un bloc de givre translucide, puis, tournoyant, te brisera du coup du tranchant de son pied décoché : tu es le verre et t'éparpilleras en cascade d'éclats dont les arêtes accrochent la lumière. (*La Décomposition*, p.71)

À côté de la dimension épique, l'on note aussi le caractère tragique des actions du jeu. Cet aspect est illustré par les combats entre Momus et Giza, deux des protagonistes de *Mortal Kombat* :

Momus d'un uppercut monstrueux t'enverra valser au ciel pour mieux choir dans le gouffre qu'enjambe le pont aux anciens parapets (...) tu t'empaleras avec un long hurlement, parmi les cadavres grimaçants. (...) Giza dans son antre sordide se métamorphose en un chat énorme qui bondit et de ses griffes lacérant ta poitrine t'écorche et dégouttant de sang et de lymphes, que lambeaux illisibles et chair écarlate. (*La Décomposition*, p.69)

L'auteure narrativise une partie du jeu dans le corps du roman. On y trouve des termes liés à la boxe : uppercut qui est un terme issu du langage de la boxe américaine correspondant à un coup de poing sur la tempe de l'adversaire. Elle montre, à travers ce cours texte, comment les actions de ce jeu aboutissent toujours à une effusion de sang et à une mort certaine du perdant. Cela met un accent sur le caractère tragique et épique de cette activité plongeant ainsi le potentiel joueur ou amateur dans une spirale de violence. Cet aspect dramatique et effroyable des jeux se voit à travers les souffrances et la mort dont est l'objet les personnages. Ce faisant, le lecteur est épris de pitié, de compassion rien qu'en faisant mentalement un parallèle entre la réalité et ces effets virtuels. Et, c'est cette capacité de la distraction à faire des gymnastiques mentales par le joueur qui éloigne ce dernier des réalités, de ses réalités existentielles.

En définitive, l'on peut dire que le jeu électronique et tout le dispositif qui l'entoure constitue, pour Garréta, une donnée cruciale dans la mise

en œuvre de son roman. La clef de ce dispositif réside dans la dématérialisation et dans le décroisement du jeu électronique (A. Dauphagne, p.4) et de ses occurrences. Ainsi, l'activité ludique du narrateur-joueur consiste-t-il à décrire les actions du personnage et à lui donner vie verbalement ; celui-ci peut entreprendre toute action de son choix, dans les limites de vraisemblance du monde fictionnel et des capacités virtuelles du personnage. Ainsi, la conjonction du roman et du jeu électronique prend une nouvelle dimension qui brouille et complexifie les pistes de compréhension du roman en tant que genre uniforme. Dans ce système complexe, il est difficile voire illusoire de distinguer clairement ce qui relève de l'action vidéoludique ou de l'électronique et ce qui a trait à la fiction.

2. Impacts des jeux vidéo : entre dépersonnalisation du personnage et formatage narratif

L'une des innovations de l'écriture garrétienne tient de ce qu'elle met en veilleuse l'ordre générique traditionnel pour faire émerger un genre nouveau : une écriture électronique. L'écrivaine française intègre dans ses textes des jeux vidéo électroniques ainsi que les films, les jeux basés sur les arts du corps, etc. Dans ce contexte, son œuvre se présente comme un « conglomérat de matériaux hétérogènes » (M. Bakhtine, 1970, p.179) mais de façon explicite, ils semblent être un conglomérat de langages électroniques et de styles technologiques. La particularité de ce procédé réside dans le fait que les éléments vidéoludiques, filmiques et technologiques qui sont évoqués impactent le comportement des protagonistes au point de les détourner de leur « être ». Ce faisant, ils deviennent des esclaves, des dépendants notoires des jeux électroniques et des films, perdant ainsi la conscience d'eux-mêmes. L'analyse qui va suivre met, d'une part, l'accent sur l'impact des jeux vidéo sur les protagonistes et, d'autre part, les conséquences d'une telle entreprise sur la production littéraire.

3.1. Les jeux vidéo dans le texte garrétien, expression de l'aliénation des personnages

L'auteure narrativise une partie du jeu dans le corps de son roman. Le ludisme qu'elle propose se caractérise par la violence et l'effroi qui en

découlent. Le lecteur est bien souvent épris de compassion rien qu'en faisant un rapprochement mentale entre la réalité et ces effets virtuels pervers. Cela met en évidence le fait que le jeu n'existe pas sans l'opération mentale adéquate. Cette donnée est fondamentale en ce sens que l'opération mentale absorbe l'esprit du joueur qui se dilate dans l'activité ludique qu'il mène. Et, c'est cela qui lui fait perdre conscience, tant soit peu, de lui-même. À cet égard, le badinage électronique devient une activité de transformation de sens, d'absorption même des sens. Cette capacité du jeu à faire faire des gymnastiques mentales par le joueur soumet ce dernier à la volonté de l'objet récréatif qu'il est pourtant censé dominer.

Pour Garréta, le jeu n'est pas sans rapport avec la vie sociale et la santé mentale. Deux raisons peuvent expliquer cela. D'une part, le jeu parodie bien souvent la vie sociale et, d'autre part, on trouve dans les formes les moins rationnelles de toute culture des éléments de fantaisie qui donnent satisfaction à l'appétit de divertissement. On pourrait dire avec Jean Cazeneuve (2010) que :

L'esprit ludique est présent dans certains processus qui s'imposent à l'attention des sociologues, littéraire, et autres critiques du monde contemporain et il leur fournit des explications et que le jeu apparait comme une sorte de déformation des productions culturelles.

Cet extrait met en évidence l'omniprésence du délassement dans la vie de tous les jours. Ce faisant, Garréta invite le lecteur à la délectation des égayements tout en l'exhortant à ne pas s'y abandonner. Les jeux vidéo, en effet, sont associés à une pratique excessive, problématique qui peut se transformer en une réelle dépendance. Ainsi, l'auteure plonge-t-elle le lecteur dans un jeu vidéo dont l'issue est incertaine, mais qui envoûte en accaparant la presque totalité du temps du joueur.

Les jeux vidéo dans l'écriture de Garréta sont essentiellement des activités de stratégie, d'aventures et de combat. L'écrivaine semble avoir observé avec attention la société de son temps. Elle tente alors de traduire ses plus grands penchants comme les jeux vidéo auxquels s'adonne une part importante de la population. L'écrivaine se donne pour mission de décrire les jeux vidéo qui constituent une nouvelle forme d'opinion pour, non seulement, la jeunesse mais aussi toute la population des sociétés post et hypermodernes. L'objectif recherché est d'avertir ou de prévenir ses lecteurs contre les effets pervers des humanités numériques

auxquelles l'on adjoint les objets vidéoludiques et leurs appareils. L'écriture de cette auteure apparaît ainsi allégoriquement ou, du moins, métaphoriquement comme une critique acerbe contre les jeux nés des technosciences. Laurence Kern (2012) estime qu'au-delà des vertus éducatives et thérapeutiques qu'on lui attribue, l'activité ludique dispose également d'« effets délétères : obésité, enfants dont on ne s'occupe pas mais qu'on occupe, rôle de nounou des jeux vidéo, inactivité physique... », induisant une forme d'ankylose intellectuelle et d'apathie physique. Ces jeux, au-delà de leurs aspects récréatifs indéniables, sont des sources génératrices de plusieurs maux et troubles psychologiques favorisant la perte d'identité de ceux qui s'y adonnent. Cet état de fait est présenté de la façon suivante :

Mais est-ce bien Sordini, qui ainsi à une extrémité de l'écran se dérobe à ta poursuite pour réapparaître dans ton dos à l'autre extrémité ? Non, c'est son double indiscernable, sortini. L'un fait toujours son entrée par la droite et l'autre par la gauche : comme ils ne se présentent jamais à l'écran que de profil, on a imaginé qu'ils ne sont que les deux tessères d'un seul et même adversaire qu'une fatalité ancienne a sagittalement scindé, ... (*La Décomposition*, p.70).

De cet extrait, on pourrait retenir que les jeux vidéo comportent un risque de déréalisation qui se décline en une confusion du réel d'avec le virtuel. Ainsi, les jeux vidéo induisent-ils, au regard des clignotements des images et des stimulations lumineuses, des crises d'épilepsie ou des troubles visuels. Garréta montre cet aspect des choses dans son récit. Elle montre notamment que l'excès de la pratique de ce type de jeu moderne est nocif pour la santé mentale :

mais ce qui fait pour les simples mortels que nous sommes une grande part de l'attrait de ces duels successifs, font le plaisir de rouer les félons de coups bas, la morgue de les défaire, et la souffrance d'un combat qui vous arrache (cela est visible à l'écran) des grimaces et des larmes de sang, c'est la terreur et la pitié qu'inspirent les fins si singulières que chacun nous inflige. (*La Décomposition*, p.68)

À travers ce passage, le constat de la nocuité du jeu vidéo est exprimée car une telle activité favorise l'agressivité, la violence et dénature progressivement l'individu. Cette capacité à transformer le joueur est confirmée dans les travaux du médecin psychiatre viennois Jacob Levy

Moreno⁹ qui démontre, dans sa technique de psychothérapie de groupe, que des comportements peuvent être modifiés simplement en jouant dans certaines situations. De la même manière que le jeu vidéo dans les récits garréliens récrée des situations de conflits pour le ludique plaisir des joueurs, de même, le psychothérapeute récrée les conditions d'une situation conflictuelle et agit sur la spontanéité des comportements par le principe même de l'interactivité qu'il établit avec son patient. De cette méthode au cœur de laquelle se trouve l'interactivité, émerge un changement de comportement dépendant du contenu fonctionnel du principe même de cette interactivité. D'une autre manière, la ludisation poussée à l'extrême devient aussi un refuge possible pour les personnes qui fréquentent les *game space*¹⁰. Plus qu'un refuge, les *game space* deviennent même des lieux d'exaltation, de transe, d'agitations multiformes qui finissent par assujettir, par envouter les protagonistes.

Par ailleurs, les jeux vidéo sont souvent accompagnés de bruits et de luminosité dont l'omniprésence impacte considérablement la psychologie des protagonistes, prenant parfois possession de leur être. C'est ce que semble signifier la narratrice-joueuse de *Sphinx* lorsqu'au son du jeu, « passant les étapes de cette succession, (...) je débouchais enfin dans la salle de jeu [qui] n'avait laissé de moi que la dépouille charnelle, animée par la seule pulsation rythmique de la musique. » Cela dénote de la dépossession des personnages de leur être. Ils sont semblables à des aliénés mentaux et physiques. Ils agissent, sous l'effet endocrinant du fond sonore des jeux, comme des névrosés dont les seuls soubassements existentiels est la drogue. Cela dénote également du caractère toxique du bruit dans les sociétés modernes. Selon Jacques Ellul, les effets nocifs du bruit sont inévitables dans la société contemporaine :

[Le bruit] nous entoure partout, il est seulement aggravé par le rock. Le bruit est méconnu en tant que danger grave. Dans une bruyance durable, les effets différés sont dus à la dose cumulative du bruit. Or dès que l'on dépasse 80 décibels il y a altération de toute la physiologie. [...] En outre, on a vérifié que l'excès constant du bruit

⁹ Pionnier de Psychothérapie de groupe, de la sociométrie et du psychodrame, médecin et philosophe, il démontre dans ses travaux que les comportements peuvent être modifiés simplement en jouant les situations.

¹⁰ Il s'agit des espaces de la pratique des jeux vidéo.

entraîne un affaiblissement général des facultés cérébrales, mais en même temps l'organisme s'accoutume au bruit et finit par en éprouver le besoin. Le bruit, à ce moment, devient une véritable drogue. (J. Ellul, 1987, p.445)

L'intérêt de l'argumentation d'Ellul réside dans le fait que les occupants des sociétés actuelles et, plus particulièrement des *gamers*,¹¹ sont affectés directement et physiquement par l'omniprésence du bruit et des sons en général. Dans leur vie quotidienne, le bruit agit comme une forme de rythme incontrôlable qui couvre toutes les voix et finit par aliéner le commun des mortels. Cet environnement acoustique exaspérant et inconfortable, émanant des sources ludiques, atteste du pouvoir que détiennent les machines à sons comme les baffles, les micros et autres haut-parleurs dans le texte Garrétien. Avec ces appareils, les salles de jeu deviennent des lieux d'exaltation, des discothèques surpuissantes qui aliènent constamment ses occupants.

En somme, il apparaît que le jeu vidéo narrativisé dans le récit garrétien est une critique de l'envahissement des objets vidéoludiques et de leurs conséquences sur les contemporains, attachés à l'hypermodernité. Avec cette écriture nourrie à la ludisation à outrance, l'une des possibles tragédies du monde contemporain est poétisée à travers cette mise en scène des jeux vidéo violents, surtout. Garréta veut ainsi montrer, en critiquant, la recrudescence des violences matérialisées par les meurtres, conséquences des diffusions intermédiaires de sujets excessifs. D'une certaine façon, ces jeux vidéo allégorisent et soulignent à quel point la terre demeure un vaste champ de bataille. L'écrivaine exprime cette réalité de manière symbolique ainsi « sur les réseaux cependant où s'entregloissent les mortels fanatiques, parmi les enseignements des maîtres, les listes de bottes secrètes, la généalogie de tous les démons, dragons et donjons virtuels... » (*La Décomposition*, p.72). Cet extrait montre que les jeux vidéo mettent en scène tous les démons, les dragons, les maîtres du chaos, les bottes secrètes et leur généalogie. La littérisation de ces objets vidéoludiques apparaissent comme une métaphore réaliste de l'état du monde contemporain plongé dans l'orgueil des technosciences. Toutefois, leur conséquence sur la

¹¹ Il s'agit là d'un anglicisme qui signifie « joueur de jeux vidéo ». À cet effet, on distingue le joueur occasionnel (*casual gamer*), le joueur passionné (*hardcore gamer*) et le joueur professionnel (*pro gamer*).

littérature contemporaine est sans commune mesure avec la narration d'autrefois.

3.2. Jeu vidéo et formatage narratif chez Garréta

Le jeu vidéo est en soit une forme narrative. En tant que tel, il emprunte une grande partie de son imaginaire aux productions fictionnelles qui l'ont précédé. De ce point de vue, il vit sous l'influence intertextuelle de la littérature et du cinéma (Chevaldonné, 2012, p.115). On sait que la notion de "romanesque" est, au sens premier, ce qui relève du roman et donc de la littérature. On sait également, depuis un moment, que le romanesque constitue un type de modélisation du réel, qui s'est exporté d'un medium à un autre. Le romanesque, compris comme catégorie esthétique transgénérique, correspond à une réalité poreuse, friable, dont la dimension qualitative facilite les processus de transferts médiatiques.

Dans le roman garrétien, l'on rencontre les jeux vidéo et leurs variantes. Ce mélange structure méta-médiatique/roman donne l'impression de se retrouver dans une sorte de mosaïque, dans un décor multicolore, dans un espace hybride. La romancière transpose les appareils ludiques dans son texte en en faisant un objet de littérisation. Ce faisant, elle expérimente un nouveau dispositif narratif : la narration par le jeu. Par ce processus de révision et de narrativisation, la romancière « fait exploser les limites esthétiques et formelles de la narration. » (C. Djéké, 2015, p.199). La fiction devient un discours sur le jeu. Les personnages deviennent des acteurs vidéoludiques tout comme les acteurs de jeu se confondent aux protagonistes du roman. Il est, par exemple, difficile pour le lecteur de délier Gardana, Arthur, Jérémie, Momus, Sordini, Galater, Schwartzer, Klamm, Giza et Westwest de leur statut de personnages vidéoludiques de leur rôle de protagonistes romanesques. On débouche alors sur une mise en œuvre du récit liée à l'expérimentation de nouvelles perspectives narratives visant à la création d'une atmosphère vidéoludique dans le récit.

Par ailleurs, l'usage de lexique du ludique transforme le texte en livret d'apprentissage des techniques de jeu. Tout se passe comme si l'objectif de l'auteur est d'apprendre son lecteur à la pratique de jeu mais surtout à l'usage d'un ordinateur, méta-média support des jeux électroniques. En truffant, en effet, son roman de termes et expressions relevant des

accessoires des jeux: avatar, monocle, ordinateur, joystick, les circuits, les rafales de bytes, modem, réseau, programme, etc., l'auteure invite le lecteur à s'accommoder avec ses nouveaux gadgets technologiques et électroniques qui ont envahi l'espace physique et virtuel. Avec cet amoncellement de lexique de jeu, l'on fait surtout face à un brouillage entre roman et jeu vidéo, interaction ou interconnexion possible grâce à l'usage tous azimuts de protagonistes et de bréviaire du ludique. Cette stratégie d'hybridation démembré le texte et entraîne une réécriture du roman qui passe par la capture de séquences du méta-média qui met le jeu en scelle. Elle donne à voir, en définitive, un récit émietté ou se mêlent des fragments de jeu vidéo et des morceaux de narration qui s'encastrent parfaitement au sein de la diégèse.

Avec la fusion de structures de jeu vidéo dans le récit, on peut donc dire que le roman migre vers les médias. Ce déferlement médiatique devient ainsi un paramètre important de lisibilité du récit de Garréta, un paradigme d'écriture qui engage le roman dans une atypie voulue, faisant de l'hybridation, « du phagocytage médiatique » (C. Djéké, 2015, p.201) et de l'hétérogénéité un leitmotiv de construction du texte romanesque. Le lecteur a affaire à un moule textuel mouvant, susceptible de convertir d'autres productions artistiques/médiatiques pour pouvoir les fondre dans son moule linguistique.

Conclusion

L'étude a mis en exergue la nature transmédiatique, dialogique et surtout vidéoludique de l'écriture d'Anne Garréta. Son récit, émaillé de bout en bout par les expressions des jeux vidéo, est partagé entre structures narratives et transmédia. Cet article a voulu, dans une perspective descriptive, interroger les implications narratives et fonctionnelles de cette catégorie récréative dans le corps textuel. Il en ressort que, dans *La Décomposition* et *Sphinx*, il y a une sorte d'adaptation des narrations des jeux vidéo dans la structure romanesque à travers des jeux de rôle attribués à des protagonistes particuliers, se démarquant par leur caractère bi-statutaire : entre personnages ludiques et protagonistes romanesques. En ce sens, l'écriture de l'écrivaine française dispose d'un système de codes et de construction de sens hybrides, visuels, sonores et textuels. Ces romans se donnent donc à lire comme un creuset de forme lié à une esthétique « d'impureté ». Sous la

forme d'hyper-référentialité, de narrativisation, de réappropriation de formes, d'insertions méta/intertextuelles, des structures du ludique s'invitent et se construisent librement dans le tissu narratif. Ce faisant, elles déconstruisent en profondeur la forme de base du roman. Émerge alors une forme romanesque contrariée, défigurée, altérée où la combinaison des jeux vidéo et du jeu littéraire dévoile un complexe narratif et discursif permettant de « saisir le processus de [transmédialisation] comme une construction à la fois sociale et sémiotique ». (T. Lattro, 2015, p.166)

Références bibliographiques

- ARSENAULT Dominic, 2006, « Jeux et enjeux du récit vidéoludique : la narration dans le jeu vidéo » [En ligne], Mémoire de master en études cinématographiques, sous la direction de Bernard Perron, université de Montréal, URL : <http://www.le-ludophile.com/Files/Dominic%20Arsenault%20-%20Memoire.pdf> (consulté le 11/08/2022)
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BLAISE Pascal, 1670, *Les Pensées*, p.139
- CAILLOIS Roger, 1967, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, (1ère édition 1958).
- CASEVITZ Michel, 2018, « Les noms du jeu et du jouet en grec », *Kentron* [En ligne], n°34, mis en ligne le 20 décembre 2018, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/kentron/2545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kentron.2545>, pp.51-60.
- CAZENEUVE Jean, 2010, « Jeu dans la société » in *Encyclopaedia Universalis* sur le site <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jeu-le-jeu-dans-la-societe/3-le-jeu-et-l-engagement-social/>
- DAUPHRAGNE Antoine, 2011, « Le sens de la fiction ludique : jeu, récit et effet de monde », *Strenæ* [En ligne], 2 |, mis en ligne le 21 juin 2011, consulté le 12 novembre 2019. <http://journals.openedition.org/strenae/312> ; DOI : 10.4000/strenae.312.
- DJÉKÉ Coulibaly, 2015, « Intermédialité, intergénéricité, interartialité et migration : les voix de l'informe dans Les Taches d'encre de

- Sandrine Bessora » dans Roger Tro Dého et YAO Louis KONAN, (Dir.), *L'Informe dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, pp.191-220.
- ELLUL Jacques, 1987, *Le Bluff technologique*, Paris, Hachette.
- GARRÉTA Anne, 1999, *La Composition*, Paris, Grasset.
- HUIZINGA Johan, LUDENS Homo, 1951, *Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
- KERN Laurence, 2012, « Chapitre 3. Effets des jeux vidéo sur les individus », Lucia Romo éd., *La dépendance aux jeux vidéo et à l'Internet*. Dunod, pp. 31-66.
- L'Atelier Études et Conseil pour le Forum d'Avignon, *Impact des technologies numériques sur le monde de la culture. Bilan de nos 10 premières années au 21^e siècle*. L'Atelier BNP Paribas pour le Forum d'Avignon - Novembre 2010, P.103.
- LATTRO, Tite, 2015, « Preuves et épreuve d'une narration radiophonique chez Ken Bugul » dans TRO Roger Dého et YAO Louis KONAN, (Dir.), *L'Informe dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, pp.139-168.
- LIPOVETSKY Gilles, 2010, « Le règne de l'hyperculture : cosmopolitisme et civilisation occidentale », dans *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, Paris, Grasset.
- LIPOVETSKY Gilles, 2004, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- THOMAS Manuel, 2019, <https://www.baloise.com/fr/home/actualites-et-stories/actualites/blog/2019/pourquoi-jouons-nous-a-des-jeux-video.html>
- MAUGER Vincent, 2018, « Design narratif : considérations préalables à son étude et à l'analyse de compositions ludofictionnelles sous le modèle EST », *Sciences du jeu* [En ligne], n° 9.URL: <http://journals.openedition.org/sdj/985> (consulté le 11/08/2022)

Essai de catégorisation des anthroponymes référentiels dans les romans de Sony Labou Tansi

Gashella Princia Wynith KADIMA-NZUJI

École Normale Supérieure

Université Marien Ngouabi, Brazzaville

mouandankoussou@gmail.com

Résumé : Cette étude s'appesantit sur les anthroponymes réels présents dans les romans de Sony Labou Tansi. Elle se concentre sur les anthroponymes issus de l'univers familial de l'écrivain. Elle recourt aux outils théoriques et méthodologiques de l'onomastique littéraire pour se réaliser. Le but visé est de montrer que l'œuvre de Sony Labou Tansi, du fait de la stratégie dénominative déployée par l'écrivain, aspire à la vraisemblance et crée un monde où les personnages qui l'habitent présentent toutes les apparences de la vérité.

Mots-clés : Anthroponyme, Catégories, Onomastique, Stratégie dénominative, Vraisemblance.

Abstract: This study focuses on the real anthroponyms from the writer's familiar universe. It uses the theoretical and methodological tools of literary onomastics to achieve this. The aim is to show that the work of Sony Labou Tansi, because of the denominative strategy deployed by the writer, aspires to verisimilitude and creates a world where the characters who inhabit it present all the appearances of truth.

Keywords: Anthroponyms, Categories, Onomastics, Denominative strategy, Likelihood.

Introduction

Cette contribution a pour objet l'étude des noms propres référentiels dans les romans de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi. Ce que nous appelons « nom propre référentiel » couvre, comme le rappelle Louis Hébert (2014, p.52-53), un champ assez vaste qui comprend les anthroponymes (noms, prénoms et éventuellement surnoms de personnes), les toponymes (noms de lieux), les chrononymes (noms de

périodes historiques), les réonymes (noms d'objets ou d'institutions), la titrologie (titres d'ouvrages). Cependant, pour la présente étude, nous nous limiterons aux anthroponymes qui sont légion dans les romans de Sony Labou Tansi, d'autant qu'ils forment ce que la critique nomme « l'étiquette » des personnages (P. Hamon, 1977, p.148-149). Nous nous proposons de les inventorier minutieusement selon les différentes catégories auxquelles ils sont censés appartenir, mais aussi d'évaluer et d'expliquer leur portée sémantique.

Le travail onomastique qu'accomplit Sony dans son œuvre romanesque est des plus remarquables. Les anthroponymes y renvoient de façon explicite ou implicite à des personnes du monde réel que l'écrivain a eu à rencontrer dans son existence ou au hasard de ses voyages, de colloques ou de réunions littéraires, ou avec qui il a eu à nouer des liens d'amitié.

La question principale que nous nous posons est la suivante : Comment Sony Labou Tansi fictionnalise-t-il des noms de personnes réelles dans ses romans ? Une question secondaire la complète : Quelle serait la visée d'une telle pratique ?

De cette double interrogation découlent les hypothèses suivantes : les anthroponymes référentiels sont repris dans les romans de Sony tels qu'ils figurent dans les registres d'état civil ; les anthroponymes référentiels sont modifiés ; les anthroponymes référentiels résultent du couplage de deux ou plusieurs noms différents.

Pour mener à bon port nos analyses et vérifier nos hypothèses, nous recourons à l'onomastique littéraire. Pour Louis Hébert (2014, p.52-53), l'onomastique littéraire inventorie les noms propres dans une œuvre donnée et la structure de sens qu'ils fondent.

L'objectif de l'analyse est de montrer que le recours de Sony Labou Tansi aux anthroponymes référentiels relève d'une stratégie narrative que l'écrivain déploie du reste adroitement pour mettre en lumière ce que Frank Wagner considère comme « une tension essentielle entre deux pôles contradictoires : aspiration à la vraisemblance d'une part, à l'invraisemblance d'autre part » (F. Wagner, 2008, p.18). Il existe, en effet, des phénomènes de nomination arbitraire comme ceux en vigueur à l'état civil. Il existe aussi des phénomènes de nomination motivée, voire surmotivée comme ceux à l'œuvre dans toute fiction. Nous voudrions, en reprenant à notre compte les mots de Frank Wagner, montrer que les

noms des personnages sonyens connotent « simultanément et contradictoirement la “vérité” de la fiction et sa “fictionnalité” » (Idem).

La présente étude se structure autour de trois axes majeurs : les anthroponymes référentiels tels qu'ils figurent dans les registres d'état-civil ; les anthroponymes référentiels modifiés ; les anthroponymes référentiels issus du couplage de noms différents.

1. Anthroponymes référentiels empruntés aux registres d'état-civil

Concernant cette première catégorie des anthroponymes référentiels, quelques noms sont attestés : Fernando Lambert, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ; Jean de Rochegonde, dans *L'État honteux*, et Delos Santos, dans *Les Yeux du volcan*, etc.

À l'époque où Sony Labou Tansi écrit *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Fernando Lambert est professeur de littératures africaines à l'Université Laval (Québec) après avoir enseigné quinze ans durant en Afrique, à titre de coopérant canadien. Attentif à l'évolution des littératures africaines francophones, il a publié de nombreux articles et prononcé de nombreuses conférences sur les auteurs et les œuvres du continent. Pendant son magister à Laval, il a organisé des colloques et des rencontres sur les littératures africaines, où il a invité beaucoup d'écrivains à s'y exprimer. Il est fort probable que Sony Labou Tansi l'ait rencontré à l'une de ces occasions et ait été séduit par la personnalité ouverte et généreuse de ce spécialiste de Léopold Sédar Senghor (A. Kom, 2000, p. 212). Cela expliquerait ainsi la mention du nom du professeur québécois dans l'œuvre fictionnelle de l'écrivain congolais. Aussi, ce nom apparaît dans le roman de Sony Labou Tansi comme il figure à l'état civil. Quant à Jean de Rochegonde et Delos Santos, ils ont été, le premier conseiller culturel et le second ambassadeur de France en République du Congo.

2. Anthroponymes référentiels modifiés

Nous relevons d'entrée de jeu les anthroponymes modifiés ou transfigurés soit par troncation : Maria Léontina Chi, dans *La Vie et demie*, Ichelle, dans *Les Yeux du volcan* ; Michel Devésa et Lekas Mondio Atondi, dans *Le Commencement des douleurs* ; soit par adjonction d'un suffixe : Edouardo Maunicka, dans *Le Commencement des douleurs* ; soit par

transformation d'une ou plusieurs lettres composant les noms : Bernardo Maquise et Christian de La Bretelle, dans *Les Yeux du volcan* ; Affonso Zangar Konga et Mahunga-Ngilla, dans *Le Commencement des douleurs* ; Rogueiro Duchemin, Emilio Bayanda et Daniellio Mesdinaci, dans *La Vie et demie*; Wello Lassamba, dans *L'État honteux*.

On observe, en effet, que les personnages évoqués sont tous familiers à Sony Labou Tansi. Maria Léontina Chi n'est autre que la poétesse congolaise de langue française : Marie-Léontine Tsibinda. Auteur de poésie, de théâtre, de nouvelles et de contes, elle apparaît également sous le nom de Léonti. Elle fut très proche de l'auteur de *La Vie et demie*. Elle a pris une part active, en tant que comédienne, à l'aventure théâtrale menée par Sony Labou Tansi sous l'appellation de Rocado Zulu Théâtre (M.-L. Tsibinda, 2015, p. 165-167). Ichelle, dans *Les Yeux du volcan*, ou Tchitchialia, dans *La Vie et demie*, est la transfiguration du patronyme de Tchichelle Tchivela, alias Auguste François Marc Tchichelle.

Médecin-colonel de son état, Tchichelle Tchivela était un ami de Sony Labou Tansi. Une amitié profonde liait, en effet, les deux hommes ainsi qu'en témoigne la dédicace autographe du roman *Les Yeux du volcan*. Sony y exprime à l'auteur de *Longue est la nuit* (Tchichelle, 1980) son estime et justifie les sentiments de confraternité de plume qu'ils entretenaient l'un à l'égard de l'autre. Il écrit en effet :

À mon frère d'âme Tchichelle Tchivela, frère d'encre, frère d'espoir... et pour dire que notre force est dans le triomphe du courage, de l'intelligence, de la transcendance contre la peur, l'exil et la tombe. En hommage à sa plume et à son tendre entêtement.

Sony nomme, ici, les vertus qui les rapprochaient l'un de l'autre dans un contexte sociopolitique congolais particulièrement difficile. Il s'agit du courage, de l'intelligence et de la transcendance. Le courage de résister à toute épreuve. L'intelligence de savoir préserver son intégrité dans une société corrompue. La transcendance des pesanteurs sociales, morales et psychologiques, afin de s'assumer en tant qu'être humain et, par conséquent, d'assumer sa condition d'homme. Tchichelle, comme Sony, faisait partie de la « phratry congolaise » (A.-P. Bokiba, 2006, p. 155-171). Auteur de romans et de nouvelles, il a contribué à introduire les écrivains latino-américains dans les débats littéraires et dans les programmes d'enseignement universitaire au Congo.

Michel Devésa, de son vrai nom Jean-Michel Devésa, est un universitaire français qui a passé quelques années au Congo-Brazzaville en qualité de coopérant. Auteur d'une biographie littéraire de Sony Labou Tansi, il a consacré le plus clair de son temps à étudier les racines kongo de l'œuvre de l'écrivain congolais (J.-M. Devésa, 1996). Il s'est trouvé mêlé aux aventures théâtrales et politiques de l'auteur de *L'État honteux*.

En dépit de la substitution de la lettre *k* à la lettre *c* tout en conservant les mêmes sons et de la troncation du préfixe *mon* de Monmondio, le personnage de Lecas Mondio Atondi renvoie à l'universitaire congolais et homme politique Lecas Monmondio Atondi. Edouardo Maunicka est la graphie modifiée par adjonction des suffixes *o* et *a*, du patronyme du poète mauricien Édouard Maunick. Ce dernier a été de ceux qui ont reconnu les premiers les talents littéraires de Sony Labou Tansi.

Le nom de Bernardo Maquise est sans aucun doute la déformation du patronyme du journaliste congolais Bernard Mackiza. Christian de la Bretelle renvoie à Christian de la Bretesche. Affonso Zangar Konga est une altération du patronyme du poète et journaliste congolais Alphonse Ndzanga Konga. L'anthroponyme Mahunga-Ngilla renvoie à Mougounga-Ngilla, homme politique congolais. Rogueiro Duchemin est l'altération du patronyme de Roger Chemain, un coopérant français qui a longtemps enseigné les littératures francophones à l'Université Marien Ngouabi et participé activement avec son épouse Arlette Chemain-Degrange, à la vie littéraire au Congo. De leur participation à la vie littéraire congolaise, Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange ont tiré un ouvrage qui fait autorité, sous le titre de *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* (1979).

Emilio Bayanda est le nom altéré d'Émile Biayenda, premier cardinal du Congo. Daniellio Mesdinaci est la transformation du patronyme du Français Daniel Mesguish, homme de théâtre qui a mis en scène des œuvres dramatiques de Sony Labou Tansi, notamment *Antoine m'a vendu son destin*, en 1986 (V. Mbila Mpassi, 2015, p. 172). Wello Lassamba est le travestissement de François Wellot-Samba, ancien directeur de la bibliothèque universitaire à Brazzaville.

Par ailleurs, comme l'indique André-Patient Bokiba (1997, p. 259), certains de ces personnages conservent dans la fiction la fonction ou les attributs de personnages réels :

Bernardo Maquise alias Bernard Mackiza, rédacteur en chef de *La Semaine africaine* est rédacteur en chef de *La Septaine* dans *Les Yeux du volcan*, Tchitchialia, appelé aussi Tchi dans *La Vie et demie* et/ou Ichelle dans *Les Yeux du volcan* est médecin comme Docteur François Tchichelle, le père Christian de la Bretelle conserve sa profession sacerdotale comme le père Christian de la Bretesche, le conservateur Lassamba Wello demeure un double fictif de François Wellot-Samba, (...). A.P Bokiba, 1997, p. 259)

Il faudra néanmoins reconnaître qu'il en existe d'autres qui n'obéissent pas à ce schéma. Ces derniers ne conservent que les dénominations, modifiées ou non, mais les fonctions qu'ils exercent ou les attributs qui les déterminent dans la fiction sont souvent éloignés de ceux de personnages réels.

Le personnage de Fernando Lambert dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, par exemple, est un piroguier et un pêcheur (p. 103), alors que celui du monde réel est un universitaire québécois. Le personnage d'Affonso Zangar Konga dans *Le Commencement des douleurs*, est un artiste-musicien à succès, qui compose des « symphonies polyphoniques » (p. 151). Il est considéré comme « le plus célèbre jazzman de la Côte » (p. 53), alors que celui du monde réel est journaliste et écrivain. Certes, la créature et le modèle sont tous les deux des créateurs, mais, ils exercent leur talent dans des secteurs différents : la musique pour le premier et l'écriture pour le second. Le personnage de Michel Devesa dans ce même roman est présenté comme un « compagnon technique du bourgmestre Palmara » (p. 152), alors que celui du monde référentiel est un universitaire et écrivain français. Le personnage de Lekas Mondio Atondi, auteur d'une lettre enflammée, est un « môme » (p. 110), pour reprendre le terme utilisé par le juge pour le désigner, que l'indifférence de Banos Maya et la déception amoureuse que cette attitude entraîne conduisent au suicide. La personne référentielle, en l'occurrence Lecas Atondi Monmondio, est quant à lui un homme d'âge mûr, un universitaire doublé d'un homme politique.

Pour peu que le lecteur connaisse le modèle, c'est-à-dire la personne référentielle, avec ses fonctions et ses attributs, il aura du mal à s'accommoder des traits physiques et moraux que la fiction lui attribue si ces traits ne lui correspondent pas. Cet écart entre la personne réelle et le personnage fictionnel crée chez le lecteur non habitué à ce genre de

pratiques scripturales, un effet esthétique d'étrangeté et peut, de ce fait, devenir une source du comique.

Mais, comment comprendre une telle fictionnalisation des noms propres de personnes réelles ? André-Patient Bokiba (2006, p. 260) répond à cette question en soulignant que chez Sony Labou Tansi :

(...) la fictionnalisation des noms de personnes réelles au-delà de l'hommage rendu à des amis que l'auteur veut associer au destin de la création d'un livre, vise aussi à créer un effet esthétique de surprise chez le lecteur peu habitué à cette pratique d'une portée essentiellement ludique et factice qui atteste de la dimension arbitraire de l'acte de nommer.

On comprend, en définitive, que la fictionnalisation des noms de personnes réelles, loin d'être vide de sens, est une pratique langagière à triple détente : rendre hommage à des amis ; associer ces mêmes amis au destin de la production du livre ; créer un effet esthétique de surprise. Pour mieux comprendre ce souci qu'avait Sony de rendre hommage à ses amis, il faudra savoir que l'écrivain était fidèle dans ses amitiés. De tous les témoignages (cf. Mukala Kadima-Nzujii, Nicolas Bissi, Victor Mbila-Mpassi) que nous avons recueillis sur l'auteur, il ressort qu'il rendait régulièrement visite aux uns et aux autres comme il ouvrait la porte de sa maison à tous ceux qui souhaitaient le rencontrer ; qu'il se souciait de la santé de ses proches comme de ses amis ; qu'il répondait au nombreux courrier qu'il recevait. Dans une conférence publique prononcée à Lomé en 1988, il déclarait sans ambages :

... à l'intérieur de Brazzaville, tous les jours quand on se réveille, on sait qu'on va voir Bemba, on sait qu'on va voir Dongala, on sait qu'on va voir les (... ?), on sait comment va chacun. Ça, c'est une chance inouïe pour le Congo (X. Garnier, 2015, p. 19).

Le pronom indéfini « on » employé ici supplée l'auteur du propos qui se refuse à se désigner lui-même au moyen du pronom personnel « je ». Mais, à bien y regarder de près, il renvoie aussi, tout en suppléant l'auteur, à un « on » collectif, qui inclut les autres écrivains qui ont pris l'habitude de se fréquenter et de se reconforter et qui de ce fait renforcent cette connivence entre eux, fondement de la phratricie.

3. Anthroponymes issus du couplage de noms différents

Il existe dans le système des noms qui se dégage des romans de Sony Labou Tansi des patronymes issus du couplage de deux ou trois noms différents : Marc-François Matéla-Péné, dans *La Vie et demie* ; Nicolas Laroux Bissi, dans *L'État honteux* ; Larmanta Fandra do Mbondo Nisa, Bobozo Inga, Diégo Sadoun Argandov, dans *Les Yeux du volcan*; Arthur Banos Maya, Adotévi Lanza, Zanga Lopes, Édouard Mongo do Nguelo Ndele, Manuel de Nguelo Ndalo, dans *Le Commencement des douleurs*.

L'anthroponyme Marc-François Matéla-Péné est composé d'un double prénom « Marc-François » et d'un patronyme « Matéla-Péné ». Marc-François est le prénom à l'état civil du romancier et nouvelliste congolais Tchichellé Tchivela, alias Auguste François Marc Tchichellé. Tchichellé apparaît également dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, notamment *La Vie et demie*, sous l'appellation de « docteur Tchitchiala » ou « docteur Tchi ».

En ce qui concerne « Matéla-Péné », il renvoie à Victor Louya Mpené Malela, un sociétaire du Rocado Zulu Théâtre. Cet artiste comédien a interprété de nombreux rôles et incarné plusieurs personnages du théâtre de Sony Labou Tansi. Comme à son accoutumée, Sony déforme la plupart des anthroponymes référentiels qu'il intègre à ses récits. C'est ainsi que Mpené Malela devient sous sa plume Matéla-Péné, Tchichellé Tchitchiala, Ndzanga Zangar ou Zanga.

Nicolas Bissi est l'identité d'un proche de Sony Labou Tansi. Cofondateur du Rocado Zulu Théâtre, il est l'auteur de nombreuses pièces de théâtre qui ont été jouées mais qui sont restées inédites. Si Sony Labou Tansi s'était contenté de donner à son personnage le nom exact du cofondateur du Rocado Zulu Théâtre, nous aurions rangé ce nom dans la première catégorie. Mais le fait d'avoir intercalé un autre nom, en l'occurrence Laroux, entre le prénom Nicolas et le patronyme Bissi modifie l'identité de ce dernier.

« Mbondo Nisa » est la déformation de Mboudo-Nesa (Alphonse), patronyme d'un homme politique congolais parmi ceux qui ont eu à soutenir l'aventure théâtrale de Sony Labou Tansi.

« Bobozo Inga » nous paraît être une association empreinte de dérision pour peu qu'on connaisse l'histoire de la République du Zaïre du Maréchal Mobutu Sese Seko. Bobozo était un général d'armée, parent du

Maréchal Mobutu, connu pour ses frasques et sa propension à la gabegie. « Inga » est l'un des barrages hydrauliques les plus puissants d'Afrique. Il fournit de l'électricité à une grande partie du continent et rapporte à Kinshasa des revenus substantiels. En associant le nom du général Bobozo au barrage d'Inga, il y a comme fusion de l'un dans l'autre : il ressortirait de cette fusion l'idée que les revenus que procure le barrage d'Inga ne sont guère versés à l'État mais à l'individu Bobozo. Il y aurait donc mainmise de ce dernier sur les richesses nationales.

Avec l'anthroponyme Diégo Sadoun Argandov, Sony multiplie les clin d'œil à ses proches comme en signe de reconnaissance ou d'amitié. Les archives du Rocado Zulu Théâtre en notre possession nous renseignent, en effet, qu'un certain Max Sadoun fut l'un des membres d'honneur de cette compagnie théâtrale.

Le patronyme « Banos » revient à plusieurs reprises en diverses combinaisons : « Arthur Banos Maya », « Estina Banos Lima », « Sarah Banos Maya », etc. Ce qui nous paraît intéressant ici c'est la récurrence de l'anthroponyme Banos. Cet anthroponyme renvoie à Bernard Roblès Banos qui fut l'un des directeurs du Centre culturel français de Brazzaville dans les années quatre-vingt. Membre d'honneur du Rocado Zulu Théâtre, il a contribué de façon significative au rayonnement du théâtre de Sony Labou Tansi.

« Adotévi Lanza » est un couplage d'anthroponymes qui mériterait un commentaire. Si, hormis sa consonance latino-américaine, l'anthroponyme « Lanza » n'offre rien d'intelligible, « Adotévi » quant à lui renvoie à l'anthropologue béninois Stanislas Spero Adotévi, dont l'essai *Négritude et négrologues* publié en 1970 chez UGE/Plon, est apparu à plus d'un critique comme l'acte de décès de la Négritude senghorienne.

« Zanga Lopes » nous semble être une combinaison de deux anthroponymes d'écrivains congolais. Nous avons déjà rencontré le nom « Zanga » sous la dénomination de « Zangar » : il s'agit du même nom bien que les graphies soient différentes, qui renvoie à la même personne, en l'occurrence Alphonse Ndzanga Konga, un poète et journaliste congolais.

Quant à Lopes, il revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, avec des graphies différentes : Lopes, Lopez, Lopès. Il est sans aucun doute l'un des plus récurrents. Il apparaît dans l'appareil titulaire, notamment *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ; il figure dans les

textes dédicatoires des romans *La Vie et demie*, *L'État honteux*, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* ; il est porté par des personnages principaux, en l'occurrence Martillimi Lopez dans *L'État honteux* ; il est également attribué à des personnages secondaires : Lopez Belinda, Lopez Dario, Habiola Lopez, Zanga Lopes, Marc Lopes, Zoani Lopes, etc.

La question qui se pose est de savoir à qui renvoie ce nom. Il semble que l'anthroponyme Lopes est repris à l'écrivain congolais Henri Lopes. Connaissant l'histoire littéraire du Congo, avec ses cénacles et sa phratrie, on s'aperçoit aisément de cette solidarité de plume qui a existé (peut-être existe-t-elle encore !) parmi les écrivains congolais. Des écrivains comme Henri Lopes, Alphonse Ndzanga Konga, Sylvain Bemba, des spécialistes de littérature comme Arlette Chemain, des amateurs de lettres comme Alphonse Mboudo-Nesa ont sans aucun doute contribué à la maturation du talent de Sony Labou Tansi. Ils deviennent *ipso facto* les principaux dédicataires des œuvres de ce dernier. Il semble donc que c'est en signe de reconnaissance ou d'amitié que Sony Labou Tansi non seulement leur dédie ses livres, mais en plus donne à ses personnages leurs noms comme pour signifier et, par conséquent, pérenniser les liens qui les unissent. Nous en avons pour preuve la dédicace du quatrième roman de l'écrivain congolais, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* :

À tous ceux qui m'ont aidé
 À venir au monde :
 Mon père,
 Ma mère, ma grand-mère,
 Alphonse Mboudo-Nesa,
 Arlette, Pierrette, Henri Lopes, S. Bemba...

Dans ce texte dédicatoire, Sony rend hommage à tous ceux qui l'ont « aidé à venir au monde », c'est-à-dire à naître à la littérature et à exister comme écrivain. Il cite en premier lieu son géniteur, le nommé Masoko ma Nzuzi Musunia Labou Soso, dont il dit par ailleurs, dans la dédicace du *Commencement des douleurs*, qu'il est « mort pour mieux m'aider à vivre ». Il cite en second lieu sa génitrice Bidunga Eolo dia Binkongolo, ainsi que sa grand-mère Wanunu Batatansi. Vient en troisième position l'homme politique congolais Alphonse Mboudo-Nesa. Nous croyons voir dans ce positionnement non seulement l'expression de l'attachement de

l'écrivain à l'homme politique qui avait accepté de présider aux destinées du Rocado Zulu Théâtre, mais aussi les marques de reconnaissance à l'égard de celui qui fut l'un de ses mécènes. Les derniers noms cités dans le texte dédicatoire sont par ordre d'apparition ceux d'Arlette, Pierrette, Henri Lopes et S. Bemba.

À travers les deux prénoms féminins, se reconnaissent le professeur et l'épouse. Arlette Chemain-Degrange a, pendant de longues années, enseigné les littératures francophones à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville, au titre de la coopération française. Par ses articles, ses ouvrages et ses entretiens avec des auteurs, elle a contribué à faire connaître davantage la littérature congolaise francophone. Sony compte le couple Chemain (Roger et Arlette) parmi les personnes qui l'ont aidé à venir au monde au même titre que ses parents. Si ceux-ci ont eu le privilège d'avoir donné la vie à un enfant exceptionnel, les autres peuvent se féliciter de l'avoir élevé au rang de démiurges. Sony le reconnaît sans détour :

Je suis très ami à Lopes ainsi qu'aux Chemain, écrit-il à Françoise Ligier en date du 30 septembre 1978. Tu vois ce qu'ils me font ces sales cons de mes amis : Henri me met une machine à écrire pour m'obliger à écrire plus, les Chemain me font un mandat pour m'acheter en avance mon premier livre', sans doute parce qu'ils savent qu'on n'est pas toujours payé ici (Sony, 2005, p. 228-229).

Quant à Pierrette, il s'agit de Pierrette Kinkela, l'épouse de Sony Labou Tansi, dont l'écrivain a eu trois filles : Yavelde, Darmala et Andra. Henri Lopes et S. [Sylvain] Bemba clôturent la liste des dédicataires. On sait le rôle joué par ces deux auteurs dans le cercle de la phratricie congolaise (S. Bemba, 1988, p. 13-15). Jean-Baptiste Tati Loutard (1997, p. 22) écrit à propos de Sylvain Bemba qu'« il célèbre la phratricie des écrivains congolais ; [qu'] il en est le meilleur serviteur à travers préfaces, dédicaces, correction de manuscrits, d'épreuves, recension des œuvres de ses confrères pour lesquels il a conçu une belle utopie. »

Sony reconnaît lui-même cette connivence entre les écrivains, qui articule et sous-tend la vie littéraire congolaise. Au cours d'une conférence qu'il prononce en 1988 à Lomé (Togo), il se confie au public en ces termes :

Je suis ami à Tchicaya U Tam'si qui est à Paris depuis très longtemps. Je suis ami à Henri Lopès qui est à Paris maintenant, mais qui m'écrit tout le

temps. Je suis ami à Théophile Obenga qui est à Libreville et, de temps en temps, je demande qu'on m'envoie (... ?) à Théophile à Libreville (X. Garnier, 2015, p. 7).

Comme l'écrit Xavier Garnier (2015, p. 8), la phratrie congolaise est un « espace associé, à géométrie variable, tissé de correspondances entre écrivains qui se sont reconnus comme tels ». Elle se nourrit, précise-t-il, « de la circulation des manuscrits, à l'écart des ordres sociaux et des mondes qui les sous-tendent » (X. Garnier, 2015, p. 17). Il s'agit en somme d'une « communauté d'initiés » (X. Garnier, 2015, p. 8). Sony est très attaché et s'en réclame. Dès son premier roman, *La Vie et demie*, il manifeste son appartenance à cette « communauté d'initiés » en dédiant son œuvre à deux de ses membres :

à Sylvain Mbemba
parce que, tout au long de cette fable
je ne cesse de me dire :
"Qu'est-ce qu'il va en penser le vieux ?"

À Henri Lopes aussi
puisque en fin de compte
je n'ai écrit que son livre.

Bien que soit modifiée l'orthographe de son patronyme du fait de la nasalisation de la consonne - *mb* au début du nom, il s'agit bel et bien de la même personne : Sylvain Bemba. Dans le système anthroponymique congolais, ce nom s'écrit de deux façons : Bemba ou Mbemba.

Dans son texte dédicatoire, Sony fait jouer à Bemba le rôle de celui qui lit, apprécie et éventuellement corrige ses manuscrits. Il ne fait que répéter ce qu'il avait déjà dit en d'autres circonstances, notamment dans ses correspondances (2005, p. 235). « J'ai terminé *L'État honteux* que Sylvain [Bemba] est en train de lire... », confie-t-il à Françoise Ligier, dans une lettre non datée (2005, p. 236). Sony est attentif à tout jugement que Bemba est susceptible d'émettre à son endroit. Il lui reconnaît les compétences de lecteur averti, de connaisseur, de critique littéraire, voire de mentor. La relation entre Sony et Bemba se situe, dans ce texte dédicatoire, au niveau de l'activité critique qui met face à face un écrivain prometteur et un critique averti.

La relation entre Sony Labou Tansi et Henri Lopes, déjà auteur de nouvelles et romans à succès, est du même ordre que celle qui existe

entre Sony et Bemba. Lopes comme Bemba lit et apprécie les manuscrits de Sony. « ... je le [le manuscrit de *L'État honteux*] donnerai à Lopes puis aux Chemain avant de l'envoyer. », avoue-t-il à Françoise Ligier (Ibid, p. 236). Il y a cependant quelque chose de plus : la relation de Sony avec Lopes se situe davantage au niveau de l'activité créatrice. Ici, Sony, jeune auteur, reconnaît en Lopes un devancier et un inspirateur : « je n'ai écrit que son livre », déclare-t-il. Les premières œuvres de Sony et celles de Lopes ont en effet ceci en commun le réalisme critique ainsi que la recherche des formes nouvelles d'écriture. Une telle parenté de pensée et de vision esthétique ne peut se comprendre que par le rapprochement intellectuel et littéraire des deux hommes.

Dans son ouvrage *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque*, Babou Diène (2011) montre bien que les deux auteurs immergent dans les cultures africaines et occidentales qui constituent une sorte de « matrice génétique de leur création romanesque » (B. Diène, 2011, p. 17). En somme, précise-t-il,

L'ancrage des [deux] écrivains dans les cultures africaine et occidentale place leur production romanesque entre l'oral et l'écrit, entre les traditions du Congo, la littérature occidentale et d'ailleurs (B. Diène, 2011, p. 17).

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons affirmer que l'écrivain Sony, sans se proclamer imitateur de Lopes, reconnaît néanmoins sa dette à la fois idéologique et esthétique vis-à-vis de son aîné : « je n'ai écrit que son livre », déclare-t-il au seuil de *La Vie et demie*. Pourtant, ce premier roman de Sony paraît en 1979, c'est-à-dire trois ans avant la publication de *Le Pleurer-Rire*, fresque romanesque de Lopes, qui lui est apparenté à bien des égards. Compte tenu de l'antériorité de *La Vie et demie* sur *Le Pleurer-Rire*, il aurait été plus logique que ce soit Lopes qui reconnaît sa dette vis-à-vis de Sony et non l'inverse.

Cette situation nous inspire deux réflexions. La première est que Lopes aurait, dans le cadre de la phratrie congolaise, fait lire son manuscrit qu'il avait sans doute déjà achevé à Sony et ce dernier, avec le talent qui le caractérisait, aurait repris à son compte et à sa manière la trame et les formes d'expression de *Le Pleurer-Rire*. Un concours des circonstances aurait fait que bien qu'ils aient été rédigés au cours de la même période, *La Vie et demie* passe l'épreuve de l'édition trois ans avant *Le Pleurer-Rire*.

La seconde réflexion est que Sony éprouve une grande admiration pour Lopes. Cette admiration se manifeste dans la recherche par le jeune auteur du parrainage de l'aîné dès le début de sa carrière littéraire. En témoigne la présence d'une préface de Lopes au seuil du premier livre publié de Sony intitulé *Conscience de tracteur* (1979) et paru la même année que *La Vie et demie*. Cette préface nous apparaît comme un acte d'adoubement d'un auteur naissant par un autre auteur, mais déjà confirmé. L'admiration de Sony pour Lopes se manifeste également dans les clins d'œil qu'il ne cesse, tout au long de sa production littéraire, de lui adresser : il lui dédie quelques-uns de ses livres et donne son nom à ses personnages, principaux, secondaires ou épisodiques.

Pour mieux comprendre cet attachement de Sony à Lopes, il faut rappeler cette anecdote qu'un proche de l'auteur de *La Vie et demie*, en l'occurrence son cousin Victor Mbila Mpassi nous a racontée au cours de nos enquêtes, à savoir que la toute première machine à écrire mécanique sur laquelle il a écrit ses premiers textes lui a été offerte par Henri Lopes. Sony lui-même le reconnaît dans une lettre à Françoise Ligier en date du 28 septembre 1978 : « Je frappe moi-même *L'État honteux* dont je t'enverrai un exemplaire puisque Henri Lopes m'a fait don d'une machine à écrire », (2005, p. 226). Dans une autre correspondance datant du 30 septembre 1978 et adressée à Françoise Ligier, Sony ne cache pas le rôle joué par Henri Lopes dans sa vie littéraire : « Je t'enverrai tout tapé mon roman : *L'État honteux*. Il y a déjà prêt *Le Mort te dit Adieu Toi Qui Restes Vivant*, c'est Lopes qui me le fait taper » (2005, p. 229). Au-delà des correspondances, Sony attribue aux enfants d'un pêcheur dans *L'Anté-peuple* le prénom de Henri comme celui de Sylvain, à l'instar de Henri Lopes et Sylvain Bemba, dédicataires de *La Vie et demie* (A.-P. Bokiba, 2006, p. 160).

Ces deux hypothèses nous amènent en fin de compte à penser que Sony Labou Tansi et Henri Lopes ont les mêmes préoccupations thématiques et stylistiques en mettant en lumière, sous des formes narratives renouvelées, non seulement les tares et les infirmités mais aussi les espérances de l'Afrique « sous les soleils des indépendances ».

L'association de ces deux autres anthroponymes « Zanga » et « Lopes » dans « Zanga Lopes », donne à penser que l'auteur du *Commencement des douleurs* cherche à montrer qu'il existe une sorte de connivence entre les deux écrivains dans les actions qu'ils ont eu à mener

individuellement ou ensemble pour la visibilité de son œuvre, et qu'il leur voue admiration et considération.

Les anthroponymes « Édouard Mongo do Nguelo Ndele » et « Manuel de Nguelo Ndalo » résultent de la déformation du patronyme de ces deux hommes politiques congolais : Emmanuel Nguoulondélé Mongo et Hugues Nguoulondélé. Le premier est un officier général en réserve de la République, qui a occupé une position centrale au sein de l'appareil politico-sécuritaire, sous le Parti Congolais du Travail (PCT), le second, fils du premier, est un homme politique. La modification des identités de personnages soit par troncation soit par adjonction soit par suppression soit, enfin, par permutation d'un phonème, d'un graphème ou d'un groupe syllabique constitue à première vue un indice ludique. Mais, en réalité, elle connote de la part du narrateur-auteur une certaine volonté de déréaliser le cadre référentiel. Autrement dit, le code anthroponymique traditionnel (celui de la littérature africaine francophone s'entend) se trouve ébranlé du fait que les transformations qu'il aura subies le privent de connotations culturelles dont il est chargé habituellement. Nguelo Ndele ou Nguéle Ndalo, par exemple, sont pour ainsi dire vidés des connotations culturelles dont est habituellement chargé le patronyme Nguoulondélé. Ils sont donc privés de toute référentialité que peut revendiquer une quelconque fonction identificatrice. Ce que Bachir Adjil écrit à propos des noms de personnages dans la littérature maghrébine peut s'appliquer aux romans de Sony Labou Tansi. Il écrit en effet : « Une nominalisation en rupture avec l'héritage anthroponymique de la littérature maghrébine ôte aux personnages l'ancrage référentiel et leur octroie une stature métaphorique qui atteint l'universel. » (B. Adjil, 1995, p. 90).

Les noms référentiels modifiés dans les romans de Sony Labou Tansi sont ainsi, pour reprendre l'expression d'Adjil, en rupture avec l'héritage anthroponymique de la littérature africaine francophone. Par conséquent ils perdent tout repère géo-historique et tout ancrage référentiel.

Conclusion

Au terme de cette étude, il y a lieu d'indiquer que nos analyses ont permis, d'une part, d'établir un relevé certes non exhaustif mais significatif des noms propres référentiels des personnages dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, d'autre part, de mettre en exergue leur fonctionnement complexe et varié. De ces analyses, il ressort que l'effort

de caractérisation des anthroponymes référentiels dans la fiction narrative de Sony Labou Tansi met en exergue l'importance de l'univers familial de l'auteur. L'usage des anthroponymes réels produit des effets intertextuels sur la cohésion du récit. L'emprunt au monde réel, notamment au registre d'état civil, des noms propres de personnes pour en faire des étiquettes signifiantes de personnages fictionnels, assure et entretient l'illusion réaliste. Le lecteur aura donc tendance, du fait de la stratégie dénomminative en vigueur, à confondre les personnages fictionnels avec ceux de la vie. Le souci manifesté par l'écrivain est de créer un monde où les personnages qui l'habitent présentent toutes les apparences de la vérité. En dépit des noms que portent ses personnages et qui désignent des personnes réelles, Sony Labou Tansi se refuse à établir une parfaite identité entre le sujet et le modèle. En effet, si l'étiquette signifiante est la même (même dénomination) pour l'un et l'autre, il s'avère qu'ils n'ont pas toujours les mêmes attributs. La condition sociale du personnage fictionnel, par exemple, ne correspond pas toujours à celle de la personne réelle à laquelle il emprunte le patronyme. Il se révèle que la stratégie dénomminative adoptée par Sony Labou Tansi joue de contrastes et produit en fin de compte un double effet ludique et comique.

Références bibliographiques

- Atelier(L')* de Sony Labou Tansi, vol. I. *Correspondance (C), Lettres à José Pivin (1973-1976), Lettres à Françoise Ligier (1973-1983)*, Paris, Revue Noire, coll. « Littérature-Inédits », 2005.
- ADJIL (Bachir), 1995, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, l'Harmattan/Awal.
- BARTHES (Roland), 1953 et 1972, « Proust et les noms », in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. Points, p. 121-134.
- BEMBA (Sylvain), 1988, « La phratrie des écrivains congolais », Paris, *Notre Librairie*, n° 92-93, mars-mai, p. 13-15.
- BISSI (Nicolas), 2015, « Moi, Sony et le Rocado : chronique d'un rêve réalisé », in *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée (Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques)*, Besançon, Editions Les Solitaires Intempestifs, p. 176-184.
- BOKIBA (André-Patient), « Martial, Simon, Sylvain, Michel, André et Cie ou une écriture du dédoublement dans l'œuvre de Sylvain N'Tari-Bemba », in Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dir.),

- 1997, *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Paris, l'Harmattan, p. 47-62.
- BOURNEUF (Roland) et OUELLET (Réal), 1975, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHEMAIN (Roger) et CHEMAIN-DEGRANGE (Arlette), 1979, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine.
- DEVESA (Jean-Michel), 1996, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, l'Harmattan.
- DIENE (Babou), 2011, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, l'Harmattan.
- GARNIER (Xavier), 2015, *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Éditions Karthala.
- HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland Barthes et al., 1977, *Poétique du récit*, Seuil, coll. Points, p. 148-149.
- HEBERT (Louis), 2014, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Classiques Garnier.
- KOM (Ambroise) (dir.), 2000, *Francophonie et dialogue des cultures. Mélanges offerts à Fernando Lambert*, Laval, GRELCA, coll. Essais.
- LOPES (Henri), 1982, *Le Pleurer-Rire* (roman), Paris, Présence Africaine.
- MBILA MPASSI (Victor), 2015, « Le Théâtre reste le moyen le plus rapide de parler aux hommes », in *Sony Labou Tansi en scène(s), La Chair et l'Idée (Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques)*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, pp. 168-175.
- NZETE (Paul), 1986, « Le système d'appellations des personnes au Congo : tradition et évolution », *La Revue des Sciences sociales*, n°8, pp. 157-173.
- NZETE (Paul), 1995, « Remarques sur l'Anthroponymie et la Toponymie dans l'œuvre romanesque de Tchicaya U Tam'Si », *L'Afrique littéraire, Hommage à Tchicaya U Tam'Si*, Paris, n°87, 2^e trimestre, p. 119-128.
- TADIÉ (Jean-Yves), 1987, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, coll. Les dossiers belfond.
- TATI LOUTARD (Jean-Baptiste), 1997, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Mukala Kadima-Nzujj et André-Patient Bokiba*

- (dir.), *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Paris, L'Harmattan, p. 22-34.
- TATI LOUTARD (Jean-Baptiste), 2003, *Libres mélanges*, Paris, Présence Africaine.
- TSIBINDA (Marie-Léontine), 2015, « Un réveil du théâtre congolais », Sony Labou Tansi en scène(s), *La Chair et l'Idée (Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques)*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, p. 165-167.
- TCHICHELLE (Tchivela), 1980, *Longue est la nuit* (nouvelles), Paris, Hatier, coll. « Monde noir poche ».
- WAGNER (Frank), 2008, « Perturbations onomastiques : l'ononastique romanesque contre la mimésis », *Narratologie « Onomastique romanesque »* n° 9 (Textes réunis par Yves Baudelle), Paris, CIRCPLES/L'Harmattan, p.17-42.

Dialogue littérature et médecine dans le roman d'Anne F. Garréta

GUEI Séraphine épouse YAHA

Université Alassane Ouattara de Bouaké (Cote d'Ivoire)

gueiseraphine@gmail.com

Résumé : Les interactions médicales constituent un point d'ancrage ou un repère de réflexion sur les œuvres de Garréta. La particularité de l'écriture cette auteure réside dans sa capacité à créer un rapport dialogique entre la littérature et les sciences médicales auxquelles elle emprunte codes et procédés pour sa mise en forme narrative. L'hybridation entre les deux formes d'expression constitue le prétexte à un pluralisme générique, voire à la combinaison et à la réunion de styles, de formes et de disciplines distinctes entraînant l'émergence d'une écriture à identité en recomposée. Cet article montre comment la combinaison de la littérature et des sciences médicales, à travers la mise en discours du corps humain et une description des espaces mortuaires, travaille la narration et transforme le roman garrétien en un espace de diffusion esthétique novateur.

Mots- clés : Dialogue, Littérature, Médecine, Narration.

Dialogue literature and medicine in the novel by Anne F. Garréta

Abstract: Medical interactions constitute an anchor point or a benchmark for reflection on the works of Garréta. The particularity of this author's writing lies in her ability to create a dialogical relationship between literature and the medical sciences from which she borrows codes and processes for her narrative formatting. The hybridization between the two forms of expression constitutes the pretext for a generic pluralism, even for the combination and reunion of styles, forms and distinct disciplines leading to the emergence of a writing with a recomposed identity. This article shows how the combination of literature and medical sciences, through the discourse of the human body and a description of mortuary spaces, works on the narration and transforms the Garretian novel into an innovative aesthetic diffusion space.

Keywords : Dialogue, Literature, Medicine, Narration.

Introduction

Le cloisonnement disciplinaire d'autrefois proscrivait le viol des territoires génériques ou le mélange des champs disciplinaires. Ainsi, sciences et littérature se trouvaient opposées, différenciées, distancées. À l'ère contemporaine, toutefois, l'on s'aperçoit que la séparation entre Sciences et Lettres n'est qu'une apparence, car il s'établit un dialogue insidieux, dynamique et persistant entre ces deux domaines. Nelson Goodman estime qu'il « n'existe pas de différence fondamentale entre l'expérience scientifique et l'expérience esthétique et que l'art, comme la science, serait un système, une version du monde, une manière de fabriquer. (N. Goodman, 1990, p.29). C'est dans ce contexte de symbiose insoupçonnée entre Science et Littérature que s'inscrit l'esthétique littéraire d'Anne Garréta, cette écrivaine de la contemporanéité. Elle esthétise dans son œuvre le corps humain et son dysfonctionnement en mettant en récit une *praxis* de la thérapie dans un modelage discursif du dialogue entre littérature et médecine. L'écrivaine poursuit son esthétique dialogique en littérisant la médecine, l'économie de la santé, l'espace mortuaire et les intrants paramédicaux. Il convient alors de se demander comment y parvient-elle ? Quel procédé use-t-elle pour faire conjuguer littérature et médecine dans son moule romanesque ? Quelle signification peut-on donner à une telle pratique faisant s'interpénétrer sciences médicales et mortuaires ?

En adossant donc cette étude au dialogisme, théorie développée par Mikhaïl Bakhtine (M. Bakhtine, 1970) et la sémiotique narrative, nous entendons montrer, à travers cet article, que Science et Littérature sont deux champs en perpétuel dialogue dans le cadre d'un enrichissement mutuel. Prenant appui sur cette réalité des XX^e et XXI^e siècles, Anne Garréta articule sa production romanesque autour de ce vivant dialogue. Il s'agit alors de relever la mise en discours du corps (1), la narration des soins mortuaires (2) et les effets de sens qui découlent de ces procédés (3).

1. Mise en discours du corps humain

La littérature est le domaine de connaissance qui se donne le loisir d'explorer, autant que se peut, les autres domaines du savoir. Ayant compris cela, Anne Garréta inscrit dans son roman des aspects

l'écosystème médical afin de toucher les réalités physiologiques humaines. La littérature médecine garrétienne cherche le bien-être physique au moyen des soins qu'elle administre au corps des personnages romanesques. Une telle réhabilitation constitue l'un des aspects les plus importants sur lesquels l'écrivaine fonde son esthétique romanesque. Elle met ainsi en récit l'anatomie humaine et ses dysfonctionnements afin de procéder à une praxis de la cure. En effet, elle emprunte une bonne partie de son vocabulaire au domaine de la médecine afin de renforcer les liens entre littérature et médecine.

1.1. Vue anatomique et dysfonctionnement du corps humain chez Garréta

L'exploration des œuvres de Garréta fait découvrir aux lecteurs une vaste description de la configuration et de la structure des différents organes du corps humain. Comme le confluent de deux fleuves, l'homme devient à travers un vocabulaire à prégnance anatomique, le trait d'union entre littérature et médecine. Pour ce faire, elle use d'un lexique abondant du corps ou de l'anatomie humaine. Ainsi peut-on voir des termes comme « tempes », « cœur » (*Ciels Liquides*, p.24), « sang » (*Sphinx*, p.38), « poumons » (*Ciels Liquides*, p.21), « crâne » (*Ciels Liquides*, p.30 ; *Sphinx*, p .38), « cerveau » (*Ciels Liquides*, p.30), « gorge » (*Ciels Liquides*, p. 29 et *la Décomposition*, p.221), poitrine, (*La Décomposition*, p. 221 et *Ciels Liquides*, p.106). La tête, organe à penser chez l'homme, se retrouve également évoquée dans (*Ciels Liquides*, p.103), *La Décomposition*, p. 221 et *Pas un jour*, p. 119). Quant aux mains, partie du corps humain située au bout du bras et s'étendant du poignet aux doigts, elles sont passées en revue dans *Ciels Liquides* (p. 101) et *La Décomposition*, p. 221). De plus le visage, partie antérieure de la tête composée du front, des yeux, du nez, des joues, de la bouche, du menton et des oreilles, fait partie des organes convoqués dans l'œuvre de Garréta, en l'occurrence dans *La Décomposition* (p. 221) et dans *Ciel liquides* (p. 103). De même, les évocations de la jambe sont omniprésentes dans l'écriture de Garréta. À la lecture des œuvres choisies dans le cadre de cette étude, un constat s'impose : Garréta met à contribution les trois grandes parties du corps humain, à savoir la tête, le tronc et les membres. Ainsi, de la tête aux membres (supérieurs et inférieurs) en passant par le tronc, aucune de ces trois grandes parties du

corps n'échappe à la plume de cette romancière. En effet, la majeure partie des éléments constitutifs de chaque grande partie du corps humain est à l'honneur dans l'écriture garrétienne.

Au-delà de ces parties du corps humain mises en discours, tous les sens de l'homme, en l'occurrence la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher font également l'objet de description ou de simple évocation dans le scripturaire de la prosatrice française. Ainsi, du champ lexical de la vue à celui du toucher en passant par ceux de l'odorat, de l'ouïe et du goût, l'œuvre garrétienne foisonne de termes désignant ou évoquant les cinq sens. Concernant le toucher, par exemple, on peut citer, entre autres expressions et énoncés, les passages suivants: « des deux mains saisissez-vous-en, doigt ceinturant le front, paumes pressant les tempes, pousses refermées autour de l'occipital » (*La Décomposition*, p. 221). Ce repérage met en lumière la participation du corps humain dans la narration de cette auteure. En effet les cinq organes de sens sont explorés dans le scripturaire de l'auteur qui se positionne dans une sorte d'écriture postmoderne avec le dialogue roman/anatomie humaine. Le toucher, le goût, l'ouïe, la vue et l'odorat qui constituent les substrats sensoriels sont passés au tamis scripturaire garrétien afin d'accréditer la mise en discours du corps humain à travers son exploration anatomique.

Pour ce qui est du goût, l'on peut retenir les mots et expressions tels « repas », « appétit », « manger », « je goûtais », « des dîners », « goût », « bouche », « thé glacé », « réminiscence gustative » (*Sphinx*, pp. 128, 129, 130). Tous ces termes désignent soit directement ou de façon allusive le goût et tout ce qui y a trait. Hormis le goût régulièrement convoqué dans le roman garrétien, l'odorat s'infiltré aussi entre les lignes de Garréta. Les expressions comme « odeur », « exhalaisons des cadavres » (*Ciels liquides*, p. 106), « nez » (*La Décomposition*, p. 221) témoignent de cet état de fait. Ces mots et expressions en rapport avec l'odorat sont la preuve que ce sens n'est pas exclu de l'exploration anatomique présente dans le roman de l'écrivaine française. L'ouïe n'échappe pas non plus à la plume de l'écrivaine française. Cela est confirmé par le champ lexical des sons et bruits: « haut-parleur », « sons digitaux » (*La Décomposition*, p. 131), « crissements des pinces », « croustilleme[n]t de la peau », « réveil a sonné », (*Pas un jour*, p. 62). Ce repérage, renvoyant au bruit représente la mise en discours de l'ouïe dans l'œuvre romanesque de Garréta.

Par ailleurs, Garréta fait mention de termes et expressions liées à la vue et ses variantes. Entre autres termes et énoncés relevant de la vue, l'on peut citer « du coin de l'œil », « à la vue des quartiers », « [Les Noirs] ... nous regardaient », « Nous n'aperçûmes plus un Blanc » (*Sphinx*, pp. 132-133). Ce repérage est symptomatique d'une présence marquée de la vue dans l'œuvre garrétienne. Le corps humain ainsi exploré reste le creuset de la vie organique humaine qui, souvent peut connaître une certaine forme d'usure pour des raisons variées. Il devient alors sujet à plusieurs dysfonctionnements. Le texte garrétien laisse entrevoir, en effet, des dérèglements somatiques et psychologiques dont sont porteurs les protagonistes de ses romans. Dans *Ciels liquides*, le narrateur personnage est victime d'une crise due à un déséquilibre mental émanant d'un excès d'apprentissage. « Je possédais trois langues en excès » (*Ciels Liquides*, p.14). Cette polyglossie que lui ont imposée ses géniteurs donnait fière allure à ces derniers : « Mes parents s'enorgueillissaient de l'éducation qu'ils étaient parvenus à me donner » (*Ciels Liquides*, p.14). Comme il fallait s'y attendre, tout excès nuit. Son malaise prit des proportions inquiétantes à travers des manifestations brusques, brutales et insoutenables : « Une crise d'étouffement me surprit, un étouffement soudain resserré autour de ma cage thoracique et dont mes inspirations désespérées semblaient impuissantes à rompre l'encercllement. » (*Ciels Liquides*, p.19).

Le narrateur-personnage est en proie à un malaise qui le met dans un état second très critique et le plonge malencontreusement au « plus mal » de sa forme. Le substantif « étouffement », complément du nom « crise », apporte une précision de taille sur la nature de cet état qui ne lui laisse aucun répit. Il éprouve une réelle difficulté à respirer ; la situation inconfortable et intenable du narrateur-personnage anonyme s'empire dangereusement. Cependant, au moment où on s'y attendait le moins, le protagoniste garrétien ressent un début de soulagement car, la crise s'est enfin calmée et il semble s'être remis d'aplomb : « le lendemain au réveil, il n'y paraissait plus : l'air se précipitait abondamment dans mes poumons, j'inspirais, j'expirais à ma volonté. J'oubliais mon mal » (*Ciels Liquides*, p.19).

Malheureusement, le répit n'est que de courte durée pour le narrateur-malade. En effet, mal, qui s'était apaisé, refait surface avec persistante avec une vive douleur aux poumons. Devenu vulnérable, il déplore sa

situation en ces termes : « dans mes poumons, son relent âcre empâtait ma bouche. La remontée à l'air libre me fit plus de mal que l'étouffement lui-même. [...] la douleur lacerait mon poitrail. » (*Ciels Liquides*, p.21). Au demeurant, la crise atteint son paroxysme comme le confirme cette phrase : « la plus effroyable crise survint » : (*Ciels Liquides*, p.24). L'adjectif effroyable qui dérive du mot « effroi » en rajoute à la l'intensité du mal qui ronge le protagoniste. L'emploi du superlatif, « le plus », accentue le malaise du personnage narrateur tout en mettant en lumière l'horreur induite par cette pathologie. C'est justement à partir de ce degré d'affliction que le narrateur-personnage souffrant commence à sombrer dans une asphyxie sous-jacente, par moments. Ainsi, les organes comme le « cœur », les « tempes » et les « poumons » deviennent le creuset de ce mal pernicieux. Ravagé, « le cœur » organe moteur de l'homme, va se vider de son sang via les « tempes » qui sont les parties latérales de la tête, parties situées entre l'oreille et le front. Le narrateur, devenu exsangue et exposé à des accidents cardio-vasculaires et son corollaire de désastres, pourrait facilement y succomber : « mes yeux semblaient vouloir, d'effort, jaillir hors de leurs orbites. » (*Ciels Liquides*, p.24). Cette souffrance, qui met à contribution les dernières réserves d'énergie du narrateur, le met hors de lui-même tant il craint d'y laisser le souffle. Quant aux « poumons », organes de respiration, ils assurent deux fonctions, celle de ventilation et d'échange en oxygène et en gaz carbonique entre l'air et le sang. Afin de relever le rôle incontournable et inconditionnel du cœur dans son œuvre *Ciels Liquides*, Anne Garréta met en lumière le lien inextricable entre le cœur et la vie. En témoignent ces propos concernant Michel le disquaire dans *Sphinx* : « le cœur battait faiblement » (*Sphinx*, p.38), « le Padre s'essaya à faire un massage cardiaque » (*Sphinx*, p.39).

L'on peut penser que si ce moteur (le cœur) n'avait pas subi de graves agressions et dommages, Michel serait en vie. Ses droboires sont dus à une consommation abusive de substances narcotiques. Ce personnage marginal digne d'un paria, rongé par une dérélition sans nom, a fini par se réfugier dans la consommation de la drogue comme l'attestent ces propos du narrateur : « Michel ne laissait ni veuve ni orphelin, pas de parents connus : vie de camé héroïque, drague et solitude » (*Sphinx*, p. 40). Cette solitude, cause de l'addiction à la drogue, a fini par avoir raison de ce sujet dont la vie a été dissoute dans la nocivité corrosive des drogues qu'il s'injectait comme l'illustre bien ce passage : « Le corps

désormais nu était allongé sur le carrelage, relevant l'étendue des désastres qu'avait provoqués la drogue » (*Sphinx*, p. 43). Le mal de ce personnage, englué dans l'addiction aux psychotropes, s'est manifesté d'abord par des troubles cardiaques qui ont fini par l'emporter dans une spirale de troubles aussi bien somatiques que psychologiques. Ces souffrances décrites dans le roman garrétien ne sont pas que physiques. On y trouve également des personnages souffrant de troubles psychologiques. C'est le cas du personnage narrateur de *Ciels liquides* qui est victime de surmenage suite à une polyglossie à lui imposée par ces parents comme l'illustrent ses propos : « Mes parents s'enorgueillissaient de l'éducation qu'ils étaient parvenus à me donner. [...] Je possédais trois langues en excès de la seule qu'ils eussent apprise de leurs parents. [...] Je passai des mois entiers à me gaver de nourritures et d'idiomes exotiques. » (*Ciels Liquides*, pp. 14-15). À la lecture de ce passage, l'on retiendra que l'auteur souffre d'un trouble psychologique, en l'occurrence une perturbation mentale liée à une exploitation abusive de sa mémoire. Un tel mal est aussi dévastateur qu'une douleur physique.

S'il y a un dysfonctionnement somatique ou psychologique qui affecte les sujets garrétiens, il importe également de noter que la romancière, dans l'univers fictionnel, propose des traitements thérapeutiques à certains des maux décrits. Comme un médecin, Anne Garréta ausculte et diagnostique les maux dont souffrent ses personnages, afin de proposer, dans la mesure du possible, les remèdes appropriés en vue de guérir les sujets "guérissables".

1.2. L'écriture garrétienne : une praxis de la cure

Enracinés dans la psychanalyse et la psychologie, deux domaines disciplinaires assez proches, et ayant toutes deux la conscience et le subconscient comme objet d'étude, les récits d'Anne Garréta, à l'instar des recherches de Sigmund Freud et de Jacques Lacan, visent à cerner l'esprit humain afin de l'aider à surmonter les maux qui l'assaillent. On peut conclure que le scripturaire garrétien ressort d'un mode thérapeutique, c'est-à-dire une praxis médicale qui embrasse à la fois psychanalyse et psychologie, la thérapie ordinaire et la chirurgie médicale dans une parfaite symbiose. Anne Garréta s'aligne sur la construction épistémologique de Freud pour ajuster son écriture à une visée

thérapeutique. En effet, la guérison d'un sujet prend en compte la psychologie souvent négligée dans la prise en charge des patients, car comme le dit Pierre Kaufmann : « Les conditions de fait de la découverte freudienne, tout se passe comme si l'approche des processus primaires, par les voies de l'auto-analyse avait initialement privilégié les processus de sens par rapport à la dimension de l'altérité. » (Pierre Kaufmann, 2010) Il ressort de cette pensée de Kaufmann que la connaissance de l'autre est indissociable de sa dimension psychanalytique. Ainsi, l'exploration de la psychologie du sujet favorise un traitement efficace des maux dont il souffre. L'usage des somnifères et des antalgiques constamment évoqués dans l'œuvre de cette romancière traduit sa volonté manifeste d'assurer l'équilibre des sujets en butte à des troubles tant psychologiques, physiologiques, somatiques que psychosomatiques. Ces éléments sont mis en exergue dans *Ciels Liquides* :

Masse pâle et molle extraite du crâne béant flotte dans le formol qui l'anesthésie l'orbe entier de mes pensées, imaginations, sensations, et quand enfin la main plongée au-dedans arrache la soyeuse membrane qui tapisse l'intérieur de la boîte et l'os à nu, c'est à peine si j'ai sens encore et souvenir de m'être si entièrement évidé. (*Ciels liquides*, pp. 145-146).

Le personnage racontant met en exergue les effets dormants et analgésiques des produits qui lui sont administrés. En plus, le pouvoir des anesthésies et des somnifères se clarifie dans *Pas un jour* :

Dans la jambe droite, deux plaques de métal, treize vis et le loisir d'analyser les nuances subtiles de la douleur physique, le gout de la morphine grenadine, de t'émerveiller de la chance que tu as eue, tout bien considéré de te sortir à si bon compte d'un accident absurde, car lorsque tu en as développé le souvenir, tu as enfin vu qu'il aurait pu te couter ta vie ou ton corps, le divisant au gré d'une paralysie plus ou moins grave, qu'après donc trois mois et un renouvellement de bail avec la vie, avec le mouvement, c'est un bien beau soir d'été, un soir où le corps enfin libre de trop de douleur, retrouve dans le désordre tous les appétits, celui de la danse, celui des autres corps, celui des femmes. (*Pas un jour*, p.145)

Cette séquence narrative fait découvrir les vertus de la morphine utilisée comme antalgique. L'accidenté, non seulement retrouve l'usage de toutes les parties de son corps endommagé, mais reprend admirablement goût au plaisir de la vie. Les antalgiques et les somnifères jouent, en fait, leur rôle de thérapie contre la douleur en rétablissant le

malade dans son état de santé. Cela est d'autant plus vrai que dans *Sphinx* « l'infirmière de nuit était en train d'injecter un calmant à une femme qui ne cessait de délirer, déversant un flot abscons de sonorités hispaniques » (*Sphinx*, p.208). Dans *Pas un jour* l'administration des somnifères, dans le but de soulager la douleur, se fait perceptible à travers : « Elle a pris avant de l'appeler, une double dose de somnifères » (*Pas un jour*, p.59) et « tu te sentiras peut-être mieux à l'issue de cette opération. » « Si, au moins, tu pouvais disposer d'une petite anesthésie locale. » (*Pas un jour*, p.34). Cela dit, la présence du discours médical dans son scripturaire émane des expériences langagières de bien d'autres chercheurs dont Bertha Pappenheim, la célèbre « Franheim Anna O. » et Josef Breuer, dans *Studies in Hytēna* (1893-1895). La dernière citée est d'ailleurs l'inventeur du terme « *Talking cure* » qui sert à décrire le pouvoir magique du langage en tant que soin analgésique contre la souffrance mentale (Berman, p.9) et l'omniprésence du « traitement curatif » dans la psychanalyse du neurologue. Cette conception du langage s'inscrit dans la même vision que Sigmund Freud dont les études sur les traumatismes et l'influence de ces événements traumatiques sur la théorie littéraire ne sont plus à démontrer. Vu toutes ses démonstrations assertées, Anne Garréta, dans une posture de médecin, dissèque la physiologie humaine. Elle s'y déploie en parfaite mécanicienne qui, pour réussir le bon fonctionnement d'une voiture en panne, démonte les pièces une à une, les ausculte en vue de diagnostiquer leur défektivité en prélude à une réparation efficace et durable de l'engin. Ainsi, le modelage esthétique des ressources médicales traverse les œuvres Garrétiennes.

2. Narration des soins mortuaires

Pour Edwidge Comoy Fusaro, dans *Cahier de Narratologie* (Analyse et théories narratives) « la médecine est sans conteste l'enfant chéri des intersections entre sciences et littérature » (E.C. Fusaro, 2010, p.1). Autrement dit, il existe certaines correspondances conceptuelles entre l'esthétique fictionnelle et la médecine. Forte de cette théorie, Garréta initie un dialogue intersémiotique entre littérature et médecine qui est devenu de plus en plus attrayant avec l'entretien du mort. En effet, le scripturaire de cette auteure est une véritable mise en récit des soins mortuaires dans lesquels le cadavre fait l'objet d'un traitement spécial et

efficace dans le domaine médical. Cela sous-entend avec Deville, qu'on s'inscrit dans une époque résolument optimiste où il est vivement conseillé de « chanter la science et les machines ». (P. Deville, 2012, p.38). Ce temps des progrès et du boom scientifique trouve résolument sa plausibilité dans la culture contemporaine de la mort et la nécessité voire l'indispensabilité en ce qui est de son entretien. En effet, cette culture pose le corps humain, cessant de vivre, comme un objet dont il faut prendre soin avant de le ranger définitivement au cimetière, sa dernière demeure. *La Décomposition* présente une illustration parfaite de cette réalité en ces termes: « Les lieux de conservation des morts, dans les armoires frigorifiques ». Cet extrait montre de manière métaphorique qu'un corps appartenant au registre de la cellule cessant de vivre, ne peut être gardé intact que s'il n'est sous l'effet d'un produit chimique comme le formol. Ainsi, le formol permet la conservation des cadavres et favorise aussi la conservation de beaucoup d'autres produits comestibles. Garréta, en vantant les mérites du produit formique, est sans nul doute en train de faire l'apologie des bienfaits des sciences et technologies dont se réclame sa production littéraire. Pour réussir cette mission capitale de l'usage du formol, l'écrivaine met en jeu dans sa fiction romanesque un espace mortuaire.

2.1. L'espace mortuaire dans la narration garrétienne

Les soins mortuaires sont réalisés dans un macro espace qui est l'hôpital et un micro espace dénommé la morgue. En effet, la mort ou l'étude de la mort, sous-tend la trame du roman garrétien. Dire de l'espace médical garrétien qu'il apparaît comme un topos de la mort, dénote que cet environnement de la médecine apparaît comme un lieu où la mort est familière. Ainsi dans *Ciels liquides*, l'on assiste à un florilège lexical propre à la mort, avec : « morticole, cadavre, corps, morgue » (*Ciels liquides*, pp. 102, 103). *Sphinx* et *La Décomposition* présentent un large éventail lexical mettant en jeu la dimension thanatologique de l'univers textuel et son vocabulaire densément mortuaire : « corps inanimé, mort violente. » (*Sphinx*, p. 38, p. 181), le meurtre, les crimes, mortifié, carnages » (*La Décomposition*, p. 15). Par ailleurs, Anne Garréta continue à prouver le caractère thanatologique de l'espace médical en procédant à une mise à contribution de son scripturaire des lieux de conservation des morts. Ainsi porte-elle un intérêt particulier à la morgue, lieu de conservation des

morts, dans son œuvre. Les expressions suivantes témoignent de cette réalité : « les lieux de conservation des morts, dans les armoires frigorifiques » (*La Décomposition*, pp. 162-163). Les œuvres de Garréta sont généralement imprégnées de cette omniprésence de la mort, et *Sphinx* y en rajoute comme l'illustrent bien ces passages : (« Je la sus morte » (*Sphinx*, p.221), « épuisement de vivre » (*Sphinx*, p.209) « coma, cœur défaillant » (*Sphinx*, pp206-209). Tous ces relevés montrent à quel point la mort et la vie sont inextricablement liées. Il apparaît donc impossible de détacher la mort de l'esprit et du langage humain.

2.2. La mise en récit des intrants paramédicaux

Dans la conjugaison entre médecine et littérature, l'écrivaine Garréta explore toutes les ressources médicales pour rendre dynamique un tel dialogue. Elle visite les intrants paramédicaux nécessaires pour soulager les maux dont souffrent ses personnages romanesques. Par ailleurs, en se positionnant comme humaniste, l'auteure fait appel aux intrants pharmaceutiques qui interviennent dans l'entretien des cadavres. Garréta inonde son écriture de plusieurs intrants pharmaceutiques en vue d'inscrire sa production dans le registre de la littérature à caractère médical. La réussite de cette polymorphie générique réside dans la capacité de cette auteure à modeler plusieurs ressources épistémologiques dans sa création. Ainsi, *Sphinx* apparaît comme un plateau d'objectivation de cette entreprise littéraire. Dans l'œuvre *Sphinx*, un personnage féminin, une infirmière s'occupe prestement des malades en leur partageant des produits curatifs. L'auteure précise cet état de fait en ces termes : « dans le couloir une infirmière arrivait, portant sur un plateau les médicaments qu'elle allait distribuer aux malades. »

En outre, dans l'accompagnement de la guérison du malade, tous les moyens sont mobilisés pour les soins intensifs comme on peut le constater dans « Un lit avait été roulé là contre le mur, entouré d'une perche à perfusion et d'un scope.», (*Sphinx*, p.195), « l'infirmière remplaçait le flacon de perfusion » (*Sphinx*, p.198). Comme on le voit, le scripturaire garrétien reste un réceptacle d'ingrédients pharmaceutiques permettant la bonne santé des individus et par ricochet la santé des personnages à l'œuvre dans *Pas un jour. La maladie peut souvent avoir raison de l'homme et le conduire à la mort. Et le cadavre du mort nécessite un traitement digne imposé par les avancées de la médecine. Cet*

entretien recommande l'usage des intrants paramédicaux que Garréta met en récit dans son œuvre. Dès lors, *La Décomposition*, une des œuvres de Garréta, enregistre un florilège de ces produits intervenant dans l'entretien des morts. *La Décomposition* présente une illustration éclatante de cette réalité en ces termes « les lieux de conservation des morts, dans les armoires frigorifiques »

3. Effets de sens du dialogue littérature-médecine chez Garréta

La mise en discours de la médecine dans le roman garrétien est symptomatique d'un vouloir dire. En effet, le dialogue littérature-médecine, assez insolite en apparence, revêt une signification que l'on ne saurait saisir à première vue, dans la mesure où, l'opinion a tendance à opposer science et littérature. La médecine étant une science formelle, point n'est donc besoin de dire qu'elle entre facilement dans le champ de la littérature qui est art, si l'on s'en tient à la conception classique de ces deux notions. Le roman garrétien se féconde d'un topos médical à travers la mise en fiction des pathologies et de certains dérèglements physiologiques qui trouvent remède dans la fiction initiée par cette auteure. Dans cette partie consacrée à la sémantisation de la mise en fiction de la médecine dans l'œuvre de Garréta, il convient de dégager la dynamique interactive qui anime ces deux domaines de la connaissance et qui en assure la mixtion. L'écriture garrétienne met en orbite les sciences médicales en synergie avec la littérature, plus précisément le roman moderne ou post-moderne qui, par son hétérogénéité, est susceptible d'embrasser tous les genres et tous les domaines. Une telle mise en discours de la médecine dans la production littéraire vise la sécurité ou la sécurisation de la vie de l'homme.

3.1. La littérisation de la médecine comme quête sécuritaire

La médecine, hors mis cette réalité de médication, se pose comme un adjuvant dans la quête sécuritaire à l'aide de l'ADN et les empreintes digitales. L'ADN et les empreintes digitales apparaissent comme des *modi operandi* de l'enquête policière. Ce qui confirme la collaboration entre littérature, médecine et les enquêtes (la recherche de preuves, à savoir les éléments de culpabilité ou de disculpation). Dans ses romans, Garréta s'appuie sur les sciences médicales, en l'occurrence les ADN et les empreintes digitales pour établir la collaboration entre sciences médicales

et enquêtes policières. À travers l'écriture, Garréta impulse une dynamique nouvelle aux enquêtes policières fondée sur les ADN et les empreintes digitales. Cela est bien perceptible dans *La Décomposition* comme le soulignent ces propos : « investigations scientifiques, empreintes, ADN » (*Décomposition*, p.19). L'empreinte digitale est la marque singulière de chaque individu. Quant à la probabilité que deux individus aient le même ADN, elle est infinitésimale. L'ADN est donc un élément fiable dans le cadre d'une enquête criminelle et permet à ce titre de prouver la culpabilité ou l'innocence de l'accusé.

La romancière s'investit dans cette posture scientifique susceptible d'être utile à la quête de la vérité. Cela permet de traduire son attachement, non seulement à l'humanité, mais aussi à la transparence et à la justice, gage d'une paix sociale indéniable. Les nombreuses révolutions scientifiques et techniques ont eu un impact positif dans le domaine de la médecine légale. Si on salue le recours à l'ADN dans le cadre des enquêtes policières, les empreintes digitales sont également des éléments sur lesquels s'appuient les enquêteurs pour conduire et réussir des enquêtes qui paraissaient autrefois insolubles. Garréta, en analyste médico-légal, observe avec minutie le développement des enquêtes policières, partage avec précision et admiration la technique de contrôle des empreintes digitales qu'elle tente de vulgariser à travers son scripturaire romanesque. En un mot, cette romancière souscrit au principe de la recherche de preuves au moyen des empreintes digitales inscrites de manière voilée dans l'univers fictionnel qu'elle propose. Hormis la dimension sécuritaire de la médecine dans l'œuvre de Garréta, on note également une connexité entre économie-médical et écriture romanesque chez cette auteure d'autant plus que l'écrivaine fait le procès des activités commerciales ignobles qui fleurissent sur les cadavres.

3.2. Sciences médicales et critique de la convoitise des agents de santé chez Garréta

L'un des pans de la littérature, selon Claude Duchet, est d'étudier le fait littéraire comme un fait social. Cela implique une double interrogation mettant la littérature comme phénomène social impliquant bon nombre d'institutions et d'individus. Dans son écriture, Garréta problématise la question de la mort et des anges impliqués pour mettre en lumière de façon métaphorique la responsabilité des agents hospitaliers dans la fin

de la vie des mourants. Reprenant à son compte une réflexion de Léon Daudet (1894) dans *Les Morticoles*, Anne Garréta, dans *Ciels Liquides*, présente les personnages morticoles dans certaines de leurs actions. En effet, cette écrivaine précise une représentation du purgatoire qui envahit l'imaginaire collectif sur la mort avec des soupçons dont l'élucidation reste opaque. Ainsi, sa définition de personnage morticole est englobante, et pourrait s'appliquer à l'ensemble du corps médical et à certains citoyens extérieurs, mais en collaboration avec les agents médicaux.

De manière précise, un morticole, dans la perception garrétienne, est un personnage indigne dans l'exercice de sa profession. Cupide et nageant à rebrousse poils de la morale, un tel personnage adosse ses actes à la recherche effrénée du gain et non à l'éthique. *Ciels liquides* met en lumière ce mercantilisme et cette cupidité carnassière voire une forme de marchandage outrancier dont ils s'enrichissent comme le souligne cette phrase : « L'un d'eux réussit en sus une liasse de papiers qu'il fourra dans sa poche. » (*Ciels Liquides*, p.100). Le mort, qui n'est rien d'autre qu'un être humain dont les cellules ont cessé de vivre, connaît dans ce cas un traitement indigne à travers l'attitude ironique de ces morticoles au sein des établissements hospitaliers. *Ciels Liquides* présente une illustration éclatante de cette réalité :

Les trois acolytes se redressèrent et allèrent ouvrir la plus grande porte vitrée. Elle donnait sur une cour intérieure. Une camionnette bleue aux vitres grillagées y était engagée. Des gendarmes en descendirent par une porte latérale (...) Les trois morticoles se retournèrent et se prirent à rire (...) Le plus grand des morticoles disparut, reparut roulant un brancard. Nous soulevâmes la tôle pour l'y transférer. Je n'avais pas prévu le poids de la chose lestée du cadavre. (...) Dépouillé, mesuré, pesé, il fut roulé jusqu'à sa couchette de froidure et sa place marquée d'une croix par laquelle je compris qu'on désigna le corps sans nom (*Ciels Liquides*, pp. 99-103).

Ce passage traduit, au-delà de l'attitude infamante des morticoles, leur rôle inique et cynique au sein des établissements hospitaliers. Cela est perceptible à travers l'attitude narquoise et méprisante dont font montre ces personnages morticoles à l'endroit des cadavres. Ils rient à gorge déployée de ces cadavres inconsidérés, déshumanisés et sans valeur, vu qu'ils les chosifient. Ils se réjouissent à qui mieux mieux de la perspective de gain que représentent ces cadavres à leurs yeux. En outre,

ces personnages morticoles font preuve d'une complicité sans nom dans leur macabre besogne.

En définitive, la transposition du comportement du personnel hospitalier s'annonce avec Garréta, comme la manifestation d'une satire voire d'un pamphlet contre toutes les formes de pratiques amORALES. Dans ce rôle de moraliste et de moralisatrice, l'écrivaine invite à la culture d'une attitude humaniste, humaine, professionnelle et responsable qui valorise les fondements de l'éthique et de la morale. Le roman garrétien s'inscrit dans une logique dénonciatrice, militante voire prométhéenne qui met la dignité humaine au-dessus de tout. De plus, au sein des structures hospitalières, Garréta met l'accent sur la responsabilité des agents hospitaliers impliqués dans la remise en état des morts. Elle leur recommande de s'investir consciencieusement dans le traitement de ces cadavres.

Conclusion

Le dialogue littérature médecine dans l'œuvre romanesque de Garréta déconstruit l'idée traditionnelle erronée de la diamétrale opposition entre les deux domaines. L'étude a pu établir une mise en récit du Corps humain dans une présentation anatomique en mettant en exergue son dysfonctionnement. L'analyse montre également que l'esthétique scripturaire de cette auteure ouvre la voie à une forme de thérapie inscrite dans le champ littéraire. Par ailleurs, cette étude livre plusieurs sens parmi lesquels s'inscrit la sécurité basée sur les ingrédients médicaux comme 'L'ADN. Adossée au dialogisme, l'analyse valorise le rapport disciplinaire entre littérature et médecine sans oublier l'économie de la santé. Un tel regard sur la santé et sa gestion permet de structurer l'espace mortuaire. En définitive, l'étude rétablit la perméabilité ou du moins la porosité des domaines de connaissances.

Références bibliographiques

- ANDREA Carlino, ALEXANDRE Wenger (dir.), 2007, *Littérature et médecine, Approches et perspectives*, Genève, Droz
- ANGAIS Thomas, DIAZ Martina, 2019, *Pratique de l'interdisciplinarité en terre médicale*, Elfe XX-XXI
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard

- CABANÈS Jean Louis, 1991, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, Paris Klincksieck.
- CHARON Rita, 2015, *Médecine narrative : rendre hommage aux histoires de maladies*, Sipayat
- CHARON Rita, 2020, *Principes et pratique de médecine narrative*, Sipayat
- DEVILLE Patrick, 2012, *Peste et choléra*, Paris, Seuil
- EDWIDGE Comoy Fusaro, 2010, *Cahier de Narratologie (Analyse et théories narratives)*
- GARRÉTA Anne, 1990, *Ciels liquides*, Paris, Grasset.
- GARRÉTA Anne, 1999, *La Décomposition*, Paris, Grasset.
- GARRÉTA Anne, 2002, *Pas un jour* Paris, Grasset
- GARRÉTA Anne, 1986, *Sphinx*, Paris, Grasset.
- GOODMAN Nelson, 1990, *Langage de l'art*, Nîmes, Jacqueline, Chambon.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 2020, *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*, Thierry Marchasse.
- WING John Kenneth, 1980, *Guide pour un examen psychiatrique*, Bruxelles, Édition Mardaga.
- ARON Paul, 2002, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaire de France.

Réalités historiques et procédés dramatiques dans le *Cid* de Pierre Corneille

Demba LÔ

Université Cheikh Anta Diop – Dakar

FLSH

ndoupeulo@gmail.com

Résumé : Cette étude met en exergue les réalités historiques et les procédés dramatiques contenus dans le *Cid* de Pierre Corneille. L'intention qui sous-tend cette analyse est de démontrer que le poète cache derrière les discours de ses personnages les traces d'une société bouillonnante qu'il raille afin de la changer, suivant sa propre originalité poétique. Par ailleurs, l'étude a prouvé que le dilemme dans lequel le jésuite fait embarquer ses personnages a abouti à des pratiques théâtrales inédites qui déterminent l'originalité de son talent d'artiste poète. Pour aboutir à de tels résultats, nous avons vu comment s'est effectué le passage de la prise en compte du contexte historique à l'écriture dramatique du *Cid* soutenue par une désobéissance à quelques règles classiques déjà fixées. Cependant, il est juste de noter que nous sommes partis de l'hypothèse que Corneille avait pour intention de rediscuter toutes les normes établies dans sa société afin de cerner ce travail.

Mots-clés : Discours Historique, Originalité, Poétique, Procédés.

Abstract: This study highlights the historical realities and the dramatic procedures contained in Pierre Corneille's *Cid*. The intention underlying this analysis is to demonstrate that the poet hides behind the speeches of his characters the traces of a bubbling society that he mocks in order to change it, following his own poetic originality. Moreover, the study has proven that the dilemma in which the Jesuit gets his characters involved has led to new theatrical practices that determine the originality of his talent as an artist-poet. To achieve such results, we have seen how the passage was made from taking into account the historical context to the dramatic writing of the *Cid* supported by a disobedience to some classic rules already fixed. However, it is fair to note that we started from the assumption that Corneille intended to re-discuss all the norms established in his society in order to understand this work.

Keywords: Discourse, Historical, Originality, Processes, Poetic.

Introduction

Durant le XVII^{ème} siècle, époque aussi riche en événements qu'en événements politiques et sociaux, pleine d'innovations sur le plan artistique et littéraire, écrire un texte théâtral n'était plus un simple exercice de distraction pour le plaisir des mécènes. De ce fait, en partant des théories de Boileau à Abbé d'Aubignac en passant par Jacques Scherer, l'on peut comprendre que le classicisme est une école de pensée qui se voulait l'établissement des règles d'écriture des poèmes dramatiques. Face aux exigences à la soumission aux doctrines classiques, les textes littéraires de cette époque étaient généralement jugés en fonction de la prise en compte de leur mise en conformité avec les normes exigées par ce mouvement.

Cependant, en s'inscrivant dans le postulat qu'un texte littéraire ne s'alimente que des réalités de la société à laquelle il appartient et que son producteur n'est original que s'il se donne son propre modèle poétique, il nous semble intéressant de se demander quels seraient les ressorts poétiques adéquats permettant à un auteur de rendre son œuvre originale et satisfaire les attentes de son lectorat. Pour appréhender une telle interrogation, l'on entend réfléchir sur les marqueurs du contexte historique du *Cid* que nous chercherons dans les discours des personnages avant de montrer comment Corneille s'exalte dans son texte par un modèle poétique qui fait son originalité.

1. Empreintes historiques dans le discours du personnage

Si le théâtre est vu comme le genre le plus développé du XVII^{ème} siècle, c'est sûrement par ce qu'il souligne sa proximité avec le peuple par les actions qu'il représente. Cependant, force est de constater que nonobstant l'orientation des dramaturges de cette époque vers l'Antiquité Grecque, ils restent toujours proches de leur lecteur potentiel qui se plaît dans ce qu'ils exposent. C'est dans cette même veine que s'inscrit l'œuvre de Pierre Corneille qui, malgré ces déviances poétiques, s'exalte dans la raillerie et la prise en compte des réalités historiques de son temps.

Dans ce travail, la lecture des théories sur la communication (J.L. Michel, 2011) aidera à mieux distiller les traces des événements et des réalités de la France du XVII^e siècle les discours des personnages. Dans

le *Cid* (1682, 2017) de Corneille, il s'agit d'analyser les filtres¹² du poète pour une meilleure appréhension du contexte historique dans l'œuvre. L'on considère, à cet effet, que seule une étude biographique de Corneille mise en relation avec les exigences et les réalités de son époque peut aider à trouver la relation entre la tragédie et les réalités du moment. De ce fait, ce travail s'inscrit dans un va-et-vient entre une analyse des filtres du poète dans les échanges entre personnage et la lecture des empreintes des réalités historiques du dix-septième siècle dans ce même poème dramatique.

D'ailleurs, c'est en partant de ce postulat que l'étude vise à remettre en question l'affirmation de Stendhal (1823, p. 43) qui pense que « le classicisme, [...] présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. » Ce que Corneille propose dans son œuvre, bien que l'intrigue soit tirée dans les annales de l'histoire de l'Espagne, est une relecture des événements et des exigences de la société française à laquelle il appartient. Le dilemme dans lequel il entraîne Don Rodrigue et Chimène est le résultat de l'absolutisme d'un pouvoir parental qui condamne les enfants à une obéissance aveugle. De ce fait, dans la représentation de ces actes, le poète met à nu l'obscurantisme de cette contrainte que les parents font subir à leurs héritiers (D. Courcelles, 1997). Car dans ce poème dramatique, Don Rodrigue et Chimène souffrent d'une faute dont ils ne sont que victimes. Leur infortune n'est que le résultat des exactions (scène III, Acte I) de leurs parents qui exercent une grande autorité sur eux :

Je ne te dis plus rien. Venge-moi, venge-toi ;
 Montre-toi digne fils d'un père tel que moi.
 Accablé des malheurs où le destin me range,
 Je vais les déplorer. Va, cours, vole, et nous venge. (Acte I, scène
 V, vers 287-290.)

Percé jusques au fond du cœur
 D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
 Misérable vengeur d'une juste querelle,

¹² Les filtres en communication ne sont qu'un ensemble d'aptitudes d'un individu devant une appréhension et une émission d'un message. De ce fait, en littérature, il s'agit des connaissances du poète face à son texte et du lecteur face à ce qu'il lit : lire Bernadette Abouret, *La communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, Nouvelle édition, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018.

Et malheureux objet d'une injuste rigueur :
 Je demeure immobile, et mon âme abattue
 Cède au coup qui me tue.
 Si près de voir mon feu récompensé,
 Ô Dieu ! L'étrange peine !
 En cet affront mon père est l'offensé,
 Et l'offenseur le père de Chimène !
 Que je sens de rudes combats !
 Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse,
 Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,
 L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
 Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
 Ou de vivre en infâme,
 Des deux côtés mon mal est infini. (Acte I, scène VI, vers 291- 307.)

Ce passage démontre comment le pouvoir que les parents ont sur leurs fils occupe une place de premier rang dans la société française du XVII^e siècle. De *L'Avare* de Molière, œuvre comique dans laquelle le Vieux Harpagon fait de ses enfants des objets de transaction commerciale, en passant par *Phèdre* de Jean Racine où Hyppolite se trouve être dans l'obligation de partir à la recherche de son père qu'il n'ose pas contredire sur les chef d'accusations qu'il lui fait porter, la place accordée aux parents devant leurs progénitures n'a cessé d'établir un rapport de supériorité et d'infériorité entre les deux classes. C'est d'ailleurs ce qu'a compris Rodrigue qui se voit dans l'obligation de venger l'affront que le père de Chimène, son amante, a fait subir à son père :

Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :
 Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
 Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu. (Acte I, scène VI, vers 342-344.)

Ainsi, pour discuter du devoir et de l'honneur dans cette œuvre, il est utile de trouver leur relation dans l'obligation d'allégeance. C'est ce que chante Corneille et que les deux amoureux, Chimène et Rodrigue, subissent tout au long du déroulement de l'action du *Cid*. Dans ce groupement de vers, Rodrigue employant le verbe « devoir » se subordonne à son père qu'il place au-dessus de ses passions sentimentales. De ce fait, l'étude du sens des passions va être située dans cette même veine. Car, ce dernier trop fier de son « sang pur » agit par devoir et redevabilité en affirmant qu'il « doit tout à son père avant sa

maîtresse ». Il considère son acte comme une preuve de la reconnaissance qu'il voue à son père. Ici, nous lisons concomitamment devoir et honneur dans un même registre afin de percevoir l'amour du fils comme une flamme menacée. C'est d'ailleurs ce qui permet de distiller dans son affection une valeur tragique que nous pouvons observer avec précision dans la communication des personnages dont le poète se sert pour peindre son époque (Fontanelle, 1860).

Même si dans *L'Avare*, Molière a pris en charge la critique de la satire du pouvoir paternel plus que Corneille, il est juste de constater que le jésuite n'a pas manqué de mettre en exergue cette réalité qui contraignait les fils à suivre leurs passions dans la prise en compte des désirs de leurs parents. Dans le *Cid*, le poète commence avec cette réalité. Avant de peindre la fidélité des deux amoureux, le poète débute son texte par une mise en acte du pouvoir paternel. Chimène veut s'assurer que son père partage bien son amour envers Rodrigue. Elle mesure ici la portée des droits que ce dernier a sur elle. Ainsi, peut-elle savoir si Don Gomes accepte sa relation avec le fils de Don Diègue :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père.
Il vous commandera de répondre à sa flamme. (Acte I, scène I, vers 1-2 et vers 6.)

Force est de constater que le consentement des pères ne suit pas les vœux des amoureux. Il s'inscrit dans cette logique de prise en compte de la représentation des personnages de rang noble dans une tragédie classique (C. Mazouer, 1989). D'ailleurs, cette observation constitue la contrainte de l'amour que l'Infantine porte à Don Rodrigue qu'elle a déjà jeté dans les bras de Chimène :

Et je me dis toujours qu'étant fille de Roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre,
Je mis au lieu de moi Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens. (Acte I, vers 99- 104.)

Son discours plein d'orgueil est aussi une dénonciation des inégalités sociales qui empêchent aux individus de s'épanouir. Ainsi, le choix de Don

Gomes pour sa fille n'est pas fait ex-nihilo. Don Rodrigue charme non pas par amour, mais par son rang social et les prouesses de son père :

Elle est dans le devoir ; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang, noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.

La valeur de son père en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille,
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent encore ce qu'il fut autrefois.

Je me promets du fils ce que j'ai vu du père,
Et ma fille en un mot peut l'aimer et me plaire.
Il allait au Conseil, dont l'heure qui pressait
A tranché ce discours qu'à peine il commençait,
Mais à ce peu de mots je crois que sa pensée
Entre vos deux amants n'est pas fort balancée.

Le roi doit à son fils élire un gouverneur,
Et c'est lui que regarde un tel degré d'honneur,
Ce choix n'est pas douteux, et sa rare vaillance
Ne peut souffrir qu'on craigne aucune concurrence.
Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,
Dans un espoir si juste il sera sans rival (Acte I, vers 25- 48.)

Par cette apologie, Corneille met à nu une réalité de la société de cour en acte théâtral (N. Elias, 1994) afin de ne pas s'écarter des attentes du public (H.R Jauss, 1978) qu'il veut sensibiliser. Ce discours est une illustration du regard que les parents ont sur leurs enfants jusque même dans leurs relations charnelles. Ce droit de veille oriente les choix des enfants dans leurs passions. Ils ne peuvent être en relation qu'avec les figures qui sont du même rang qu'eux. Nonobstant ce constat, il est juste de dire que l'amour dans le texte de Corneille n'est possible que parce que les personnages qu'il concerne appartiennent à une même classe sociale. La rigueur qui s'exalte dans cette tradition de l'aristocratie classique justifie l'inquiétude de Chimène et l'angoisse de l'Infantine :

Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

Et je me dis toujours qu'étant fille de Roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre,
Je mis au lieu de moi Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens. (Acte I, vers 56-57 ;
100-104.)

Dans cette étude, cette même fierté qui anime la décision de Chimène constitue l'élément perturbateur dans l'action du *Cid*, mais lui assure aussi toute son effervescence.

L'orgueil est au cœur des décisions et des indécisions dans le jeu du personnage cornélien. Ce qui constitue le point de discordance et qui occasionne les agissements entre Don Diègue et Don Gomes tire sa substance dans l'orgueil. Car la quintessence de leur discussion repose sur la fierté de chacun. De la même manière, Chimène se prive d'une passion qui lui brûle le cœur pour l'honneur de son rang. Cette même vertu est la cause du riffi qui existe entre les deux parents et qui hypothèque le mariage des deux amoureux. Très à fond dans leur fierté, ils se livrent dans une raillerie qui finit par offenser le vieux Don Diègue. Les scènes trois et quatre de l'acte I sont le lieu choisi par le poète pour rabaisser ses personnages à taille humaine par la raillerie que chacun fait des prouesses de l'autre. Elles servent aussi de tremplin au poète qui, par figure ironique, fait la critique des vices de son temps.

En s'appuyant sur la moquerie que Don Gomes exerce sur Don Diègue, nous finissons par découvrir l'intention que le poète fait porter à son texte. Étant donné que les œuvres écrites au XVII^e siècle étaient publiées sous le mécénat de Louis XIV et du Cardinal Richelieu qui étaient en même temps les premiers lecteurs de ces tragédies, nous constatons que Corneille engage son envie dans le discours de Don Gomes :

Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir,
Un prince dans un livre apprend mal son devoir. (Acte I, vers 191-192.)

Les tragédies qui sont composées en l'honneur des rois portent toujours le message du peuple que le poète tente de défendre à travers sa plume. Ainsi, servent-elles de lieu de railleries des exactions que les autorités aristocratiques font subir à leur peuple.

Cependant, il est juste de considérer qu'à bien des égards, les rois ont toujours des droits sur leurs sujets qui n'ont que des devoirs. C'est ce que Corneille tente de peindre dans son texte à travers les inquiétudes de Don Gomes et de Don Rodrigue. C'est aussi dans ce même registre que nous situons les hésitations de Chimène qui veut venger son père par sa propre main, mais que l'obéissance au roi oblige à se recroqueviller dans des lamentations, des pleurs... Dans ce poème, les deux parents ont une idée nette de l'offense qu'ils ont fait à leur roi. Celle-ci repose sur leur désobéissance et leur usurpation de pouvoir dont ils ont fait montre. Don Gomes remet en question la décision du roi en affirmant que le mérite loué à Don Diègue n'est propre qu'à lui. Ce discours le rend fautif aux yeux des lois et des réalités de la société (R. Batranu, 2017). Car, comme le dit Don Fernand, quand un roi décide, le sujet ne doit se contenter que d'exécuter :

Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
 Qu'on se rend criminel à prendre son parti. (Acte II, scène VI, vers
 579-580.)

C'est dans ce même registre que nous situons l'angoisse et les craintes de Chimène. La perturbation de sa vie est le résultat de son courage et de son devoir de venger son père. Cependant, son élan d'ambitions se heurte aux contraintes de son devoir envers son roi. C'est pourquoi, l'attitude de Don Rodrigue ne reste pas sans effet car, en suivant la demande de son père, il s'est donné un pouvoir qui ne revenait qu'à Don Fernand. C'est pourquoi, bien que condamnant le refus d'obtempérer de Don Gomes, le Roi Don Fernand ne laisse pas l'acte de Rodrigue sans justice :

L'affaire est d'importance, et, bien considérée,
 Mérite en plein conseil d'être délibérée.
 Don Sanche, remettez Chimène en sa maison.
 Don Diègue aura ma Cour et sa foi pour prison.
 Qu'on me cherche son fils. Je vous ferai justice. (Acte II, scène VIII,
 Vers 733-737.)

Cependant, nous pouvons retenir que même si les discours des personnages nous vers les réalités qui frappaient les esprits des peuples et, surtout, ceux des écrivains de l'époque de la composition du *Cid*, les échanges entre figure ne sont des mécanismes de transition. Corneille

s'en sert pour faire valoir son talent d'artiste dramatique outillé d'un model poétique qui offre à son œuvre toute son originalité.

2. Procédés poétiques dans le *Cid*

Dans le concert des recherches sur le classicisme, force est de constater que beaucoup de critiques, se penchant sur le théâtre, n'ont cessé de prouver que cette école de pensée dominante au XVII^e siècle avait fini de codifier et de fixer les règles de composition des œuvres littéraires (C.Aspe, 2016). De ce fait, les textes ayant emprunté d'autres procédés autres que ceux de ce mouvement de réflexion se sont vu heurter, plusieurs fois, à un vent de critiques allant jusqu'à occasionner leur censure ou celle de leur compositeur (Y. Loraud, 2014). Or, s'il est vrai que nous pouvons inscrire la querelle du *Cid* (A. Gasté, 1970) dans ce registre, il n'en demeure pas suffisant de croire ou d'affirmer que cet événement constitue une salissure sur l'originalité de la tragi-comédie de Corneille. De ce fait, dans cette analyse, nous tenterons de nous appuyer sur quelques règles avec lesquelles certains critiques ont eu à s'attaquer au talent de Pierre Corneille.

Ainsi, le *Cid* sera appréhendé non pas comme une œuvre transgressive des règles classiques, mais plutôt comme un poème dramatique qui se voulait être une force de contribution à la richesse des règles classiques en passant par un modèle poétique propre à son producteur. D'ailleurs, rien qu'en harponnant la valeur que le jésuite donne à l'Unité de lieu, nous nous rendons compte que nous n'avons pas un poète désobéissant, mais évidemment un artiste qui partage son ingéniosité créative. Certes Séville est un lieu beaucoup plus vaste que les espaces que nous avons l'habitude de retrouver dans les ouvrages des auteurs classiques, néanmoins il reste un large endroit dans lequel l'auteur peut faire circuler ses personnages et épuiser ses Actions.

Partant de ce postulat, nous considérons que la pluralité des didascalies, se rapportant à des indications spatiales, ne cherche pas à attirer notre attention sur l'abondance des sites, dans lesquels Corneille fait tourner ses personnages, comme un heurt à l'unité de lieu. Elle n'est qu'une création poétique permettant au poète de mieux émouvoir son public par une multiplication des rencontres entre ses personnages. Car, avec ses deux unités d'action, Corneille ne pouvait qu'agrandir l'espace qui les abrite afin de ne pas étouffer ses figures et de permettre à son

spectateur d'avoir une vue et une compréhension plus aérée dans sa lecture.

Les amours de Rodrigue à Chimène et de l'Infante à Rodrigue étant les actions qu'il faut épuiser, le poète s'appuie sur son espace et la durée qu'il accorde à son texte pour permettre à la fille Don Fernand de découvrir l'impossibilité de son amour et aux deux premiers de s'exalter en êtres fidèles malgré leur devoir d'honorer leurs parents. Ce qui nous paraît remarquable dans la poéticité des thèmes soulevés dans l'œuvre du jésuite est que ces derniers sont intrinsèquement liés aux normes classiques concernant le temps et l'espace. Pour prendre en charge ses deux règles, Corneille offre au roi Don Fernand la possibilité de pouvoir justifier la grâce qu'il va offrir à Rodrigue. Paradoxalement, c'est aussi ce qui va lui permettre d'étendre la durée de son poème sur deux jours. Ici, si le roi avait gracié Rodrigue sans s'appuyer sur un fait marquant tous les esprits, il aurait non seulement remis en cause son impartialité, en tant que roi qui veut être vu comme « honnête homme », mais heurterait aussi la conscience du lecteur qui éprouve déjà de la pitié pour Chimène.

En effet, pour rendre à son texte toute son originalité d'œuvre attractive et émouvante, Corneille met en sursis le procès de Rodrigue jusqu'au lendemain de son acte. Il lui trouve un combat contre les Mores et à l'issue duquel il sort vainqueur faisant éviter à son roi d'être esclave là où il dicte les lois :

Généreux héritier d'une illustre famille,
 Qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille,
 Race de tant d'aïeux en valeur signalés,
 Que l'essai de la tienne a sitôt égalés,
 Pour te récompenser ma force est trop petite ;
 Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.
 Le pays délivré d'un si rude ennemi,
 Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi,
 Et les Mores défaits avant qu'en ces alarmes
 J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes,
 Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi
 Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers toi.
 Mais deux rois tes captifs feront ta récompense.
 Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence :
 Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
 Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
 Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède ;

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède,
 Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
 Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.
 J'excuse ta chaleur à venger ton offense ;
 Et l'État défendu me parle en ta défense :
 Crois que dorénavant Chimène a beau parler,
 Je ne l'écoute plus que pour la consoler.
 Mais poursuis. (Vers 1209-1228 et 1253-1257.)

Dans ce sens, nous pouvons dire que l'élargissement de la durée du poème dramatique de Corneille n'est rien d'autre qu'une tentative d'exaltation, autrement, de la norme établie par l'école classique appelée : la bienséance. Ce qui est plausible dans ce discours, c'est que le poète a différé la décision à prendre sur le cas Rodrigue. De cet acte, il finit, en louant la règle de la bienséance, par désobéir à l'unité de temps. De cette même prise de parole, Corneille fait aussi preuve d'allégeance au père de la « poétique ». Ainsi, en considérant que Rodrigue est, à bien des égards, un homme de bien, la grâce que lui accorde le roi Don Fernand n'est qu'une obéissance et/ou une prise en compte de la théorie d'Aristote qui attend de voir, dans l'œuvre théâtrale, les hommes de bien passer du malheur au bonheur : « il est donc évident, tout d'abord, qu'on ne doit pas voir des justes passer du bonheur au malheur. Cela n'éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion » (Aristote, Poétique chapitre 13, 52b31 et suivante). Pour le poète, « le Cid ne rompt pas les règles d'Aristote (« ces grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe » (P. Corneille 1960, p. 577). » (O. Levina, 2015, p.7).

En s'inscrivant dans cette même optique, nous trouvons discutable l'affirmation de Chapelain qui insinue que Corneille aurait manqué de talent. Car, pour lui, « l'auteur ne peut nier ici que l'art ne lui ait manqué, lorsqu'il a compris tant d'actions remarquables dans l'espace de vingt-quatre heures » (G. Armand, p. 369). Or, dans cette œuvre, nous découvrons la capacité créative de Corneille qui, d'une seule déviance à la règle classique portant sur la durée d'un poème dramatique, fait briller deux valeurs théâtrales tant chantées par les théoriciens du classicisme. Dans le *Cid*, l'étendue qu'a pris le déroulement de l'œuvre transgresse la règle de l'unité de temps, néanmoins elle permet au poète d'éviter de susciter le dégoût chez son lecteur. En effet, considérant qu'il n'y a de bienséance que ce qui ne heurte pas la conscience du lecteur, nous

pouvons révéler que les deux jours qui contiennent les actions du *Cid* ne sont qu'un prétexte aidant Corneille à plaire à son lecteur en tenant compte à cette règle très chère à l'école classique.

D'ailleurs c'est ce qui amène le poète à avoir dans ces textes deux unités de péril. Dans le *Cid* comme dans *Horace* (P. Corneille, 1965), Corneille montre l'importance qu'il accorde à la bienséance par cette pratique théâtrale qui lui était propre durant le XVII^{ème} siècle. Face à cette invention poétique, la victoire sur les Mores n'a pas empêché à Don Fernand de lui faire un procès. Cet acte est fait pour ne pas frustrer Chimène qui recevait déjà la compassion du lectorat à travers ses lamentations. C'est aussi dans de semblables situations que le jésuite fait rebondir dans son *Horace* une autre unité de péril mettant le personnage éponyme face à son acte après sa victoire sur Albe. Ainsi, affirmerons-nous que ce modèle dramatique constitue une des originalités poétiques propre au jésuite.

Ainsi, les unités de périls qui soutiennent les actions du *Cid* nous permettent-elles, non seulement, de découvrir que chez Corneille, l'essentiel de l'écriture du texte ne tient pas sur la façon dont se termine l'œuvre, mais plutôt sur les éléments de composition qui amènent le poète à une meilleure forme d'exaltation de son talent d'artiste producteur. De ce fait, les attaques lancées contre lui dans la querelle du *Cid* n'ont pas suffi pour nous empêcher de voir comment Corneille, en s'en prenant aux normes de rédactions proposées par les théoriciens de son temps, arrive à railler la folie du pouvoir paternel qui hypothèque l'amour de Rodrigue et de Chimène tout en provoquant l'élargissement de la durée du déroulement du texte. Ici, ce qui nous paraissait important était d'expliquer comment par la raillerie d'un vice social l'auteur en est arrivé à une mise en œuvre d'un mécanisme théâtral sans susciter une incompréhension dans la lecture de son poème.

Nous découvrons dans cette étude que les unités de périls ont été un moyen sur lequel le poète s'est adossé pour faire l'apologie de l'honnête homme. Dans un autre registre, nous pourrions avancer que si les personnages ont pu honorer leurs rangs sociaux c'est parce que Corneille les a offerts d'autres vaisseaux spatio-temporels. Car n'eût été la bataille contre les Maures, le roi n'aurait d'autres recours que de s'en prendre à celui qui a fait une usurpation de sa place en faisant le procès du Comte. Pour réussir un tel acte, nous constatons que Corneille a étiré le temps

de sa représentation et multiplié les espaces de rencontres entre ses personnages. De ce fait, dans cette confrontation qui se situe dans un entre-deux (la faute de Rodrigue et sa confrontation contre Valère comme procès), Rodrigue permet à son père d'exhiber sa gloire et son honneur. C'est dans cette même suite d'idées que nous inscrivons aussi l'honnêteté et l'impartialité du roi Don Fernand qui ne se prive pas le droit et le devoir de mobiliser Rodrigue dans une autre épreuve.

Ici, la neutralité dont le roi fait montre ne doit en aucun cas servir de prétexte pour s'en prendre à Chimène qui, au lieu de haïr le bourreau de son père, l'aime toujours. Au contraire, nous trouvons que c'est un choix poétique que Corneille applique en passant par son choix sur les personnages qu'il représente. L'authenticité de Chimène révèle aussi sa fidélité qui est une vertu de l'honnête homme. D'ailleurs, c'est ce qui la place dans une situation inconfortable qui détermine le dilemme dans lequel elle est entraînée. Elle ne sait plus si elle doit pleurer uniquement la mort de son père sans en vouloir à son tombeur ou si elle doit le venger et perdre celui qu'elle aime. Tout compte fait, nous affirmons que son angoisse n'est ici que la révélation de la grandeur de son âme. C'est dire aussi qu'elle est une grande figure confrontée à une grande histoire dans laquelle elle veut sortir honnêtement :

C'est peu de dire aimer, Elvire : je l'adore ;
 Ma passion s'oppose à mon ressentiment ;
 Dedans mon ennemi je trouve mon amant ;
 Et je sens qu'en dépit de toute ma colère,
 Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :
 Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
 Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant ;
 Mais en ce dur combat de colère et de flamme,
 Il déchire mon cœur sans partager mon âme ;
 Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,
 Je ne consulte point pour suivre mon devoir :
 Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige.
 Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige ;
 Mon cœur prend son parti ; mais malgré son effort,
 Je sais ce que je suis, et que mon père est mort (Vers 810-824).

Malgré son amour, Chimène implore auprès du roi un procès contre le bourreau de son père et s'engouffre dans des lamentations qui expriment sa crainte de perdre son amant. Cette dualité de l'amour et de

l'honneur qui la perturbe nous fait remarquer que Chimène s'oppose à la liberté de Rodrigue. Car la mort de son père qui contrarie son amour pour Rodrigue a installé dans le texte son opposition à la vie de ce dernier :

Quoi ! Rodrigue, en plein jour ! D'où te vient cette audace ?
Va, tu me perds d'honneur, retire-toi, de grâce. (Vers 1475-1476)

À la suite de cet argumentaire, nous trouvons la réflexion de Scudery discutable. Car, pour le critique et théoricien du théâtre, dans le *Cid*, « on n'y voit aucune diversité, aucune intrigue, aucun nœud, et le moins clairvoyant des spectateurs, devine, ou plutôt voit, la fin de cette aventure, aussitôt qu'elle est commencée » (Scudery, 1637. p.74).

En continuant la logique de notre étude, l'on peut dire que Corneille s'est aussi soucié du principe de la bienséance. Car ayant pris conscience que la cour du roi constituait son premier lecteur, Corneille ne pouvait se permettre de tout représenter sur scène. C'est pourquoi, par des didascalies et des récits, il nous informe du soufflet que le Comte donne à Don Diègue, de l'épée brandit par ce dernier et la mort de Valère : « Il lui donne un soufflet » ; « Il met l'épée à la main » :

Sire, un peu trop d'ardeur malgré moi l'a déçue.
Je venais du combat lui raconter l'issue.
Ce généreux guerrier dont son cœur est charmé,
Ne crains rien (m'a-t-il dit) quand il m'a désarmé,
Je laisserais plutôt la victoire incertaine
Que de répandre un sang hasardé pour Chimène,
Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du Roi,
Va de notre combat l'entretenir pour moi,
Offrir à ses genoux ta vie et ton épée.
Sire, j'y suis venu, cet objet l'a trompée,
Elle m'a cru vainqueur me voyant de retour,
Et soudain sa colère a trahi son amour,
Avec tant de transport, et tant d'impatience,
Que je n'ai pu gagner un moment d'audience.
Pour moi, bien que vaincu, je me répute heureux,
Et malgré l'intérêt de mon cœur amoureux,
Perdant infiniment, j'aime encore ma défaite,
Qui fait le beau succès d'une amour si parfaite. (Vers 1771-1788).

Ce récit est un élément didactique non négligeable dans l'étude de l'esthétique cornélienne très critiqué au XVII^e siècle. Il nous a permis de

voir que l'auteur a cherché à se faire remarquer en faisant cohabiter l'obéissance aux règles classiques et son propre modèle poétique.

Conclusion

Dans cette réflexion, l'objectif était de montrer que dans *Le Cid* de Corneille les discours des personnages ne sont pas seulement un moyen de mettre des individus dans un dialogue continu afin d'éblouir ou d'émouvoir un public très affecté par les exactions quotidiennes qu'il vit. Fort de ce constat, nous avons engagé cette étude dans une analyse de ces réalités à fin d'y sortir les marqueurs du modèle poétique dans lequel Corneille a inscrit son œuvre. En effet, au terme de notre examen du *Cid*, nous avons découvert que le poète a profité du dilemme qui perturbe la quiétude de ses personnages pour multiplier leurs discours. Ainsi, avons-nous pu montrer que l'autorité paternelle qui s'exerce sur les enfants est la cause fondamentale de la confusion et de la querelle des figures du jésuite. Aussi, avons-nous pu dévoiler que le poète s'est servi de cette abondance des discussions de ses personnages comme procédés esthétiques pour faire valoir son originalité poétique très critiquée durant son époque. En somme, nous considérons que dans le *Cid*, nous n'avons pas un écrivain transgresseur de règles, mais plutôt un artiste plein de talents qui a voulu faire valoir ses positions poétiques face à des normes dont il s'est servi pour montrer que le théâtre est un genre qui s'éblouit dans l'innovation esthétique.

Références bibliographiques

- ABOURET Bernadette, 2018, *La communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, Nouvelle édition, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- ARISTOTE, 1980, *Poétique, texte, traduction, notes, dans Dupont-Roc, R. & Lallot, J.*, Paris, Seuil.
- ARMAND Gasté, 1899, *La querelle du Cid*, Paris, H. Welter.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid* (1682), Paris LEVINA, Olga, 2015, « Analyse des préfaces du *Cid* comme réponses de Corneille aux critiques du *Cid* », Université de Tel Aviv, Ernest et Paul Fièvre, 2017.
- CORNEILLE Pierre, 1965, *Horace*, Paris, Librairie Larousse, Coll. « Nouveaux Classiques Larousse ».

- CORNEILLE Pierre, 1960, « L'avertissement », dans *Théâtre complet*, tome premier, Paris, Garnier Frères.
- COURCELLES Dominique de, 1997, *Littérature et exotisme, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes.
- ELIAS Norbert, 1994, *La société de cour*, traduction de Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Levy.
- FONTENELLE, 1860, *Vie de Pierre Corneille*, dans *Œuvres de P. Corneille*, Paris, Éd. Garnier.
- HILAIRE Jean, 2016, *Être père de famille au XVIIe siècle*, Académie des Sciences et Lettres de Montpellier.
- JAUSS Hans Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF, Gallimard
- MOLIERE, *L'Avare*, 2008, Montréal, Beauchemin, Éditeur Ltée.
- RACINE Jean, 2015, *Phèdre*, (1677), Gwénola, Ernest et Paul Fièvre.
- SCUDERY, 1637, *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid*, Paris, A. de Sommerville.
- STENDHAL, 1823, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange.
- ASPE Charlotte, 2016, « Le classicisme à travers le prisme de la tragédie classique : un aperçu de la recomposition de l'histoire littéraire par les manuels » Éducation, Dumas.
- BARTHES Roland, 2002, « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), in Barthes, Roland, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil.
- BATRANU Raluca, 2017, « L'écrivain et la société : le discours social dans la littérature française du XVIIème siècle à aujourd'hui » dans *Littératures*, Université Grenoble Alpes.
- LORAU Yasmine, 2014, « Histoire, mythe et censure dans les tragédies de Corneille », Paris-Sorbonne, ED 3.
- MAZOUER Charles 1989, « Le théâtre et le réel : le noble de province dans la comédie du XVIIè siècle », dans *La littérature et le réel*, Littératures classiques, n° 11, p. 233-243.
- MICHEL Jean-Luc, 2007-2008, « Théories de la communication », Mémoire, Université Jean Monnet/Département de Communication
- VULTUR, Ioana 2011 « La communication littéraire selon Paul Ricœur » dans *Poétique*, n° 166, p. 241-249.

Deuxième partie
Littérature et savoirs contemporains

Le Kitsch, un mot à la nature complexe

Axel Richard EBA

Université Alassane OUATTARA

Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone
(Laberlif)

ebaaxelrichard@gmail.com

Résumé : Le kitsch est un mot à la nature complexe. Il peut être un nom masculin, un adjectif qualificatif invariable, un adverbe de manière et un verbe d'action. Selon le dictionnaire, le kitsch est utilisé pour désigner un style et une attitude esthétique caractérisés par l'usage hétéroclite d'éléments démodés ou populaires, considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle. Par extension, il qualifie les goûts baroque et provocant. Ce faisant, le sens profond du kitsch est limité par la complexité due au fait de la polyvalence de ses référents. C'est bien la majorité des contextes d'emploi du terme que cet article tente de mettre en lumière. De cette façon, le mot aura plus de lisibilité sémantique et plus de facilité d'usage au niveau national en Côte d'Ivoire. Plusieurs ouvrages font du Kitsch un concept en friche. Il subit déjà des études sociologiques, politiques, économiques et littéraires. Une analyse sémantique et pragmatique de l'item pourra aider à mieux baliser les tendances significatives qui en fondent la richesse lexicale. Des chercheurs comme Hermann Broch, Abraham Moles et Mindié Manhan Pascal ont donné au kitsch une connotation fertile pour permettre une exégèse assez variée.

Mots-clés : Kitsch, Objets, Vie matérielle, Consommation, Style.

Abstract: Kitsch is a word of complex nature. It is a male name, an invariable qualifying adjective, an adverb in a way and a verb of action. According to the dictionary, kitsch is used to designate an aesthetic style and attitude characterized by the heterogeneous use of old-fashioned or popular elements, considered in bad taste by established culture and produced by industrial economics. By extension, it qualifies the baroque and provocative tastes. In our opinion, the deep meaning of kitsch is limited by the complexity due to the versatility of its referents. It is majority of the employment contexts of the term that we wish to highlight. Thus, the word will have more semantic readability and more ease of use at the national level in Côte d'Ivoire. Several works make kitsch a fallow concept. He already undergoes sociological, political, economic and literary studies. A semantic and pragmatic analysis of the item will help to better mark out the significant trends that underpin its lexical richness. Researchers like Hermann

Broch, Abraham Moles and Mindié Manhan Pascal gave the kitsch a fertile connotation to allow a fairly varied exegesis.

Keywords: Kitsch, Objects, Material life, Consumption, Style.

Introduction

Les études sur le Kitsch sont à ce jour devenues nombreuses et diverses. Avec des recherches assez avancées sur le concept, on se rend compte que le mot est un sujet de réflexion qui ne passe plus inaperçu dans le domaine des sciences sociales et de la littérature en Europe. Les uns et les autres font des efforts continuels pour éclairer les lanternes en ce qui concerne le sens véritable d'un mot dont la sonorité est allemande ; un mot transporté dans le vocabulaire français sans changement de forme ni altération de sens. Il s'agit alors, pour comprendre le kitsch, de détecter les travaux qui permettent de présenter une cartographie lisible des ramifications sémantiques du concept. Plusieurs critiques apparaissent lorsque le kitsch est dans la zone de recherche ; des noms comme Hermann Broch, Abraham Moles, Jean Baudrillard, Edgard Morin, Gillo Dorfless, Mindié Manhan Pascal, Milan Kundera, et bien d'autres. La liste non exhaustive montre la qualité des pionniers des études sur une notion aujourd'hui plébiscitée en Europe, et quelque peu ignorée en Afrique, particulièrement en Côte d'Ivoire.

En Allemagne, en France, en Autriche, le Kitsch relève du domaine de la science sociale. Au préalable, il a été une expression beaucoup utilisée dans le langage courant pour désigner des réalités, pour caractériser des objets, des situations, des personnes. Il paraît utile d'explicitier quelques contextes d'emploi du mot, pour le rendre accessible dans la zone Afrique, en particulier en Côte d'Ivoire où le Kitsch, d'une part ne fait quasiment pas partie de la recherche scientifique ; d'autre part, il n'est pas employé comme usuel dans les conversations habituelles. Un tel constat amène à montrer les dynamiques du mot de sorte à faire de lui un objet d'étude clair et un vocable simple à utiliser au quotidien. Notre propos est en conformité avec la vision de Milan Kundera qui considère que « toute cette méditation sur le kitsch a une importance tout à fait capitale [...], il y a derrière elle beaucoup de réflexions, d'expériences, d'études, même de la passion, mais le ton n'est jamais sérieux : il est provocateur. » (1986, p. 9).

Étudier le kitsch, ce n'est jamais s'enfermer dans un cadre rigide d'étude, c'est plutôt s'ouvrir à de nombreuses perspectives puisqu'il ne relève pas d'un seul domaine. Il est par nature social, mais les ambitions d'exportation ont fait de lui un concept « au confluent de la sociologie, de l'économie politique, de la psychologie sociale, de l'esthétique, du marketing et du design » (B. Heilbrunn, 2016, p. 250). À travers cette diversité de zones d'études, le sens du kitsch est complexe, car il admet alors plusieurs natures selon le contexte où le mot est évoqué soit comme sujet d'étude, soit comme expression du vocabulaire social. Le kitsch est éclectique : il ne se résume pas, il ne se braque pas sur un sens inflexible. Il est concret dans la dénotation et ouvert à la connotation. Les sens connotés rendent difficile le fait de le synthétiser à une seule signification dans tous les espaces géographiques et épistémologiques.

Les natures du kitsch constituent les objets de l'investigation. Pour les questionner, deux points de vue vont être privilégiés : d'une part la signification, d'autre part l'usage. Les deux aspects verront le jour à travers la sémantique et la pragmatique. En effet, « la sémantique étudie la *signification des mots et des phrases hors contexte* et la pragmatique étudie le *sens des mots et des énoncés en contexte*. » (S. Zufferey et J. Moeschler, 2012, p.10). La sensibilité sémantique et pragmatique est justifiée dans la mesure où le kitsch fait l'objet de théorisation en général, et en particulier il bénéficie de certains usages qui peuvent dérouter le destinataire. Alors, il serait intéressant de savoir quelles sont les différentes natures du mot permettant de le rendre lisible en Côte d'Ivoire ? Nous rappelons que le Kitsch n'est pas très connu dans ce pays et que son utilisation est plutôt une lettre morte. Disposant de plusieurs flux sémantiques, il est un terme exotique dans cet espace francophone. Il faudra alors le proposer à la communauté scientifique et le rendre courant à la population. Le concept renferme les idées de la modernité, de la culture, de la consommation, des objets du quotidien, et surtout de l'industrialisation.

Le kitsch est en conformité avec l'évolution de toute société partant des balbutiements de la tradition aux étouffements de la modernité. Une modernité qui se fait dans la consommation, dans la reproduction, dans l'ostentation. La méditation sur les différentes natures du mot montre que le kitsch a un sens frictionnel. Il dispose d'un réseau qui prend en charge les modifications des cultures, le choc des civilisations, les habitudes dans

la mondialisation. Le parcours exploratoire fait apprécier la nature verbale, la nature adverbiale, la nature adjectivale et la nature nominale du Kitsch afin d'éclaircir toutes les charges sémantiques susmentionnées.

1. La nature nominale du mot *Kitsch*

Le Kitsch est un Nom. En tant que tel, il désigne une période, un temps dans l'évolution chronologique de l'Occident. Il est, de ce fait, est le mot formel qui définit les mentalités du XIX^e siècle. Au même titre que le Baroque désigne le XVII^e siècle dans l'histoire, le Kitsch s'approprie le XIX^e siècle en raison « de la genèse du système Kitsch que l'on peut qualifier de *grande période*, celle qui coïncide avec l'expansion de la civilisation bourgeoise » (A. Moles, 2016, p. 133). Il est de ce fait une praxis en naissance au XIX^e siècle dans la société bourgeoise triomphante selon l'ingénieur Abraham Moles. L'archétype nominal du terme structure les pratiques mondaines. Autrement dit, il faut entendre par Kitsch les valeurs bourgeoises. Il est le mot-réceptacle du matérialisme qui s'empare de l'époque après l'enrichissement général des populations d'obédience capitaliste.

Le Kitsch dispose de nombreux déterminants sociaux. Il ne s'agit pas d'une simple image acoustique, mais plutôt d'un idéal de vie caractérisée par l'ostentation, l'acquisition de biens de consommation, la promotion de soi, la reconnaissance sociale. Le fait d'évoquer les nouveaux besoins d'estime de la population du XIX^e siècle donne au Kitsch un trait civilisationnel, culturel et humaniste. Il exprime l'enrichissement des classes et le désir de le faire savoir à travers la redistribution des cartes de privilèges : les aristocrates n'ont plus la main, les finances se trouvent dans le camp bourgeois.

Le XIX^e siècle est sans conteste une période de croissance et d'augmentation du capital financier d'une classe foncièrement attirée par le faste. La bourgeoisie est la nouvelle classe dominante. Il s'agit d'un groupe hétérogène de personnes. En effet,

la bourgeoisie forme une classe composite qui réunit une grande bourgeoisie, surtout parisienne, proche de l'aristocratie, composée de grands industriels et de riches banquiers, une bonne bourgeoisie formée de manufacturiers, de négociants, de hauts fonctionnaires et de professions libérales dotées d'une belle clientèle, et des classes moyennes hétérogènes et en expansion. Les années 1840-1885 sont

pour la bourgeoisie une période d'enrichissement et d'élargissement (J.-C. Daumas, 2018, p. 22).

Cette classification montre que la bourgeoisie est compartimentée en son sein même si l'habitude fait miroiter le contraire. Cependant, une chose est sûre, tous les sous-groupes possèdent un capital au-dessus de celui de l'ouvrier de l'époque. Les moyens financiers sont suffisants pour se donner une belle vie de consommateurs et de promoteurs d'un nouveau genre de vie : une vie kitsch. Les actifs pour financer le nouveau style de vie proviennent de l'industrie, du commerce, de la fonction publique et des activités libérales. L'essor bourgeois fait apprécier la fin de la société des privilèges pour la société des mérites.

La période est un temps de changements sociaux, et surtout de changement technique. En fait, la période du Kitsch enregistre le passage de l'artisanat à l'industrialisation par la conception de machine pour faciliter la vie des populations (M. Chaulanges et al., 1962, p. 78). La machine est le symbole de la mécanisation des moyens de production. L'artisanat ne peut répondre qu'à un besoin restreint de la population ; or la machine s'offre une plus grande part du marché populaire. L'industrialisation a permis à la population de bénéficier d'un certain confort à travers l'acquisition d'objets à petits prix.

La consommation et les nouvelles habitudes du XIX^e siècle vont constituer l'Homme moderne. Il s'illustre par un nouvel art de vivre fondé sur l'acquisition et la promotion. Ces deux caractéristiques prennent plus d'effet avec la création du Grand Magasin à l'époque. Jean-Claude Daumas renseigne que « c'est sous le Second Empire que naissent les premiers grands magasins : Le Bon Marché en 1852, le Louvre en 1855, le Bazar de l'Hôtel de Ville en 1856, la Grande Maison du Blanc en 1864, le Printemps en 1865 et la Samaritaine en 1869. » (2018, p. 33). Le grand magasin répond aux besoins d'achats des nouveaux maîtres et possesseurs des capitaux. Il ressort que le grand magasin est un espace de commerce et de rendez-vous des hommes et des femmes faisant partie de la haute société pour leurs achats quotidiens. S'y retrouver est le signe d'une appartenance à la même classe sociale, ou à tout le moins, l'indice d'une volonté de fréquenter les mêmes milieux que ceux de la classe sociale idéalisée.

Les personnalités bourgeoises font dans le grand magasin les achats, principalement des objets produits en grande quantité par l'industrie de

l'époque. Avec le temps, le grand magasin devient le lieu des nouvelles valeurs modernes. Les achats y étaient souvent faits par suivisme, de manière compulsive par ceux qui cherchaient à se doter d'une personnalité. C'est pourquoi Abraham Moles a pu dire que « le grand magasin est le signe du Kitsch, il prétend fournir tous les besoins » (2016, p. 89). La perspective originale de cette réflexion est que le grand magasin favorise la consommation par droit d'adhésion. Les achats y sont plus impulsifs que médités, plus artificiels que fonctionnels. En effet, le grand magasin voulait répondre au besoin d'estime et de confort de la classe montante. C'est justement cette ambiance de vie que les théoriciens nomment Kitsch ; une vie axée sur l'artificiel et l'idéalisation.

Les objets achetés dans le grand magasin sont parrassiens, car leur fonction était plus décorative que vitale. Ils sont faits pour attirer l'attention, soumettre les passions et donner des désirs de décoration. La production n'est plus seulement commerciale, elle est transformationnelle. En raison de cela, il est juste de dire que « la production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, un sujet pour l'objet. » (*Idem* : 37). Effectivement, l'industrie commerciale de la belle époque a créé par la publicité de nouveaux modèles de consommateurs fidélisés à travers des habitudes puisque le grand magasin prétend satisfaire tous les besoins exprimés et latents.

Le Kitsch symbolise au sens strict l'évolution de la société occidentale. Le temps kitsch est alors l'autre nominatif du XIX^e siècle. Le mot exprime la révolution industrielle, la tendance à la décoration, à l'entassement des objets produits en grande quantité. Le Kitsch traduit donc le passage de la Tradition aristocrate à la Modernité bourgeoise. Il est dans une autre mesure un adjectif qualifiant la vie matérielle.

2. La nature adjectivale de la lexie *Kitsch*

Le Kitsch peut également revêtir le rôle d'adjectif. En ce sens, il fonctionne comme un super-adjectif dont le rôle est de se qualifier lui-même tout en qualifiant les mots que l'on souhaite lui adjoindre. En tant qu'adjectif, le kitsch a une fonction de présidence, une fonction d'incidence, car il semble être plus important que les mots qu'il accompagne. Sur ce plan, il est bien plus qu'être une simple expansion ; il est un cadre de référence modificateur des noms. L'appréhension du mot semble parsemée de difficultés. Cela est une illusion, l'accessibilité

sémantique de la lexie Kitsch se fait une deuxième peau neuve. Si l'on suit patiemment le chemin de notre raisonnement, le kitsch en tant que nom évoque une période au seuil de l'affluence industrielle, à savoir le XIX^e siècle *stricto sensu*. La part belle du Kitsch avec la qualité d'adjectif est qu'il représente une lexie de caractérisation et d'actualisation. L'on peut entendre par caractérisation, l'image métaphorique du concept et par actualisation son sens de représentation réaliste.

Par ailleurs, le Kitsch se veut une mesure qualitative qui a été l'objet d'un usage abondant en Allemagne et en Autriche. Le circuit sémantique du mot est élaboré brièvement par Hannah Arendt dans la préface de l'ouvrage *Création littéraire et Connaissance* d'Hermann Broch. Elle relate que

le mot allemand Kitsch n'a pas d'équivalent en français. Il désigne tous genres d'objets de mauvais goût, la pacotille à prétention artistique, qui vulgarise en grande série un poncif, mais s'applique également à des œuvres littéraires, plastiques ou musicales qui recherchent les effets faciles (le mélo), la grandiloquence, et cultivent une sentimentalité ou un conformisme naïfs. Faute de pouvoir introduire le mot allemand, nous l'avons traduit selon les cas par : 'art de pacotille' ou 'art tape-à-l'œil' (1966, p. 17).

Le Kitsch est d'origine allemande dont la ville source est Munich. Il a beaucoup été utilisé aussi dans les villes d'Europe de l'Est comme Vienne, qui fut un grand centre de la culture européenne au XIX^e siècle. Le mot sert à qualifier plusieurs éléments que sont les objets, les œuvres littéraires et les attitudes humaines du XIX^e siècle, qui se sont transportés dans les siècles suivants. En ce sens, dans la société occidentale, le kitsch caractérise les objets haut en couleur, fleuris qui recherchent l'excès dans le purement décoratif des espaces. Abraham Moles pouvait ainsi dire que « l'adjectif Kitsch [qualifie] des choses qui sont *Kitsch-träger*, 'porteurs de Kitsch'. » (2016, p. 40). Les objets et les attitudes en sont les témoins spontanés. Les objets sont, en effet, nostalgiques, les attitudes sont sentimentales à l'excès. Le profil symbolique qui vient d'être fait trouve beaucoup plus de traits détaillés dans la pensée de Gillo Dorfles. Dans la perspective de ce critique, « le Kitsch – c'est-à-dire le non-art, l'objet qui a toute l'apparence de l'art sans en avoir la substance – n'est venu à la lumière que lorsqu'il fût possible de s'assurer d'un changement des *signifiés* en regard des *signifiants* [...] » (1975, p. 478).

L'inflexion du sens adjectival est que le kitsch qualifie les choses de *non-art*. Que faut-il entendre par là ? En fait, l'histoire de l'Art a démontré que l'objet artistique de grande valeur conceptuel peut être un tableau de peinture, une sculpture, une construction architecturale de grande qualité dans un style innovant. Les objets provenant de ces secteurs ont fait les belles pages de l'Art occidental. Cependant, le *non-art* est le reflet de l'objet qui veut attirer sur lui les traits de l'art. En effet, avec l'industrialisation au XIX^e siècle, les objets du quotidien peuvent être des fauteuils, des chaises, des tasses, des cuillères, des fourchettes, des figurines, des posters, des verres, des nappes, des timbres. La valeur de l'Art n'est plus seulement attribuée aux objets artistiques de première classe, elle est conférée par l'industrie aux objets domestiques du quotidien. L'art a ainsi entamé son processus de dévaluation. La chose artistique ne relevait plus du talent, mais de l'imitation. Pour les populations de l'époque du Kitsch, les objets du quotidien sont des chefs-d'œuvre : le design d'une tasse de thé peut, par exemple, être sujet à débat philosophique au même titre qu'un tableau de Michel Ange. Le banal devient art et l'art devient banal : tout est artistique.

Le regard de l'esthète n'est plus technique, il est plutôt sentimental et complaisant. Ainsi donc, l'Art n'est plus restrictif, il s'exporte dans les objets que Michel Maffesoli distingue en trois catégories : « l'objet noble », « l'objet utile » et « l'objet superflu » (1993, p. 107). L'objet kitsch peut être décoratif (meuble d'intérieur, d'embellissement...), mobile (voiture de collection...), immeuble (énorme villa, hôtel, appartement). Sur cette base, « le Kitsch est donc une *fonction sociale* surajoutée à la fonction significative *d'usage* qui ne sert plus de support mais de *prétexte*. » (A. Moles, 2016, p. 23). Précisément, l'excès est un dénominateur commun de l'objet kitsch. C'est en cela qu'il trouve sa fonction surajoutée. Plus décoratif qu'utile, il génère des tendances de jugement. Il y a une version de l'objet, une aversion de l'objet, une diversion de l'objet, une conversion de l'objet et une vision de l'objet. Respectivement, l'objet kitsch est souvent négligé, détesté, partagé, utilisé ou exposé au quotidien tout en demandant une attention soutenue et un traitement particulier au possesseur.

Le sujet-possesseur fait valoir ses droits à s'aliéner à ce qui lui apporte un soupçon de plaisir, de réconfort. Il est l'acteur majeur qui fait de l'objet simple, un objet devenant kitsch par la force de son origine, de sa

conception, de sa décoration, de son usage. Le sujet y trouve les moyens de s'évader, de se trouver une passion ou une occupation. Il devient décorateur, collectionneur, revendeur ou simplement propriétaire. Parler de l'objet qualifié de kitsch, c'est nécessairement évoquer la question du sujet. Jean-Claude Daumas ne dit pas autre chose : « les objets sont inséparables des pratiques par lesquelles les consommateurs se les approprient. » (2018, p. 13). L'objet devient la mesure de celui qui le possède. Et celui qui le possède est appelé l'homme-kitsch. En effet, « le besoin du kitsch de l'*homme-kitsch* (*kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » (M. Kundera, 1986, p. 157). L'Homme dont parle Milan Kundera se préfère dans une vision idéale que dans une vision réelle. Les objets kitsch sont pour lui une manière de posséder le bonheur, une bonne façon de dépasser les pressions de l'existence. Il ne voit pas la réalité en face, mais il la voit à travers le prisme de l'objet passionnel. : « Finalement, c'est le sentiment de satisfaction, de contentement de soi, qui est à la base du kitsch. » (M. Théron, 2018, p. 199).

L'homme-kitsch est profondément sentimental et irrationnellement attaché à ses objets. Il dépéri en cas de dépossession, il lègue en cas de trépas. Il s'ensuit souvent des ventes aux enchères d'objets ayant appartenu à des personnalités. Cette réalité démontre la passion que l'on voue depuis toujours aux objets personnels affectifs de luxe ou simplement émotifs. Sans aucun doute, les objets conservent le style d'une époque. Qu'ils soient aristocrates, bourgeois ou populaires, l'affectivité reste la même chez chaque maître et possesseur d'objets kitsch. Ils se subliment dans les mêmes manières de faire à l'intérieur du cadre de vie socio-objectal que la nature adverbiale du kitsch prend en compte.

3. La nature adverbiale de l'item *Kitsch*

Le Kitsch dispose d'un profil naturel conjecturel. Il ne se limite pas à une nature grammaticale, il formalise plusieurs natures pour prendre en charge différentes facettes de la même réalité générale qu'il exprime, à savoir la culture matérialiste développée à partir du XIX^e siècle, la période de l'affluence de l'objet. Il est de ce fait un mot-conceptuel qui trouve, au-delà de sa forme, des zones plurielles de signification. Il a une nature

compartimentée selon les centres spécifiques d'effervescence du mot-outil. Appartenant à la classe adverbiale, l'item est l'expression d'un comportement. Ce mot-valise est alors un adverbe de manière. Il s'agit des attitudes visibles dans les sociétés fondées sur l'industrie, la consommation et la technique. Elles sont en situation philosophique, c'est-à-dire questionnées à tous les niveaux possibles : objet-sujet-société.

Le kitsch est dès lors l'expression de l'évolution des habitudes sociales. La possibilité de faire de telles affirmations est donnée par les axiomes phrastiques émis par les théoriciens du kitsch. Milan Kundera, l'un des plus célèbres, dégage une pensée adverbiale. Il estime que « le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. » (1986, p. 192). Le temps n'altère aucunement la pensée de ce critique. Au contraire, l'évolution de la société occidentale prouve que le kitsch est le critère phare des attitudes ostentatoires. En effet, la première dimension que l'on peut retenir est que *l'adverbe* exprime l'attitude de l'individu dont le contentement de soi est un choix de vie. La satisfaction abusive brise le désir de progression et favorise le désir d'adaptation. Tout se passe comme si le temps évolue mais la vie reste figée dans la nostalgique. Le contentement de soi, de la micro-vie pousse au consentement abusif avec les autres. Il faut comprendre cette affirmation en faisant recours au XIX^e siècle où pour *exister* il fallait appartenir à un groupe de la haute classe sociale. Ainsi, dans la classe bourgeoise de l'époque, il était important de plaire pour intégrer les cours et les salons. Il fallait donc éviter de déplaire pour ne pas se faire exclure de ces lieux d'apparence. Partager la même opinion apparaît comme le moyen utilisé par les membres d'une microsociété pour éviter d'écarter les sensibilités et ainsi de se voir marginalisés.

Le même principe évolue au XX^e siècle à travers l'idée de suivre la mode pour être à la mode. Au XXI^e siècle, il faut posséder les objets techniques de dernière génération pour exister. L'adaptabilité fonctionnelle du mot fait qu'il évolue sur les trois siècles de mise en place de la culture moderne, postmoderne et hypermoderne. L'autre dimension adverbiale est saisie dans les propos d'Abraham Moles. Il a écrit son

ouvrage de sorte à élucider toutes les significations possibles de l'item célébré en Occident pour sa nature mobile. En effet,

l'attitude Kitsch, qu'il nous faut maintenant définir, sera l'un de ces *modes de relations* avec le cadre de la vie matérielle, mélange spécifique des modes précédents, caractéristique d'une forme de la société émergée au cours du XIXe siècle sous le nom de *civilisation bourgeoise*. Celle-ci, transformée sous nos yeux en une société de masse faisant du milieu quotidien un flux permanent plutôt qu'un sédiment durable, développe la relation kitsch comme un type stable de rapport entre l'homme et son milieu, milieu désormais artificiel, tout plein d'objets et de formes permanentes à travers leur éphémère. (2016, p. 17).

La nouvelle boucle sémantique est que le kitsch évoque l'attitude matérialiste. Les choses ont plus de place dans la vie que les êtres. Cela est visible dans les attitudes de l'individualisme triomphant avec la société de masse. À l'intérieur de celle-ci, la production, la consommation, la reproduction et la contrefaçon sont les modalités communes. Dans le monde capitaliste, il est bienséant de faire croire que l'on est ce que l'on n'est pas : une attitude kitsch en soi. Le fait de se donner un genre au-dessus de ses moyens est la maturation de l'avidité de reconnaissance bourgeoise, à savoir vivre dans l'illusion de sa supériorité sociale. Le kitsch reflète l'attitude de l'Homme artificiel. En toute effectivité, « l'homme Kitsch serait défini par des comportements, des séries d'actes (rites de la réception bourgeoise) [...] ». » (A. Moles, 2016, p. 209). Le paradigme historique confie que l'attitude bourgeoise est la première attitude kitsch. Le rituel de vie de cette classe est aujourd'hui la norme et cela paraît ordinaire. Mais la généalogie demande d'apprécier le jugement de valeur sur le rituel artificiel de vie qui a fait de la société occidentale ce qu'elle est aujourd'hui : une société d'affluence et d'influence.

Le kitsch est le style bourgeois devenu par la force du temps le style de masse, le style ordinaire. Le XIX^e siècle est la source de départ des attitudes sociales maintenant adoptées comme mode normal d'expression et d'exposition des valeurs régaliennes qui régissent la vie en communauté. Ce mot développe un système de représentation et de perception de la société dans sa dynamique, ses attitudes et ses attentes. Mieux, « le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes. » (M. Kundera, 1986, p. 192). L'attitude est une unité de mesure du sens kitsch. Une autre unité relève de l'action traduite à travers un verbe.

4. La nature verbale du terme *Kitsch*

Dans le processus d'acquisition du sens du Kitsch, plusieurs révélations ont été faites de sorte à traduire avec fidélité les régions où s'exprime le phénomène. La zone en l'occurrence est nominale, adjectivale ou adverbiale. Pour la circonstance présente, le kitsch se prédispose à une tendance verbale. Ce caractère n'est pas une supposition, mais il est une réalité pratique car, certains critiques utilisent la forme verbale pour référencer leurs idées. Cela démontre la polyvalence tant appréciée par ceux qui étudient les objets, la vie matérielle, les classes sociales, la consommation de masse et bien d'autres.

Le champ sémantique du kitsch est vaste et ouvert à la création, voire à l'innovation. Il est constaté une pléthore d'études sur la question ; un engouement scientifique qui fait dire à Gilles Lipovetsky et Jean Serroy que « dans à peu près tous les domaines, le kitsch gagne du terrain, impose son esthétique surchargée et éclectique, en même temps qu'il bénéficie d'un large courant de réhabilitation. » (2013, p. 313). En effet, le terme devient un concept au sens évident avec le temps et la pluralité des études le démontre. Il n'est plus marginal, il est devenu ordinaire dans la culture occidentale. L'esthétique du kitsch est le style actuel visible dans les arts conceptuels, les arts contemporains : « Pop'art », « Land art », « Body art », « Mec-art », « Earth-art » (G. Dorfles, 1975, p. 475-480). Le maniement du vocable est devenu plus simple. Il se fait en pratique et en théorie. La réhabilitation qui s'applique au phénomène permet son repositionnement en objet d'étude et non plus en cible d'attaque.

Ce mot polyphonique admet une conceptualisation verbale avec Abraham Moles. Il fabrique un sens étatique et actif du concept lors d'une étude qu'il a réalisée sur le « phénomène musical au sens classique ». Il voulait démontrer que le Kitsch existe dans la musique classique allemande. Dans une séquence de son propos argumentatif, il déclare qu'« il est possible de 'kitschiser' une œuvre de musique populaire par des étapes successives. » (2016, p. 125). Selon l'emploi qu'il fait, 'kitschiser' est un verbe transitif et d'action qui matérialise le changement de nature ou la modification d'un état. Les sens potentiels du kitsch verbal sont multiples.

L'analyse du récit molésien agence l'idée que 'kitschiser' dénote le plaisir individuel ou industriel de populariser les choses pour les rendre

visibles. Le verbe génère également une idée de reproduction d'objets nouveaux à l'image exacte des objets anciens. Il s'agit là d'une imitation nostalgique de l'ancien selon le régime du renouvellement par l'ersatz. Les signes donnent un code locutoire à ce verbe créé par Abraham Moles. Il y pose l'absence de sobriété, la grandiloquence, la standardisation, l'ornementation (2016, p. 128). À ce stade du temps de la reproductibilité technique évoquée par Horkheimer et Adorno, 'kitschiser' évoque l'action de la médiocrité, c'est-à-dire baisser le niveau pour rendre accessible, et non plus élever son niveau pour accéder à une chose¹³. Kitschiser une œuvre d'art revient à la rendre populaire en baissant les qualités de conception, en diminuant les coûts de production, en raccourcissant le temps de confection pour faire plaisir aux besoins de la majorité et aux ambitions capitalistes dans les sociétés démocratiques. En effet, dans *De la démocratie*, Tocqueville

s'interroge sur les effets de la démocratie moderne sur les arts en montrant pourquoi la démocratie conduit à une baisse des standards de la création et de la consommation. [Il] constate que dans un régime démocratique le plaisir de l'esprit n'est plus considéré comme le principal charme de l'existence mais devient une coupure passagère et récréative par rapport aux différents labeurs de la vie moderne. C'est pourquoi les lecteurs tendent à favoriser les livres faciles d'accès, qui peuvent être lus rapidement, qui ne demandent pas d'effort et qui induisent des émotions rapides et surprenantes. (B. Heilbrunn, 2016, p. 258)

La Kitsch dispose d'une convention verbale transfrontalière. Kitschiser expose une transformation par le processus de l'imitation et de la reproduction rapide. Les œuvres produites de la sorte sont sentimentales, accessibles, nostalgiques, populaires et précieuses. La verbalisation du phénomène montre la liberté d'entreprise scientifique que provoque l'étude du kitsch. Dans un autre contexte, Milan Kundera ajoute que « l'interprétation kitschifiante met des œuvres d'art à mort. » (1993, p. 174). Chacun y va de son néologisme avec la notion devenue concept à travers les études pratiques et plastiques. La néologisation montre la ferveur autour de ce verbe pragmatique. Comme le dit Magloire Kouassi, « le verbe projette toujours dans l'instance discursive une morphologie qui obéit soit aux critères de la praxis soit à ceux de la poïésis soit encore aux

¹³ Chose, ici, au sens général : objet, musique, idée, philosophie, écriture.

deux. » (2013, p. 33). Le verbe kitschiser consigne une pratique sociale et industrielle. Il diffère d'un usage à un autre avec deux constantes, la poésie de la subjectivité et le dynamisme sémantique.

Le verbe molésien est peut-être une dynamite posée dans le cadre des verbes habituels et formels. La particularité du verbe 'kitschiser' proposé par Abraham Moles est qu'il exprime le style industriel de vie occidentale. Michel Maffesoli pense à juste titre que « le style est le caractère essentiel d'un sentiment collectif. » (1993, p. 22). L'action de kitschiser la musique allemande, par exemple, revient à poser en elle le sentiment collectif selon le processus actualisant du système capitaliste et commercial. Il faut 'kitschiser' les œuvres d'art pour apporter le bonheur à toutes les classes sociales.

Conclusion

Le Kitsch intègre le club fermé des mots transcodés en fonction de plusieurs classes grammaticales. Dans la variabilité générique, il distille un message non différent, mais plus détaillé selon les contextes naturels où il est logé. Le cycle sémantique du mot est original. La recherche s'est évertuée à présenter la facette nominale du kitsch. Dans cette logette, il désigne une époque de révolution, de production et de consommation. Le XIX^e siècle a enregistré des révolutions politiques, sociales avec l'industrialisation, et comportementales identifiées dans les nouvelles habitudes. La réflexion générale indique que le Kitsch est le terme concentrique qui photographie ce siècle au même titre que le mot Baroque formalise les attentes du XVII^e siècle, à l'image de la Renaissance qui englobe les intentions des écrivains et poètes du XVI^e siècle. En ce sens, un locuteur peut utiliser la phrase suivante : Le Kitsch est une période de révolution et d'affluence. On devine qu'il figure le changement social et le désir de possession, visibles dans toutes les sociétés.

La particularité de disposer d'un sens dynamique donne au kitsch une certaine flexibilité ; et cette flexibilité permet plus d'expériences, de rapprochements, de déductions, d'innovations, de recherches. Ce mot *transgénique* doté de plusieurs natures peut paraître choquant. Cependant, les spécialistes de la notion ont pris plaisir à comprendre que le kitsch a une généricité malléable en opposition à la règle grammaticale. De manière normative, en effet, un mot en français appartient à une

classe grammaticale. Il peut être un nom, un pronom, un verbe, un adverbe, etc. En contradiction avec ce principe de base, le kitsch appartient à plusieurs classes grammaticales. Il constitue à lui tout seul maintes parties du discours. La prospection renseigne que le kitsch est un Nom, un Adjectif, un Adverbe et un Verbe. La poly-nature observée est moins ordinaire que d'habitude où chaque mot s'inscrit dans une classe en pouvant admettre plusieurs fonctions selon la position syntaxique.

Références bibliographiques

- BERGER Peter L., 1992, *La Révolution capitaliste*, Paris, Litec.
- BROCH Hermann, [1955] 2016, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia.
- BROCH Hermann, 1966, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, Traduit de l'Allemand par Albert Kohn.
- CHAULANGES M., MANRY A.-G. et SÈVE R., 1962, *Textes historiques 1815-1848. La première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie DELAGRAVE.
- DAUMAS Jean-Claude, 2018, *La révolution matérielle. Histoire de la consommation. France XIXe – XXIe siècle*, Paris, Flammarion.
- DORFLES Gillo, 1975, « Valeurs socio-esthétiques dans quelques courants de l'art conceptuel » in *Vers une esthétique sans entrave*, Paris, UGE, pp. 475-481.
- ELIAS Norbert, « le style kitsch et l'ère du kitsch », *Sociologie et Sociétés*, vol. XLVI, n°1, Printemps 2014, traduction de Barbara Thériault, pp. 279-288.
- FOHLEN Claude, 1972, *Le Travail au XIXe siècle*, Paris, PUF.
- HEILBRUNN Benoît, 2016, « Abraham Moles, ce génial passeur » Postface in *Psychologie du kitsch ou L'Art du bonheur*, Paris, Pocket.
- HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., 1974, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.
- KOUASSI Magloire, 2013, *La Problématique du présent. Temps et aspects*, Abidjan, Les Éditions Balafons.
- KUNDERA Milan, 1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA Milan, 1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard.

- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, 2013, *Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artistique*, Paris, Gallimard.
- MAFFESOLI Michel, 1993, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset.
- MINDIÉ Manhan Pascal, 2013, « L'esthétique du kitsch dans le roman français : débridement de la langue et dévergondage textuel dans *l'inceste* de Christine Angot et *L'événement* d'Annie Ernaux », *Synergies Royaume-Uni et Irlande* n°6, pp. 127-140.
- MOLES Abraham, [1976] 2016, *Psychologie du kitsch ou L'Art du bonheur*, Paris, Pocket.
- TOURÉ Abdou, 1981, *La Civilisation quotidienne en Côte d'Ivoire. Procès d'occidentalisation*, Paris, Éditions Karthala.
- THÉRON Michel, 2018, *La culture générale expliquée*, Paris, BOD.
- ZUFFEREY Sandrine et MOESCHLER Jacques, 2012, *Initiation à l'étude du sens. Sémantique et pragmatique*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions.

La cybernétique dans le roman français contemporain : un procédé de cyborgisation narrative

Zié Benjamin SORO

Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

benjaminsoro92@gmail.com

Résumé : S'inscrivant dans la veine des interactions suscitées par l'ère du numérique, la présente étude entend évoquer l'impact des technosciences sur la narration sur la narration contemporaine. Les romanciers français Dan Brown, Anne Françoise Garréta et Alain Fleischer font des humanités numériques le fond de toile de leurs textes en procédant par l'intégration des dispositifs automatés et systémiques. Ainsi les méthodes de traitement automatique et de transmission de l'information, fondements des sciences cybernétiques, intègrent-elles le texte romanesque de diverses manières. Avec ces auteurs, le protagoniste tout comme le narrateur humanoïde vient au substitut des figures narratives classiques, tout en réalisant un certain nombre d'activismes, faisant d'eux des hyper-personnages-narrateurs. De plus, les objets, l'espace et le temps dans la narration, soumis à une régulation systémique, se voient déterritorialisés, ou du moins quittent leurs ornières pour se virtualiser. Ces figures romanesques, tout en faisant bouger les lignes narratives, s'inscrivent dans une dynamique d'action/auto-action, d'action/réaction/rétroaction bien d'autres habitudes qui relèvent des automatismes. Dans cette dynamique, la narration romanesque est Cyborgisée par l'ensemble des motifs cybernétiques qui fondent la matrice des œuvres étudiées.

Mots clés : Automatique, Cyborgisée, Sciences cybernétiques, Technosciences.

Cybernetics in the contemporary french novel: a narrative cyborgization process

Abstract: In line with the interactions sparked by the digital age, this study intends to evoke the relationship between contemporary storytelling and the fields of technoscience. French novelists Dan Brown, Anne Françoise Garréta and Alain Fleischer turn the backdrop of their texts into digital humanities by integrating automata and systemic devices. Thus the methods of automatic processing and transmission of information, foundations of cybernetic sciences, integrate the novelistic text in various ways. With these authors, the protagonist just like the humanoid narrator comes to replace the classic narrative figures, while carrying out a certain number of activisms, making them hyper-character-narrators.

Moreover, the objects, space and time in the narration, subjected to a systemic regulation, see themselves deterritorialized, or at least leave their ruts to become virtualized. These romantic figures, while shifting the narrative lines, are part of a dynamic of action/self-action, action/reaction/feedback many other habits that come under automatism. In this dynamic, the novelistic narration is cyberorganized by all the cybernetic motifs that found the matrix of the works studied.

Keywords: Automation, Cyberorganized, Cybernetic sciences, Technosciences

Introduction

La littérature française, depuis le XX^e siècle est traversée par un vague mouvement de contestation ininterrompue, de déconstruction et de reconstruction de la forme canonique. Elle émerge en rupture avec « la règle traditionnelle de l'unité organique [par la] combinaison des éléments les plus hétérogènes à l'intérieur de l'unité structurale du roman » (M. Bakhtine, 1970, pp.45-46). De ce fait la notion de littérature, du point de vue contemporain loin d'être perçue comme une œuvre d'unicité, rime avec pluralisme, diversité, imbrication, où les interactions deviennent sa toile de fond. C'est ainsi que les textes romanesques et en l'occurrence le roman français contemporain, procède par de nouvelles voies/voix d'expression en se situant « au cœur des problématiques » actuelles (G. Anaïs, 2013, p.07). Il se présente « comme un support du texte qui n'est pas neutre et qui possède ses caractéristiques et ses potentialités propres » (Idem) par l'abord des questions qui relèvent des pratiques quotidiennes des contemporains. Celui-ci intègre dans son tissu narratif les nouvelles technologies de traitement d'information et de la communication, des systèmes d'exploitation de l'information, des dispositifs générateurs d'automatismes et bien d'autres éléments qui relèvent des technosciences et des civilisations numériques. Ces nouveaux dispositifs devenus « le crédo de l'écriture » romanesque (Y. Koné, 2020, p.357), organisent la trame narrative par recompositions et/ou de décompositions de la structure de l'œuvre.

Il va sans dire que les marqueurs narratifs, en particulier les personnages, l'espace-temps, le narrateur, les objets et dispositifs mis en œuvre, présentent une nouvelle configuration du texte et une autre dimension de lecture de la trame narrative. Ces figures narratives, de par

leur forte imbrication constitutive aux domaines scientifiques, deviennent des « technohead » (A. F. Garréta, 2019, p.234), offrant une « technicité [au] texte littéraire » (G. Anaïs, 2013, p.07). Certains de ces domaines scientifiques et précisément la technologie et le robotisme, relèvent de la science de production des automatismes : la cybernétique. L'intégration de cette science au sein du texte romanesque, vient « cyborganiser » (G. Anaïs, 2013, p.85) la narration en lui donnant une nouvelle connotation. Car avec elle, l'œuvre romanesque passe à une composite « indécise, hétérogène, hybride et reconfigurée, appartenant à la fois au genre romanesque et à la nouvelle civilisation numérique » (G. Anaïs, 2013, p.07.)

Cette réalité qui falsifie la structuration du roman par la déconstruction de ses canons basiques, convie le littéraire contemporain à repenser le texte selon une perception plus récente et propre à son environnement. Comment les sciences cybernétiques intègrent-elles la narration ? En outre, par quels moyens, avec les mots, ces nouvelles méthodes cyborganisent-elles le texte romanesque français contemporain ? Notre contribution est axée sur l'exégétique du discours narratif qui s'imbrique aux automatismes et méthodes de transmission des informations, aux mouvements actions /réactions, réactions /rétroactions, actions/interactions et action mécaniques et numériques et qui, en réalité, ont pour vocation de faire bouger les lignes narratives romanesque au XXI^e siècle. Dans cet article, il s'agit pour nous de passer en brève revue la question de l'historicité de la cybernétique. Ensuite, nous mettons un capte sur un ensemble d'occurrences narratives qui génèrent des automatismes dans le texte. Les motifs narratifs comme le protagoniste, l'espace-temps et l'objet, sont étudiés dans une perspective systémique et des mécanismes de spontanéité ou automatiques.

Portant sur un corpus de quatre (04) romans, notamment *Sphinx*, *La décomposition* d'Anne Françoise Garréta, *Forteresse digitale* de Dan Brown et *La femme qui avait deux bouches* d'Alain Fleischer, l'étude vise à démontrer que ces textes mettent en évidence des personnages, narrateurs et objets narratifs qui produisent des d'automatismes dans leur conduites. L'étude de ces romans dans cette contribution implique que ces textes sont reconstruits et reconfigurés par la cybernétique, car ayant des traits systémiques et mécaniques. Il importe dans ce sens, de faire l'état des lieux théoriques qui sous-tendent cette notion, c'est-à-dire de la

notion de cybernétique. Et par la suite, expliciter les stratégies mises en œuvre par les auteurs pour cyborganiser la narration dans leurs textes.

1. Bref aperçu de la cybernétique : sens et quelques contextes d'emploi

La cybernétique dans une perspective généraliste, repose sur les sciences de la transmission de l'information. De ses origines gréco-antiques et modernes, « κυβερνήτική désigne l'art du pilotage » (R. Vallée 2005, p.02). Par ailleurs au sens propre, cette notion renvoie à « l'actions de manœuvrer un bateau; au sens figuré, c'est l'action de diriger, de gouverner, de réagir et donc de contrôler » (B. Claverie, G. Desclaux, 2015, p.70) tous les faits et gestes d'une personne, d'une machine ou d'un animal. Bien que pluridimensionnelle et ce, à cause de ses contextes d'usage, cette notion voit le jour, mais de façon méconnue, avec Ampère en 1943. Celui-ci voit en elle tout « art du gouvernement des hommes, [ce qui implique que] dès sa naissance, la cybernétique est [...] marquée du sceau de l'humain, et notamment de l'homme dans des systèmes de régulation que plus tard on définira comme « systèmes complexes » (R. Vallée 2005, p.02). Ces exégètes ont pour leur part, mis l'accent sur les questions de contrôle ou de commande dans un système donné. De ce fait, il faut reconnaître la dimension pluri-contextuelle de cette notion. Cette notion regroupe une multitude de définitions inhérentes au concept lui-même.

Pour formaliser et conceptualiser la notion de cybernétique Norbert Wiener, théoricien et fondateur de cette science, rédige un ouvrage prélude dans l'optique d'élargir ses domaines d'intervention. Pour ce faire, il s'est fixé pour objectif de réunir un ensemble d'activités et de domaines en rapport avec l'existence humaine. C'est sans doute cette façon de voir les choses qui pousse B. Claverie et G. Desclaux, (2015, p.70) à écrire :

Dans son ouvrage fondateur, Wiener se réfère à un ensemble de recherches dans plusieurs domaines: mathématiques avec la théorie de la prédiction statistique ou celle des séries temporelles, technologies avec le calcul mécanique ou les télécommunications, biologie, psychologie et sociologie avec la notion de rétrocontrôle appliquée au vivant. En fait, dès le départ – et cela se poursuivra avec les successeurs –, l'enjeu est plus épistémologique qu'instrumental; c'est celui de fonder une science, à support mathématique, destinée à formaliser, modéliser et comprendre

tous les phénomènes qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en jeu des mécanismes de traitement de l'information.

De cette pensée, il ressort que Norbert Wiener fait de la cybernétique une science transversale. Car ayant pour domaines d'expression une multitude de sciences. Ainsi s'allie-t-elle à la systémique avec laquelle elle entretient de fortes relations. Fondée par le biologiste Ludwig Von Bertalanffy en 1968 (R. Vallée, 2005, p.01), la systémique repose essentiellement sur la théorie des systèmes. Le point culminant entre ces deux sciences, c'est-à-dire la cybernétique et la systémique, consiste dans leur relation de complémentarité. En fait, la cybernétique pour se réaliser, fait appel nécessairement à la systémique dans la mesure où la question des automatismes, d'émission/traitement d'information, des actions ou rétroactions ne sont perçues obligatoirement que dans la mise en place préalable d'un système donné. Ce qui implique que toute étude cybernétique se fonde sur un système : soit nerveux, informatique, de régulation, chimique, sécuritaire, mécanique, social et bien d'autres. Mais bien avant de continuer cette recherche, il importe de jeter un regard extrêmement rétroactif sur quelques origines philosophiques de la cybernétique.

La philosophie considérée d'ailleurs comme la mère de toutes les sciences, donne quelques orientations sur la cybernétique. Pour ce faire, des philosophes antiques, existentialistes, humanistes développent des théories sur les automatismes mais dans différents domaines de l'existence humaine. Platon, philosophe greco-antique dans *La République* et le *Gorgias* fait une préconception de la cybernétique dans le domaine politique. De ce fait, il utilise cette science « comme la métaphore de l'art de gouverner. [D'où] une première apparition de la cybernétique dans son application à la politique » (R. Vallée, 2005, p.02). Cette pensée traduit l'émergence de l'idée de diriger, de commander, de guider, se référant ainsi à l'ensemble des méthodes ou voies et moyens mis œuvre pour gouverner un public. Ce qui sous-entend que la cybernétique rime préalablement avec la suprématie, l'autorité avec laquelle des actions sont menées. Selon cette conception platonicienne, les sciences cybernétiques sont synonymiques à celles de la politique, de la gouvernance.

Dans sa description du "Mythe de la caverne", (R. Vallée, 2005, p.02). Platon décline implicitement une méthode de transmission de

l'information entre les codétenus de la caverne, d'où une application de la cybernétique dans la transformation, transmission et émission de l'information dans la psychologie des individus. Tout d'abord, il importe de présenter brièvement, sous un angle d'action/réaction/rétroaction le "Mythe de la caverne". Conçu par Platon dans ses œuvres citées plus haut, le "Mythe de la caverne" met en fiction des prisonniers détenus depuis leur tendre enfance dans une grotte. Dans leur développement personnel, ces derniers ne font que voir l'obscurité, la pénombre comme le seul lieu de l'existence. Pour eux, l'existence se limite à eux et leur aire de vie. De ce fait, il se développe dans leur psychologie la négation de la vie d'une autre espèce humaine qu'eux. Dans leur esprit, seule l'obscurité est l'existence et qu'un autre monde en dehors du leur, n'est jamais au prisme de la vérité. Par mégarde, l'un d'entre eux s'échappe de la caverne et se retrouve dans le monde des hommes normaux. Celui-ci découvre avec étonnement la lumière qui éclaire la vie du dehors. Il retourne automatiquement vers ses codétenus pour leur apporter l'information selon laquelle les hommes du monde ordinaire sont les seuls détenteurs de la lumière, de la vérité et de la vie. Il décide de ce fait de retourner vers ses compars pour leur apporter cette lumière, leur dit-il. Malheureusement ce dernier taxé de fou, est le malvenu dans son milieu d'antan. Il est donc maltraité par le grand groupe encore en détention et qui estime que leur collègue est dans le faux.

De cette brève présentation du mythe, il ressort un aspect important de la cybernétique, du point de vue informationnel. C'est cette façon de voir les choses qui pousse R. Vallée (2005, p.02.) à affirmer : « J'ajouterai que le mythe de la caverne, par l'image déformée et amoindrie du réel qu'elle propose, est une préfiguration poétique de la transmission imparfaite de l'information ». L'information circulée entre les codétenus de la caverne est soumise à une forme de traitement automatique à la gouvernance du psychisme des détenus. Cette transmission de l'information suscite des actions/réaction/rétroactions chez les prisonniers. Et ce, parce qu'après avoir reçu la lumière, l'ex détenu qui voit désormais le dehors, change de réactions grâce à sa compréhension de la vie du dehors. L'information rétroactive, c'est-à-dire celle retournée vers les autres prisonniers, relève d'une action cybernétique. Et cela suscite évidemment une rétroaction inattendue chez les autres prisonniers encore enchaînés. Car ces derniers se sont opposés

automatiquement à l'idée de l'existence d'un monde lumineux, où vivraient des êtres humains. Ce mythe est donc une traduction claire des méthodes cybernétiques, car il met en évidence les questions d'informations et des actions/réactions et action/rétroaction.

Dans leur étude sur l'homme, certains philosophes existentialistes déclinent le fonctionnement de la cybernétique chez l'être vivant et précisément chez l'homme. R. Descartes (1664), dans sa description de "L'homme" décrit le comportement de ce dernier, comme un fait cybernétique lorsqu'il est en face d'une réalité étrange et entravante. Dans cette description, il présente les réflexes de l'homme comme l'une des manifestations de la cybernétique. Cette réalité est perçue chez R. Vallée (2005, p.02), pour qui Descartes aurait décrit « une sorte d'arc réflexe impliquant la transmission des signaux de sensation et d'action qui permettent le retrait du pied imprudemment approché du feu. Il [l'] interprétait aussi comme le « premier théorème de codage ». De cette conception robertienne, il ressort que la spontanéité ou l'immédiateté avec laquelle l'homme retire le pied approché au feu, est une action mécanique, voir automatique conduite par son système nerveux. Les réflexes conditionnels ou inconditionnels chez l'homme sont réalisés de façon machinale, mécanique ou irréfléchie. Ce qui implique d'ailleurs que tout comportement qui ressort du système nerveux chez l'homme relève d'une méthode cybernétique.

De cette posture robertienne ressort la question du système d'encodage. En effet, le système nerveux évolue selon des codes qui permettent d'ailleurs la lecture des actions/rétroactions chez le vivant et précisément chez l'homme. Dans la description de "L'homme", Descartes met en jeu le système de codage explicité par la transmission des signaux au système nerveux. Alors la brûlure ou l'effet produit par le feu sur le corps, est le code transmis au système nerveux, à la psychologie de l'homme. Celui-ci procède par l'analyse et l'interprétation de ce code, ce qui va d'ailleurs mobiliser son action de retrait inattendu du pied. Ce système d'encodage est généralement perçu dans la technologie, la communication, l'électronique, la mécanique et bien d'autres méthodes de traitement des données informatives. Pour ce fait, l'homme peut être perçu comme un être à machine, capable de traiter une information grâce à son psychisme.

Selon les théoriciens des sciences exactes, la cybernétique a des fondements mathématiques. Ainsi dans leurs inventions ces derniers procèdent-ils par des méthodes de calcul automatique. Leibniz (1646-1716), mathématicien et philosophe humaniste traduit des faits cybernétiques dans sa création du calcul binaire, particulièrement, celui de la pensée humaine. Pour ce faire, il « inventa une machine [...] d'une sorte de logique générale douée d'une notation universelle [...] permettant un calcul de la pensée » (R. Vallée, 2005, p.02.). A la lumière de cette invention, le cybernéticien doit concevoir « la machine à calculer ultra-rapide [...] dans son principe un système nerveux central idéal pour un dispositif de contrôle automatique [Ce sont] essentiellement des machines pour enregistrer des nombres, opérer avec des nombres et donner le résultat sous une forme numérique » (L. B. Alain, 2014, p.100). Ces machines sont en réalité des Q.I. (Quotients intellectuel) qui permettent de mesurer la psychologie humaine, le degré de pensée de l'être humain. Ces machines traduisent leur mesure en chiffres numériques. De leurs prouesses, il ressort que la pensée humaine est constituée de deux faces opposées, d'où son caractère binaire. Elles permettent de comprendre que la pensée humaine dispose du positif ou du négatif et non des deux en même temps. D'ailleurs, c'est ce qui caractérise ses actions qui d'un point de vue cybernétique, constituent des rétroactions positives ou négatives

Pour donner forme et élargir le sens de la notion de cybernétique, W. Norbert et ses compairs organisent un ensemble de rencontres dénommé Conférences Macy (1946-1948). (L. B. Alain, 2014, p.59). A ces rencontres, la notion de cybernétique rentre dans sa phase expérimentale, dans son application réelle et sa reconnaissance dans presque tous les domaines de l'existence humaine. Car ces conférences réunissent des chercheurs « interdisciplinaires. » (L. B. Alain, 2014, p.59). A leur rencontre d'été en 1947, ces conférenciers décident « d'appeler tout le domaine de la théorie du contrôle et de la communication, que cela concerne la machine ou bien l'animal, par le mot cybernétique » (L. B. Alain, 2014, p.86).

L'historique de la cybernétique étant établie, il importe maintenant de s'interroger sur ses méthodes d'insertion ou d'intervention dans le texte littéraire et en particulier dans le roman. Il faut à cet effet, relever que la littérature, s'inscrivant dans le sillage du postmodernisme, interagit avec

diverses sciences. Les sciences technologiques, biologiques, psychologiques, de la communication, et bien d'autres intègrent aisément l'univers romanesque. Dans le roman contemporain, certaines de ces sciences font corps avec le texte. Il ne s'agit pas de les inventorier dans leur entièreté, mais plutôt de faire une analyse inductive de certains de ces domaines, qui répondraient évidemment au principe du contrôle des actions dans un système donné. Ce qui est d'ailleurs la définition, voire le but fondamental de la cybernétique.

2. Cybernétique et narration contemporaine

La narration romanesque française contemporaine est fondée sur de nouvelles cultures numériques révolutionnaires. Dans cette optique, les figures narratives sont conçues sur la base des nouvelles technologies de l'information qui, non seulement sont foisonnantes dans l'univers textuel, mais font partie intégrante de ces figures. Les automatismes, les réflexes, les actions/réactions ou actions/rétroactions, choses propre aux objets technologiques, sous l'ère tutélaire de la globalisation et de mondialisation, entrent désormais dans la constitution basique de l'œuvre romanesque. Ces pléthores d'actions qui entrent dans les habitudes des protagonistes et des autres fonctions narratives, organisent l'intrigue. Cette partie sera consacrée essentiellement à l'étude des figures narratives qui fonctionnent au dépend des systèmes de régulation, de traitement ou de transmission de l'information. Bref, il s'agit de la manifestation des cultures numériques dans la conduite des figures narratives.

2.1. L'humanoïde, figure de "cyborganisation" textuelle

L'humanoïde repose sur deux notions distinctes mais liées par la force des choses. Il s'agit de l'*humain*, terme à provenance latine *humanus*, qui se réfère à l'être humain, ce qui présente des caractères, des formes humaines. A cette notion se rattache l'élément suffixal "*oïde*" d'origine greco-ancienne "*eidos*" traduisant l'idée d'aspect, de ressemblance, de similitude. De ce détail, il ressort que l'humanoïde prend en compte tout dispositif ayant des traits humains. En d'autres termes, il s'agit des dispositifs qui sont des copies conformes de l'être humain. Dans cette étude, les robots, les machines automatiques, que ce soit dans leur description ou leurs actions, sont en amont, des humanoïdes narratifs.

Dans un autre sens, les personnage-narrateurs qui exécutent des tâches similaires à ces machines automatiques, sont également perçus comme des humanoïdes textuels. Ce qui traduit qu'ils fonctionnent selon des systèmes, non nerveux mais plutôt mécaniques ou de régulation.

Anne Françoise Garréta, Dan Brown et Alain Fleischer cyborganisent leurs textes par diverses méthodes. Dans leurs œuvres, ces auteurs contemporains font du cyber la matière composite des marques narratives. Ainsi le personnage garrétien dispose-t-il d'un corps non seulement virtuel, mais aussi systémique : « Vos corps de recharge, Vos corps virtuels flottant dans le cyberspace : squelette d'octets, ligaments de zéros et de uns, relique dans la châsse de silicium d'une mémoire artificielle » (A. F. Garréta, 2019, p.230). La présentation anaphorique du nom "corps" laisse entrevoir la dimension corporelle, l'intégrité physique du personnage évoqué par le narrateur. Ce protagoniste dispose d'un corps systémique, car ayant pour aire de vie, le cyberspace. Aussi « les squelettes d'octets », « les ligaments » et même la « mémoire artificielle », qui relèvent du domaine des systèmes de régulation, de l'informatique et de l'anatomie, traduisent-ils les éléments basiques pris pour former ce corps. Sa dimension systémique réside dans le fait qu'il est formé grâce à une machine qui lui donne vie et le fait fonctionner comme un être humain ordinaire. Et c'est d'ailleurs ce qui lui donne la valeur d'avoir un "corps" proprement parlant dans le texte.

Dans son évolution, l'humanoïde dispose d'une haute dimension humaine. Et ce, par sa capacité non seulement de s'accoupler pour procréer, de se créer un espace vie normale, mais aussi de se mouvoir au même titre que l'homme : « Lancez-le, cet avatar, [...] multipliez-vous, vivez vingt vie virtuelles en divers points du réseau. Son nom est légion, son prénom, ubiquité, [...] Faites antichambre, faites salon, faites tapisserie, au bal, au musée » (A. F. Garréta, 2019, p.231). Dans cette fraction textuelle, il s'agit d'un héros de jeu-vidéo. Le caractère humanoïde de ce héros anonyme se conçoit dans sa capacité d'exister avec des attributs humains très importants qui lui permettent d'exécuter des actions de procréation et de se construire une aire de vie : "multipliez-vous, vivez vingt vie virtuelles en divers points du réseau". Son sens de "légion et d'ubiquité" fait de lui un hyper-humain, un être extraordinaire ou extraterrestre, dont le pouvoir de réflexions, d'action et de rétroaction

dépasse celui d'une créature naturelle, de l'homme naturel à proprement parlé.

De plus, Garréta fait de son personnage ludotique une créature de double intelligence. C'est-à-dire qu'il dispose d'un système nerveux d'une part et d'un système informatique d'encodage d'autre part. Sachant bien que le premier type de système est propre aux êtres vivants et précisément à l'homme dans ce sens, le héros garrétien dans son corps virtuel et artificiel, se présente comme un être de psychisme :

Des impulsions galvaniques de votre cerveau, échantillonnées, décodées et interprétée comme autant d'ordres par la diligente servante électronique peupleront la chambre noire de tout l'ameublement nécessaire aux simulations des sens et de l'intelligence. Vous vous contemplez dans la nuit lumineuse faire l'amour avec quelque autre avatar, résident d'un disque dur des antipodes. (A.F. Garréta, 2019, p.31-232)

Cette portion textuelle présente un héros dont le psychisme est d'une grande capacité. Les expressions "votre cerveau" "aux simulations des sens et de l'intelligence" "faire l'amour" font du personnage, un être doté des sens vitaux. Ce qui lui permet de répondre avec spontanéité et exactitude aux besoins qui s'imposent à lui. Cela implique que ce dernier use de son psychisme pour poser des actes normaux. Cependant, le sens de l'intelligence n'est pas le seul qui habite ce héros ludotique. » Il fonctionne aussi selon un système d'encodage électronique. Et ce, parce qu'il dispose d'actions susceptible d'être « décodées, interprétées comme autant d'ordre par la diligente servante électronique [et capable d'exister dans] un disque dur » (A.F. Garréta, 2019, p.232.). De par sa capacité de rétention, de sauvegarde et de codages, le protagoniste garrétien est producteur d'automatisme en ce sens qu'il n'est assisté par aucune force. D'où sa dimension d'hyper-intelligent à s'autoréguler selon son système incorporé.

En plus du protagoniste, le narrateur chez ces romanciers français présente des traits d'humanoïde. En fait, en tant qu'instance narrative, le narrateur fonctionne de façon systémique, automatique, voire cybernétique. Cela se traduit par l'auto-reconnaissance de son état d'être systémique, chose qu'il manifeste dans son discours. Chez Alain Fleischer par exemple, Bilanka est une machine-parleuse qui, en tenant les rênes de la narration, décline ses identités et son fonctionnement selon un système de régulation. Dans la section phrastique suivante, cette

machine narratrice s'adresse à un auditoire : « Bip... Bip... Bip... Bonjour ! Mon nom est Bilankilo, Mais on m'appelle familièrement Bilanka. Je suis une balance pèse-personnes, automatique et parlante » (F. Alain, 1999, p.67.) Bilanka en tant qu'une machine, se montre savante, consciente et même hyper-intelligente. Sa dimension machinale est perçue dans l'émission des consonances " Bip... Bip... Bip...", laissant entendre la sonnerie, le signal, le bruit qu'une machine ordinaire produit pour se mettre en place ou se disposer. De plus cette machine démontre sans ombrage ses caractéristiques cybernétiques ou androïdes par l'élément phrastique « Je suis une balance pèse-personnes, automatique », impliquant ainsi sa capacité d'autocontrôle, de maîtrise de soi et d'autorégulation.

La dimension humanoïde de Bilanka réside également dans sa prise de la parole comme une personne consciente, intelligente, voire un être de psychisme. Dans son discours, cette machine semble attirer l'attention de son auditoire auquel elle veut délivrer un message. Et ce, par le signal du " Bip... Bip... Bip... ". Les indices personnels "Mon, M', Je" et la copule "suis", qui se réfèrent à l'instance narrative, la voix qui parle dans le récit, impliquent la présence d'une personne normale, instruite dont toutes les facultés sont au bon fixe. Cette machine, ayant des attributs humains, peut être considérée comme invention humanoïde, à cause des doubles caractéristiques dont elle dispose.

De cette partie, il faut noter que l'humanoïde est l'hybridation de l'humain et de la machine. Cette jonction caractérielle dans la création des objets dans le texte, donne naissance aux machines, aux dispositifs de formes humaines qui fonctionnent non seulement selon des systèmes donnés mais qui sont générateurs d'auto-actions/réactions/rétroactions dans l'espace textuel. La présence de ces machines dans la narration et qui tiennent le discours narratif, donne une autre dimension au roman contemporain. L'œuvre romanesque s'inscrit donc dans la dynamique des interactions mondaines actuelles, où l'existence en vase clos cède la place aux ouvertures plurielles. Par ailleurs, le protagoniste et le narrateur ne sont pas les seules marques narratives ayant des traits cybernétiques, mais l'espace et le temps en font cas.

2.2. L'espace et le temps, deux catégories cybernarratives contemporaines

L'espace et le temps représentent des marqueurs importants de la narration. Si le premier fait allusion au lieu ou l'endroit de la tenue d'une action dans le texte, le second qui est le temps, se réfère au moment du déroulement de cette action. Ces indicateurs spatio-temporels sont imbibés de traits cybernétiques et riment avec les automatismes dans la mesure où chacune d'elles évolue en lien avec les dispositifs systémiques et de régulation par machine. Chez les romanciers français contemporains, l'espace cybernétique renvoie aux écrans, aux vidéoprojecteurs et aux moyens et méthodes de diffusions d'images et bien d'autres espaces producteurs de luminosité. Chez Dan Brown par exemple, à la NSA et précisément dans le service de la Crypto, service de renseignement et décryptage des langues et langages codée des USA, le vidéoprojecteur est un espace cybernétique. (B. Dan, 2009, p.20). Selon la perception du personnage David Becker, le vidéoprojecteur produit une panoplie de lettres et de chiffres de façon spontanée. C'est ce qu'exprime B.Dan (2009, p.20.) lorsqu'il affirme :

Becker les observait, totalement perdu. Ils [...] s'absorbaient dans des listings d'ordinateur, se référant continuellement au charabia diffusé par un vidéoprojecteur au-dessus d'eux : JHDJA3JKHDMADO/ERT WTJLW+JGJ3285JHALSFNHKHHHFA0HHDFGAF/FJ37WE

Dans le regard de Becker, les signes ou symboles sont produits par l'écran-géant en face de lui. Cet écran projecteur est une espace cybernétique en ce sens qu'il fournit un certain nombre d'informations au lecteur tout comme au personnage David Becker qui le regarde. Dans sa composition, ce vidéoprojecteur dispose d'un système de traitement de données informatives qu'il affiche devant le lecteur aussi bien le personnage. Les chiffres tout comme les lettres dans cette section textuelle, sont traités et mis en images télévisuelles de façon automatique par l'écran-projecteur. Reprenant la définition de B. Claverie, G. Desclaux (2015, p.71), qui estiment que « les machines cybernétiques sont celles qui traitent de l'information et l'information est ce que traitent ces machines », on peut le dire sans toutefois se tromper, que le vidéoprojecteur est une machine-espace qui traite l'information qu'il affiche automatiquement.

L'espace cybernarratif se conçoit également dans la présence des interactions entre des personnages virtuels et les physiques. En effet, certains personnages physiquement représentés dans le texte, entrent en interactions avec ceux qui sont affichés à l'écran. Le plus souvent, ceux de l'écran ou les virtuels, dictent des ordres, se font entendre ou inter-échangent avec leurs confrères décrits dans le texte, par le biais de l'espace-écran. Dans son œuvre, B. Dan (2015, p.476), David Becker, affiché à l'écran, échange avec Susan et les autres membres de la Sys-Sec (le Système de Sécurité) de la NSA :

[Susan] observa les lettres sur l'écran. [...]

- Supprime les espaces, dit Becker d'un ton assuré
- David, répondit Susan d'un air embarrassé. Je ne crois pas que tu saisisse le problème. Ce groupe de lettres sont...
- Supprime les espaces, répéta-t-il [...]
- D'accord... soixante-quatre, récita-t-elle machinalement. Et alors ?
- David se pencha vers la caméra. Son visage emplit tout l'écran.
- Soixante-quatre lettres, Susan...
- Nom de Dieu ! David, tu es un génie !

L'écran-projecteur constitue l'espace canal de réalisation des actions entre les personnages. En fait, sur ce dernier est affiché David Becker qui dicte un ensemble d'impératifs à Susan, qui, à son tour n'hésite en aucun cas à les exécuter. Cet espace-écran favorise l'audition et permet aux protagonistes de se voir en direct, en images vivantes. Cette représentation provient du système de traitement automatique et systématique d'images et de voix, chose qui facilite l'interaction entre les personnages. Par ailleurs les actions de Susan sont également accomplies sur un autre écran : celui de l'ordinateur sur lequel elle doit saisir des chiffres. Les groupes de mots comme « les lettres sur l'écran », « Supprime les espaces », « se pencha vers la caméra » « visage emplit tout l'écran », « Soixante-quatre lettres » (B. Dan, 2015, p.476), justifient l'ensemble des interactions réalisées entre les deux protagonistes du roman par le moyen de l'écran.

Certains personnages bien qu'anonymes, sont perçus le plus souvent par le narrateur dans le cyberspace qui leur donne une existence à part entière. Le narrateur d'A.F. Garréta (2019, p.230), sans faux-fuyant décline un monde cybernétique dans lequel prospèrent les protagonistes

du texte. Ainsi affirme-t-il : « A présent, vous déambulez dans le calque des rues d'une ville virtuelle [...] Vous vous suscitez un double, un avatar, un vicaire virtuel choisi sur catalogue, corps d'emprunt, [...], prêt-à-surfer. Vos corps virtuels flottent dans le cyberspace ». L'expression anaphorique du mot « virtuel » dans les groupes substantivaux «ville virtuelle, un vicaire virtuel, corps virtuels dans le cyberspace », traduit le caractère numérique et abstrait des espaces évoqués. Le mot « cyberspace » dans cet extrait, donne l'identité entière de l'espace en question. Ce cyberspace participe à l'organisation du récit en ce sens qu'il donne vie à cette catégorie de personnages dans le texte. C'est le lieu où ils se meuvent et se développent physiquement. Après avoir analysé la question de l'espace cybernétique dans sa dimension narrative, il importe de s'interroger sur l'existence, ou pas, du temps mis dans la narration cybernétique.

Le temps, en tant que catégorie importante de la narration, est aussi représenté dans le texte cyberfictionnel. En effet, cette catégorie se présente d'une manière plus particulière en ce sens que son domaine d'expression qu'est le cyber, est aussi étrange au texte littéraire. Dans le corpus de textes que nous étudions, les marques temporelles existent dans une sorte de fusionnement, d'imbrication aux actions cyberfictionnelles qui y sont menées. Dans ces textes, le temps est perçu dans sa représentation en filigrane, selon une forme de simultanéité ou soudaine. Cette rapidité avec laquelle le temps se manifeste le rend presque imperceptible, voire indicible. Chez A.F. Garréta (2019, p.31) par exemple, les actions du personnage de *La décomposition* sont présentées par le narrateur et tenues de façon rapide, spontanée sans laisser aucune trace d'existence. Ainsi cette auteure affirme-t-elle :

Vous allumez votre ordinateur. Sur le disque dur, un fichier contient le texte complet d'À la recherche du Temps perdu en version électronique spécialement encodée, minutieusement étiquetée. En trois coups de souris et quelques prestidigitations de clavier vous écrasez toutes les phrases en lesquelles il est fait référence.

Les groupes verbaux « vous allumez », « vous écrasez » conjugués au présent nous en dit plus sur une forme d'absentéisme temporel proprement dit du récit. Ou du moins, les actions sont d'une immédiateté inédite. Elles se réalisent rapidement, soudainement et ne laissent presque aucune perception à l'esprit du lecteur. Le segment phrastique

« en trois coups de souris » explique la dimension automatiste avec laquelle le personnage pose ses actions. Ce temps dans la narration à trait à la cybernétique en ce sens qu'il est réglé et se manifeste de façon automatique et systématique. Le temps dans la cybernarration est presque invisible à cause de la rapidité des actions, de leur dimension irréfléchie.

En somme, le protagoniste dans la narration cybernétique se présente comme la symbiose des mécanismes humains et machinaux. Loin d'être une créature unique et toute faite, le protagoniste fonctionne selon un dynamisme irréfléchi, où les faits et gestes sont soumis aux systèmes de régulation. Au-delà du protagoniste humanoïde, l'objet est également une marque d'organisation de la narration des textes romanesques contemporains.

3. Des dispositifs médiatiques, marque de cyborganisation narrative

Dans les textes contemporains, un certain nombre de dispositifs de nature systémique et générateurs d'automatismes, interviennent dans la structuration de la narration. Selon G. Anaïs (2005, p.107), le dispositif « médiatique du texte littéraire implique des dispositifs variés, des formations médiatiques [...] qui correspondent à une tendance, sinon un besoin, imposé par la culture contemporaine ». Ces outils, en participant à la recomposition et à la réorganisation du texte, permettent d'étudier la manière dont ils interagissent dans un contexte spécifique et produisent à la fois des structures narratives (G. Anaïs, 2005, p.107). Dans cette optique, les ordinateurs et leurs accessoires, les écrans-projecteur, les téléphones et certaines formes de machines, intègrent l'univers textuel dans une perspective de cyborganisation de la narration.

Chez Garréta, l'ordinateur est un moyen d'organisation narrative en ce sens qu'il est au centre des actions du texte. Cet outil, en participant activement au montage des actions devient un canal d'organisation du récit : « mon ordinateur, programmé pour lire à haute voix mon roman de prédilection tel que meurtre après meurtre je le compose. » (A-F Garréta, 2019, pp.130-131). En lieu et place de la voix humaine, l'ordinateur du narrateur est sollicité pour l'activité de la lecture. Cette action réalisée par ce dispositif est d'un automatisme particulier. Car qualifié d'« infatigable

perroquet électronique » (A-F Garréta, 2019, p.131), l'ordinateur agit avec spontanéité, de façon irréfléchie. Cela démontre son rôle de cyborganisateur du texte en ce sens que son action relève d'un mécanisme cybernétique. Raison pour laquelle cet outil systémique est perçu comme un « obéissant, aveugle, aux instructions des programmes encodés sur un disque dur, à moude les phrases, égrener de phonèmes, articuler, synthétiser, enfile, composer les sons digitaux » (A-F. Garréta, 2019, p.130).

Les systèmes électriques et les appareils musicaux sont également des moyens de cyborganisation narrative. Et ce, parce qu'ils interviennent avec une certaine brusquerie et de façon concomitante comme des acteurs dans le récit. Par la section phrastique suivante, « Lumière, musique à une intensité que l'espace et le temps, lacérés et retournés en ce qui m'apparut un chaos, n'y prirent pour moi aucune cohérence », A-F Garréta (2019, p.36) fait de la lumière et de la musique, deux facteurs importants de la narration. Pour la narratrice du texte, l'appareillage musical aussi bien que le système d'électricité apparaissent comme des modérateurs de l'intrigue textuelle. Ces deux éléments, dans leur composition de base tout comme dans leur façon d'intégrer le texte, fonctionnent selon une régulation ayant introduit la narratrice dans une vie d'« incohérence » et « un chaos » inédit. (A-F. Garréta, 2019, p.36). De cette partie nous retenons que l'outil médiatique dispose de systèmes de régulation ou de mécanismes avec lequel il intervient dans la narration. Par conséquent, ces systèmes sont au fondement de l'organisation de la narration.

Conclusion

En définitive, il importe de retenir qu'en mettant au goût du jour la textualisation des motifs de l'intelligence artificielle, les romanciers français Anne-Françoise Garréta, Alain Fleischer et Dan Brown, tous du XXI^e siècle, cyborganisent le texte romanesque. Dans leurs productions, ces derniers fictionnalisent des protagonistes humanoïdes, qui non seulement, disposent d'attributs humains mais se présentent comme des hyper-humains. Et ce en raison de leur force d'actions dans le texte. De plus, les cyberspaces comme les écrans et les vidéoprojecteurs permettant d'ailleurs de traiter des informations, et le temps sont des catégories narratives fondées sur les régulations et des automates. Les

dispositifs médiatiques tels que l'ordinateur, les systèmes électriques et les appareillages musicaux, interviennent dans la narration comme des canaux d'organisation des actions fictives. Avec ces auteurs, la narration romanesque rime avec automatisme, actions/réactions/rétroactions et tout un ensemble de réflexes issus des objets systémiques. Tout en faisant de ces civilisations technosciences un outil de structuration de la narration, ces auteurs situent l'œuvre romanesque dans la pratique des humanités contemporaines.

Références bibliographiques

- ANAÏS Guilet, 2013, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, Université du Québec à Montréal et université de Poitiers, 450p.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1970, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 368p.
- CLAVERIE Bernard et DESCLAUX Gilles, 2015, Commande, contrôle, communication: gestion cybernétique de systèmes d'information, *HERMÈS 71*, Meudon, pp.70-76.
- BROWN Dan, 2007, *Forteresse digitale*, Paris, JC Lattès, pour de l'édition française, 512p.
- FLEISCHER Alain, 1999, *La femme qui avait deux bouches et autres récits*, Paris, Seuil, 559p.
- GARRÉTA Anne Françoise, 1986, *Sphinx*, Paris, Grasset, 240p.
- GARRÉTA Anne Françoise, 1999, *La décomposition*, Paris, Grasset, 256p.
- KONÉ Yacouba, 2020, « L'Hybridation des technologies et des arts et la question de la perte de l'identité littéraire dans les œuvres de Malraux et de Garréta », *Numéro spécial 2020*, pp.356-374.
- LE BARS Alain, 2014, *La formation du paradigme cybernétique : variés et devenirs en psychopathologie*, Psychologie, Université Rennes 2, 2014. Français. ffnNT : 2014REN20015ff. fftel-01072308f, 452p.
- VALLÉE Robert, 19-22 septembre 2005, *Précurseur et premières figures de la cybernétique et de la systémique en Europe*, Université Paris-Nord, 6è Congrès européen de science des systèmes, pp.01-05, extrait.

Savoirs sociologiques et sociétaux locaux dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la Grande Etoile* : quels apports pour le pouvoir moderne ?

Afou DEMBÉLÉ

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (ULSHB) / Mali

Laboratoire de Littératures et Civilisations africaines de l'IFAN – C.A.D.

afoudem@gmail.com

Résumé : La question des savoirs sociologiques et sociétaux locaux semble occuper une place assez marginale dans les débats intellectuels en Afrique. Une constatation montre pourtant qu'ils ont au cours de l'histoire connu bien des vicissitudes, certains traversant même des périodes d'abandon, de fusions, des étapes de rénovation, des moments d'expansion, etc. Les dirigeants actuels de l'Afrique noire peuvent profiter des extraordinaires opportunités d'apprentissage véhiculées par ces savoirs endogènes. La question qui se pose est de savoir comment les articuler pour rendre le chef performant, dans un contexte où la question de bonne gouvernance polarise les préoccupations des populations et des pouvoirs publics. Ainsi, l'analyse que nous comptons mener dans ce cadre, est de démontrer que les pouvoirs actuels peuvent s'appuyer sur les pratiques initiatiques perçues comme donnant naissance à des structures modernes plus démocratiques.

Mots-clés : Enjeux, Locaux, Pouvoir, Savoirs, Société.

Local sociological and societal knowledge in *Kaïdara* and *l'Éclat de la Grande Etoile*: what contributions for modern power?

Abstract: The question of local sociological and societal knowledge seems to occupy a rather marginal place in intellectual debates in Africa. However, one observation shows that they have experienced many vicissitudes over the course of history, some even going through periods of abandonment, mergers, stages of renovation, moments of expansion, etc. The current leaders of black Africa can take advantage of the extraordinary learning opportunities conveyed by this endogenous knowledge. The question that arises is how to articulate them to make the leader efficient, in a context where the issue of good governance polarizes the concerns of populations and public authorities. Thus, the analysis

that we intend to carry out in this context is to demonstrate that the current powers can be based on initiatory practices perceived as giving rise to modern, more democratic structures.

Keywords: Issues, premises, power, knowledge, society.

Introduction

La littérature orale, héritière légitime du patrimoine culturel du continent noir, constitue le lieu de conservation privilégié des traditions africaines. Et les contes initiatiques font partie des moyens de transmission du savoir traditionnel africain. À travers eux, s'effectue la réviviscence d'un passé plein d'enseignements et de renseignements symboliques et d'une richesse considérable. La tradition orale qui leur confère cette vitalité n'a cessé d'être l'objet de recherches menées par des littéraires, des sociologues, des ethnologues, des anthropologues... À ces chercheurs, l'ethnie et la culture peule offrent un domaine d'investigations. La connaissance des us et coutumes de cette ethnie, à l'instar de tous les groupes ethniques africains, devient une nécessité afin de pénétrer l'âme de ces peuples. Vu l'importance de ces valeurs traditionnelles, A. H. Ba (1980, p. 193) déclare :

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.

Ainsi, le présent travail se veut une articulation entre le pouvoir politique « moderne » et les savoirs endogènes des sociétés africaines, notamment peule. Notre analyse porte sur les inquiétudes suivantes : quels sont les aspects et les principes qui sous-tendent le pouvoir traditionnel peul ? Quel est le lien que ce pouvoir entretient-il avec les savoirs endogènes ? Enfin, quels sont les apports que ces savoirs peuvent-ils ajouter aux dimensions réelles des pouvoirs démocratiques actuels du continent noir ? Pour répondre à toutes ces questions, plusieurs méthodes d'analyse s'offrent à nous : la narratologie, la sociocritique, la méthode comparative. Notre contribution se structure autour de deux grandes parties. La première partie portera sur les fondements du pouvoir traditionnel dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la Grande Étoile*. Nous analyserons le lien que ce pouvoir entretient avec les savoirs endogènes initiatiques. Puis, dans la seconde partie,

nous aborderons les apports de ces savoirs aux défis actuels des pouvoirs modernes du continent noir.

1. Les fondements du pouvoir dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la Grande Étoile*

De l'Antiquité à nos jours, la quête du pouvoir figure au centre des préoccupations existentielles des peuples. Il en est de même dans *Kaïdara* et dans *L'Éclat de la grande étoile*, deux récits initiatiques peuls complémentaires. Dans le premier, le pouvoir se trouve entre les mains du silatigui, un des maîtres religieux traditionnels initiés aux secrets pastoraux. Dans le second, il est entre le clan nomade religieux et la société semi-féodale à pouvoir politique. Malgré les multiples acceptions que le pouvoir recouvre, il renvoie à la puissance sur le plan politique, culturel et économique. Dans *Kaïdara* et dans *L'Éclat de la grande étoile*, ces trois dimensions du pouvoir sont présentes mais sont complétées par d'autres dont l'initiation, la puissance de la parole, la recherche permanente du savoir afin de construire une image du chef. Ainsi, dans la quête ou l'exercice du pouvoir traditionnel personne ne peut prétendre gouverner sans pénétrer la profondeur de l'âme du peuple à diriger.

1.1. L'initiation : une force dans la construction de l'homme de valeurs dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la Grande Étoile*

Le premier fondement du pouvoir traditionnel peul, à l'instar des autres groupes ethniques africains, est l'initiation. Et tout dirigeant qui ne vit ou n'accepte pas cette règle est condamné à mourir sans accéder au pouvoir ou à échouer dans la gouvernance. Aussi, conscient du rôle que joue l'initiation dans la plupart des sociétés sahéliennes africaines, A. H. Ba (1985), un *Éternel Chercheur* se glorifie-t-il de sa formation mystico-religieuse en se définissant ainsi : « Je suis à la fois religieux, poète peul, traditionaliste, initié aux sciences secrètes peule et bambara, historien, linguiste, ethnologue, sociologue, théologien, mystique musulman, anthropologue... » (A.H.Ba, 2001). C'est pourquoi pendant l'initiation l'invention de toutes les forces est sollicitée pour la perfection des candidats. Comme l'écrit G. Dieterlen :

Pour initier les candidats au pastorat, le maître ne s'adressera pas uniquement à Koumen, il va aussi invoquer les lares (*laareedji*), puissances surnaturelles ou esprits gardiens dont dépendent la vitalité et la fécondité des troupeaux : ils siègent dans l'espace aux huit directions cardinales et collatérales et sont consultés également au moment de la transhumance (1965, p. 199).

Elle ajoute que de même les pasteurs initiés implorant les génies et les esprits, de même ils invoquent certains ancêtres défunts en leur faveur propre ou celle des profanes qui en expriment la demande, comme en

témoignent les propos du silatigui Bâgoumâwel à l'endroit de sa pupille, le prince Diom- Diéri :

[...] A présent moi, ainsi que toi
 Ami aimé, entrons ensemble dans la demeure
 Où ton aïeul fut enseveli
 A partir de ce jour, cette demeure a changé :
 Elle est devenue un lieu de dévotion où l'on viendra prier [un sanctuaire]
 Elle nous protégera de tous effrois... (A. H. Ba, 1974, p. 89).

C'est le lieu de préciser que les Peuls étaient des animistes qui croyaient en *Guéno*, (le Dieu créateur et éternel), mais aussi en des dieux subalternes tels les génies, les esprits et les mânes des ancêtres. Dans ce cas, les prières, sacrifices, offrandes et incantations leur étaient destinés. Comme *Doundari* est trop loin dans le ciel pour communiquer avec les fils de *Kikala* (premier homme dans la cosmogonie peule). Il fallait, par conséquent, des intermédiaires. À côté de ces divinités de second rang, les Peuls se référaient à la tradition orale, considérée comme « tout à la fois religion, connaissance, science de nature, initiation de métier, histoire, divertissement et récréation, tout point de détail pouvant toujours permettre de remonter jusqu'à l'Unité primordiale ». (A. H. Ba, 1980, p.193). Amadou Hampâté ajoute que 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. Dans *Kaïdara*, l'exemple nous est fourni par Hamtoudo et Dembourou, les deux personnages qui désirent le pouvoir éphémère et économique ont échoué par manque de sagesse. L'éthique peule ne saurait cautionner pareil objectif. Car la morale et la logique peules semblent dire qu'on ne cherche pas le pouvoir, on le mérite. En effet, Dembourou, après avoir été gratifié de trois bœufs chargés d'or, s'excite et dit ce qu'il compte en faire :

Je vais employer mon trésor à me créer une grande chefferie. Je commanderai à beaucoup de villages. Je deviendrai un grand seigneur. On parlera de moi, on chantera mes louanges on me craindra. Je ne souffrirai point que l'on parle de quelqu'un d'autre dans tout le pays (A. H. Ba, 2009, p.73-74).

À travers l'utilisation de sa fortune Dembourou manifeste déjà l'ambition du pouvoir et des futilités de la gloire humaine. Dès lors, les développements de l'orgueil, de la tyrannie, de l'intolérance sont prévisibles. Cette ambition démesurée du pouvoir est étrangère aux valeurs africaines en général, et peules en particulier. Hamtoudo, lui aussi, aspire à des intentions matérialistes : l'aisance et l'opulence :

Je vais devenir un gros Dioula J'achèterai et je revendrai. Je multiplierai mes richesses à un point tel que si *Kaïdara* me revoyait il serait étonné de ma prospérité. Les griots diront de moi : il s'est enrichi par un long voyage et par ses entreprises multiples. Son escarcelle n'est plus à remplir. Sa maison est le rendez- vous des maquignons. Dans ses écuries ce ne sont qu'alezans, bais, blancs, gris, noirs de jais qui ruent, piaffent et hennissent ! Oh qu'il est riche ! Oh qu'il est grand seigneur ! Il n'a plus d'efforts à déployer pour combler ses désirs (A.H.Ba, 2009, p.73-74).

Les ambitions Dembourou et Hamtoudo sont contraires à celles d'Hammadi et à la morale peule. L'obsession de la richesse et la puissance chez les deux premiers est le symptôme d'un défaut : le pouvoir n'est pas synonyme de prospérité individuelle. Par contre, la quête du pouvoir d'Hammadi est plutôt spirituelle ; le savoir étant aussi une forme de pouvoir. Il n'a ni besoin de pouvoir temporel, ni de richesse. Il déclare alors ces termes :

Quant à moi, je ne chercherai ni à être chef, ni à arrondir davantage ma fortune. Je ne désire point nager dans l'opulence. Je suis décidé, s'il le faut, à dépenser tous mes revenus pour connaître la signification du pays des nains. Je n'ai point d'autre rêve en tête. Aux uns mon désir semblera pure folie, aux autres il paraîtra trop modeste. Pour moi-même, c'est le but le plus grand et le plus profitable qu'un homme puisse se fixer sur cette terre (A. H. Ba, *Ibidem*, p.75).

Seul Hammadi qui est un noble semble avoir compris que la quête du pouvoir vise avant tout l'initiation dont la base est l'acquisition de la connaissance, le savoir et non la richesse et non l'or. Ce qui fait dire à Kesteloot que « la conquête de l'or n'est valable que pour obtenir la connaissance, et même le pouvoir royal ne peut faire l'économie d'une recherche ultérieure du savoir. Car l'or est le savoir, mais si vous confondez le savoir et le socle, il tombe sur vous et vous écrase » (A. H. Ba, 2009, p.16). Ainsi, la noblesse d'Hammadi prime sur la servilité de ses

compagnons. Il explique sa conduite typique et son indifférence vis-à-vis de l'or ou le *métal royal*. Il acquiert la connaissance, la richesse et, sans le chercher, le pouvoir, tant ambitionnés par Hamtoudo, et Dembourou qui, contrairement à lui périront impitoyablement par cupidité et par étourderie. En d'autres termes, l'islam interdit la recherche intéressée du pouvoir. Le Hadith (URA) rapporté par Abdurrahman Ibn Samoura, raconte que le prophète lui a dit un jour : « [...] Abdurrahman Ibn samoura ! Ne demande pas le commandement : si tu l'obtiens sans que tu ne le demandes, tu y seras aidé et, si tu l'obtiens sur demande, on t'en laissera toute la responsabilité » (M. Annawawi, 631-676) De ce fait, n'ayant pas opté pour le pouvoir désintéressé, la mort de Hamtoudo, et Dembourou est inévitable. La quête du pouvoir dans *Kaïdara* ne vise-t-elle pas la transformation de l'individu en profondeur afin d'en faire un homme social. S. Kraton (1993, p. 5) a raison quand il dit :

On exigera du jeune initié qu'il rompe avec ses vieilles habitudes d'enfant turbulent et indiscipliné : s'il était arrogant il deviendra humble, s'il était belliqueux il deviendra paisible, s'il était menteur il deviendra honnête, s'il était irrespectueux il sera poli, s'il était poltron il sera brave, s'il était paresseux il sera travailleur, s'il était ingrat il sera reconnaissant.

Ainsi l'initiation confirme les principes et codes de vie édictés par la tradition, comme le confirme A. H. Ba (1980, p.193) : « fondée sur l'initiation et l'expérience, elle [la tradition] engage l'homme dans sa totalité et, à ce titre, on peut dire qu'elle a contribué à créer un type d'homme particulier, à sculpter l'âme africaine ». La sagesse et le savoir représentent l'un des fondements de l'initiation. De ce fait, ils jouent un grand rôle dans la construction de l'image du chef dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la grande étoile*.

1.2. La sagesse et le savoir dans la construction de l'image du chef

La recherche de la sagesse et du savoir par les futurs dirigeants est le premier constat qui se dégage de l'analyse de *Kaïdara* et de *L'Éclat de la grande étoile*. Les deux vertus sont nécessaires et complémentaires, parce que sans savoir, point de sagesse. Elles obéissent à la même dialectique. La force et la puissance de *Kaïdara* lui-même ne résultent-elles pas de la sagesse et du savoir ? Dans la tradition peule, le pouvoir relève de l'ordre sacré, car le savoir mythique consolide le pouvoir politique. C'est pourquoi la quête de la sagesse nécessite une

longue initiation. Gouverner, implique donc la sagesse et le savoir pour le bien-être de la communauté, voire de l'humanité.

Dans *L'Éclat de la grande étoile*, le petit-fils de Hammadi, Diôm-Diêri, l'héritier renonce momentanément au trône pour compléter son initiation. Il sera initié à la quête de la sagesse politique par Bâgoumâwel afin de pouvoir diriger son peuple convenablement. Il sait que l'héritage de la noblesse et du commandement n'est pas suffisant pour diriger un peuple. De ce fait, pour mériter la chefferie, il lui faut la vertu, la science et la sagesse politiques. Et il s'avère que celles-ci ne s'héritent pas, elles ne s'acquièrent que par l'initiation. C'est ce qui explique le renoncement de Diôm-Diêri au temporel en faveur du spirituel. Il vit en *Roi-mendiant* pendant quarante années et ne retrouve son vrai statut de prince, de guide, de savant et de sage qu'après l'acquisition des vertus qui lui confèrent une parfaite maîtrise de soi. Sa maturité spirituelle est constatée lors de son intronisation quand il a répondu à Bâgoumawel :

J'ai beaucoup entendu et j'ai compris que je ne dois pas agir par délicatesse ou favoritisme pour avoir partagé le même sein maternel ou le même sang paternel

[...] Et suis certain que je ne couronnerai pas de vauriens dans mon royaume

Quand bien même ils seraient fils de mon père ou de ma mère... (A. H. Ba, 1974, p.111.)

De la même façon, dans *Kaïdara*, la quête du savoir et de la sagesse pousse Hammadi à aller vers celui qui en est le dépositaire, c'est-à-dire vers Kaïdara lui-même. Dans les deux récits, l'acquisition de la connaissance chez Hammadi comme chez Diêri, demande, d'une part, de la sagesse spirituelle et, d'autre part, de la sagesse temporelle. Cette différence dans les ambitions s'explique par le fait que, dès le départ, les deux n'ont pas bénéficié du même statut. Les deux sont certes des nobles, mais Hammadi se contente de sa noblesse tandis que Diôm-Diêri se glorifie de sa couronne.

Dans *Kaïdara*, le premier se préoccupe de lui-même, de son propre bonheur et de sa perfection. La réalisation sociale ne dépend-t-elle pas aussi du bien-être de l'individu ? Dans *L'Éclat de la grande étoile*, le second a pour aspiration principale l'acquisition de vertus suffisantes pouvant lui permettre de commander. Et quand on parle de commandement, on pense au peuple. Ainsi, l'objectif du maître est de

permettre à Dièri d'acquérir de la connaissance-sagesse qui lui permettra plus tard de gouverner sereinement ses sujets. Son pouvoir va l'inciter à rechercher le savoir et la sagesse. Aussi pouvons-nous affirmer que l'accession au pouvoir passe par la sagesse et le commandement exige des connaissances préalables. Elle devient donc le deuxième fondement pour accéder au pouvoir dans la société traditionnelle peule car elle vise la connaissance de l'être et du cosmos. Dans la pensée traditionnelle, les génies, les esprits, l'homme, les animaux, les plantes, l'eau et les choses inter-agissent, comme l'a fait observer A. Ndaw (1997, p. 32) : « Le monde des forces se tient comme une toile d'araignée dont on ne peut faire vibrer un seul fil sans ébranler toutes les mailles ».

En effet, si Hammadi et Diôm-Dièri visent l'un le savoir et l'autre le pouvoir, les deux ont besoin de la sagesse pour l'atteinte de leurs objectifs. La sagesse est donc un axe de la vertu peule et humaine. Ainsi donc, à travers leur religion de base, l'animisme dans toutes les sociétés traditionnelles noires d'avant les pénétrations arabe et occidentale, les mythes, du reste tous les genres de la littérature orale enseignaient un savoir- vivre et un savoir- penser. Les deux constituent une source initiatique. Aussi Hamtoudou et Dembourou succombent-ils à la tentation de l'or.

En outre, *L'Eclat de la grande étoile et Kaïdara* les quêtes du savoir et du pouvoir se marient intimement. Le pouvoir, il est lié au savoir, car pour assurer le commandement, il faut non seulement être sage et vertueux, mais aussi savant. D'ailleurs, la quête du pouvoir est la recherche régulière du savoir, conjuguée aux efforts fournis par le chef pour atteindre la morale. Le savoir et la morale conduisent à la sagesse qui confère le mérite, seul gage de pouvoir. Mais si les hommes doivent impérativement œuvrer à acquérir le savoir, c'est surtout parce qu'il est la source par excellence du bonheur, ici-bas et dans l'au-delà... Les deux œuvres du corpus pourraient être considérées comme une apologie de la connaissance-sagesse dans la mesure où la primauté de la quête du savoir sur les autres les autres domaines de la vie explique aussi la quête dont il est l'objet chez Hammadi et Diôm-Dièri. C'est qui explique les ambitions du fondateur mythique du Dièri :

Quant à moi, [...], je ne chercherai ni à être chef, ni à arrondir davantage ma fortune. Je ne désire point nager dans l'opulence. Je suis décidé s'il le faut, à dépenser tous mes revenus pour connaître la signification des symboles

et énigmes du pays des nains. Je n'ai point d'autre rêves en têtes, aux uns mon désir semblera pure folie, aux autres, il paraîtra trop modeste. Pour moi-même, c'est le but le plus grand et le plus profitable qu'un homme puisse se fixer sur cette terre (A.H.B, 2009, p.39).

En effet, son petit-fils, Diôm-Diêri « hérita du désir d'apprendre, de comprendre pour devenir sage » (A.H.B, 1974, p.35). Ainsi se vérifie l'affirmation selon laquelle *Laatere Kododal* ou *L'Éclat de la grande étoile* prolonge et complète *Kaydara*. En dehors de la relation de parenté, le lien de ressemblance entre Diôm-Diêri et Hammadi est le fait qu'ils aient en commun le même désir du savoir, d'où leurs attitudes exemplaires devant les épreuves pénibles de l'initiation. Face à la séduction de l'or, le grand-père fait preuve d'un mépris et d'un désintéressement dignes des grands mystiques, à l'opposé de ses émules Hamtoudo et Dembourou qui sont envoûtés par le métal jaune. Pareillement, Diôm-Diêri, tel le roi Seydou, accepte de faire abstraction de sa fortune et de son autorité pour suivre les conseils de Bâgoumâwel, afin que celui-ci lui fasse gravir les escaliers vers la connaissance menant à la République des sages. Les comportements de Hammadi et la grande leçon d'humilité de Diôm-Diêri se justifient dans ces propos du professeur Alassane Ndaw : « En recevant la connaissance que transmet l'initiation, l'individu devient autre, c'est-à-dire réalise sa perfection » (A.Ndaw, 1997, p.94).

La persévérance, l'endurance et la patience dont ont fait preuve Hammadi et Diôm-Diêri montrent la durée et la dureté de l'initiation et le Professeur poursuit : « la méditation constante et poursuivie sera la voie par laquelle il [le candidat de l'initiation] évoluera, acquérant la sagesse, seule susceptible de le faire passer, la mort venue, dans le monde des ancêtres » (Ibidem, p.94). Il précise que « l'Ancêtre [est ici] la référence au clan, l'attache et l'enracinement de l'homme dans le monde, la parole, la connaissance par la lumière » (Ibidem, p.91). Et enfreindre à la loi de son fonctionnement, c'est risquer de déchaîner les foudres des dieux et de créer ainsi un grand désordre. C'est un trait culturel commun à tous les peuples animistes de l'Afrique subsaharienne. Car « la religion, en Afrique, ne consiste pas seulement à respecter les dogmes établis pour rendre hommage à un Dieu unique ou à des dieux multiformes. Elle est l'armature de la vie. Elle charpente toutes les actions publiques et privées de l'homme » (G.Dieterlen, 1965, p.8). Aussi, toute tentative moderne de dévoilement du savoir et du pouvoir en son sein obligerait-elle

nécessairement la connaissance des traditions. La seconde partie sera pour nous l'occasion d'analyser la conception du pouvoir traditionnel dans le processus de démocratisation en Afrique.

2. Pouvoir traditionnel et processus de démocratisation en Afrique

L'union des Hommes autour des valeurs communes est à la base de l'existence humaine. Dans la société traditionnelle pastorale peule, la vie a imposé des règles, celles de créer les conditions d'un vivre ensemble dans la quiétude et dans l'harmonie. Ces règles revêtent un caractère normatif dont se dotent les décideurs. La littérature y joue un grand rôle comme l'explique A. Mbembe (2013, p.224-225) : « Sortir de la grande nuit ». La force de la littérature orale surtout consiste dans le fait qu'elle reflète la vie de tous les temps : celle du passé, du présent, et médite sur l'avenir. Les récits fournissent des modèles de vie et proposent des chemins à suivre pour le développement des peuples.

2.1. Les pouvoirs temporel et spirituel : la voie royale d'accès au développement des peuples

Dans *L'Éclat de la grande étoile*, le *silatigui* était le guide suprême, mais il était bien entouré par un conseil des anciens et les *Arbés*¹⁴ qui jouaient le rôle de protecteurs. « C'était lui qui décidait de la transhumance, des lieux de campement, des sacrifices propitiatoires, de la guerre ou des alliances. En cas de litiges, « il était, comme dans les circonstances graves, assisté d'un conseil d'anciens dont le doyen avait le titre de Mawdo. ». (A. H. Ba, 1974, p. 11). De ce fait, aucun différend né entre des groupes ne dégénère. La société peut être comparée à une universalité juridique dont l'essence demeure, malgré la modification de ses composantes. Les hommes naissent et meurent. Mais le groupe demeure inaltérable.

Aussi sous le règne de Cheikhou Ahmadou Hammadi Boubou Barry (1775-1845), le fondateur de l'empire peul du Macina, malgré son statut de guide suprême et protecteur de la *Dina*, il n'y avait qu'une voix consultative. « En cas de conflit avec le grand conseil, on tirait au sort

¹⁴ Pour le départ du troupeau pour un long périple de transhumance ou pour une longue marche journalière, ce sont eux qui partaient devant pour repérer les points stratégiques, négocier les haltes, mais aussi prémunir le convoi contre tout péril éventuel.

quarante marabouts, parmi les soixante arbitres, et leur décision était souveraine. Il veillait à ce qu'aucune ne soit prise qui ne fut en accord avec la loi musulmane », écrit V. Monteil, (1986, p. 111). Politiquement, les trois pouvoirs que sont l'exécutif, le législatif et le judiciaire se trouvaient entre les mains d'un grand conseil de 40 marabouts ayant tous atteint l'âge de 40 ans, qui est celui de la révélation et de la maturité mystique.

En effet, la mise en place de ce conseil nous démontre que le chef dans ces sociétés était assisté dans ses prises de décision. Dans ce cas, il pouvait être difficilement un despote. Il sait écouter son peuple, il ne prend les plus graves décisions qu'après avoir consulté le conseil des notables et des vieux qui veillent à ce que le chef n'outrepasse pas ses pouvoirs légitimes. Les gouvernances des souverains étaient donc fondées sur la concertation, la transparence et la décentralisation. Ils ne prenaient de décisions graves soient-elles sans l'avis de leurs conseillers. Dans les cas de règlements de conflits entre alliés, les dispositions sont préétablies. Les amendes sont connues à l'avance. La charte de Kurukanfuga nous démontre la capacité des sociétés africaines à construire une paix durable par cette inclusion sociale. L'élément de référence reste donc le groupe c'est-à-dire la famille, le lignage ou le clan, car lui seul survit aux hommes et à tout ce qui est éphémère.

Dans *L'Éclat de la grande étoile*, les pouvoirs spirituel et temporel se complètent. On comprend alors Cardaire qui, à ce sujet, déclare : « le véritable chef temporel est un chef religieux. » (M. Cardaire, 1954, p.6). Il peut servir d'exemple dans un monde où l'extrémisme religieux prend de l'ampleur. Dans *Kaïdara*, les personnages de Hammadi et ses compagnons traduisent la nécessité pour chaque souverain de consacrer une partie de sa vie à la recherche du savoir. Celui-ci est symbolisé par l'or qui, bien utilisé, confère le savoir, mais mal utilisé, apporte le malheur. Pour Georges Romey (1995, p. 184), « L'or solaire, l'or royal, métal inaltérable, symbolise un sommet de perfection spirituelle. Mais l'or, c'est aussi le signe de l'avidité, le désir de possession des richesses, garant de pouvoir temporel ». En effet, le désir d'acquisition des richesses, c'est-à-dire la quête du pouvoir temporel, est la principale cause de la perte de Hamtoudo et de Dembourou. Alors la quête du savoir dans *Kaïdara* interpelle les gouvernants car elle donne sens à la quête du pouvoir.

Par contre dans *L'Éclat de la grande étoile*, la quête du savoir est une quête du pouvoir, c'est-à-dire le spirituel. Diôm-Diêri recherche la connaissance capable de lui donner la sagesse pouvant lui permettre de bien gouverner les siens. Pour le petit fils de Hammadi, l'acquisition de la sagesse lui permet d'atteindre son objectif. De ce fait, assoiffé de sagesse, il consacre quarante (40) ans de son règne à la quête du savoir indispensable pour préserver le trône et exercer le pouvoir de manière exemplaire. Durant cette période, il délègue ses privilèges à Bâgoumâwell, le silatigui qui détient le pouvoir spirituel, seule garantie d'une bonne gouvernance. Son attitude confirme les propos de ce proverbe qui dit : « Naître dans le pouvoir ne qualifie point l'homme ». En effet, Diôm-Diêri se comporte en tant que fils de noble. Son acceptation de subir sans relâche les interminables et difficiles épreuves de l'initiation résulterait du fait de son statut. Les nobles sont éduqués de telle sorte qu'ils comprennent très tôt que pour se vanter d'une quelconque richesse, d'un trône ou de l'appartenance à une catégorie sociale, l'on doit se targuer de la propriété du savoir ou de la sagesse.

L'on comprendra dès lors que l'exercice du pouvoir s'accompagne toujours de dures épreuves qui font que seuls les méritants doivent connaître l'accomplissement. Mais ce n'est malheureusement pas toujours le cas dans les démocraties modernes africaines où la plupart des élections seraient-elles *truquées*. Aussi, Mohamed Lamine Seck n'emboîte-t-il pas le pas d'Amadou Hampâté, qui a vu en *L'Éclat de la grande étoile*, un cours de morale politique, en affirmant que ce conte initiatique est un véritable manifeste du pouvoir. Le mérite de Hammadi et de Diôm-Diêri dans la quête aussi bien que dans l'exercice du pouvoir provient de leur désir de connaissance et leur amour de la sagesse, « car l'Africain est conscient lui aussi, de ce que seule la connaissance libère l'être humain des étreintes de la matière et lui permet de se hisser au-dessus des conditions ordinaires de l'existence ». 6(D. Zahan, 1970, p.105). Au-delà de cette théorie qui fait du mariage des pouvoirs temporel et spirituel la voie royale d'accès au développement des peuples, *L'Éclat de la grande étoile*, à travers les liens entre la chefferie et les sujets, veut montrer un comportement politique du chef tel qu'il devrait être.

2.2. La construction de l'image du politique

Kaïdara et *L'Éclat de la grande étoile* sont des récits destinés à parfaire le comportement social des souverains et des sujets. Si dans le premier, Hamtoudo et Dembourou accordent peu de place à la morale politique, dans le second, Diôm-Diéri, est beaucoup plus politique que social. Dans sa consécration comme roi de Diéri, il œuvre pour le bonheur de ses citoyens en luttant contre la famine et l'insécurité. Il ne pouvait être qu'un bon politique qui se bat toujours pour l'intérêt collectif car « les nouvelles eaux d'un fleuve suivent toujours les méandres creusés par les anciennes » (A. H. Ba, 2009, p.155). Devant les rudes épreuves de l'initiation, Hammadi, par son humilité, son respect des anciens, sa quête de la connaissance et de la sagesse, en somme tout le processus qui a abouti à sa consécration, fait penser à Diôm-Diéri.

En effet, le grand- père de Diôm-Diéri, Hammadi, avait en charge tous les nécessiteux de son royaume, comme en témoignent les propos du chef des gardiens de son palais : « Tiens ! Tu pourras revenir à l'heure du déjeuner. Tu seras servi en même temps que les autres nécessiteux [...]. Il n'est pas dans [ses] habitudes de refuser un service ou une faveur qu'on lui demande, chaque fois qu'il peut », ajouta-t-il. (A. H. Ba, 2009, p. 20, 121). Il est donc un roi vertueux, respectueux, fin observateur et prudent. Il est celui dont « l'hospitalité et l'humilité [...] prouvent combien [sa taille] est cachée...» (A. H. Ba, 2009, p.126). Il est « le grand Monarque cousu d'or, mais qui accepte de s'abaisser pour dépouiller un petit vieux déshérité...» (A. H. Ba, 2009, p.154). Toutes ces qualités témoignent la noblesse et l'exemplarité du roi Hammadi qui, sous l'œil vigilant de la coutume, administre son royaume avec une grandeur d'âme et d'esprit.

Ainsi, il est tout l'opposé des politiciens modernes dont la nature serait de contribuer à leur propre promotion. Effectivement, si nous regardions de près nos politiciens dans leurs démarches et actes, certains s'illustreraient bien dans la construction des traites. Par conséquent, le comportement des dirigeants poussés par la cupidité et le pouvoir de domination finissent comme Hamtoudo et Dembourou, les compagnons d'Hammadi.

À travers les relations réciproques entre chefferies et sujets et l'enseignement des valeurs traditionnelles pastorales peules, les deux récits construisent un idéal du politique. Ils aident à corriger les mœurs et à parfaire les comportements des dirigeants. De ce fait, ils constituent une

ébauche de la démocratie moderne. Dans *L'Éclat de la grande étoile* foisonne des leçons de morale politique relatives au statut du chef, à l'attitude du peuple lui-même. Ainsi, le récit dit de celui qui gouverne :

Qui commande à tous est appelé « tête »,
car il n'a rien de plus respectable qu'elle ;
quiconque est appelé « tête », est considéré comme
étant la bouche, les yeux, les oreilles, le nez
du groupe qu'il guide et commande.
Un chef doit être grand en savoir et en intelligence ;
ses compagnons sont ses subordonnés et lui obéissent.
C'est lui qui entend, voit, goûte et comprend... (A. H. Ba, 1974, p.85-87.).

En plus de sa fonction didactique, ce passage met en exergue les principes et la gestion démocratique de la cité qui devraient inspirer les dirigeants actuels des pays africains qui peinent à mettre en place des États de droit et à construire des nations à développer dans la paix. Cette manière de gouverner est certes traditionnelle mais préserve les communautés des atrocités. Elle favorise le maintien de la concorde. Elle pourrait être un instrument de régulation social. Dans ce même ordre d'idée Bâgoumâwell montre à sa pupille comment un chef doit se comporter envers son peuple :

Ne sois ni dur pour les gens, ni méchant, ni coléreux.
Marche avec douceur ; n'ordonne pas de tout faucher.
Dans tes propos, ne laisse entrer nul mensonge ;
la fin de tout menteur est d'être corrompu ;
qui a pouvoir de commettre des abus, ne doit pas mentir (A. H. Ba,
1974, p.91).

À l'analyse de *Kaïdara* et de *L'Éclat de la grande étoile*, l'on peut dire que le pouvoir traditionnel peut être une autorité digne de considération à travers les qualités et l'idéal de vie sociale et politique des rois Hammadi et Diôm-Diêri. Le roi Diôm-Diêri à l'instar de son grand-père Hammadi est une référence sur laquelle les dirigeants actuels africains peuvent s'appuyer dans la gestion des pouvoirs démocratiques modernes.

Conclusion

Kaïdara et de *L'Éclat de la grande étoile* apparaissent comme le guide pour les jeunes générations peules, maliennes et africaines afin de se

frayer un chemin dans un monde où les valeurs sont universellement adoptées. Ainsi, chaque peuple, même le plus primitif, dispose des mécanismes de gestion parfois élémentaires dont on peut se servir pour l'édification d'un monde juste et apaisé. La démocratisation implique alors l'intégration de toutes les valeurs car les démocraties modernes tiennent compte du contexte culturel et de son champ d'application. Si la culture n'est pas le problème, elle fait partie des solutions. Autrement dit, à l'heure de la mondialisation qu'aurons-nous à partager ? Ne dit-on que si une personne a toutes les connaissances du monde et qu'elle ne sait pas ce qu'elle est, c'est qu'elle ne sait rien.

Dans les deux contes initiatiques, nous avons étudié les fondements du pouvoir en démontrant d'abord que l'initiation est une école. Elle s'effectue par une quête qui n'est rien d'autre que l'ascension d'une prise de conscience qui permet au chef de se construire une bonne image. En fait, l'éthique du savoir et du pouvoir rend compte du rôle primordial de l'initiation dans la quête de soi et de la force que peut conférer le savoir dans ses multiples dimensions. Ensuite, dans les deux récits, le didactisme social dans l'exercice du pouvoir traditionnel est doublé d'une morale politique qui fait du récit de Diôm-Diéri un manifeste du pouvoir.

Références bibliographiques

- BA Amadou Hampâté, 2009, *Kaidara*, Abidjan, NEI- EDICEF.
- BA Amadou Hampâté, 1980, « Vivre la tradition », *Histoire générale de l'Afrique*, tome 1, Paris, Unesco.
- BA Amadou Hampâté, 1985, « Lettre à la jeunesse », *Lettres ouvertes à la jeunesse (concours dialogue des générations)*, Paris, ACCT.
- BA Amadou Hampâté, 1974, *L'Éclat de la grande étoile (Laaytere Koodal)*, suivi du *Bain rituel (Lôtori)*, Paris, Armand Colin.
- BA Amadou Hampâté, *La poignée de la poussière*, Abidjan : NEI-EDICEF, 1994 (1^{ère} éd. Abidjan : NEA, 1987).
- BAUMGARDT Ursula et DERIVE Jean, 2008, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- BAUMGARDT Ursula et UGOCHUKWU Françoise, 2005, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Paris, Karthala.

- CARDAIRE Marcel, 1954, *L'islam et le terroir*, Koulouba : Imprimeries du Gouvernement.
- CISSÉ Seydou, 2000, *Enseignement islamique en Afrique noire*, L'harmattan.
- DIETERLEN Germaine, 1965, *Textes sacrés d'Afrique noire*, Paris, Gallimard.
- KESTELOOT Lilyan, 1994, « Pouvoir sacré dans trois mythes du Sahel » : in *Notes Africaines*, UCAD, IFAN, n°191, juillet.
- MBEMBE Achille, 2013, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte
- MONTEIL Vincent, 1986, *L'islam noir*, Paris, Seuil.
- NDAW Alassane, 1997, *La pensée africaine*, Dakar, NEAS, 1997.
- ROMEY Gorges, *Dictionnaire de la symbolique : le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 184.
- TAUXIER Louis, 1937, *Mœurs et histoire des Peuls*, Paris, Payot.
- ZAHAN Dominique, 1970, *Religion, spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot.

L'écriture de l'histoire chez Patrick Deville : une expérience maximaliste

SYLLA Daouda

*Département de Lettres Modernes
Université Alassane Ouattara – Bouaké (Cote d'Ivoire)*
Slldaouda@gmail.com

Résumé : Patrick Deville est un romancier contemporain dont l'écriture se caractérise par son dynamisme et son impureté. L'une des marques de cette hybridité est la présence marquée de l'Histoire par le truchement de faits et d'événements historiques. Deville, en effet, charrie un discours historique explicite et proéminent qui influence inextricablement la forme de son écriture romanesque. Cet article se propose, eu égard aux fondements multiples et au tissage relationnel avec l'histoire, de montrer que Deville expérimente l'art maximaliste, une esthétique de l'excès et d'ouverture. Cette expérience scripturale est pour Deville, sa stratégie d'évoquer des sociétés en état de crise, de comprendre les balbutiements tragiques de son époque, de notre époque, du présent. En se ressourçant dans le passé, son objectif est de faire comprendre comment et pourquoi la société ancienne a réussi contrairement à la nôtre aujourd'hui qui évolue difficilement.

Mots clés : Histoire, hybridité, impureté, maximaliste, ouverture.

Abstract: Patrick Deville is a contemporary novelist whose writing is characterized by its dynamism and impurity. One of the marks of this hybridity is the marked presence of history through historical facts and events. Indeed, Deville carries an explicit and prominent historical discourse that inextricably influences the form of his novelistic writing. This article proposes, in view of the multiple foundations and the relational weaving with history, to show that Deville experimented with maximalist art, an aesthetic of excess and openness. This scriptural experience is for Deville, his strategy to evoke societies in a state of crisis, to understand the tragic beginnings of his time, our time, the present, the contemporary. By drawing on the past, its objective is to make people understand how and why ancient society succeeded, unlike ours today, which is difficult to evolve.

Keywords: History, hybridity, impurity, maximalist, openness.

Introduction

La littérature française de ces dernières années s'inscrit dans une dynamique de déconstruction, qui constitue dans le même temps une reconstruction ou un renouvellement plus ou moins complexe. Complexe parce qu'on trouve en son sein une kyrielle de phénomènes littéraires ou non qui interagissent et interfèrent dans l'espace littéraire. Appréhender le texte romanesque devillien dans cette perspective, n'en demeure pas moins un exercice périlleux en ce sens que le terme d'« indécidabilité » (K. Shereen, 2010, pp. 1) et ses dérivés semblent particulièrement adaptés à la description du fonctionnement de ses œuvres. Dans la sphère littéraire, Deville fait partie des romanciers contemporains que des exégètes de la littérature ou critiques universitaires qualifient de postmodernes. L'une des caractéristiques fondamentales du récit dit postmoderne est incontestablement l'intertextualité, entendue au sens large d'intégration, de coprésence, de dialogisme textuel, d'absorption d'un autre texte. Cette « tendance textoclaste » (S. Rabau, 2000, p. 22-42), qui favorise l'intrusion de « corps étrangers » dans le tissu narratif est l'une des marques de renouvellement chez Patrick Deville. Son œuvre romanesque adopte une intertextualité outrancière, une prolifération ou une surcharge d'éléments extratextuels comme l'histoire. Épris de voyages et d'ailleurs, il fait du « roman [...] moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (R. Jean 1967, p. 111), en adoptant une sorte de maximalisme avec une dose forte de l'Histoire. Ici, il ne s'agit pas d'histoire en tant que récit, mais Histoire en tant que discipline ou science dont l'étymologie renvoie au terme grec *Istoria*, de *istorein* (s'enquérir)¹⁵. Il signifie recherche, information, connaissance et par la suite récit. L'étymologie de ce terme présente une ambiguïté dès l'origine qui semble effacer ses frontières avec la littérature. Toutefois, l'histoire a un statut fondamentalement différent chez l'historien et chez le romancier. Pour le premier elle est objet de savoir. Pour le second elle est source d'inspiration. De fait, la prise en compte de l'histoire en tant que science

¹⁵ Cf. A. Lalande, ce vocabulaire technique et critique de la philosophie où l'on pourra trouver, outre l'explication étymologique et la définition des principaux sens du terme histoire, des observations éclairantes sur le statut de ce concept dans quelques théories de la connaissance qui ont marqué la pensée occidentale.

ou discipline dans la création romanesque crée chez Deville une forme d'hybridité que nous nommons maximalisme.

En effet, l'on entend par maximalisme un courant artistique en réaction contre le minimalisme qui se présente, par ailleurs, comme une esthétique de l'excès et de la redondance. Il est décrit par certains critiques comme une célébration du riche et de l'excès dans le domaine de la conception graphique, caractérisée par des décors sensuels, luxueux et fantaisistes. Alors que le minimalisme consiste à rendre les choses propres, ordonnées et discrètes, le maximalisme va à contre-courant en embrassant le divers. Tout comme les œuvres maximalistes, les personnages affirment des ambitions souvent démesurées à l'image de la littérature qui semble avoir de multiples objectifs. Dans la perspective maximaliste, Patrick Deville livre des romans d'aventures où voyages, explorations et découvertes constituent les principaux récits. L'écriture apparaît pour lui comme une stratégie pour voyager, pour explorer la mémoire collective et mieux redécouvrir notre humanité.

Avec Patrick Deville, le lecteur voyage dans le monde, dans l'histoire du monde. L'on peut, de ce fait, rapprocher ses œuvres des « romans-mondes » auxquels S. Tiphaine (1999, p. 148) fait allusion. Cette dernière estime qu'il s'agit de romans de l'excès qui donnent « peu à peu au romancier la possibilité d'être un créateur de mondes en même temps que de livres ». Ses œuvres pourraient aussi faire partie de la catégorie dite de l'« œuvre ouverte » dont U. Eco (1984) a dressé les traits distinctifs dans *The Role of the Reader* ou encore *L'Œuvre ouverte*. Cette ouverture ou doublure textuelle née de la conjugaison des disciplines, des sciences fait en sorte que la ligne intermédiaire entre roman, Histoire et même les autres formes artistiques est inexistante, brisée. Car, comme le souligne C. Dédomon, (2013), il s'agit de l'association de plusieurs formes d'écritures en une seule, faisant ainsi du récit un texte hors-norme. Pour Dédomon, en effet, « l'écriture fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* apparaît comme un pur jeu de formes et d'expérimentation où toutes les traces différentielles s'associent, se combinent pour donner lieu à une esthétique de l'impureté ». Il s'inscrit ainsi dans la conception de Patrick Deville qui note que son art est « un espace de jeu et de liberté absolue » (P. Deville et Al. 1991, p. 21). Si Deville parle de liberté en ce qui concerne sa pratique, c'est bien parce que sa ligne narrative et scripturale empreinte les sillons du mélange, de l'écart, de la rupture, de la

transgression, de l'hybridité, du croisement et du maximalisme. Ce procédé scriptural épouse notre hypothèse selon laquelle le maximalisme se matérialise dans le roman devillien par une intertextualité historique outrancière ; un paradigme du dialogisme et de la coprésence. À ce propos, la sémiotique textuelle, à la suite des formalistes russes, nous est d'un grand secours, quand elle affirme que tout texte est le lieu d'interaction d'autres textes, d'autres discours, d'autres langages, d'autres sciences, etc. C'est dire que les relations d'intertextualité peuvent ainsi emprunter les formes et les voies diverses.

Dès lors, dans quelle mesure la prise en compte de l'Histoire par le truchement des faits historiques apparaît chez Deville comme une expérience maximaliste ? Autrement dit, comment en partant d'une poétique de l'écriture de l'Histoire, Deville s'inscrit dans une esthétique maximaliste ? Cette contribution, qui s'adosse au dialogisme bakhtinien, analyse la plasticité de l'écrit devillien née de l'hybridation de l'Histoire et de la fiction devillienne. Aussi s'agira-t-il de questionner les différents traitements esthétiques du discours historique afin de connaître sa dynamique dans le système discursif du roman de ce romancier français.

1. L'expérience du retour de l'histoire chez Patrick Deville

Patrick Deville est un auteur prolifique dont l'écriture se caractérise par son dynamisme. Il se démarque avec deux cycles d'œuvre, l'un chez Minuit, de 1987 à 2000 et constitué de : *Cordon-bleu* 1987, *Longue Vue* 1988, *Le Feu d'Artifice* 1992, *La Femme parfaite* 1995, *Ces Deux-Là* 2000). L'autre au Seuil, dans la collection « Fiction & Cie ». Il s'agit de *Pura Vida*, *Equatoria* (2009), *Kampuchéa* (2011), *Peste & Choléra* (2012). À travers ce deuxième cycle, l'on observe un changement de forme caractérisé par son hybridité. L'Histoire en est l'une de ses constantes et revient sous des formes diverses. Deville a nourri ce projet de retour depuis *Pura Vida*, « J'imaginai un livre qui, du 14 juillet 1789 au 14 juillet 1989, restituerait ces rêves de justice et de raison que pendant deux siècles, un claquement de doigts dans l'histoire, aura nourri les meilleurs d'entre nous » (*Pura Vida*, p. 46). Suivant sa logique, le discours historique se lit majoritairement à travers le récit de vies de personnages collectés dans les archives qu'il a consultés comme le témoigne le passage ci-dessous :

J'accumulais ainsi des notes pour une histoire du sandinisme ou même du Nicaragua. Ou de l'Amérique centrale dans son ensemble. Et éventuellement pour des récits qui rassembleraient un jour lointain certains couples historiques, sur le modèle des *Vies parallèles* de Plutarque, la vie et la mort de Simon Bolivar et de Francisco Morazán, de Narciso López et de Louis Schlessinger, d'Augusto César Sandino et de Tacho Somoza, d'Antonio de la Guardia et de Roque Dalton, du vrai Che Guevara et du faux, le Che punto-50. (*Pura Vida*, p. 174).

À partir de cet extrait, l'on constate Deville intègre l'Histoire dans le récit sous des formes diverses voire contradictoires. Histoire biographique, dont témoignent ces « vie & mort » fortement condensées ; mais aussi l'Histoire événementielle dont l'écrivain aime évoquer des épisodes ponctuels ; l'histoire globale, à la manière de Jack Goody, de P. Boucheron et de N. Delalande (2013), qui met en résonance des événements simultanés de part et d'autre de la planète.

L'histoire politique est par ailleurs évoquée. La date emblématique, 1860, utilisée dans les romans est pour Deville un choix moins littéraire que politique. Il note dans un passage de *Kampuchéa* que cette année marque la seconde révolution industrielle, « l'expansion, la conquête, le génie de l'Europe » (*Kampuchéa*, p. 61). C'est le moment où la planète s'unifie sous la pression concurrente des puissances occidentales, qui entreprennent de modeler le monde selon leurs idéologies, leurs valeurs et leurs intérêts. C'est dans cette même logique que le lecteur assiste dans *Peste & Choléra* par le biais du narrateur homodiégétique devillien, nommé « fantôme du futur », au Congrès de Berlin en 1884/85 : où « toutes les nations s'y retrouvent devant l'atlas pour se partager l'Afrique » (*Peste et Choléra*, p. 19).

Au regard de cette analyse synoptique de quelques passages de l'œuvre devillienne, l'on peut noter que l'un des traits de la littérature et plus particulièrement du roman contemporain est le renouvellement de l'historiographie qui avait tendance à désertier la scène littéraire depuis des décennies. Divers articles sur la littérature contemporaine abordent les questions de retour, notamment, du retour au sujet et du retour au réel. Ils postulent que l'écriture contemporaine ne pratique pas la théorie de la table rase en ce sens qu'elle n'évacue pas toute référence à la littérature du passé. Dans cette veine, la littérature contemporaine, en revisitant le passé et en reconquérant l'Histoire débouche sur une la question de la

renarrativisation. Elle consiste à « la reprise ludique de genres codifiés ainsi que le retour à l'histoire, qui est nécessairement un détour par les acquis et les ancrages sociohistoriques accumulés et à la diversité que le Nouveau roman avait oublié » (C. Duboile 2012, p. 220).

Le texte romanesque devillien est le lieu d'une expérimentation, le terrain d'une collaboration où l'histoire entre en scène de façon remarquable. Dans son article : « Une poétique contemporaine du déplacement Patrick Deville, étonnant écrivain-voyageur » I. Bernard Rabadi (2014, pp. 129-145), en s'appuyant sur quelques souvenirs d'explorateurs, montre le fonctionnement des œuvres-mondes devilliennes au prisme de l'intertextualité. Cette perspective est également prise en charge dans son article « La nouvelle tentation narrative de Patrick Deville, *Pura Vida : Vie et mort de Williams Walker* et *La tentation des Armes à Feu* » I. Bernard Rabadi, (2010, pp. 53-82). Dans cet article, en effet, elle met en évidence la densité dynamique et hybride des œuvres de Patrick Deville. Cette hybridité s'observe à travers des références scientifiques, des anecdotes et des documents authentiques, permettant de faire une part belle à l'Histoire et à la politique. Mêlant l'archive au récit, le roman devillien et l'histoire s'écrivent mutuellement. Deville a, semble-t-il, reçu le soupçon en héritage. Cet héritage, qu'il s'est approprié, est perceptible à travers le retour du référent sous la forme d'un réel social ou historique. Ce nouveau modèle littéraire où la restitution d'une existence singulière permet d'évoquer tout un pan de passé traverse les dernières productions devilliennes.

2. Réécrire l'histoire à travers des récits de vies

L'œuvre romanesque de Patrick Deville est située dans le panorama littéraire contemporain. Force est de constater, depuis une trentaine d'années, l'essor d'un nouveau paradigme littéraire que l'on nomme « fiction biographique », appellations qui allient ce que l'on considère d'ordinaire comme antinomique : la fiction et la réalité historique. Ces fictions biographiques disent en outre un présent en quelque sorte absenté, face auquel la littérature se sait venue tardivement. Pour intégrer dans l'œuvre leurs incertitudes et interrogations, les romanciers contemporains adoptent cette forme d'écriture relevant de l'enquête. Patrick Deville ne s'en prive pas dans ses différentes œuvres où il semble investiguer sur les colonisations et les révolutions à travers l'Amérique

latine, l'Afrique et l'Asie. Le narrateur, à partir des multiples voyages, suit les chemins des personnages qui ont laissé des traces indélébiles dans l'Histoire. Ce sont, pour utiliser le terme de D. Marc (2016, pp. 59), des « polybiographies » de personnalités hors du commun, portant une vision inédite et radicale du monde que Deville cherche à recomposer. De fait, il retrace linéaments, coïncidences et incohérences historiques. Il cherche, par cette façon de faire, à relier sur un espace-temps compris entre 1860 et 2012 comment les événements sur le plan mondial ont concouru aux grandes défaites et reconstructions ayant permis à notre contemporanéité d'éclore.

En outre, le modèle biographique se retrouve avec cohérence dans l'œuvre devillienne. Il est exhibé dans le titre de *Pura Vida, Vie & mort de William Walker*. On le perçoit notamment dans les titres de cinq des chapitres de ce roman. Le narrateur de *Pura Vida*, qui se qualifie par deux fois d'« enquêteur scrupuleux » (*Pura Vida*, pp. 64 et 233), mène des recherches auprès de témoins, d'acteurs et de survivants, sur des archives, susceptibles d'éclairer sa lanterne le passé. Cet art de faire dont le projet est de « déployer la geste chevaleresque » (*Pura Vida*, p. 137), des aventuriers du XIXe siècle génèrent une multitude de récits parallèles. Dans ces romans, les trajectoires se développent, se croisent au gré des récits de bataille. Aussi, l'art de faire des fictions biographiques se confirme avec les propos du narrateur de *Pura Vida* qui explique être venu en Amérique centrale « avec le projet d'y écrire la vie de William Walker » (*Pura Vida*, p. 137). Il justifie ce projet en ces termes :

J'avais peu à peu découvert que certaines de ces vies, emplies d'actes de bravoure admirables, de traîtrises immenses et de félonies assassines, ne le cédaient en rien à celles des hommes illustres qu'avaient rassemblées Plutarque [...]. Et l'idée m'était venue de rassembler certaines de ces vies. (*Pura Vida*, p. 30).

Ce passage désigne les diverses vies rapportées dans *Pura Vida*. Celle de William Walker est au premier rang. L'on y trouve également celles de : Narcisso Lopez, d'Antonio de la Guardia, d'Augusto Cesar Sandino, de Francisco Morazán. Quant à *Kampuchéa* elle s'intéresse à Mouhot, un explorateur et aux Khmers rouges. *Peste & Choléra* s'appuie sur Alexandre Yersin et la bande des jeunes disciples de Pasteur. Ces personnages prennent de l'importance dans les romans au point d'en être des points focaux. Cela témoigne d'un goût pour ce que Deville appelle «

les obscures coulisses de l'histoire provinciale du monde », (*Pura Vida*, p. 48). De plus, l'un des protagonistes du roman « se demande ce que l'histoire conservera de la révolution sandiniste », (*Pura Vida*, p. 122). Ce faisant, les textes de Deville se lisent comme des archives documentaires, ils s'apparentent à des enquêtes historiques, des récits de voyages qui jouent parfois avec les codes de l'autofiction. Ainsi, l'auteur parvient-il à écrire des récits-biographies historiques. Il estime à cet effet que :

Sept milliards d'hommes peuplent aujourd'hui la planète. Quand c'était moins de deux, au début du vingtième siècle. On peut estimer qu'au total quatre-vingt milliards d'êtres humains vécut et moururent depuis l'apparition d'homo sapiens. C'est peu. Le calcul est simple : si chacun d'entre nous écrivait ne serait-ce que dix Vies au cours de la sienne aucune ne serait oubliée. Aucune ne serait effacée. Chacun atteindrait à la postérité. Et ce serait justice (*Peste & Choléra*, p. 91).

Le dispositif mis en œuvre par Deville essaie de tisser des liens entre des Vies d'hommes illustres. Dans cette perspective, *Peste & Choléra* met en scène Yersin qui découvre la vie de Livingstone. Dans cette même veine, Stanley dont il est question dans *Equatoria*, représente le roi des Belges au Congrès de Berlin où les nations coloniales se partagerent l'Afrique (*Peste & Choléra*, p. 19). Yersin ne cesse de vouloir l'imiter (*Peste & Choléra*, pp. 70-71 ; 93) et navigue sur ses traces vers les sources du Nil (*Peste & Choléra*, p. 116). La « petite bande des sahariens » est de même évoquée en parallèle de celle des « pasteuriens » (*Peste & Choléra*, pp. 21-25). Pasteur rend visite à la fille de Livingstone (*Peste & Choléra*, p. 167).

Par ailleurs, dans ses œuvres précédentes, Deville ne cesse de faire allusion à ces personnages. C'est ainsi que l'on y retrouve William Walker (*Peste & Choléra*, p. 187), Mouhot (*Peste & Choléra*, p. 62) ou au Kampuchéa (*Peste & Choléra*, p. 78). Et si la place ne manquait pas, il aurait fallu collecter aussi dans ces quelques pages la galerie de personnages historiques, aviateurs, écrivains. Ainsi, au nombre des écrivains, l'on peut citer Saint Exupéry, Loti, Mermoz, Malraux et Desnos, entre autres. Chacun de ses auteurs a ainsi droit à sa « vie brève » comme dans un condensé d'histoire mondiale. Grâce à cette somme de destins et d'aventures dont certains sont repris sans cesse, l'écrivain dit les agitations du monde. En se mettant dans des postures historiennes, mais bouleversant l'ordre chronologique, Deville donne des strates du passé. Il

s'agit d'une appréhension intime qui le conduit à articuler à son dessein une écriture complexe qui interroge son propre statut, qui questionne le rapport que chaque individu entretient avec le passé et la mémoire, le voyage et l'existence, le voyage et l'écriture.

3. Patrick Deville et la posture de l'historien

La littérature suit le rythme de l'évolution de la société et le roman n'en fait pas exception. Au tournant du XXe siècle, il se fait plus ambitieux et plus complexe, sous l'influence d'une nouvelle tentation narrative sensible à l'actualité littéraire. La deuxième série romanesque devillienne, inaugurée en 2004 avec *Pura Vida* initie une nouvelle manière dans son œuvre. Cette nouvelle tendance scripturale se caractérise par son ouverture à l'infirme, au bizarre et au discordant, se faisant fort d'accueillir tout ce qui fut longtemps négligé ou occulté ou ce qui peut paraître trop personnel. Ces ouvrages sont qualifiés de « *romans d'aventures sans fiction* » par l'auteur. Deville en adoptant une telle sorte de maximalisme, d'hybridité met en mal le caractère fictif de ses œuvres au profit du réel et de l'authenticité historique. Ce qui, semble-t-il, justifie le choix d'un autre éditeur que Minuit. Il s'agit précisément de « Fiction & Cie » indiquant ainsi la volonté de transgresser les catégories génériques traditionnelles. Des fractures historiques comprenant les grands événements du XIXe et XXe siècle, avec une propension du XXIe, foisonnent et traversent l'œuvre de Patrick Deville. Tout porte à croire que cet auteur mène un travail d'historien et de chercheur, même s'il s'en défend :

La connaissance du passé est pour lui un « impératif catégorique ». « Sinon, dit-il, on vit dans la bêtise du présent ». Son intérêt d'écrivain va vers les destins ratés de ceux qui décident d'agir pour l'Histoire sans être guidés par la volonté de pouvoir, et qui finalement souffrent de ce que le romancier appelle « le pouvoir dévastateur de la solitude ». « Ne pas agir, c'est aussi être coupable », dit-il : « Je suis intéressé par l'action qui interroge le monde, qui tente de le mettre en branle vers quelque chose de mieux. (P. Deville, 2015, p. 1).

La mise en scène de l'Histoire chez Deville s'articule aussi autour des protagonistes. Ceux-ci remplissent, avec les ambitions souvent démesurées, à l'instar des personnages des œuvres maximalistes, le rôle de témoins, d'acteurs politiques. Cette stratégie littéraire est employée

fréquemment par l'auteur pour donner force à ses romans. Les œuvres de Patrick Deville semblent être une réappropriation de l'Histoire suivant la perspective des romans historiques du XIXe siècle. Havre de mémoire, son œuvre apparaît comme un pont entre l'histoire du XIXe siècle et l'histoire contemporaine, observant ainsi avec L. Daniel, (2013, p.140) que :

La littérature narrative contemporaine se situe au croisement du paradigmatique et du syntagmatique, de la mémoire et de l'histoire. Alors qu'elle relie les événements les uns aux autres pour construire une histoire, une expérience du temps et une durée qui vectorisent le présent et lui donnent un sens, elle compose d'un même geste la mémoire d'un sujet et de son présent, leur épaisseur temporelle.

M. Gruber-Calla (2001, p. 14) trouve dans cette attitude un signe de renouveau littéraire. Selon elle, en effet, « léguer le passé à l'avenir (...), conduit notamment à l'examen d'un présent au moment qu'il fait l'histoire, d'un représenté, qui est réécriture, reconstruction, déconstruction, dialogique, nouveau-nouveau, postmoderne, post-postmoderne ». Dans ses romans, Patrick Deville utilise l'Histoire comme source d'inspiration et surtout pour témoigner de la véracité des histoires contées. En écrivant ses œuvres, il pense à l'Histoire comme science ou même se situe historiquement pour s'interroger comme sujet écrivant. L'Histoire est l'une des constantes non négligeable dans les romans devilliens. De ce fait, l'on pourrait dire que chez Deville, l'Histoire apparaît comme une littérature contemporaine. Une analogie peut être établie entre son style et celui d'un historien, par l'imagination qu'il fait de l'Histoire. Pour ce faire, Deville met à profit une bonne documentation, des traductions d'archives. Il se met également à la lecture de la presse afin de s'imprégner des réalités qu'il transforme par la suite en objet littéraire, ce qui permet de qualifier ses romans de sans fiction. De même, il cite des mémoires qu'ont pu écrire les personnages qu'il met en scène, et les récits eux-mêmes montrent le narrateur se déplaçant avec ses « archives au fond d'un sac », (*Kampuchéa*, p. 100).

Patrick Deville se présente à la fois comme metteur en scène et spectateur dans la mesure où ses romans sont un ensemble de témoignages de rencontres réelles. Son destin semble intimement lié à celui de ses héros. Il en est ainsi de son « double amnésique », prénommé Victor. Il en est également de même pour son amoureuse, surnommée « la Desaparecida aux longs cheveux noirs » (*Pura Vida*, p. 96). Avec cet

exemple, l'intention de l'auteur semble être de « provoquer un minuscule court-circuit dans une mémoire mal isolée » (*Pura Vida*, p. 96), une mémoire qui s'avère tant celle de son narrateur, que celle de son lecteur qui revisite un vaste passé dont il est fort probable qu'il ait oublié les tenants et aboutissants. Aussi, Deville livre énormément de dates, de lieux et d'événements qui se combinent dans un récit, fait d'allers et de retours entre le présent et le passé. Ainsi, il met en scène un narrateur :

Toujours assis sur ce banc du parc central, le vendredi 21 février 1997, à bientôt trois heures et demie de l'après-midi, j'imaginai un matériel cinématographique extrêmement complexe, capable de filmer l'avenue Simon-Bolívar au ralenti tout au long de son histoire. Une caméra qu'on aurait placée ici, près de ce banc et qui aurait enregistré en surimpression les guerres de William Walker au XIXe siècle et les drapeaux rouge et noir de la victoire sandiniste au XXe, (*Pura Vida*, p. 49).

Ce passage laisse transparaître clairement tout le potentiel artistique de Patrick Deville surtout son accointance avec le cinéma. Son souci étant de réussir à transformer la matière scientifique en matériaux romanesques et rendre aux savoirs tout leur potentiel fictionnel. Nous lisons donc un Deville se lançant dans une conquête de la mémoire grâce à une perception mobile, fragmentaire. Avec les gros plans, il donne à lire « non loin du mausolée de Carlos Fonseca », les « phrases d'Augusto César Sandino, qui fustigent l'aventurier William Walker : *Vuestras manos deben de ser ciclón sobre los descendientes de William Walker*. Vos mains doivent s'abattre comme un cyclone sur les descendants de William Walker », (*Pura Vida*, p. 79). Les clins d'œil microscopiques, les travellings cinématographiques qui nouent le proche au lointain ; comme le *flash-back* créé grâce à une peinture murale représentant Che Guevara : « cette rue est bordée d'un long mur blanc à intervalles régulier, de portraits de Che Guevara au pochoir et à la peinture rouge...des portraits de Che Guevara coiffé du béret noir étoilé, les sourcils froncés, fixant l'horizon... », (*Pura Vida*, pp. 28-31), et qui ramène le narrateur traversant Managua en 1997 dans La Havane des années soixante, est une parfaite illustration :

Le soir même, à Tegucigalpa, j'avais invité Roberto Castillo à dîner dans l'une de ces cantines au toit de paille, où les soupers fins sont de tranches d'escargots de mer et d'œufs de tortue. Son regard s'est aussitôt assombri,

qu'il avait promené suspicieux sur les clients des autres tables, comme si je venais de lui proposer un coup d'État ou un attentat (*Pura Vida*, p. 227).

De façon notable, Deville s'intéresse à l'Histoire comme source et détour pour son écriture, dans une perspective dialogique. Ces discours historiques sont lisibles à travers les rappels de faits et la nomenclature des personnalités politiques qui ont marqué l'histoire. Le maximalisme qui s'observe, rapprochant son art au baroque littéraire, est en grande partie lié au brassage fiction-Histoire. En s'arrogeant le droit d'insérer de façon abusive ou fantaisiste l'Histoire, le roman devillien se « détache des normes canoniques traditionnelles [...] pour épouser les techniques d'une écriture fortement exploratrice, novatrice et excentrique » (P. N'Da, 2009, p.13). Il connaît alors un renouveau dans son écriture qui subvertit « le code romanesque au profit d'une écriture de la liberté et de la libération, d'une esthétique de la déconstruction ou du désordre » (P. N'Da, 2009, p.13). Il transgresse, à tous les niveaux, les normes classiques reconnues au genre. Par cette esthétique Deville met en exergue les réalités contemporaines et envisage des perspectives futures en s'inspirant du passé.

Conclusion

En définitive, l'écriture de l'Histoire chez Patrick Deville est une expérience maximaliste. Il s'est inscrit dans une dynamique de réécriture, une dialectique de déconstruction et reconstruction qui consiste en un détournement des codes romanesques. Ainsi, l'une des révolutions scripturaires majeures opérées dans son écriture romanesque réside dans le surcodage textuel, sa dimension trans-textuelle, sa volonté d'explorer les zones de coexistence entre les époques et les savoirs. Ce désir de connexions ayant suscité chez Bakhtine l'invention des notions d'œuvres dialogiques, se manifeste par le montage de divers éléments, de divers registres et genres, s'interpénétrant et se contaminant.

Le maximalisme qui s'exprime par le caractère ouvert, polyphonique et polymorphe des romans, engendre les phénomènes de fragmentation, d'hétérogénéité et d'hybridité par son ouverture à d'autres discours et à d'autres arts, le rapprochant de l'esthétique baroque. D. Patrick, (2011) justifie cette conception totalisante du roman en affirmant que : « Ce qui fait le roman, c'est la forme ». Pour lui, « mettre de la fiction dans ces

livres perturberait considérablement le pacte de véricité passé avec le lecteur ». C'est donc à juste titre que nous pouvons affirmer, que Deville, par certaines techniques d'écriture se rattache à des mouvements littéraires caractérisés par un ensemble de mécanismes et de matériaux scripturaux qui assignent à l'œuvre romanesque un caractère composite et hétérogène. C'est un roman qui a l'horreur du vide où il y a une esthétique du foisonnement exprimant ainsi sa liberté.

Partant de cette réflexion, on pourrait dire que la logique d'hybridité textuelle ou formelle chez Deville est un maximalisme littéraire, qui apparaît comme un pur jeu de formes et d'expérimentation où toutes les traces différentielles s'associent, se combinent pour donner lieu à une esthétique de « l'impureté », selon l'expression de S. Guy, (1985). L'impureté dont parle Scarpetta stipule que la collection et l'entassement de toutes sortes d'éléments dans le roman jouent délibérément d'un principe d'accumulation, d'un effet de pullulement, de prolifération des formes, de remplissage, d'excès. Avec cette expérience maximaliste Patrick Deville s'évertue à expliquer les agissements par des faits sociaux, historiques et politiques dont les individus sont des vecteurs plus ou moins actifs, surtout que :

L'écriture est une fonction, elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage oral transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature du langage. (B. Roland, 1953, 2^{nde} éd. 1972, pp. 14-15).

Dans son projet, Deville agit, à la fois en sociologue, en historien et en politologue. Il s'attèle à des évocations très précises de sociétés en état de crise. Son art est un chemin pour comprendre les balbutiements tragiques de son époque, notre époque, le présent, le contemporain. Il s'inscrit résolument, de ce fait dans la logique de C. Albert (1957) qui stipule que tout artiste aujourd'hui devrait être embarqué dans la galère de son temps, il doit s'y résigner et s'y adapter. Puisque Deville est embarqué et partage les préoccupations de son temps, sa responsabilité n'est plus seulement de témoigner, mais d'œuvrer à apporter certains changements dans la société. Il est clair que cet auteur emboîte aussi le pas à S. Jean Paul (1948) qui estime que lorsque les actes des hommes,

à qui le destin des nations est confié, risquent de mettre en péril l'avenir de la civilisation, ceux qui consacrent leurs travaux aux choses de l'intelligence se doivent de faire entendre avec vigueur la réclamation. Patrick Deville semble si bien le faire par le truchement de la relecture de quelques faits et événements historiques ayant marqués l'histoire de l'humanité. L'intrusion de faits et personnages historiques apparente le roman à un ouvrage d'Histoire. Celui-ci n'est donc plus un simple récit de faits imaginaires mais un roman qui a partie liée avec des faits réels, vérifiables dans l'histoire de l'humanité.

Références bibliographiques

- CAMUS Albert, 1957, « L'artiste et son temps », Conférence du 14 décembre, Université d'Upsala.
- BARTHES Roland, [1953], 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BERNARD-RABADI Isabelle, 2010, « La nouvelle tentation narrative de Patrick Deville, *Pura Vida : Vie et mort de Williams Walker* et *La tentation des Armes à Feu* », *Estudios Románicos*, Volumen 19, Amman, Jordanie.
- BERNARD-RABADI, 2014, « Une poétique contemporaine du déplacement Patrick Deville, étonnant écrivain-voyageur », Paris, Université Paris X Nanterre.
- BUCHERON Patrick et DELALANDE Nicolas, (2013), *Pour une histoire-monde*, Paris, PUF.
- DAMBRE Marc, 2016, « *Ces Deux-Là...* et la polybiographie », Deville & Cie (collectif), Paris, Seuil pp. 59-84.
- DÉDOMON Claude, 2015, *Le Feu d'artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire*, Paru dans *loxias*, 41, en ligne URL : <https://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>, (Consulté le 26 avril 2020).
- DEVILLE Patrick, 2004, *Pura Vida : Vie et mort de William Walker*, Paris, Seuil.
- DEVILLE Patrick, 2011, *Kampuchéa*, Paris, Seuil.
- DEVILLE Patrick, 2012, *Peste & Choléra*, Paris, Seuil.

- DEVILLE Patrick, et Al., 1991, *Entretien* (Poitiers : Office du livre en Poitou-Charentes).
- DEVILLE Patrick, 2011, « « Ce qui fait le roman, c'est la forme » : entretien Patrick Deville avec réalisé par Alain Nicolas », *L'Humanité*, 27 octobre, <http://www.humanite.fr/patrick-devillece-qui-fait-le-roman-c'est-la-forme>, (Consulté le 23 avril 2020).
- DUBOILE Christophe, 2012, *Précis d'histoire de la Littérature Française, Modalités et poétiques littéraires*, Paris, Editions Ellipses.
- GRUBER-CALLA Mireille, 2001, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré champion éditeur.
- HAMEL Jean-François, 2007, « Le pistolet passé sous la ceinture. "Pura Vida. Vie et mort de William Walker" et "La tentation des armes à feu" de Patrick Deville », (*Critique*, vol. 719, p. 263-278). En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. http://oic.uqam.ca/fr/publications/l_e-pistolet-passe-sous-la-ceinture-pura-vida-vie-et-mort-de-william-walker-et-la, (Consulté le 26 avril 2020).
- JACK Goody, (2006), 2^e éd. [2010], *Le Vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert (Paris, Gallimard), éd. Originale, *The Theft of History* (Cambridge, Cambridge University Press).
- KAKISH Shereen, 2010, « L'écriture, « indécidable » de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme », *Thèse de doctorat en études littéraires*, Université Laval.
- LETENDRE Daniel, 2013, « À la cheville des temps. La construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXIe siècle », *Thèse de Ph. D. en littératures de langue française*, Québec, Université de Montréal.
- RABATE Dominique, 2002, « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », dans Ch. Berg et Y. Vadé, *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Champ Vallon, pp. 177-191.
- RABAU Sophie, 2002, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon

Marguerite Yourcenar », *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques* (dir. Ricard Rippol), Presses universitaires de Perpignan, pp. 23-42.

RICARDOU Jean, 1967, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, éditions du Seuil.

SAMOYAUULT Tiphaine, 1999, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau.

SARTRE Jean Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard.

SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Editions Grasset.

UMBERTO Eco, 1984, *The Role of the Reader*. Bloomington, Indiana University Press.

VIART Dominique et VERCIER Bruno, 2005, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

Construction stratégique de l'image socio-discursive du personnage féminin dans *La Lame et le couteau* de Valentin Ateba Abeng

Hugues Merlin KETCHIAMAIN

Université de Yaoundé I (Cameroun)

Département des Sciences du Langage

Ketchhugues@yahoo.fr

Résumé : La construction de l'image n'est pas un simple artifice communicationnel. Elle est, du point de vue épistémologique, un cotexte qui renseigne sur le contexte. Le discours sur les sujets tabous en société n'échappe pas à ce postulat lorsqu'il décrit, par image, les interdits ou inter-dits. Cela permet de comprendre d'une part, la construction négative sur l'image de la femme et la construction iconoclaste, d'autre part. Ces réalités observables dans la partie septentrionale du Cameroun. *La Lame et le couteau*, substrat de cette étude, évoque la dimension socioculturelle cette partie du Cameroun. En nous appuyant sur la théorie de l'image, il s'agit de fonder une analyse sur l'énonciation et l'argumentation pour questionner et comprendre la construction de l'image de la femme dans l'ouvrage. Il en découle, d'une part, que l'image, loin d'être un outil socio-discursif, apparaît comme une marque identitaire socio-collective durement enracinée dans les pratiques langagières de ces sociétés. D'autre part, l'ethos a montré que la marginalisation de la femme constitue un frein à l'essor des sociétés que nous analysons dans le texte. La présente contribution vise à montrer que le discours romanesque, de son contexte de production à son contexte de réception, laisse transparaître les procédés socio-discursifs qui entrent en jeu dans la construction de l'image de la femme, le comportement social des personnages et la culture dans laquelle s'intègre cette image.

Mots-clés : Argumentation, Construction, Énonciation, Femme, Image.

Abstract: The construction of the image is not a simple communication device. It is, from the epistemological point of view, a cotext which informs about the context. The discourse on taboo subjects in society does not escape this postulate when it describes, by image, the taboos or interdicts. This makes it possible to understand, on the one hand, the negative construction on the image of women and the iconoclastic construction, on the other hand. These observable realities in the northern part of Cameroon. *The Blade and the Knife*, the substrate of this study, evokes the socio-cultural dimension of this part of Cameroon. Based on the theory of the image, it is a question of basing an analysis on the enunciation and the argumentation to question and understand the construction of the image of

the woman in the work. It follows, on the one hand, that the image, far from being a socio-discursive tool, appears as a socio-collective identity mark firmly rooted in the language practices of these societies. On the other hand, the ethos has shown that the marginalization of women constitutes a brake on the development of the societies that we analyze in the text. This contribution aims to show that the novelistic discourse, from its context of production to its context of reception, reveals the socio-discursive processes that come into play in the construction of the image of women, the social behavior of the characters and the culture in which this image is integrated.

Keywords: Argumentation, Construction, Enunciation, Image, Woman.

Introduction

Selon le *Larousse Compact Plus* (2008), l'image est une représentation d'un être ou d'une chose par le dessin, la photographie, le film ou le mot. Dans le cadre de notre étude, ce dernier¹⁶ nous servira d'orientation. L'étude de l'image dans le discours romanesque permet d'exprimer une idée neuve, plus précise ou plus originale que celle produite ou représentée par les mots utilisés en se référant à la scène qu'elle pourrait évoquer pour l'auteur et pour la postérité. L'association de ces mots, au-delà d'exprimer des significations déjà définies par le sens commun ou primaire exprimerait une pensée nouvelle, une situation nouvelle, une valeur autre...

Pourquoi étudier l'image de la femme ? Tout simplement parce que, malgré les nombreuses lois votées et autres dispositions juridiques prises en faveur de la protection des droits de la femme en Afrique, le statut social de la femme dans le continent noir aujourd'hui semble continuer à subir la réticence de certains traditionnalistes qui ont du mal à admettre le vent de la modernité qui souffle sur toutes les sociétés du monde. Cette thèse s'intéresse à l'image dans les discours prononcés sur la femme, notamment ceux des hommes et des femmes qui, se livrent à une bataille verbale dans des sociétés réglementaires où les premiers se prévalent d'une certaine supériorité naturelle au vu de ce qu'ils se qualifient d'être le « sexe fort » et, d'autres (les femmes) se mettent sur la défensive comme étant des êtres dotés d'une compétence, capables de contribuer autant que les hommes à l'édification de la société. Cette représentativité

¹⁶ Le mot dans la dimension du rapport discours et image

dresse de façon expressive les situations d'interlocution textuelle telles qu'elles seront analysées dans le texte. « Ne pas parler », « se taire » sont deux clichés qui résument l'éducation d'une vraie femme dans certains univers¹⁷ et contestés par d'autres¹⁸. Au nom de la tradition, certains sujets doivent rester tabous et ne sauraient en aucun cas être abordés par la femme. Le fait qu'elle en parle serait rompre l'équilibre social, plus grave, ce serait une atteinte aux valeurs traditionnelles et culturelles pourtant chères aux yeux des conservateurs¹⁹. La peinture d'une telle manœuvre liée aux us et coutumes fait l'objet d'une découverte dans : *La lame et le couteau*, roman publié à Yaoundé, par l'écrivain camerounais Valentin Ateba Abeng à Ifriya en 2011. Les stratégies socio-discursives (prédiscursif et discursif) se révèlent ici comme des marques de dénonciation collective et sociale durement enracinée dans les pratiques langagières de ces sociétés d'une part et de disposition textuelle et structurelle devant influencer, réguler une telle pratique sociale d'autre part. Dans le parcours des pages que constitue notre corpus, des thèmes tels que le sexe, l'hégémonie et le féminisme se sont illustrés à l'échelle des problématiques majeures qui garnissent le contenu anecdotique. Dans leurs interactions verbales, l'image utilisée au sujet de la femme et par certaines d'entre elles, laisse décliner un conflit d'intérêt dont la finalité vise à la maintenir sous le joug de l'homme. De nos jours, nous vivons une ère où de plus en plus, la femme est à la conquête de son autonomie, de son indépendance, capable de s'affirmer ou de prendre des décisions pour son intérêt personnel. C'est donc sous le vent de cette tendance-là que ces êtres, taxés de « sexes faibles » au détriment des hommes « sexes forts »²⁰ se cache une bataille verbale que l'on peut découvrir dans la dualité langagière romanesque à travers les stratégies socio-discursives. La problématique qui sous-tend cette contribution s'articule autour d'une série de questionnement : Quels sont les procédés socio-discursifs qui entrent en jeu dans la construction de l'image de la femme? Cette construction de l'image du sujet parlant

¹⁷ Régions fortement enracinées dans les valeurs traditionnelles telles qu'on observe chez les musulmans dans le septentrion au Cameroun.

¹⁸ Peuples aspirant à la modernité

¹⁹ Traditionnalistes derrière lesquelles se cache une tendance majoritairement soutenue par les hommes

²⁰ Conception biblique et traditionnelle

découle-t-elle d'un imaginaire traditionnel encore appelé stéréotype ou de tout raisonnement logique ? Quel est le caractère destiné, finalisé d'une telle image ? Nous convoquerons à cet effet, les théories de l'énonciation et de l'argumentation pour dégager la perception constructiviste de la gent féminine. Ces théories sont aptes à l'analyse de la construction, voire de la déconstruction de l'image dans notre macrotexte. A travers ces théories, nous parviendrons au défrichage du matériel textuel qui fait du discours dominant un langage de pouvoir. Les analyses menées feront état de ce que, le caractère duratif du langage phallocratique qui prévaut dans la société textuelle, est la conséquence d'un raisonnement prélogique qui trouve ses fondements dans les praxis langagières ayant présidé à l'institutionnalisation de la société africaine. L'objectif est donc de montrer que le discours romanesque, de son contexte de production à son contexte de réception laisse transparaître les procédés socio discursifs qui entrent en jeu dans la construction de l'image de la femme, le comportement social des personnages et la culture dans laquelle s'intègre cette image. Deux grands axes forment l'ossature de notre travail ; l'un porte sur la dimension pré discursive et l'autre sur celle discursive.

1. Perspectives prédiscursives (Ethos Préalable)

Dans de très nombreuses régions²¹ en Afrique en général, et au Cameroun en particulier, la femme est encore considérée comme la propriété de l'homme. Par manque d'éducation, et plombée par le poids des us, coutumes et traditions, elle subit, exécute et est rarement consultée pour des décisions impliquant la famille. Son corps ne lui appartient pas, mais plutôt à son mari qui en fait ce qu'il veut. Ce qui n'est rien d'autre que la résultante des normes sociales qui ont voulues faire de la femme un sous homme. Ce serait donc faire œuvre utile d'aller chercher dans notre corpus les images de l'auteur au revers de ce qu'ils semblent dévoiler *a priori* pour mettre le lecteur à rude épreuve. Le texte littéraire apparaît comme un discours imagé et opaque, dont on ne peut comprendre immédiatement le(s) sens qu'en scrutant les dessous du

²¹ Le Nord, L'extrême nord, l'Adamaoua pour ce qui est du Cameroun et dans les pays Arabes également.

texte, au-delà de sa dimension structurelle. Toutefois la notion d'analyse énonciative et argumentative évoquées dans la perspective prédiscursive, la construction de l'image suit de manière implicite. Il s'agit d'une image du locuteur, voire d'un personnage qui se construit dans et par le raisonnement respectif. Car : « Il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. » R. Amossy, (1999, p.9)

Il procède donc à une rhétorique de manipulation très souvent consciente. L'analyse pré discursive, encore appelée ethos préalable est une manœuvre stratégique par laquelle l'orateur s'efforce d'être crédible hors de son discours, plus précisément avant son discours. Ainsi donc, « Si l'ethos est cruciallement lié à l'acte d'énonciation, on ne peut cependant ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle. [...]. En fait, même si le co-énonciateur ne sait rien au préalable de l'ethos de l'énonciateur, le seul fait qu'un texte relève d'un genre de discours ou d'un certain positionnement idéologique induit des attentes en matière d'ethos.» R. Amossy, (1999, pp.77-78).

Il semble donc plus fructueux dans le cas précis de voir comment la démarche énonciative et argumentative construisent un ethos en se fondant sur des données pré discursives diverses. L'image élaborée par le locuteur s'appuie sur des éléments préexistants. Comme l'idée que le public se fait du locuteur avant sa prise de parole. On appellera donc ethos préalable, l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur ou d'un personnage avant sa prise de parole. Cette image s'élabore non seulement sur la base du rôle que remplit l'orateur dans l'espace social, mais également sur la base de la représentation collective ou du stéréotype qui circule sur le personnage. Il précède la prise de parole et la conditionne partiellement. Aussi, il laisse dans le discours des traces tangibles qui sont repérables tantôt dans des marques linguistiques, tantôt dans la situation d'énonciation qui est au fondement de l'échange. En effet, l'image que projette le locuteur de sa personne fait usage de données sociales et individuelles préalables qui jouent nécessairement un rôle dans l'interaction et ne contribuent pas peu à la force de la parole.

1.1. Les images pré-discursives : entre tradition et modernité

1.1.1. L'image traditionnelle

La femme, dans la société Africaine en général et Camerounaise en particulier, est une catégorie un peu particulière de citoyennes, selon les us et coutumes. Malgré son relatif statut social, il n'est pas souhaitable de perdre de vue que certaines femmes camerounaises restent toujours "objet" de leur époux et "prisonnière" de bon nombre de "lois iniques", souvent justifiées par la tradition ou la religion. Cependant, elles sont belles, séduisantes et intelligentes, pouvant faire mieux que de s'occuper des marmites. Leurs corps d'ébène en a inspiré plus d'un chanteur, à travers le monde. La femme africaine, donc camerounaise, peut faire rêver par sa beauté, son endurance et sa capacité à supporter la misère.

Notre étude est adossée à un corpus extrait d'une œuvre qui fait la peinture d'une société traditionnelle où règne ce que nous appelons à la suite de C. Camilleri (1989, p.23) la "logique patriarcale"²². Dans cette société en effet, il s'exerce des rapports de pouvoir résultant d'*un jeu d'être et de paraître* G-É. Sarfati, (1997, p.103) entre le statut social des sujets du circuit communicatif (JEC/TUi) et le statut langagier des sujets que construit la manifestation langagière (JEé/TUd).

La société qui caractérise notre corpus est celle d'un espace où les valeurs culturelles et sociales sont codées à l'image de la femme traditionnelle; image de la femme dans certaines régions au Cameroun. De façon claire, il s'agit d'une société à tabou où les interdits sont transmis par le langage. C'est un lieu où se tissent des mécanismes culturels ayant pour fonction la consolidation du statut hégémonique de l'homme au détriment de la femme. C'est la légitimation du statut d'infériorité des femmes sur le plan des pratiques discursives et culturelles que relève notre corpus. Le discours sur les femmes et quelques discours de femmes traditionnelles sont fortement imprégnés de stéréotypes sexistes visant la marginalisation de ces dernières. Cette image repose donc sur les dimensions socio-discursives identifiables dans les passages derrière lesquels se cachent l'obligatif; témoin de l'image de la femme dans la société dite traditionnelle.

²² Evolution des structures familiales chez la Maghrébins et les portugais de France. Revue Européenne des Migrations internationales volume _N°2 1992

Dans *La lame et le couteau*, Awa est abusée par son oncle Bello qui est un Imam pédophile. Son père qui est un chauffeur de camion, ne vient à la maison que sporadiquement. Ayant pris la décision de dénoncer cet acte odieux à sa mère, Awa sera butée à la naïveté d'une mère inconséquente. Cette femme grabataire considère les révélations de sa fille comme des propos calomnieux à l'encontre d'un beau-frère exempt de tout reproche. Ainsi, elle l'a contraint au silence : [1] « Kaï ! Tais-toi... tais-toi... tais-toi... cesse de mentir, sinon tu vas t'attirer la colère d'Allah. Sors de ma chambre ! » (p.15). La mère qui est supposée la protéger en l'absence du père va l'éconduire brutalement en la traitant de menteuse. Ses droits lui sont volés par cette mère qui jouit d'une hégémonie assez outrageante à son encontre.

De plus, lors d'un débat entre sa mère et elle, Awa après son excision condamne fermement cette pratique qu'elle juge inhumaine et barbare. Sa mère va insinuer qu'elle a été extravertie par l'école des blancs et qu'elle avait désormais, le courage de profaner les traditions ancestrales. Lors de ce débat houleux, n'ayant pas d'argument face à une fille déjà lettrée, elle use de son autorité de mère pour la faire taire tel qu'il suit :

[2] – Écoute, maman...

– Arrête maintenant et tais-toi pour de bon ! [...] (p. 22)

L'injonctif dit que le rapport JE-TU est "comminatoire". Il se présente sous une forme hiérarchique « donnant au JEé un statut d'"autorité absolue", et au TUD, un statut de "soumission" » (P. Charaudeau, 1983, p.60). Le sujet énonçant se trouve donc en position de supériorité hiérarchique par rapport au sujet destinataire qui est en position d'infériorité et de soumission. Cet extrait en est une belle illustration en ce qu'il met en exergue ces rapports hiérarchiques entre les interlocuteurs. Cet injonctif dans le texte se manifeste à travers le mode grammatical (impératif) représentant linguistiquement la deuxième personne et discursivement l'interlocuteur.

Malgré les supplications d'Awa, sa mère demeure intransigeante et tenace. Elle n'accorde aucune attention au desirata de celle-ci qui voudrait continuer de fréquenter. Pour elle, sa fille aura mieux à gagner en s'investissant dans l'agriculture dont le rendement est palpable et direct. Elle invite comme d'habitude Awa à se taire dans un dialogue où celle-ci ne se lasse pas d'argumenter :

[4]– Tais-toi, tu ne dis rien. L'école... l'école... l'école et puis quoi ? Ton avenir, c'est au champ de mil et des ignames. [...] Le peu d'efforts que j'ai fait-là, c'est même la campagne de sensibilisation conduite par le Sous-préfet de Nfan qui m'a contrainte à t'inscrire à l'école.

– Justement maman, si j'insiste, c'est pour te dire que l'école a des bénéfices énormes à très long terme...

– Arrête de rêver, m'interrompt-elle encore avec véhémence. Tu as déjà vu qui vit du long terme [...]. (pp, 28-29)

Awa a le malheur de faire face à la ténacité d'une mère pour qui l'école ne sert à rien et qui par contre, mise tout sur le mariage et les travaux champêtres. Étant donné le contexte dans lequel ces répliques sont prononcées, l'enfant a peu de chance de se faire comprendre. Ce lieu en lui-même confère des attitudes et des comportements à tenir en la présence des parents et des grands-parents. Répondre à un aîné, et de surcroît à son père ou à sa mère, est une marque d'affront et l'enfant risque la bastonnade, ou dans les pires des cas, la malédiction. L'ancienne génération (celle des parents et des grands-parents) tient au respect de ces règles d'ânesse sociales. C'est ce qui justifie ces répétitions de « Tais-toi » dans les réactions adressées aux personnages féminins pour les ramener à l'ordre.

Se manifestant ainsi sous des forces illocutoires d'ordre, d'interdiction, de conseil ou de suggestion, l'injonctif à travers ces occurrences illustrées plus haut révèle implicitement dans notre corpus une organisation socio discursive discriminante. Ici, la parole est interdite à la femme et confisquée par les hommes et certaines femmes au regard de leurs statuts et légitimités, seuls socialement autorisés à prendre des décisions quand bien même elles sont au détriment de la femme. La femme est habileté à prendre la parole en l'absence de l'homme. Le maintien de cet ordre social est savamment entretenu par quelques femmes « traditionnalistes », chargées de perpétuer ce discours ancestral de soumission de la femme et de veiller à son respect scrupuleux.

Un autre aspect fort révélateur dans la démonstration à la soumission des valeurs patriarcales et traditionnelles repose sur cette péripétie discriminative à travers laquelle Awa soit enlevée de force de l'école. Pendant que ses camarades vont à l'école, son père prépare son mariage. Il l'interpelle afin qu'elle se présente impérativement aux cérémonies de la dot sans qu'elle ne sache. Cette interpellation d'Awa est

la preuve que son avis ne compte pas et surtout, son père la considère comme un mouton de peluche en voie de livraison :

[5] Mon père, d'une voix aigüe, m'interpella : « Awa a a a a a !! » [...] « Viens saluer ton oncle et tes tantes et après assois-toi là », me montrant le tabouret placé juste à côté de ma mère. (pp.31-32)

Ce passage fait état de l'illustration parfaite du procédé discriminatif qui est un procédé linguistique à travers lequel, un locuteur est doté d'un pouvoir qui lui permet d'apostropher son interlocuteur dans une situation de discours. Tout comme l'injonctif, le discriminatif met en exergue les deux protagonistes de l'acte de langage. Leur « rapport est plutôt *interpellatif*, donnant au JEé un statut d'*autorité*, c'est-à-dire le droit à interpellier, et au TUd, un statut de sujet discriminé parmi un ensemble d'individus, désigné comme destinataire obligatoirement impliqué et plus ou moins spécifié dans son rapport au JEé » P. Charaudeau, (1983, p.61). Mais alors que le destinataire dans l'injonctif est unique et individuel, celui du discriminatif peut être collectif tout en restant prioritairement dirigé vers un destinataire discriminé. Ce discriminatif ne s'établit pas seulement en fonction de ces interpellatifs. C'est un procédé linguistique à travers lequel, un locuteur est doté d'un pouvoir qui lui permet d'apostropher son interlocuteur dans une situation de discours. Ce rapport entre ces acteurs est spécifié par des modalités diverses relevant du degré de connaissance, hiérarchie sociale, affectivité, familiarité, etc. Il est donc une stratégie discursive montrant les rapports sociaux entre hommes et femmes dans ces sociétés textuelles. Ce qui permet de comprendre cette insistance, cette appellation emphatique obligeant Awa de s'incliner à la volonté de son père.

En outre, on ne peut pas perdre de vue des énonciations sollicitatives qui présentent dans le corpus le rapport des partenaires discursifs comme « une "demande de dire" donnant au JEé un double statut de désir de "savoir" (parce qu'il n'a pas ce savoir) et d'"autorité" (le droit à questionner), et au TUd un double statut de "possesseur du savoir"(supposé par JEc) et de "soumission" (obligé de répondre) » (P. Charaudeau, 1983, p. 61). La sollicitation est une interrogation qui « convie d'autorité son destinataire à répondre : c'est une forme de *sommation*, une sorte de mise en demeure, doublée d'une incursion dans les « réserves informationnelles » d'autrui (incursion plus ou moins forte

selon que la question est plus ou moins « indiscreète » (C. Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 87).

[6]– Tu as encore quoi à dire ? Est-ce que tu dois parler ? Depuis quand les filles mineures parlent en public ? En plus, nous, on a déjà réfléchi et parlé pour toi. Croisons seulement les doigts pour que Moussa ne change plus d'avis. (p, 39)

Cette série d'interrogations contenues dans ces passages sont chargées d'images qui de façon implicite dressent le portrait muselé de la femme. Indignée de se voir envoyée en mariage de force. Dans les extraits du corpus ci-dessus, la sollicitation est expressive et véhiculée par la modalité interrogative. Elle y est spécifiée par le désir qu'elle met en branle, par des modalisations qui visent à obtenir un savoir. À tout prendre, le sollicitatif se présente finalement dans ces exemples comme un véritable jeu énonciatif où le JEé (d'autorité) adresse des questions à un TUd (subalterne) dans l'optique d'atteindre des objectifs inavoués par des moyens perlocutoires. À travers ses composantes injonctive, discriminative, sollicitative et les modalisations langagières (l'ordre, l'interdiction, le jugement, le reproche, etc.) qui le constituent, l'énonciatif interrogatif révèle implicitement la condition de la femme dans ces textes via des présupposés et des sous-entendus linguistiques et culturels. L'on découvre, à travers l'organisation sociale et discursive traditionnelle telle que décrite dans notre corpus, les forces illocutoires en présence dans les discours. L'ordre, l'interdiction voire la suggestion des énoncés montrant une société bien hiérarchisée où le statut social autoritaire de l'homme lui octroie le droit à la parole ; la femme dans ces conditions cependant étant réduite au silence. Ces extraits de notre macro-texte se déroulent dans une société patriarcale où la domination des parents, voire des hommes est flagrante sur les femmes. Certaines femmes combattent ces abus de façon énergique d'où la nécessité d'évaluer impérativement l'image moderne.

1.1.2- L'image de la modernité

De manière progressive, nous assistons de différentes manières à des révolutions féminines au Cameroun donnant ainsi une nouvelle orientation à des valeurs féminines camerounaises. Et comme il est

connu de tous, plusieurs mutations importantes (guerre, révolution, réformes institutionnelles ou religieuses, changement démographique, innovations techniques, initiatives relevant des défis posés par l'environnement, etc.) sont toujours accompagnées de changements de valeurs.

De nos jours, les femmes camerounaises, brisant ces tabous, aspirent à un certain épanouissement qui leur accorde une place prépondérante au regard des postes de valeur qu'elles occupent dans la société. Car, comme nous le constatons dans nombres de ménages, la femme camerounaise aide à subvenir aux besoins de la famille, à faire des économies dans la famille. Elle peut aider l'homme à payer le loyer, l'eau ou l'électricité. En se soutenant, l'homme et la femme peuvent facilement venir à bout des difficultés de la vie. Ceci est bien évidemment une idée partagée par de nombreuses femmes et même par des hommes qui pensent qu'il faut magnifier la femme camerounaise, parce qu'elle est le socle de la société traditionnelle et moderne.

Beaucoup d'entre elles sont désormais à la tête des affaires (Mme Foning de regretté mémoire), des cadres et chef d'entreprises, leaders politiques (Mme Kah Walla Edith), ministres (Mme Ama Tutu Muna, Mme Tchuiette Madeleine), journalistes (Mme Ekwe Henriette), députés, maires, Professeurs, bref, elles sont désormais présentes dans tous les secteurs d'activité. Etc. Elles contribuent toutes au bien-être de la famille dont elles sont le socle.

Notre corpus fait état de manière globale d'une catégorisation double de la femme en général. D'une part, on a une première catégorie de femmes qui ont accepté leur domination par les hommes, qui soutiennent et pérennisent cet état de chose puisqu'elles sont des gardiennes de l'ordre social traditionnel préétabli. D'autre part, une deuxième catégorie de femmes émancipées qui ne se laissent pas ou plus influencer par cet ordre, le rejettent ou le bafouent en refusant de s'y soumettre. Cette révolte par le discours s'identifie dans les énoncés à travers des procédés socio discursifs. Cette image, source de crédibilité que veut incarner la gent féminine est un moyen d'expression libérale et de révolte, de protestation qui tend à redorer le blason de la femme, quelle que soit son obédience traditionnelle. Il s'agit en fait d'une stratégie argumentative orchestrée par Awa sur l'importance de son opinion dans la prise de décision la concernant.

Devant le « rouleau compresseur » qu'incarne l'autorité des hommes, la femme ne manque néanmoins pas de donner son opinion sur les questions qui engagent son destin et dont l'homme s'est arrogé tous les pouvoirs de décider pour elle, contre elle, malgré elle, mais surtout sans elle. Tandis qu'une grande majorité de femmes s'abandonnent à un suivisme aveuglant chapoté par un mimétisme ambiant, une autre minorité, mais plutôt émancipée s'offusque de devoir servir de chair à canon. Il s'agit d'une catégorie de femmes qui bénéficient d'un alphabétisme portant en ses fondements l'art du raisonnement et de la capacité à penser pour elles-mêmes. C'est en emboitant le pas à cette logique qu'Awa en tant que jeune fille à qui sa famille impose l'excision n'a pas manqué de se prononcer sur cette pratique ancestrale au caractère périlleux :

[9] Walaï ! « Femme accomplie... Vraie femme ! » J'en doute, rétorquai-je avec étonnement. **Mais**, je ne suis qu'une fillette qui vient de perdre son sexe et qui, en plus, vient d'être sauvagement mutilée. [...] Non, maman ! Ça fait mal. J'en ai souffert et j'en souffre encore. Et quand tu subissais ce supplice, n'as-tu pas trouvé que c'était une épreuve douloureuse, éprouvante, inhumaine et même indigne ? Vois-tu, les autres peuples, les gada mayo par exemple, leurs filles ne le font pas et sont peut-être plus épanouies que nous, les filles Isna. (p.21)

Dire non ici est une preuve de courage pour Awa, car elle remet en question un rite auquel les filles de son ethnie de génération en génération sont soumises sans exception. Elle a recours à un connecteur logique d'opposition « mais » qui lui permet de contrarier sa mère, laquelle attribue à ce rite un caractère salubre et sacré. Pour Awa, c'est une pratique à bannir parce qu'elle est selon elle inhumaine et barbare. Elle en veut pour preuve les filles allogènes qui ne se vouent pas à cette pratique, mais qui pourtant sont des vraies femmes épanouies et accomplies. Dans cette réaction, Awa envoie au moyen des allégories, des non-dits à sa mère qui entend plutôt pérenniser cette pratique. L'opinion d'Awa dévoile son opposition à cette pratique et par conséquent, sous-entend qu'elle ne l'exigera pas à sa progéniture. Autrement dit, cette image montre qu'elle va rompre l'aspect de cette tradition qui voudrait que les valeurs ancestrales soient transmises de génération en génération. Toujours dans la même lancée : [10] « – Justement maman, si j'insiste, c'est pour te dire que l'école a des bénéfices énormes à très long terme. » (p, 29)

L'adjectif « énormes » dans ce propos, au-delà de sa qualité méliorative implique une intensité favorable aux vertus gigantesques de l'éducation. Elle veut implicitement mettre en vue par ces propos la portée constante des valeurs de l'école. Surtout lorsque la mère s'arrange à chaque fois, à comparer l'éducation qu'elle juge improductive aux travaux champêtres qu'elle reconnaît rentables. Ainsi, cet adjectif est aussi l'expression du caractère incomparable de l'école et le désir d'y aspirer afin de retrouver son épanouissement.

[11]Maman, je suis d'accord avec ce que tu dis. D'ailleurs, le sous-préfet ne disait-il pas que les jeunes filles pouvaient toujours aller à l'école et vaquer aux occupations familiales les jours non ouvrables ? Je l'ai entendu vanter devant vous, toutes les vertus de l'école : que c'est elle qui donne l'ouverture d'esprit ; que c'est elle qui donne les armes nécessaires pour conquérir le monde ; que c'est encore l'école qui nous permettra d'acquérir les connaissances, l'instruction et l'éducation que les travaux ménagers ou champêtres ne nous auraient jamais permis d'accumuler. (p, 29)

Cette suite d'énumération est chargée des mots méliorativement et sémantiquement très proches. Mais le choix d'Awa de leur octroyer une dimension pluraliste et diversifiée s'inscrit dans l'intentionnalité de rentabiliser leur effet en leur accordant ainsi plus de crédibilité. Par cette déclinaison valorisant l'école, Awa a à dessein le souci de justifier son amour pour l'éducation en invitant pour ainsi dire sa mère d'accepter qu'elle poursuive ses études.

[12]Le médecin qui pensait mes blessures venait chaque fois m'entretenir. Il me disait souvent que cette pratique est abominable, amoral et illégale ; bien plus, il affirmait qu'elle foulait aux pieds nos droits. Et toi tu viens me parler d'enjeux ; quels enjeux y a-t-il à laisser mourir et à sacrifier la jeune fille à l'autel de la tradition ? (p, 22)

Dans cet extrait, Awa a recours à un raisonnement dialectique dans lequel elle confronte deux univers de pensée à savoir celle du médecin cartésien²³ et celle de sa mère analphabète²⁴. Ces deux regards divergents sur l'excision, sont pourtant mis en rapport par la conjonction « et » qui joue ici un rôle restrictif. Sa valeur originelle est diluée dans ces propos au profit d'une nouvelle qui lui donne de matérialiser l'antagonisme

²³ Pensée basées sur des réalités concrètes, pratiques et justifiables

²⁴ Sans aucun fondement rationnel et intérêt

se présentant dans les positions des personnages. En faisant cette confrontation, Awa voudrait s'appuyer sur le point de vue du médecin pour défendre ses idées qui selon elle, militent pour l'abolition de l'excision. Car pour le médecin, l'excision est une pratique portant atteinte aux droits de la jeune fille. La mère quant à elle y voit sur le plan traditionnel, un enjeu qu'Awa confond au sacrifice humain, à la mort. Selon cette jeune fille, il s'agit d'une grave atteinte aux droits de la femme. Voilà pourquoi, elle s'est engagée dans une campagne de sensibilisation auprès des siennes dans l'espoir d'y mettre fin. Elle le fait en ces termes

[13] [...] Nos statistiques prouvent que sur cinq filles excisées, trois en meurent des suites d'infections graves ou d'hémorragie prolongée. **Que de pertes en vies humaines dues à une pratique dont on aurait pu se passer ! Chères sœurs pensons-y !** [...] On ne doit pas perpétuer une pratique ou un vice, de génération en génération, et faire croire que c'est la coutume ou la tradition qui le recommande ou l'exige. **C'est faux ! C'est injuste ! C'est mensonger !** (pp, 54-55)

Awa sensibilise les femmes sur les méfaits de l'excision qui selon elle, est une pratique déshumanisante. Tout en s'indignant du nombre de morts causé par cette pratique, elle ne manque pas de relever avec énergie son caractère illicite et illégal. De ces propos jaillit sa forte détermination de combattre cette pratique. C'est avec fermeté et autorité qu'elle prend la parole brisant les frontières de la tradition pour informer et sensibiliser les femmes sur l'excision comme étant une pratique à abolir.

Tout compte fait, cette étude préalable sur l'image de la femme permet de relever d'une part que cette dernière n'a rien à dire lorsque les hommes parlent et d'autre part cette forte détermination à briser ce lien. De tels discours venant des femmes dans cette société sexiste révèlent la hardiesse de la femme traditionnelle africaine, et donnent une autre considération à cette dernière très souvent stigmatisée sous le cliché de la femme soumise et privée de liberté d'expression. Ces femmes combattent la logique patriarcale dans laquelle l'homme est le tout puissant. Il s'agit de la femme au nom d'Awa qui se présente comme des exemples de femme révoltée qui tend à s'affranchissant de tous les clichés, préjugés et contraintes auxquels elle fait face dans ces sociétés traditionnelles. C'est donc le renversement d'un ordre selon une logique sociale patriarcale pour laquelle

La tradition veut que chacun soit à sa place dans la société tant que la femme se connaît femme et ne cherche pas à se substituer à son mari, la vie du couple est sans problème. Elle ne conteste pas à l'homme son rôle de chef, de locomotive. C'est dirions-nous, la femme quelque peu docile. Mais sa docilité ne résulte pas de sa domination par l'homme. Elle est plutôt la conséquence d'une culture. La femme traditionnelle qui s'efface quelque peu devant l'homme, est discrète et remplit son rôle d'épouse et de mère tranquillement. (J.R Fofié, 1989, p.385).

Ce sont ces rôles de dépendance de la femme traditionnelle à l'homme que se dresse le personnage féminin émancipé de notre corpus. À tout prendre, la considération de la femme révoltée dans notre corpus révèle au sens général leurs conditions de vie dans les sociétés traditionnelles où les relations entre elles et les hommes sont déséquilibrées. Tout compte fait, quelle est l'image que façonne l'auteur²⁵ à partir de ses propres écrits ? Notre corpus d'étude met en évidence une autre perspective d'analyse, celle résidant dans l'image discursive.

2. Perspective discursive (ethos discursif ou oral)

La production de l'ethos discursif est une manœuvre stratégique par laquelle l'orateur s'efforce d'être crédible pour accréditer son discours. Il jette ainsi sa personne dans une bataille. La perspective discursive analyse

L'image que le locuteur construit délibérément ou non dans son discours qui constitue cependant un composant de la force illocutoire. Pour en rendre compte, les sciences du langage offrent des instruments précieux. [...] Comme l'auditoire, l'ethos discursif est tributaire d'un imaginaire social et se nourrit des stéréotypes de son époque: l'image est nécessairement en prise sur des modèles culturels. (R. Amossy, 2000, p.62).

Il faut donc tenir compte de l'image qui s'attache à ce moment précis à la personne du locuteur ou à la catégorie dont il participe. Il faut avoir accès au stock d'image d'une société donnée ou encore connaître l'image publique vouée à une certaine personnalité: l'image que l'on se fait de la catégorie sociale, professionnelle, ethnique, nationale, l'image singulière qui circule d'un individu au moment de l'échange argumentatif, la

²⁵ Valentin Ateba Abeng

possibilité des images différentes, voire antagonistes, du même locuteur selon l'auditoire visé. Dans le cas précis de notre analyse :

La femme est l'être social sur lequel la société porte très souvent des préjugés. C'est particulièrement le cas dans notre corpus où la femme est victime des regards préconçus, et celui-ci donnent à entendre les images et les représentations qu'on se fait d'elle. Notre corpus montre que les discours sur les femmes fonctionnent en grande partie sur des images et des représentations préconstruites dans le contexte social et qui reviennent dans les répliques des personnages, pour fonctionner comme des stéréotypes culturels, voire sociaux.

À l'origine²⁶, le terme stéréotype désigne ce qui est fixe, figé. Pour Fischer, les stéréotypes sont des « manières de penser par clichés, qui désignent les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et des images réductrices par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux, objet de préjugés » (1996, p.133). Certains diront qu'il s'agit « ...des représentations collectives figées, des croyances préconçues souvent nocives concernant des groupes ou des individus » (P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002, p.544). Au regard de ce qui précède, des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Cela voudrait donc dire que le stéréotype est une caractérisation généralisante qui simplifie et élague le réel. Il constitue dans notre corpus une pratique suite à laquelle, la femme se voit privée de ses traits de personnalité et de ses attitudes personnelles. Elle est plutôt considérée selon l'idée qu'on lui a au préalable donnée. De ce fait, elle hérite des idées préconçues qu'on lui assigne et qu'elle est tenue d'assumer. Autrement dit, on assiste là, à une situation sociale où, les femmes se voient attribuer arbitrairement des étiquettes, pas toujours à l'image de ce qu'elles sont, et qui les enferment malgré elles dans des sphères idéelles préétablies et inoriginales.

Définissant le stéréotype Dufays pense qu'il a une perception qui se veut globalisante. Pour lui, « il ressort que le terme stéréotype désigne une structure, une association d'éléments qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématico-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors), ou

²⁶ Conception étymologique

sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales) » (1994, pp.77-78). Bien que cette perception du stéréotype soit suffisamment globalisante, nous allons orienter nos analyses vers une double articulation : d'une part les stéréotypes verbaux et narratifs, et d'autre part les stéréotypes idéologico-comportementaux.

2.1. Les stéréotypes verbaux et narratifs

Les procédés qui affectent les stéréotypes verbaux sont fondateurs d'un style solidaire des tropismes essentiels d'une écriture singulière. Ce sont à bien comprendre des formules scripturales inscrites dans leur régularité. Toutefois, c'est à Hamon qu'on doit cette réflexion théorique selon laquelle la réaction verbale d'un personnage porte en elle des indices qui laissent entrevoir ses positivités ou ses négativités. Pour sa part, il le dira en termes d'évaluation tel qu'il suit :

[...] l'évaluation [...] peut être considérée comme l'intrusion ou l'affleurement, dans un texte, d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à cette intersection, des positivités ou des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviances, des excès ou des défauts, des dominantes ou des subordinations hiérarchiques, un acceptable ou un inacceptable, un convenable ou un inconvenant. (Hamon cité par Tandia 2009, p. 3).

Voyons à présent comment se manifestent ces images et représentations dans les prises de parole des personnages et ce qu'elles révèlent au lecteur :

[13]Awa, tu vas m'énerver bientôt. Retiens qu'il n'y a point de transformation sans sacrifice. Pour être ce que tu es, j'ai dû me sacrifier. Par ailleurs, le médecin auquel tu fais allusion et en qui tu sembles croire n'est pas Isna comme toi et moi. Il ne comprend rien à rien. Ces gada mayo qui viennent du Sud-là, ne comprennent rien quand ils arrivent ici. Ils ne comprennent ni nos traditions ni nos pratiques, encore moins nos rites initiatiques. [...] (p. 22)

[14]Tu as encore quoi à dire ? Es-ce que tu dois parler ? Depuis quand les filles mineurs parlent en public ? En plus, nous, on a déjà réfléchi et parlé pour toi. Croisons seulement les doigts pour que Moussa ne change plus d'avis. (p. 39)

[15] [...] Et même, dans ces choses-là, est-ce qu'il y a même l'âge là-bas, renchérit mon père. En plus, son poids et sa taille jouent favorablement pour qu'elle aille en mariage. Toi-même tu sais que c'est comme ça que ça se passe **ici**. A 13 ans, la fille est déjà assez vieille pour rester chez ses parents. Toi-même là, tu as épousé Nafissatou à quel âge ? (p, 37)

L'énonciation textuelle dans ces répliques s'illustre sous une forme impersonnelle orchestrée par l'emploi des expressions qui neutralisent les acteurs énonciatifs que sont le locuteur et l'interlocuteur. Les marques linguistiques liées au pronom personnel «tu», à l'indéfini «mon père», « les jeunes femmes » et le déictique de lieu « ici » jouent ce rôle dans ces extraits. Ceux-ci marquent des assertions qui généralisent les propos des personnages en les faisant passer pour vrais. Les personnages s'expriment donc au sujet d'un (ILx), c'est-à-dire de la femme, objet de ces discours.

La mère d'Awa veut la convaincre [14] de ce qu'elle devrait se réjouir d'avoir été excisée et qu'elle devra transmettre les mêmes valeurs à sa fille. Elle le fait ainsi pour discréditer les idées subversives qu'elle a reçues de son médecin. Le père emboitant le pas à sa femme veut marier de force sa fille Awa en [15]. Sous la pression du désistement, son père formule une *idée toute faite* en la vouant à la soumission et décision patriarcales. L'usage du locatif « ici » [14] dans ces propos est énonciativement significatif car, il permet de trahir l'état allogène du médecin qui n'appartient pas au peuple Isn²⁷a et qui de fait, reste profane à ses valeurs traditionnelles. Cet adverbe est non la désignation du lieu d'énonciation, mais plutôt le signe référentiel du peuple Isna. La mère d'Awa voudrait d'une certaine manière diluer la compétence qu'elle ne donne pas au médecin de s'ériger en conseiller de sa fille. En honnissant ainsi le médecin, elle compte amener sa fille à désavouer les idées révolutionnaires et d'émancipation qu'il lui inculque au détriment de la pratique de l'excision. L'adverbe « ici » disqualifie non seulement ce médecin, mais permet surtout de réaffirmer l'attachement de ce peuple à ses valeurs ancestrales. L'« ici » s'illustre donc par rapport à l'« ailleurs » qui est sans doute différent. L'entendement qu'on peut obtenir des propos de cette maman est que le peuple Isna est très conservateur et jaloux de ses us et coutumes. Tout comme l'emploi du déictique « ici » dans cet

²⁷ Une ethnie de la localité de l'extrême nord du Cameroun

extrait du père d'Awa [16] a pour vocation de circonscrire le peuple Isna dans ses pratiques culturelles. C'est un « ici » qui prend tout son sens parce qu'il se différencie de « l'ailleurs ». Il l'utilise pour montrer que l'acte qu'il pose en mariant précocement sa fille n'est pas réprimé par les lois du peuple Isna. Son acte s'inscrit en droite ligne d'une pratique rituelle, habituelle et continue de ce peuple. De ce fait, si par exemple, la fille à 13 ans est considérée comme mineure et immature ailleurs, chez les Isna par contre, elle est raisonnablement en âge de se marier.

Au total, l'analyse de ces stéréotypes verbaux et narratifs nous a donné de montrer comment l'imagerie populaire africaine façonne arbitrairement des images caricaturales de la femme. Notre analyse nous a permis de montrer le trop plein d'image pour la plupart péjoratives qu'on octroie fortuitement à la femme dans la société.

2.2. Les préjugés

Les préjugés sont très proches des stéréotypes. Les préjugés ont un caractère évaluatif souvent négatif à l'égard des types de personnes ou des groupes, en raison de leur appartenance sociale. Ce sont des jugements qui s'effectuent en dehors de toute expérience réelle et qui s'expriment à travers un ensemble d'attitudes et des sentiments pour caractériser des groupes, des individus ou des objets. G.Fischer lui donnera une définition tout à fait significative : « Le préjugé est une représentation acquise, qui s'apprend par l'intériorisation des modèles parentaux. Par la suite, l'influence des groupes, et du contexte social dans lequel nous vivons cultive nos idées préconçues. » (1997, p.118). Dans le but de lever l'ambiguïté entre le stéréotype et le préjugé, R. Amossy et al affirmaient que « le stéréotype apparaît comme une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres, alors que le préjugé désigne l'attitude adoptée envers les membres du groupe en question ». (1997, pp.34-35). De ce qui précède, on remarque que les stéréotypes se limitent aux formes de croyance alors que les préjugés sont des jugements arbitraires sanctionnés par des actes nocifs à l'encontre de « l'autre », qui dans le cas d'espèce est la femme. Les sociétés dans lesquelles évoluent les personnages dans cet ouvrage sont favorables à ce phénomène des préjugés :

[17] – [...] Maintenant, tu es désormais une Femme... Une femme accomplie... Une vraie femme... Une fille de la lumière.

– Walaï ! « Femme accomplie... Vraie femme ! » (p. 21)

[18]. – [...] Awa que tu vois là, c'est mon champ, j'ai tout misé sur elle. Le moment de la récolte est arrivé. C'est ma fille, j'ai décidé qu'elle ira en mariage chez Moussa, un point c'est tout. [...] (p. 38)

[19]. Mes coépouse allaient être rapidement au courant. Et du coup, je passais pour être celle qui était venue chez Moussa remplir les WC. [...] (p. 41)

En [17], L'usage de l'adverbe « maintenant » dans cet énoncé donne à comprendre qu'on a affaire à une argumentation dont la force des arguments est consignée dans une image prélogique implicite; celle qui présuppose qu'Awa avant l'excision n'était pas aux yeux de la tradition une femme, ou alors qu'elle était une femme inaccomplie, une fille des ténèbres. Ce qui permet de justifier l'importance de cette pratique pour elle. Le sous-entendu a ici une force perlocutoire qui voudrait qu'Awa se considère désormais comme une femme à part entière, reflétant du point de vue traditionnel des valeurs qui singularisent la femme dans cette société traditionnelle. En, l'allusion est rendue par l'expression « c'est mon champ » pour parler d'Awa. En désignant métaphoriquement Awa comme son champ, son père traduit allusivement l'intérêt qu'il entend obtenir de la dot de sa fille. Ce qui sous-entend que sa fille est un investissement dont il faudra tirer profit. Tel un champ qu'on cultive dans l'objectif d'en avoir une récolte, tel un animal qu'on engraisse pour une future commercialisation rentable, la jeune fille n'a été élevée que dans un but lucratif, d'où ce préjugé fort révélateur. L'analyse de cet extrait donne aussi de percevoir que son père n'a aucune estime de sa personne parce que aveuglé par un égocentrisme avide. Il ne se préoccupe pas de son bonheur car, tout ce qui l'intéresse, c'est le gain qu'il compte se faire de la dot. Malheureusement après les nombreux abus dont Awa va être l'objet, celle-ci ne parviendra pas à procréer. C'est ainsi qu'en [19], elle fait une introspection pour se rendre compte que sa stérilité doit faire d'elle « celle qui était venue chez Moussa pour remplir les WC ». Le mot WC signifie les fosses septiques ou lieu où l'on fait ses besoins c'est-à-dire défèque. Ce discours allusif chapoté par l'expression « WC » permet d'en déduire qu'Awa est une consommatrice et par ricochet improductive. L'allusion ici rendue par l'expression « remplir les wc » fait penser à ces femmes qui n'ont aucun rendement et dont le rôle est de faire bombance.

A cet égard, la narratrice se situe dans un contexte social où la stérilité de la femme sonne le glas de ses disgrâces diverses.

En somme, l'appareil illustratif des différents composants évoqués en substrat nous a permis de questionner la dimension discursive de l'image de la femme dans l'ouvrage « La lame et le couteau » à travers ses formes variées. Une analyse orientée sur les stéréotypes sociaux et culturels (verbaux et narratifs, idéologiques et comportementaux, préjugés) dont les éléments discursifs ont abouti à l'étude d'une société foncièrement patriarcale, organisée de façon hiérarchique et dans laquelle la parole est monopolisée voire confisquée par les hommes et interdite aux femmes. Il ressort de cette analyse deux catégories de femmes : d'une part, celle qui entérine et pérennise l'ordre social sexiste préétabli et d'autre part, celle qui y est iconoclaste, émancipée et postule pour une réorganisation sociale fondée sur l'équité de genre.

Conclusion

Quels sont les procédés socio discursifs qui dans le corpus entrent en jeu dans la construction de l'image de la femme? Cette interrogation sur laquelle s'est bâti l'ensemble de notre contribution nous a amenée à centrer notre réflexion sur l'analyse de l'image de la femme camerounaise dans certains univers. Il a été question, tout au long de nos analyses, d'interroger les différentes approches socio discursives ayant participé à la construction de l'image de la femme dans *La lame et le couteau*. La dorsale méthodologique dont s'est prévalu notre travail est l'analyse du discours, à travers son appareillage énonciatif et argumentatif sur l'étude des images (ethos). Nous nous sommes servis de leurs ressources pour décrire l'image de la femme dans le corpus en substrat. Fort de cette analyse, Il en ressort que le système de valeur des personnages, leurs comportements et leurs actes, se situent aux antipodes d'une société contrastée : la tradition et la modernité. Nous avons décelé deux types d'image. La première est une image collective et communautaire, ritualisée par un usage traditionnel. C'est celle du « discours sur la femme » qui s'appuie sur les préconçus et les préjugés véhiculés dans l'imaginaire des personnages et représentés dans les pratiques. La deuxième est l'image personnelle, incarnée par la femme émancipée, un personnage principal qui s'efforce à déconstruire les stéréotypes, les images erronées longtemps entretenues contre elle. C'est à ce niveau

que se jouent tous les enjeux entre les deux sexes que sont l'homme et la femme. Cette plate-forme argumentative est le théâtre des stratégies discursives et imaginaires, déployées à des fins divergentes par les personnages. Il s'est agi d'une part, de discours sur l'image de la jeune fille révoltée qui dénonce certaines pratiques culturelles entretenues par les hommes soutenus par leur femme pour asseoir leur soif de domination, de plaisir personnel sous le couvert de la tradition. À cette jeunesse féminine qui vise à renverser l'ordre social préétabli, s'opposent les hommes dont le souci est de maintenir la femme dans le statut quo de la servitude en s'appuyant sur le caractère inaltérable des us et coutumes. Concrètement, il s'agissait d'étudier ces conflits d'image derrière lesquelles découlent les idées qui sont en réalité des conflits d'intérêts soutenus différemment par les deux sexes que sont les hommes et les femmes. C'est pourquoi nous avons vu dans nos textes les hommes, lutter pour conserver cet équilibre préétabli d'une part, et les femmes combattre cette marginalisation qui constitue un frein à l'essor des sociétés textuelles dans une perspective de déconstruction véritable d'autre part.

Références Bibliographiques

- AMOSSY Ruth (Dir.), 1999, *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Genève, Paris.
- AMOSSY Ruth, 1991, *Les idées reçues*, Nathan
- AMOSSY Ruth, 2000, *L'Argumentation dans le discours*, Nathan / HER.
- AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin.
- ATEBA ABENG Valentin, 2011, *La Lame et le couteau*, Yaoundé, Ifrikiya.
- BARTHES, Roland, 1966, *Analyse Structurale du Récit*, points
- BENVENISTE Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t 2.
- CHĂÏM, Perelman, 1970, *Le Champ de l'argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles.
- CHARAUDEAU Patrick 1983, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique. Théorie et pratique*, Paris, Hachette.

- CHARAUDEAU, Patrick 2005. Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours, de Boeck-Ina, Bruxelles.
- DUFAYS, Jean Louis, 1994, Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire, Hector in fabula.
- FISCHER, Gustave Nicolas, 1997, Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Dunod.
- FOFIE Jacques Raymond, 1989, *Individu et société dans le théâtre camerounais*, thèse de doctorat
- KASTERSZTEIN Joseph, 1991, *Stratégies identitaires*, Revue française de pédagogie.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 2002, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, (1986)1998, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, deuxième édition.
- LEYENS Jacques-Philippe, 1996, Stéréotypes et Cognition sociale, v yzerbyt, Schadron.
- MAINGUENEAU Dominique, 2000, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.
- MOUAFOU Tandia, Rôle actantiels et drame amoureux dans la Nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau, 2009.
- SARFATI Georges- Elia, 1997, *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin.

Troisième partie
Littérature et migration

«Migritude »: entre résistance et légitimation de l'orthodoxie coloniale

Rodrigue Marcel ATEUFACK DONGMO ,
Université de Dschang/Cameroun
rodygashy@yahoo.fr

Résumé : Depuis plusieurs décennies, le champ littéraire de l'Afrique noire francophone connaît l'émergence d'un nouveau courant. Pour des raisons multiples, un important flux migratoire Afrique-Europe voit le jour dans les années 80. C'est de ce flux migratoire et des réalités qu'il engendre qu'aurait germé cette littérature popularisée sous le concept de « migritude » (Chevrier, 2006). De l'avis de ses spécialistes, elle se veut non engagée et s'inscrit dès lors en rupture avec la négritude. Cette rupture proclamée ne résiste cependant pas assez à l'épreuve des faits littéraires. En effet, le refus à tout engagement que certains auteurs de ce mouvement revendiquent est souvent démenti par leurs œuvres et s'apparente dans bien des cas à une simple déclaration de principe. L'« esthétique de la résistance » que Christiane Albert (2005) voit en cette littérature est même antithétique à un quelconque non-engagement des auteurs concernés. Dans le même temps, elle interpelle au sujet de l'influence que les expériences historiques de l'impérialisme en Afrique exercent sur son écriture. À ce propos, cette étude entrevoit de montrer, suivant une perspective postcoloniale et épistémocritique, que la « migritude » est une mémoire des théories racialistes dont elle rappelle et légitime parfois, à son corps défendant, les survivances idéologiques ; qu'en dépit de sa volonté de rupture d'avec la négritude elle l'actualise.

Mots clés : Francodoxie, Migritude, Race, Pouvoir colonial, Suprématisme blanc

"Migritude": between resistance and legitimisation of colonial orthodoxy

Abstract: For several decades, the literary field of French-speaking Black Africa has known the emergence of a new trend. For multiple reasons, a major African-European migratory flow was born in the 1980s. It is from this migratory flow and the realities it generates that this literature popularized under the concept of "migritude" (Chevrier, 2006) would have sprouted. In the opinion of its specialists, it is not committed and is therefore at odds with negritude. This proclaimed break does not, however, stand up to the test of literary facts. Indeed, the refusal to make any commitment that some authors of this movement claim is often denied by their works and in many cases resembles a simple declaration of principle. The "aesthetics of resistance" that Christiane Albert (2005) sees in this literature is even antithetical to any non-commitment of the authors concerned. At the same time, it calls into question the influence that the historical experiences of imperialism in Africa have on its writing. In this regard, this study intends to show, from a postcolonial and epistemocritical perspective, that "migritude" is a memory of racialist theories whose ideological

survivals it sometimes recalls and legitimizes, unwillingly; that despite its desire to break away from negritude, it updates it.

Key words: Colonial power, Francodoxy, Migitude, Race, White Supremacism

Introduction

En identifiant en la « migitude » une « esthétique de résistance », Christiane Albert (2005) remet en cause ce principe de non-engagement que l'on attribue, un peu abusivement sans doute, aux auteurs de cette littérature. Elle ouvre dans le même temps une brèche pour un questionnement sur les influences que la longue expérience africaine de l'impérialisme continue d'exercer sur sa création littéraire. La présente réflexion est menée à l'aune d'un ensemble d'œuvres qui partagent plusieurs constantes, à savoir qu'elles sont écrites par des auteurs dits de la « migitude » (J. Chevrier, 2006) dont le thème central est souvent le phénomène migratoire et ses corollaires ; à savoir également qu'elles scénarisent des univers afro-français suivant une perspective qui rappelle les théories de race et le suprématisme blanc. De ces constantes découlent le questionnement suivant: Qu'est-ce que la « migitude » ? Comment renseigne-t-elle sur les théories de race et le pouvoir suprématiste blanc que ces théories entretiennent ? A quelle fin la « migitude » les actualise-t-elle en post-colonie afro-française? La poétique de la « migitude » échappe-t-elle à l'emprise du pouvoir colonial que les théories de race ont développé ? Si non, comment envisager une littérature afro-française ou franco-africaine non orientée par des doctrines raciales ?

Nous entendons, dans une démarche épistémocritique établissant des filiations idéologiques entre la littérature et les théories impérialistes (E. Said, 2000, p.96), relever la propension des « nouvelles écritures » africaines de migration à scénariser des univers afro-français post-coloniaux structurés par le paradigme racial. Notre observation de la « migitude » pose que la représentation littéraire de l'Afrique post-coloniale et de sa diaspora recèle une actualisation des théories de race nourrie par une volonté auctoriale de déconstruire le suprématisme blanc qui les sous-tend ; mais que cet anti-impérialisme ne résiste pas assez aux pouvoirs colonialistes d'un champ littéraire trop franco-centré. Par

conséquent, le « francophonisme »²⁸ ou idéologie francophoniste dont parle Jean-Marc Moura (1999) prend souvent la forme d'un enrôlement des « enfants de la postcolonie²⁹ » dans une perspective littéraire francocentrée qui s'illustre autant à travers leurs références culturelles qu'à travers leur propension à épouser le discours dominant sur l'Afrique et sa diaspora occidentale. L'article comprend trois axes principaux : il présente le cadre conceptuel de l'analyse, explore la topographie culturelle de la « migritude » et, enfin, questionne le rapport que la poésie de cette littérature entretient avec le pouvoir colonial.

1- De la présentation des concepts

1.1- Monogénisme, polygénisme, eugénisme, suprématisme blanc et racisme scientifique

D'après Patou-Mathis (2013), c'est en 1677 que William Petty parle pour la première fois de "race" humaine, suscitant ainsi chez François Bernier l'idée que « les Hommes peuvent être classés en fonction de leurs caractéristiques physiques, notamment la couleur de la peau, en quatre grandes "races": l'européenne, l'africaine, l'asiatique et la lapone ». C'est le début d'un « racisme scientifique », d'une classification "scientifique" des humains qui paraîtra d'autant plus justifiée qu'elle aura été précédée par celle des êtres vivants consacrant l'anthropocentrisme et le spécisme. En effet, à la fin du 18^e siècle, alors que le rationalisme supplante la foi et la superstition comme principales sources de connaissance et que l'esclavage - dont on avait trouvé des justifications bibliques - est partout jugé moralement inacceptable, des théories "scientifiques" sont développées pour rationaliser et légitimer les nouvelles formes de politique d'asservissement. Dans ce contexte naissent le monogénisme et le polygénisme qui, suivant des perspectives opposées, consacrent le suprématisme blanc, c'est-à-dire la supériorité du groupe biologique blanc sur les autres peuples du monde, notamment sur les Noirs. Le premier défend « une origine unique pour toutes les "races" humaines [tandis que le second postule] l'existence d'ancêtres distincts

²⁸ Patrick Sultan (2011, p.228) le définit à la suite de Moura comme « une manière d'enrôler les arts et la culture dans un combat national qui n'est pas essentiellement celui des artistes ».

²⁹ Abdourahman Waberi (1995) désigne ainsi les auteurs de la « migritude ».

pour chaque "race" humaine » (P.-Mathis, 2013). Dans leur volonté de hiérarchisation des "races", des méthodes scientifiques ou pseudo-scientifiques comme l'anthropométrie³⁰, la phrénologie³¹ ou la physiognomonie³² sont mis à contribution pour établir la proximité physique des Noirs avec les singes et légitimer le suprématisme blanc. Darwin, Gobineau, Samuel George Morton, Louis Agassiz, Ernst Haeckel, Richard Owen, Abel Hovelacque, Georges Hervé, Hermann Klaatsh, George Montandon, Günther, Eickstedt, Francis Galton, Charles Davenport et Madison Grant, sont quelques noms de savants connus dans cette entreprise.

En effet, l'eugénisme³³ trouva dans ce « racisme scientifique » un réel souffle de vie puisqu'il postula un lien génétique entre la race et l'intelligence. Il servit alors de caution à une nouvelle aventure impérialiste en Afrique. Et pour cause, en affirmant la supériorité naturelle des Blancs sur les Noirs, elles reconnaissaient aux premiers un patrimoine génétique supérieur, légitimant ainsi l'impérialisme européen à prétention civilisationnelle. C'est ainsi que quelques années seulement après l'abolition de l'esclavage les Européens envahirent à nouveau l'Afrique avec la colonisation, l'ambition affichée étant d'apporter la "civilisation" à un monde noir classé par les théoriciens de la "race" comme la « dernière échelle de l'humanité » (F. Guiyoba, 2004). La colonisation eut donc un fondement eugénique, puisqu'elle reposait sur une volonté d'améliorer l'espèce humaine, les colonisés noirs en l'occurrence, suivant un modèle civilisationnel européocentrique.

1.2- Qu'est-ce que la « migitude » ?

D'après de nombreux africanistes, on assiste dès les années 80 à de nouvelles formes d'écriture du phénomène migratoire africain, avec des préoccupations autres que la volonté de réhabiliter et de défendre la

³⁰ En particulier la craniométrie et la céphalométrie. Il s'agit d'une technique qui consiste à mesurer des particularités dimensionnelles d'un homme.

³¹ Etude du caractère d'un individu à l'aune de la forme de son crâne.

³² Etude du tempérament et du caractère d'une personne à partir de la forme, des traits et des expressions de son visage.

³³ Méthodes et pratiques visant la sélection les individus d'une population en se basant sur leur patrimoine génétique et à éliminer ou marginaliser ceux qui ne correspondent pas aux normes prédéfinies.

dignité du monde noir bafouée par le pouvoir suprématiste blanc. Bennetta Jules-Rosette (2000) attribue l'émergence de cette littérature, qu'elle qualifie de « nouveau parisianisme³⁴ », à la politique d'incitation migratoire qui prévaut en France dans les années 80. Il faut ajouter à cela les contraintes idéologiques, politiques, économiques et professionnelles qui, dans les jeunes États africains de l'époque, favorisaient déjà le phénomène migratoire.

En tant que mouvement littéraire³⁵, cette « nouvelle littérature » africaine de migration fut identifiée par Bernard Magnier en 1990, sous l'appellation de « négropolitains ». Au sujet des auteurs de cette littérature, Magnier (1990 :102) explique:

Les drapeaux ont été rangés et, s'ils ne se désintéressent pas de l'avenir du monde en général et de l'Afrique en particulier, leurs élans semblent davantage dictés par une stratégie individuelle et non par une adhésion à une quelconque cause commune. Leurs héros - mais le mot paraît bien impropre - sont des solitaires qui n'assument en aucune façon le destin d'un groupe, encore bien moins d'un peuple ou d'une race. Leurs déchirures sont internes et leurs réactions relèvent plus d'une décision personnelle que d'un engagement collectif.

C'est probablement à Jacques Chevrier (2006) que l'on doit sa popularisation à travers le concept de « migritude », en référence à la négritude. Ecrite par des écrivains d'origine africaine qui, pour une raison ou pour une autre, ont élu domicile³⁶ en Europe et particulièrement en France après les indépendances des pays africains, la « migritude » est régie, selon ses théoriciens, par les principes d'universalisme, de non engagement et de transculturalité, autant de principes qui l'inscrivent en rupture voire en opposition avec la négritude qui, elle, se voulait prioritairement négrocentrée ou tiers-mondiste, engagée et nationaliste. La « migritude » comprend trois tendances selon Cazenave (2003) : une « littérature du détachement », caractérisée par une absence de

³⁴ Elle définit le Parisianisme comme « un style cosmopolite d'écriture franco-africaine ».

³⁵Moudileno y voit davantage une génération qu'un mouvement littéraire (Lydie Moudileno (2000), « Littérature et postcolonie ». *Africulture*, n° 28).

³⁶ Contrairement aux auteurs de la négritude, la nouvelle génération ne songe souvent pas à une quelconque possibilité de retour.

focalisation sur l'Afrique et sur les Africains qui traduit un certain désintéressement de l'Afrique et un rejet du communautarisme ; une « littérature d'immigration » focalisée sur la communauté africaine de France en ce qui concerne les motivations du départ et sa condition en France ; et une « littérature du déracinement » qui se distingue par une double focalisation sur les Africains de France et ceux du continent, notamment en ce qui concerne leurs rapports réciproques et le déchirement intérieur inhérent à l'impossible intégration dont souffrent ceux de France. Le corpus de la présente étude relève manifestement des deux dernières tendances.

2. « Migritude » : Une topographie culturelle francodexe

Notre approche épistémocritique des œuvres de la « migritude » laisse observer que celles-ci présentent une même « topographie culturelle » entendue, selon la terminologie d'Edward Said (2000, p.99), comme « une structure d'attitudes et de références » que l'on qualifierait de francodexe dans la mesure où elles relèvent d'un système de relations afro-françaises qui procèdent par une reproduction tacite de l'ordre/orthodoxie colonial(e) à une époque post-coloniale. Cette « topographie culturelle » francodexe prend deux modes d'expression dans les œuvres de la « migritude » : d'une part, un système de socialisation et de gouvernance franco-centré des sociétés africaines qui confère à l'espace diététique une structure géopolitique conforme au modèle centre-périphérie tout en favorisant une propension à la dépigmentation et à l'émigration des Africains du continent ; d'autre part, une catégorisation de la société française conforme à des logiques colonialistes et concourant au racisme, à l'ostracisme ou à la ghettoïsation des Africains de France. Le premier cas de figure ayant déjà été largement développé dans deux de nos études antérieures (A. Rodrigue, 2018 et 2020), nous ne nous attardons ici que sur le second pour souligner que cette forme de catégorisation sociale relève d'une

actualisation du « racisme scientifique » avec, de la part des auteurs, une volonté de déconstruire l'idéologie suprématiste blanc qui les sous-tend.

2.1. Une catégorisation essentialiste du personnage-migrant africain de France

La catégorisation est un concept de la psychologie sociale qui définit le processus par lequel les sociétés s'organisent en catégories d'individus. Elle est dite essentialiste lorsqu'elle se fonde sur des critères qui relèvent de l'essentialisme, notamment les préjugés et les stéréotypes. Dans son ouvrage *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Gustave-Nicolas Fischer (1996, p.113) explique :

Le préjugé peut être défini comme une attitude comportant une dimension évaluative, souvent négative, à l'égard de types de personnes ou de groupes, en raison de leur appartenance sociale. C'est une disposition acquise dont le but est d'établir une différenciation sociale. D'une façon sommaire, on peut dire que le préjugé est une discrimination mentale qui peut aboutir sur une discrimination comportementale. On peut donc distinguer deux composantes essentielles : l'une cognitive et l'autre comportementale. Le préjugé présente les caractéristiques de toute attitude ; en tant que tel, il est le fruit d'une combinaison entre une croyance et une valeur. Le stéréotype (...) est une manière de penser par clichés, qui désigne les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux. (...) Ce concept désigne aujourd'hui de manière large l'ensemble des catégories dans lesquelles nous plaçons les autres.

Ainsi, préjugés et stéréotypes constituent « les deux composantes d'un même processus qu'est la catégorisation et qui consiste à découper [la société] en catégories distinctes » (G.-N. Fischer, 1996, p.112). Le premier ne se distinguerait du second que par sa dimension émotionnelle et affective. Quoi qu'il en soit, stéréotype et préjugés ne favorisent pas la cohabitation, ce que souligne Laurence Flecheux (1999) qui, lui, les considère comme « des filtres qui bloquent les relations interpersonnelles ».

En effet, les préjugés/stéréotypes de l' « esclave » africain, du « sauvage », de « l'indigène », du « paresseux », du « misérable », du « bruyant », de l' « éternel enfant » et du « primitif » parsèment les univers

afro-français que scénarisent les œuvres de la « migitude », notamment en ce qui concerne le corpus de cette étude : *Agonies* (Ago pp.64/65), *Black bazar* (BBA, pp.37/45/51/207), *La Préférence Nationale* (LPN, p.72), *L'Impasse* (LMP, p.155), *Verre Cassé* (Ver, p.80), *Nous, enfants de la tradition* (NET, p.111).

Cet abondant vocabulaire à connotation négative se référant aux Noirs est révélateur d'un pays d'accueil du personnage-migrant africain (PMA) dont l'imaginaire social reste structuré par un discours qui lui nie toute éducation (LMP, p.153/147). Le Noir africain y passe également pour un colérique (LMP, p.153) mal intentionné ou « sans cœur » (LMP, p.165). On voit ici apparaître en filigrane les théories du « racisme scientifique » qui confèrent au personnage-migrant africain l'image d'un "sous-homme" évoluant dans une société française "civilisée".

Une autre catégorisation colonialiste qui recouvre d'un voile obscur l'existence du PMA dans sa terre d'accueil a trait à sa sexualité. On peut le lire dans ces propos d'Hippocrate à l'adresse de Joseph : « Mais parlons bien, qu'est-ce que vous vous avez de plus par rapport aux Blancs, hein ? Le sexe surdimensionné ? C'est ça ? C'est tout ? » (BBA, p.210). Précisons que le personnage d'Hippocrate est d'une négrophobie totalement assumée. On peut également le lire dans l'attitude de Michel Dugal qui, surprenant sa femme en flagrant délit d'adultère avec un personnage noir, « conclut à la légende » (LMP, p.217) sur la sexualité des Noirs. Précisons également que Dugal est un extrémiste blanc, « un véritable fanatique d'Hitler [qui rêve de] l'extermination de tout ce qui n'est pas blanc », particulièrement de celle des nègres (LMP, p.215). Et lorsque Florence Boletot (Ago), une quinquagénaire blanche en mal d'amour, se défait des chaînes sociales qui entourent les relations amoureuses entre Blancs et Noirs pour s'attacher à Camille qui est de loin plus jeune qu'elle, on peut y voir une volonté d'expérimenter cette performance sexuelle du Noir que véhicule la légende.

Toute la rengaine sur le Noir barbare, développée par le « racisme scientifique », est ici reprise, soulignant la double facette du préjugé et du stéréotype : la première facette, qui a trait à leur dimension simplificatrice et globalisante, révèle que le PMA en France est associé à un ensemble d'attributs spécifiques et dégradants censés renvoyer à une sorte d'essence, une nature intrinsèque à tous ceux qui appartiennent à ce groupe biologique. La seconde facette, celle qui se rapporte à la capacité

du préjugé à travers les époques et les générations, indique que les théories raciales, à travers leur idéologie qu'est le suprématisme blanc, ont survécu à l'érosion du temps et des contre-discours pour rester d'actualité dans l'ancienne métropole française.

2.2. Un discours colonialiste au service du suprématisme blanc

Le *discours colonialiste* est un discours qui puise ses ressources dans des référentialités et des rationalités d'origine coloniale. C'est un prolongement post-colonial du discours colonial légitimé par le « racisme scientifique ». Il doit sa *puissance*³⁷ aux préjugés et aux stéréotypes d'origine coloniale qu'il charrie. Ce discours opère en post-colonie afro-française par le biais d'une catégorisation sociale fondée sur la notion de "race" et engendrant l'ostracisme du personnage-migrant africain. C'est la verbalisation de ce que la pensée postcoloniale considère comme « la région sauvage de l'humanisme européen, [comme] sa bête » (A. Mbembe, 2010, p.2), c'est-à-dire la "race" comme argument de légitimation de la supériorité du Blanc, puis de justification du rejet, du mépris et de l'exploitation du Noir. Aussi est-ce à l'avenant de ce discours que les relations amoureuses entre Blancs et Noirs sont jugées de « contre-nature », d'« anormales » (*LMP*, p.165) ou alors de « précaires » pour ceux qui osent quand même transgresser l'ordre social établi ; si précaires qu'à peine arrivée en France avec son époux français, Salie se voit abandonnée, le préjugé racial de sa belle-famille l'ayant tout de suite mise dans une situation inconfortable avec son conjoint (*VDA*, p.50). La narratrice de *La Préférence nationale* connaît d'ailleurs le même sort. La seule chance pour qu'une telle union tienne serait, aux dires des amis de L'Imprimeur, que le conjoint noir se compromette, qu'il se renie complètement, qu'il sache afficher une peau noire et porter un masque blanc (*Ver*, p.76). Pour avoir refusé ce reniement de soi, Osele voit son mariage avec Hélène tourner au fiasco (*NET*, p.10). Quant à Joseph, ses beaux-parents jugent son union avec leur fille Sabine « contre-nature » (*LMP*, p.163). Son beau-père s'y oppose si farouchement qu'il s'en tire avec une attaque cardiaque. Alain, collègue de service et ami de Joseph, par ailleurs frère de Sabine, met fin à leur amitié à cause de cette union.

³⁷ Celle qui, selon la théorie postcoloniale, fait du discours colonial l'arme la plus redoutable de l'entreprise coloniale.

Même dans la rue, Joseph subit l'agression d'un Blanc, un parfait inconnu, qui lui reproche de s'afficher amoureusement avec une Blanche (*LMP*, p.165). D'un autre côté, cette relation l'inscrit en porte-à-faux avec ceux de sa communauté qui le taxent de complexé devant les Blancs (*LMP*, p.165). Tout se passe donc comme si la société française était conditionnée pour œuvrer au maintien de l'ordre colonial. Tout comme Joseph, Valère (Noir), dans son union avec Hilda (Blanche), est confrontée à l'aversion de sa belle-famille, notamment la mère d'Hilda. Celle-ci met sa fille en garde en ces termes :

— Tais-toi ! pauvre fille... Tu ne sais pas le mal que tu nous fais, à ton père et à moi, avec ce nègre ! Tu nuis à la réputation de notre famille en l'accueillant. Un jour, tu regretteras de l'avoir fait entrer chez toi. Et un nègre, fût-il instruit, et qui dominerait d'une tête tous les petits Français, ne pourrait être toléré chez nous. Voilà mon avis (*VBP*, p.16).

Comme on peut le voir, les mariages mixtes entre personnages noirs et blancs sont voués à l'échec du fait du discours colonialiste qui sous-tend les relations afro-françaises. Des exceptions existent cependant, comme l'union de Fessologue (Noir) avec Sarah (Blanche) dont la famille est tout à fait consentante (*BBA*, p.235). C'est plus ou moins le cas aussi de Bernard Kaba (Noir) et de Josiane Dutec (Blanche) qui restent unis malgré leurs constants soubresauts (*Ago*). Mais comme le dit l'adage, « c'est l'exception qui confirme la règle », à savoir que l'ordre colonial n'autorise pas les unions mixtes entre personnages noirs et blancs de la « migitude ».

C'est par la force de ce discours, né de l'eugénisme, qui proclame l'inaptitude du Noir à parler correctement français, que certains personnages blancs s'adressent au PMA en « petit nègre » (*Ago*, p.12-43/ *LPN*, p.65-69). C'est également à travers le prisme de ce discours, qui nie toute éducation aux Noirs, que Valère, un PMA amateur de « la grande musique » qui plus est maîtrise la langue française, passe pour un « Noir pas comme les autres » aux yeux d'Hilda, l'opinion répandue étant que « les Africains viv[ent] encore tout nus, comme des sauvages » (*VBP*, p.12/40) . Cette dernière est si fascinée par ce Noir "exceptionnel" qu'elle finit par tomber sous son charme. Le discours qui répand le manque d'éducation du personnage noir constitue ainsi un solide prétexte moral pour le disqualifier de tout emploi sérieux. L'instance narratrice de *La Préférence nationale* se voit ainsi refoulée alors que, titulaire d'une licence

qui donne normalement accès à une formation de professeur en France, elle sollicite juste un emploi de répétitrice de cours de français pour un adolescent (*LPN*, p.91). On note en effet une réelle volonté de nier toute compétence au PMA, quel que soit son diplôme, en dehors de celles que lui autorise l'ordre colonial, c'est-à-dire ouvrier, domestique... bref subalterne : ouvrier dans une imprimerie, Fessologue (*BBA*) a pourtant une formation d'informaticien. OKibi et Béla (*Ago*) sont respectivement serveur et manutentionnaire avec leurs diplômes d'économie et de droit. Ingénieur, Gabriel Nkessi exerce comme livreur... Ainsi, comme l'observe si bien l'instance narratrice de *La Préférence nationale*, « dans ce pays [la France], même les métiers ont des visages. Surtout les plus durs et les plus mal payés » (*LPN*, p.70).

Le discours colonial n'est pas sans conséquence sur le cadre de vie du PMA de France. Pour nous faire une idée claire du « macrocosme » de ce dernier, observons l'univers romanesque de Daniel Biyaoula. Ici, les toponymes comme « Parqueville », « Z.U.P. » ou encore « rue du mouiroir » expriment à suffisance l'état des lieux. Le personnel noir d'*Agonies* habite Parqueville. Ce nom à lui tout seul est un programme. Il s'agit d'un mot composé de la racine *ville* précédé du préfixe *parque* qui lui-même est issu du verbe *parquer* signifiant « ranger », « classer », « garer », « disposer ». On lit aisément dans ce toponyme la considération sociale de ceux qui occupent ce lieu : réduits au rang d'objets, ils sont ainsi parqués dans cette zone de l'espace d'accueil, loin de ses prestiges. Il s'agit manifestement des rebuts de la société française. Cette lecture est légitimée par la présentation chaotique que le narrateur anonyme fait de ce macrocosme : « Parqueville, ce qu'on pouvait appeler un lieu de liquéfaction, de décrépitude du vivant, qui vous cassait le moral rien que de la voir, qui vous faisait vous demander si vous n'étiez pas déjà enterré (...) » (*Ago*, p.12).

Le PMA semble condamné à la périphérie. C'est pourquoi L'Imprimeur, malgré l'importance de ses revenus avec ceux de sa femme réunis, se contente d'un pavillon dans une banlieue de Paris (*Ver*, p.74). « Les Africains, toutes vagues confondues, vivent en majorité dans des taudis [en France] », précise Salie qui tente ainsi de dissuader ses jeunes frères qui, eux, sont prêts au sacrifice ultime pour s'envoler vers l'Europe (*VDA*, p.202). Et quand un personnage blanc est également appelé à vivre à la périphérie, des mesures exceptionnelles lui sont réservées. C'est

dans cette logique que Suzanne, la copine blanche de Dieudonné (personnage noir) obtient « sans trop de peine » un appartement dans la zone V.I.P. de la Z.U.P. : « elle a la peau qu'il faut (...) » (*LMP*, p.186). C'est encore cette logique qui explique le fait que Guy, un jeune adolescent Blanc, parte « du Parquerville des Pavillons », zone réservée à ceux de sa couleur, pour rencontrer Maud à la Z.U.P., une adolescente noire dont il est amoureux (*Ago*, p.99-100). Ainsi, la ségrégation raciale reste d'actualité dans l'espace d'accueil du PMA, de quoi surprendre Salie (*VDA*, p.234) qui « croyai[t] que l'apartheid avait disparu ».

L'une des caractéristiques des préjugés et des stéréotypes que charrient le discours colonialiste c'est qu'ils concourent moins à se représenter l'autre (le groupe biologique noir) qu'à se représenter soi-même (groupe biologique blanc) à travers l'autre (par effet de miroir) ou à se représenter soi-même, généralement positivement, à travers des auto-stéréotypes³⁸. Dans le contexte post-colonial afro-français, ils sont essentiels à la perpétuation de l'ordre colonial. En fait,

Les stéréotypes concourent à la production de frontières entre ce qui est "nous" et ce qui est "hors nous". La définition de soi est fondée sur la construction d'une différence. Attribuer à autrui un modèle de conduite divergent, voire contraire à celui qu'on partage, permet de se définir en référence à lui : être, c'est être autre. La dévalorisation de l'autre est presque toujours corrélative de la valorisation de son propre groupe. Stéréotypes et préjugés s'inscrivent dans une tendance spontanée de l'esprit humain à la schématisation qui constitue une tentative pour maîtriser son environnement. (F. Flecheux, 1999)

Le discours colonialiste est au service d'une "race" : la "race" blanche. Les stéréotypes et les préjugés dont il est chargé répondent donc aux besoins de la société blanche non seulement d'entretenir la cohésion et l'assurance au sein de son propre groupe, mais aussi d'asseoir sa domination ou de contrôler les autres par l'instauration et le maintien d'un ordre du monde qui lui est avantageux. C'est pour cela que le constat général atteste que ces stéréotypes et préjugés sont essentiellement négatifs dans la matérialisation de la perception que le Blanc a du Noir. En fait, comme l'explique Flecheux plus haut, la négation d'autrui produit le sentiment inverse et rassurant qu'on est meilleur. En cela, la

³⁸ Croyances entretenues sur son propre groupe.

catégorisation par les stéréotypes et les préjugés ne peut constituer qu'une des ressources favorites de l'idéologie colonialiste dont le principe directeur est : « Il n'y a que moi qui vaux. Mais je ne peux valoir en tant que moi que si les autres, en tant qu'eux, ne valent rien » (A. Mbembe, 2006).

3. Discours colonialiste et « écritures migrantes » africaines

Selon Ambroise Kom (2000), la France demeure la capitale politique, culturelle et économique des pays de l'Afrique noire francophone. Yves Clavaron (2018, p.180) le rejoint lorsqu'il affirme au sujet des Africains que « la nécessité reste, plus que jamais, de sortir de la bibliothèque coloniale, d'un savoir qui les assigne à l'immobilisme et à l'impossibilité du changement ». François Provenzano (2011) décrit pour sa part les mécanismes à travers lesquels un certain métadiscours littéraire subordonne les littératures francophones, africaines notamment, au patrimoine culturel français. Comme ces trois auteurs, de nombreux autres intellectuels font le constat d'une présence trop autoritaire de la France dans les espaces symboliques ou réels de l'Afrique noire francophone, présentant parfois la francophonie institutionnelle comme ce Cheval de Troie par lequel la France impérialiste perpétue l'ordre colonial et le suprématisme blanc dans cette partie du monde³⁹. Les symboles les plus palpables de cet ordre colonial seraient le franc CFA⁴⁰, la langue française⁴¹ et la françafrrique⁴². Il s'agit respectivement des versants

³⁹ Lire à ce propos Ateufack (2021), «La F/francophonie sous les verrous de la francodoxie (I) ». *Monde francophone, Revue des francophones*, 2020, mondesfrancophones.com/mondes-africains/la-f-francophonie-sous-les-verrous-de-la-francodoxie-i. Consulté le 5 avr. 2022.

⁴⁰ "Franc des Colonies Françaises d'Afrique" à l'origine, rebaptisé "Franc de la Communauté Française d'Afrique" entre 1958 et 1960, puis "Franc de la Communauté Financière Africaine" (signification actuelle). Ces variations terminologiques relèveraient simplement d'un jeu de dupes tant sa gestion reste colonialiste. Nicolas Agbohohou parle à ce propos du « nazisme monétaire » (Nicola Agbohohou (2000), *Le franc CFA et l'euro contre l'Afrique - Pour une monnaie africaine et la coopération sud-sud*. Coignières).

⁴¹ En tant qu'elle est la langue qui sert à la colonisation de l'Afrique et qu'elle y demeure langue officielle, au détriment des langues vernaculaires.

⁴² Utilisé pour la première fois par Houphouët Boigny, au lendemain des indépendances africaines, pour exprimer son souhait de voir les dirigeants africains post-coloniaux garder des relations privilégiées avec l'ex-puissance coloniale française, ce mot valise a pris avec

économique, linguistique et politique de la francodoxie, entendue comme un système de relations afro-françaises fondées sur une reconduction tacite de l'orthodoxie coloniale à une époque post-coloniale.

Tous ces chercheurs et bien d'autres nous fondent ainsi à penser que dans la réalité des faits, les relations post-coloniales entre l'Afrique noire francophone et la France restent structurées suivant des paradigmes franco-centrés (ou coloniaux) nourris par les théories de race, et que la « topographie culturelle » francodoxe des œuvres de la « migritude » n'est qu'une figuration de cette géopolitique. À travers une thématization du discours colonialiste et de ses conséquences socioprofessionnelles qui actualise les théories de race, la « migritude » montre donc que ces théories du suprématisme blanc, même si elles ont disparues du champ scientifique, ont survécu à l'érosion du temps, aux indépendances africaines et aux contre-discours⁴³ en s'incrutant dans les imaginaires sociaux français et africain.

Considérant les principes d'universalisme et de transculturalité que défendent les auteurs de la « migritude », considérant l'inspiration post-moderniste qu'on assigne à cette littérature, la thématization des formes d'expression du suprématisme blanc apparaît alors, au-delà d'une simple poétisation des réalités afro-françaises, comme une volonté de déconstruire l'idéologie suprématiste blanche qui les sous-tend. Cette actualisation des théories de race relève vraisemblablement d'une volonté de booster l'*agency*⁴⁴ des sociétés africaines anciennement colonisées

le temps une connotation extrêmement péjorative et réfère de nos jours à un réseau mafieux des dirigeants politiques africains et français dont les pratiques privent les peuples africains de leur souveraineté et de la jouissance de leurs ressources. Les travaux les plus pertinents sur cette question sont ceux de Mongo Beti (1972), *Main basse sur le Cameroun : Autopsie d'une décolonisation*. François Maspero ; de François-Zavier Verschave (2004), *Au mépris des peuples : Le néocolonialisme franco-africain*. Fabrique; de Thomas Deltombe et alii (2011), *Kamerun ! : Une guerre cachée aux origines de la Françafrique (1948-1971)*. Editions La Découverte; d'Ambroise Kom (2000), *La malédiction francophone : Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*. LIT; etc.

⁴³ Même si le contexte franco-africain est particulièrement réputé pour son attachement tenace à l'ordre établi par les théories de race, il faut dire que la situation demeure critique entre l'Afrique et les autres pays européens, l'Allemagne par exemple. Cf. Albert Gouaffo (2021), « Les relations culturelles entre l'Allemagne et l'Afrique et le paradigme de la race : du XVIII^e siècle à nos jours », Visioconférence, Université de Picardie Jules Verne, 15 mars.

⁴⁴ Dans le domaine des *subaltern studies*, « le concept d'*agency* implique à la fois une potentialité d'action, une capacité à agir concrètement pour aboutir à un pouvoir et une

par la France et qui sont demeurées sous son emprise culturelle et idéologique. Il s'agirait d'un acte de résistance et d'un appel à la révolte contre l'impérialisme occidental et son suprématisme blanc. Voilà pourquoi Cazenave (2003, p.28) voit en cette « littérature du déracinement » à la fois un « témoignage » et un certain « engagement politique et socio-culturel ». C'est sans doute aussi pourquoi Virginie Brinker y voit une « esthétique du franchissement ». Dans la même perspective, Jacques Chevrier parle de « démarche carnavalesque ⁴⁵» pour désigner un des déterminants de l'art narratif de la « migritude », observant que celui-ci « repose essentiellement sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des codes ordinaires, dans un but du dévoilement et de révélation de la vérité », sur une volonté de dire tout haut ce qui est généralement considéré comme tabou en société. Entre, d'une part, la volonté de susciter un affranchissement de l'ordre colonial et, d'autre part, cette « transgression des codes ordinaires » dont parle Chevrier (2006), le lien semble manifeste.

En tant qu'un sous-ensemble de la francophonie littéraire, la « migritude » apparaît finalement, notamment sous la plume d'Yves Clavaron (2018, p.29), comme « un remède à l'écueil de l'uniformisation », c'est-à-dire un contrepoids à la mondialisation et sa tentative d'uniformisation du monde par l'Occident. Selon Clavaron (2018, p.119), l'histoire de la traite négrière que déclencha le voyage de Christoph Colomb créa un « espace de mobilité et de fluidité » transcontinental, un « tiers-espace », si on s'inscrit dans la terminologie d'Homi K. Bhabha (2007), qui nourrit des dynamiques culturelles et littéraires nouvelles telles que des « écritures migrantes » et transculturelles qui, elles, s'attaquent aux principes mêmes des puissances impériales.

4. Poétique de la « migritude » et pouvoir colonial

Selon Achille Mbembe (cité par O. Cazenave, 2003, p.8), les œuvres de la migritude « démontrent la possibilité de s'auto-écrire et de se penser

puissance...» (Yves Clavaron (2018). *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Classiques Garnier, p. 151).

⁴⁵ « Par le biais de la parodie dont le ressort principal consiste à traiter un sujet sérieux sur le mode comique » le processus carnavalesque est constant dans ces récits. (Jacques Chevrier (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*. Edisud, p.193)

hors des prescriptions de l'Occident/ancien pouvoir colonisateur ». Carmen Husti-Laboye (2009, p.42) soutient pour sa part que l'esthétique littéraire des « négropolitains » se nourrit de « l'épistémè de la postmodernité » qui consacre une certaine victoire de la liberté individuelle sur les discours d'autorité et de domination collectifs. Cette poétique postmoderniste permettrait à l'écrivain de faire parler son individualité, loin des injonctions sociales et politiques, et d'ainsi « concevoir le monde sous l'angle de l'égalité ». Toute hiérarchisation des "races" et des cultures se verrait ainsi annihilée, notamment en ce qui concerne le rapport entre l'Afrique et l'Occident.

En effet, les revendications universalistes de la « migitude » ainsi que son inspiration postmoderniste signifient en principe que l'écriture de cette littérature s'inscrit en marge de l'ordre colonial ou francodoxe. Mais cette lecture ne résiste pas assez à l'épreuve de l'analyse de certaines données de sa poétique. Et pour cause, il ne faut pas surestimer les capacités de l'écrivain-migrant face à l'ordre établi par le pouvoir colonial. Aussi note-t-on chez ces auteurs une représentation exclusivement tragique de l'Afrique d'une part, du phénomène migratoire africain d'autre part. Dans l'un comme dans l'autre cas de figure, c'est le règne de la francodoxie : dans le premier cas en effet, on n'est souvent pas très éloigné de la littérature coloniale et de sa peinture macabre de l'Afrique contre laquelle la négritude s'érigea. La plupart du temps, les œuvres de la « migitude » laissent découvrir des univers africains d'autant plus dysphoriques que la jeunesse africaine ne rêve plus qu'à s'en évader, au propre comme au figuré : quand bien même l'exil géographique est rendu impossible comme c'est le cas avec le personnage de Madické dans le *VDA*, il est tout de même effectif sur le plan mental, dû à une certaine désaffection du moi collectif africain dont les œuvres témoignent. Ouattara note à cet effet, à la suite d'une étude consacrée aux œuvres des « enfants de la postcolonie », que « la psychologie des Noirs aujourd'hui est fille du déni de soi apporté par [la traite négrière] et la colonisation » (E. Fermi, 2018, p.20). Dans le second cas, même si on peut y voir la volonté de déconstruire la représentation idyllique de l'Europe qui prévaut en Afrique, le caractère quasi systématique de cette démarche montre que l'on a également affaire à un ordre de discours européocentré dicté par le contexte anti-migratoire qui caractérise l'Europe contemporaine. Le fait pour la « migitude » de privilégier la figure du migrant africain antihéros

dans un but de dissuasion migratoire contraste avec l'urgence d'une Afrique post-coloniale qui a plutôt besoin de célébrer son héroïsme pour venir à bout de « la haine de soi » et sortir « la bibliothèque coloniale », gages d'une rupture définitive avec le colonialisme dont le projet majeur fut justement la déconstruction de l'héroïsme africain sous toutes ses formes. C'est dire qu'en consacrant la figure du migrant africain anti-héro, la « migritude » entretient le phénomène de « haine de soi » engendré par le colonialisme. Finalement, qu'il s'agisse de la peinture de l'Afrique ou de sa diaspora, « le phénomène de la haine de soi du Nègre, que les expériences historiques des peuples noirs ont ensemencée, est devenu, chez les romanciers de la jeune génération, le ferment de leurs fictions » (E. Fermi, 2018, p.20), ce que Ouattara considère comme une offre à une demande occidentale. Sami Tchak (2014), un de ceux que l'on qualifie de « négropolitain » ou « enfants de la post-colonie » en référence aux auteurs de la « migritude », reconnaît que « le fait [pour eux] de dépendre de façon exclusive d'un espace dominant (la France) influe même sur les choix d'écriture, de thématique ».

En plus d'être l'expression d'une adhésion à un discours anti-migratoire européo-centré, le culte de l'antihéros témoignerait d'un alignement des « enfants de la post-colonie » à une poétique romanesque française qui a, depuis fort longtemps, renoncé à la figure du héros. En effet, « le culte du héros est [aujourd'hui] si peu répandu en France qu'en rencontrer un est une vraie chance » (J. Dujardin, cité par Linter@ute). De même, on note dans ces « écritures-migrantes » une sorte d'allégeance intermédiaire, c'est-à-dire une propension à des références textuelles, artistiques et mythologiques qui est révélatrice d'un fort penchant des auteurs pour la civilisation européenne, française en l'occurrence. Ce penchant pour les modèles civilisationnels français se justifie aussi bien par un lectorat majoritairement européen que par une *habitus francodexe*⁴⁶ des enfants de la postcolonie, lequel *habitus* est inhérent à un système de socialisation franco-centré auquel ils sont confrontés tant en France qu'en Afrique francophone. Cet *habitus francodexe* entretient chez « les enfants de la postcolonie » une certaine aspiration à se voir consacrer par les institutions littéraires françaises, notamment parce qu'ils évoluent

⁴⁶ Par *habitus francodexe*, entendons la structure mentale sous-jacente au discours colonial.

dans un champ littéraire franco-centré. Bernard Magnier (1990, p.33) relève à ce propos: « Les chemins pour la reconnaissance internationale passent souvent, pour les écrivains africains, par la France et l'exil (...) ». Sami Tchak (2014) regrette alors l'absence d'un « espace littéraire d'existence autonome » ainsi que la dépendance systématique que « les enfants de la postcolonie » ont vis-à-vis des instances de légitimation parisiennes, c'est-à-dire vis-à-vis du système francodexe tel qu'il se déploie dans le champ littéraire. Alain Mabanckou (2007, p.56) fait le même constat. Pour lui, Paris demeure « plus que jamais le centre, l'unité de mesure » des littératures dites francophones, ce qui institue une hiérarchisation entre les littératures francophones et la littérature française. Il précise que « cette hiérarchisation n'est pas imputable uniquement à la France », mais qu'elle résulte également d'un complexe d'infériorité des écrivains dits francophones. « L'auteur de l'espace francophone ne commencerait à exister que lorsque la place parisienne tout entière lui aurait décerné un passeport. (A. Mabanckou, 2007, p.57-58).

Consécutivement à l'influence que le contexte francodexe exerce sur leur écriture, Véronique Porra (2010) relève que les écrivains dits francophones, « au travers de leurs œuvres, reproduisent eux-mêmes activement ces schémas [par lesquels ils] procèdent à leur propre inscription dans [une logique qui valide un rapport afro-français de type] centre-périphérie ». Odile Cazenave (2003, pp.220-221) voit finalement un « risque de contre-sens » de certaines œuvres de la « migitude », considérant que ce contresens pourrait conduire à un renforcement des stéréotypes des Français sur l'Afrique.

L'écriture des auteurs de la « migitude » s'apparente donc en bien des aspects à une victoire esthétique et idéologique du pouvoir colonial dans les relations afro-françaises. La situation pourrait se résumer en ces termes : la quête de légitimation des « enfants de la post-colonie » les mène à une certaine légitimation de l'ordre colonial qu'ils pourfendent.

Conclusion

Dans son rapport à l'ordre colonial, la « migitude » apparaît en définitive comme une mémoire des théories raciales dont elle rappelle les survivances idéologiques en présentant un univers diégétique afro-français post-colonial régi par une « topographie culturelle » francodexe.

Elle révèle que, même si le culte du suprématisme blanc est mort dans le champ scientifique, cette idéologie a survécu dans les imaginaires sociaux français et africain. De même, s'il est vrai que la « migitude » vise à déconstruire cette idéologie qui prospère par la hiérarchisation des "races" et des cultures, elle tend à le reproduire suivant ce mécanisme de *violence symbolique* dont parle Bourdieu (1996), notamment par des choix esthétiques liés à un champ littéraire francophone trop franco-centré et par conformité à la demande d'une réception européenne assoiffée d'une image colonialiste de l'Afrique. Enfin, autant elle aspire à un dépassement de la négritude, autant elle l'actualise par des mises en scène de la haine de soi africain qui soulignent l'importance du combat de la négritude à notre époque.

En effet, les grands principes de transculturalité et d'universalisme des « enfants de la postcolonie » se heurtent à un contexte d'écriture francophone qui structure les rapports littéraires afro-français suivant le modèle centre/périphérie. Dans sa quête de légitimation par le centre français, l'écrivain francophone d'Afrique bascule parfois, consciemment ou à son corps défendant, dans des rationalités qui sont celles de ce centre : le discours fortement dissuasif de l'émigration africaine en Europe, esthétiquement véhiculé par une représentation disgracieuse du sujet-migrant et de son cadre de vie européen, est idéologiquement marqué par des rationalités anti-migratoires européennes de l'heure. De même, la forte propension des auteurs de la « migitude » à assigner à leurs protagonistes-migrants un destin d'antihéros contraste outrancièrement avec les besoins d'une Afrique post-coloniale dont les aspirations à une réelle indépendance et au progrès prescrivent plutôt la célébration de son héroïsme, notamment après tant de siècles de règne sans partage d'un discours qui dénie cet héroïsme. Ainsi, loin de traduire chez ces derniers une réelle appropriation de leur appartenance multiple, l'universalisme et la transculturalité qu'ils revendiquent s'accroissent souvent avec une certaine soumission à un ordre culturel et idéologique franco-centré. En clair, malgré ses efforts d'émancipation, la « nouvelle littérature africaine de migration » voit encore peser sur elle le pouvoir de l'ordre colonial. Analyse faite, même le refus de tout engagement des auteurs de cette littérature relève moins d'un fait textuel que d'une volonté d'épargner leurs œuvres du malheureux destin que connurent celles de leurs aînés de la « négritude », c'est-à-dire une politisation d'autant plus

extrême qu'elle occulta leur identité littéraire. On voit ici ressurgir le débat sur la francophonie et son héritage colonial qui poussa un certain nombre d'auteurs à prôner une littérature-monde et à clamer la mort de la francophonie.

Références bibliographiques

- AGBOHOU Nicolas, 2000, *Le franc CFA et l'euro contre l'Afrique - Pour une monnaie africaine et la coopération sud-sud*, Coignières, 292p.
- ALBERT Christiane, 2005, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, 224p.
- GOUAFFO Albert, 2021, « Les relations culturelles entre l'Allemagne et l'Afrique et le paradigme de la race : du XVIIIe siècle à nos jours », Visioconférence, Université de Picardie Jules Verne, 15 mars, URL : UPJV - Séminaire Circulation des idées, des savoirs et des textes (u-picardie.fr).
- AMOUGOU Louis Bertin, 2009, « Migration, questions identitaires et mythe de la dépolitisation de la littérature africaine diasporique : une lecture de l'œuvre de Waberi », *Nkà, Lumière* n°8, p. 3-22.
- ATEUFACK Rodrigue, 2018, « Migrantisme et crises migratoires européennes », *E-littérature.net*, URL : elitterature.net/publier3/spip/IMG/pdf/migrantisme.pdf, Consulté le 24 oct., 2021.
- ATEUFACK Rodrigue, 2020, « La F/francophonie sous les verrous de la francodoxie (I) », *Monde francophone, Revue des francophones*, URL : mondesfrancophones.com/mondes-africains/la-f-francophonie-sous-les-verrous-de-la-francodoxie-i. Consulté le 5 avr., 2022.
- ATEUFACK Rodrigue, 2020, « La F/francophonie sous les verrous de la francodoxie (II) », *Monde francophone, Revue des francophones*, URL : <https://mondesfrancophones.com/mondes-africains/la-f-francophonie-sous-les-verrous-de-la-francodoxie-ii/>, Consulté le 5 avr. 2022.
- ATEUFACK Rodrigue, 2020, « Occultation mémorielle, désintégration sociale et évasion : quand la société camerounaise régresse à l'état de nature sous la plume de sa diaspora », *E-littérature.net*, <http://www.elitterature.net/publier3/spip.php?article1447>, Consulté le 15 Nov. 2021.

- BETI Mongo, 1972, *Main basse sur le Cameroun : Autopsie d'une décolonisation*, François Maspero, 252p.
- BETI Mongo, 1978, « Entretien avec Mongo Beti ». *Peuples noirs, peuples africains*, https://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa10/pnpa10_06.html. Consulté le 25 juin 2021.
- BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. François Bouillot, Payot, 2007 [The locution of culture, 1994].
- BIYAOULA Daniel, 1996, *L'Impasse*, Paris, Présence Africaine, 327p.
- BIYAOULA Daniel, 1998, *Agonies*, Paris, Présence africaine, 253p.
- BOURDIEU Pierre, 1996, *Sur la télévision : Suivi de L'emprise du journalisme*. Liber éditions.
- BRINKER Virginie, 2018, « Partir, rester, revenir ? Fictions et migrations dans quelques œuvres cinématographiques et littéraires africaines contemporaines ». *Migrations et mobilités*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- CAZENAVE Odile, 2003, *Afrique sur Seine : Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, L'Harmattan, 312p.
- CHEVRIER Jacques, 2006, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Edisud, 215p.
- CLAVARON Yves, 2018, *Francophonie, postcolonialisme et mondialisation*, Classiques Garnier, 258p.
- DELTOMBE Thomas et TATSITSA, Jacob, 2011, *Kamerun ! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique (1948-1971)*, Editions La Découverte, 744p.
- DIOME Fatou, 2001, *La préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 123p.
- DIOME Fatou, 2003, *Le ventre de l'Atlantique*, Anne Carrière, 256p.
- EFFA Gaston-Paul, 2008, *Nous, enfants de la tradition*, Carrière, 164p.
- FISCHER Gustave Nicolas, 1996, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Dunod, 378p.
- FERMI Elena, 2018, « Bourahima Ouattara, *La haine de soi dans le roman africain francophone* », *Studi francesi*, 186 (LXII / III), pp. 540-541.
- FLECHEUX Florence, 1999, « Stéréotypes et préjugés, des filtres qui bloquent les relations interpersonnelles », *dph participe à la coredem* www.coredem.info, dialogues, propositions, histoires pour une

- citoyenneté mondiale*, base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-5307.html. Consulté le 12/03/2022.
- GUYOBA François, 2004, « Des antipodes à l'œcoumène : bilan et perspectives de l'imagologie africaine en Occident », *Actes 16e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (AILC)*, URL : <http://www.byu.edu/icla/association/publications.html>, ISSN 1817-8766, page consultée le 18/5/2010.
- HUSTI-LABOYE Carmen, 2009, *La Diaspora postcoloniale en France. Différence et diversité*, PUL, 272p.
- JULES-ROSETTE Bennetta, 2000, *Black Paris: The African writers' landscape*, University of Illinois Press, 376p.
- KOM Ambroise, 2000, *La malédiction francophone : Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*, LIT, 183p.
- MABANCKOU Alain, 2005, *Verre Cassé*, Seuil, 156p.
- MABANCKOU Alain, 2007, « Le chant de l'oiseau migrateur », in Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, pp. 59-60.
- MABANCKOU Alain, 2009, *Black bazar*, Seuil, 252p.
- MAGNIER Bernard, 1990, « Beurs noirs à Black Babel », *Notre Librairie*, Dix ans de littérature.1980- 1990. I – Maghreb - Afrique noire, n° 103, octobre- décembre.
- MBEMBE Achille, 2006, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, Décembre, n° 12, doi:10.3917/espri.0612.0117. Consulté le 27 avr. 2022.
- MOUDILENO Lydie, 2000, « Littérature et postcolonie », *Africulture*, n° 28.
- OUATTARA Bourahima, 2017, *La haine de soi dans le roman africain francophone*, Paris, *présence Africaine*, 302p.
- PATOU-MATHIS Marylène, 2013, « De la hiérarchisation des êtres humains au « paradigme racial » ». *Hermès*, vol. 66, n° 2, pp. 30-37, Consulté le 27 avr. 2022. doi:10.4267/2042/51550.
- PORRA Véronique, 2010, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : De la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation¹ ». *Recherches & ; travaux*, n° 76, pp. 109-29, consulté le 28 avr. 2022. doi:10.4000/recherchestravaux.411.

- PROVENZANO François, 2011, *Vies et mort de la francophonie : Une politique française de la langue et de la littérature*. Les Impressions nouvelles, 288p.
- SAID Edward, 2000, *Culture et Impérialisme*, Fayard, 555p.
- SAMI Tchak, 2014, « Rencontre avec Sami Tchak autour de *La Couleur de l'écrivain* ». La Plume francophone, URL : <https://la-plume-francophone.com/2014/07/25/sami-tchak-la-couleur-de-lecrivain/>. Consultée le 27 janv 2017.
- SULTAN Patrick, 2011, *La scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit, 274p.
- VERSCHAVE François, 1998, *La Françafrique : Le plus long scandale de la République*, Stock, 384p.
- VERSCHAVE François, 2003, *L'envers de la dette. criminalité politique et économique au congo-brazza et en Angola*, Agone ,175p.
- VERSCHAVE François, 2004, *Au mépris des peuples : Le néocolonialisme franco-africain*. Fabrique, 121p.
- VERSCHAVE François, 2005, *De la Françafrique à la Mafrafrique*, TRIBORD.
- WABERI, Abdourahman (1995). « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135.

Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poétique du continuum

Etienne ANGAMAN,

Université Alassane Ouattara Bouaké, Côte d'Ivoire,

etienneangaman@gmail.com

Résumé: Entre la terre et le ciel, existent des territoires naturels dits "underground", composé d'un biotope, un arrière-plan urbain, et l'homme, qui est en lui-même nature. Cette dernière nature excursionne «l'underground» naturel, qui l'impacte physiquement et psychologiquement par les dimensions épiphaniques et enferriques d'un monde infini, relevant de l'expression d'une pensée océanique, que s'inspire F. Kafka pour créer une poétique transcendante, dite continuum ou d'éternité. Cet article, intitulé «Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poétique du continuum» dégage tout simplement, que nature et création poétique sont intimement liées par la puissance énergétique spirituelle du sentiment océanique, génératrice d'une intelligence poétique d'éternité, née du rapport horizontal et vertical entre l'humain et les écosystèmes naturels de la biodiversité des sphères écologiques.

Mots - clés : Continuum, Nature, Océanique, Sentiment, Underground.

Abstract: Between the earth and the sky, there are natural territories called "underground", composed of a biotope, an urban background, and man, who is in himself nature. This latter nature excursion the natural "underground", which impacts it physically and psychologically by the epiphanic and hellish dimensions of an infinite world, coming from the expression of an oceanic thought, which F. Kafka to create a transcendent poetics, called continuum or eternity. This article, entitled "From the journey of Kafka's "underground" nature to the creation of the poetics of the continuum" quite simply shows that nature and poetic creation are ultimately linked by the spiritual energetic power of oceanic feeling, generator of a poetic intelligence of eternity, born from the horizontal and vertical relationship between humans and natural ecosystems of the ecologic spheres biodiversities.

Keywords: Continuum, Feeling, Nature, Oceanic, Underground.

Introduction

À l'ère de la postmodernité et sa dislocation de l'homogénéité de l'humanité, les critiques et les écrivains européens produisent des œuvres artistiques qui mettent en avant les formes linguistiques de la nature, enceintant des territoires écosystémiques dits « underground » naturel, et la nature humaine, dans le but de rapprocher la littérature d'une expérience concrète réfléchie, et autoréférentielle, attentionnée au réel.

De cette capacité réflexive des langues autoréférentielles de ces différentes natures de la nature, naissent des récits formalisant une esthétique auto-réaliste des pratiques physiques géo-écologiques et géopoétiques qui tracent les valeurs d'une poétique pensée-océanique et du continuum spirituel. Ces poétiques émergent de la matérialité écosystémique tangible qui rend compte d'une réalité, in absentia, dans des romans de la littérature française, parmi lesquels s'inscrivent *La Colonie Pénitentiaire* et *La Muraille De Chine* de F. Kafka. Ces facteurs sont les fondements déterminants du travail scripturaire de chaque passage de ses œuvres.

C'est l'occasion pour citer Pierre Gascar, Julien Gracq, Pierre Schoentjes et Claude Simon qui sont des auteurs, ayant abordé la nature dans un sens autre que celui de Kafka, même s'il existe par moment des convergences sémantiques au niveau de la dimension épiphanique, pastorale et analogique entre l'état d'âme des hommes et le lieu écologique de leur procès panégyrique de la beauté de la nature. Cependant, le style poétique de la nature de ces auteurs est l'écriture du rapport entre les hommes et la biocénose, mais aussi des humains et le biotope, qui humanisent les espèces animales. Distinctement, Pierre Schoentjes analyse la tendance anthropocentrique des textes, qui pour lui, distancie le texte du réel au profit de l'imaginaire, mais aussi des cas où les caractères monstrueux de la nature l'emportent sur l'humanisme. Chez Pierre Gascar et Julien Gracq, les textes s'enracinent dans l'intimité de la nature où la matérialité prédomine toute la description, à travers l'efficacité de son pouvoir de dénomination. Contrairement à ces écrivains, Franz Kafka établit et objective la correspondance entre la profondeur de la sensibilité produite par la matérialité écosystémique et la manifestation abyssale du volume animique et de la spiritualité de ses personnages. Par conséquent, le problème naissant de ces actions

créatives de Kafka est lié à son fondement d'une pluralité de langage de pensée-océanique produisant une poésie illimitée du roman français.

Cette objectivation est retroussée par la problématique suivante: comment Kafka exprime-t-il sa pensée océanique? Quelle est la dimension spirituelle de son écriture? Comment Kafka caricature-t-il sa poésie du continuum?

Deux hypothèses découlent de cette problématique dont la première est que le parcours horizontal de la nature par les personnages de Kafka produit la pensée océanique. La seconde est que les errances verticales et obliques des kafkaïens étalent la valeur universelle de la spiritualité de son écriture.

Deux méthodes géocentrées nommément, l'écopoétique et la géopoétique permettent de vérifier ces hypothèses dans cet ordre. L'écopoétique du critique P. Schoentjes (2015, p.141) est une méthode orientant les études littéraires vers une posture englobant communauté humaine et environnement, pour les distancer de leurs approches individualistes, et les porter au front du monde écosystémique de l'underground naturel, afin de faire dialoguer littérature et réalité. Quant à la géopoétique de W. Kenneth (1994, p. 10, 17), elle analyse le texte littéraire pour dégager toutes les formes géographiques, qui symbolisent et participent à la fictionnalisation de la nature et à la création d'une poésie océanique et du continuum chez Franz Kafka. Il s'agit dans cette perspective de mettre en évidence la dimension spirituelle de la littérature romanesque de Kafka. Pour ce faire, l'étude « Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poésie du continuum », se structure en trois axes.

Le premier axe «Le parcours horizontal de la nature chez Kafka» expose la valeur intimiste, polysensorielle et infinitésimale de la trajectoire poétique de l'observation de la nature écosystémique, et le second axe « L'errance verticale et oblique dans la nature et la poésie du sentiment océanique chez Kafka », établit les rapports analogiques entre l'expression du penser de la pensée océanique, née des profondeurs psychiques des personnages kafkaïens, au contact de la nature écosystémique. Enfin, le troisième axe, « Le continuum psychique chez Kafka, une métaphore de l'universalisation de l'intériorité humaine », démontre les dimensions trans/méta/extatique d'une poésie qui connote de l'imaginaire du genre romanesque et de la littérature.

1. Le parcours horizontal de la nature chez Kafka

La représentation horizontale de la nature kafkaïenne se construit à travers la concrétisation des actes paysagers des naturalistes kafkaïens qui mettent en lumière une trajection horizontale et hétérogène des identités d'un univers fantastique possédant une matière, un corps vivant et grotesque. Selon S. Harel, la trajection présente une première dimension dite horizontale qui est

La trajection présente une première dimension dite horizontale qui est un processus de regard de la nature par un point de rencontre entre deux réalités différents, qui présentent... une ou plusieurs image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde que filtre notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétiques. Elle est aussi, la conjonction dynamique, dans l'espace-temps, de transport et de transferts matériels et immatériels comme des métaphores (par symbole) ; et c'est la convergence de tout cela vers un même foyer qui fait la réalité de la chose horizontale. Sa concrétude ne correspond pas seulement aux formes strictes du territoire œcuménique qui, est cette sphère humaine qui met en relation métaphores, symboles, transferts matériels et immatériels de l'univers. (2004, p. 113)

La vision «trajectionnelle» chez Kafka s'enracine dans la pensée, le regard de ses personnages et la concrétion de leurs actes paysagers au cours de leurs déplacements horizontaux dans la nature, qui selon R. Bouvet (2011, p.79, 91) proviennent de leurs actions de se mouvoir qui déterminent, leurs rapports au lieu. Marcher se résume à nager, décoller, dévaler des pentes, parcourir des territoires. Ces gestes mettent en relation plusieurs lieux et font du mouvement le principe premier du rapport de l'espace à la trajection.

Le parcours horizontal de la terre, en tant que la trajection migratoire s'effectue d'un territoire labyrinthique A à un territoire labyrinthique B, d'un espace X à un espace Z de la nature et vis-versa. Ces itinéraires spatiaux, de nature labyrinthiques sont effectuées par les personnages, à travers des voies terrestres, labyrinthiformes, symbolisant la souffrance dans laquelle ils vivent. Les narrateurs kafkaïens attestent la veracité de cette vision allouée à la terre, à travers la description des (més)-aventuresécologiques des personnages dans le récit *«Allocution au paysage» de la Muraille de Chine*. Dans ces recits, quatre hommes parmi lesquels se trouve l'Obèse, évoluent peinement sur une voie paysagère

terrestrepleine d'embuches, «ouvertes sur leur corps», qui agit comme un générateur d'activité formatrice et ludique de la poétique horizontale.

Cette poétique horizontale de Kafka, stylisant la posture transversale du corps, référentiellement, au sol, assemble l'esthétisation de la saveur et de la paisibilité des territoires naturels, composé des herbes, des buissons; des végétations comme la forêt, la prairie; la surface maritime, et leur environnement. Cette écriture stylistique naît de la privation «*de tout mouvement et de toute pensée*» dans l'observation polysensorielle et semi-inconsciente de la biodiversité de la nature par ses excursionneurs, qui projettent leur perception et leur représentation du paysage à l'infini dans l'horizon naturel. C'est pourquoi à titre illustratif, les référents de l'expression excitatrice de la muse kafkaïenne abondent dans ses textes à travers son écriture plurielle des outils linguistiques du champ lexical de la verdure végétale « buissons, impénétrable passage épineux, corps, fleurs des roses couleurs, forêt, herbes », et des termes du champ sémantique de la sensation sensitive « ouvrir sur son corps, reflétait, fermer, dévier, dérouter, rendre la joie, fraîche, piqûres imprévues. ». La chose la plus remarquable est que ces outils dialoguent avec les termes isotopiques de l'humain « corps, esprit, crane exigu et chauve, menton, dévié, balancer dans mes décisions comme un point suspendu dans le tourment de la tourmente «dérouter mes pensées, joie à mon âme» et ceux de l'horizontalité (infini, et continu).

La sommation de la valeur sémantique de tous ces outils linguistiques expriment en la phraséologie d'A. Corbin (2018, p. 20-32), une verdure qui se prête à de nombreuses variations esthétiques pour dégager toutes les émotions génésiques, évocatrices de la poétique de la couverture végétale riche en image obsédante de la métaphore in absentia et des grandes émotions des archétypes littéraires. Autrement - dit, au contact de la nature, l'âme de l'auteur erre grâce au vent de l'atmosphère qui la soulève, à la manière des feuilles mortes de la nature. Cet envol annonce le début de la naissance de l'exaltation d'une sensation océanique paradisiaque, expressive d'une introversion verticale et oblitérée de l'auteur à l'intérieur de sa psyché. (F. Kafka, 1981, pp. 24,26, 28).

Somme-toute, Kafka fictionnalise le biotope réel de l'Europe (Est) dans ses textes, en esthétisant les référents écologiques, notamment la faune, la flore et les champs géologiques et hydrologiques. Ces composantes naturelles kafkaïennes sont labyrinthiques par leur pluralité

structurelle et formelle qui expose l'horizontalité d'un espace géographique naturel de profondeur interminable. La morphologie interne de ces composantes est reconnue par ses itinéraires physiques et psychiques de circularité, murée, barricadés et trébuchante. Ces caractéristiques biotiques de Kafka (1981, p.31) exposent les identités « d'une nature capricieuse et prédilectionnés pour des cerveaux déliquescents qui barr(ai)ent silencieusement le chemin de la nudité de ses murailles sur lesquelles les porteurs trébucheraient contre les cailloux de la route » et qui révéleraient les « merveilleuses perspectives » verticales de l'espace accessible » aux personnages de Kafka.

2. L'errance verticale dans la nature et la poésie du sentiment océanique chez Kafka

Le sentiment océanique kafkaïen s'exprime à travers les sensations physico-psychiques provoquées par les effets réels de la nature sur la polysensorialité de ses personnages, lorsqu'ils entrent en relation étroite avec l'atmosphère naturelle. Mais quelle est la valeur significative de la sensation océanique? Comment se manifeste-t-elle chez Franz Kafka? Quelle est sa portée littéraire, psychanalytique et écologique?

Dans un courrier rédigé par Romain Rolland et adressé à Sigmund Freud, le 5 décembre 1927, Hulin (2008, pp.29-44) expose tous les sens comme suit:

Le sentiment océanique est la sensation de ne faire qu'un avec l'univers. C'est un sentiment d'union indissoluble avec le Grand Tout, et d'appartenance à l'univers. Ainsi, la vague ou la goutte d'eau dans l'océan, le plus souvent, n'est, en effet, qu'un sentiment. Mais il n'arrive qu'à partir d'une expérience bouleversante. C'est ce que les psychologues américains appellent état modifié de conscience d'une personne à partir d'une expérience. De quelle expérience s'agit-il ? Il s'agit tout simplement de l'expérience de l'unité qui consiste à s'éprouver un avec le Tout. Ce « sentiment océanique » n'a rien en lui-même, de religieux. L'impression inverse est que celui qui se sent « avec le Tout », n'a pas besoin d'autre chose. Un Dieu ? Pourquoi faire ? L'univers seul suffit. Une Église ? Inutile. Le monde suffit. Une foi ? À quoi bon ? L'expérience suffit.

Partant de cette définition, il ressort qu'il existe au-dessus du monde, des perceptions de l'activité mentale de l'être humain dans l'immensité de son psychisme, métaphore de la nature cosmique. Il existe aussi une

vaste étendue d'immobilité, et une petite activité frémissante à la surface qui est liée à la psychè humaine, tout comme les vagues, qui ne sont pas séparées de l'océan, comme l'observe les lecteurs géographes kafkaïens. Toutefois, quelles sont les modes de manifestation du sentiment océanique chez les touristes kafkaïens lorsqu'ils entrent en relation avec la nature?

2.1. Le sentiment océanique kafkaïen, métaphore des abymes psychiques

La nature kafkaïenne est une représentation métonymico-métaphorique in absentia de la psychè humaine. Les deux entités, notamment le métaphorisant, « la nature » et le métaphorisé, « la psyché » sont symbolisés par « l'océan », conformément à leur capacité contenantielle et volumique, et leurs propriétés métriques et fonctionnelles qui sont toutes liées au sentiment psychanalytique, écologique ou géographique et littéraire.

La sensation océanique de Kafka représente une énigme de la psychanalyse. Autrement-dit, une telle schématisation sentimentale est génétiquement liée à la représentation régressive, miniaturisée et originelle de la nature, qui interroge bien le mode de manifestation de la psychologie, sinon de la pathologie du Moi et de l'émoi de ses labyrintheurs. Car l'expression de cette sensation océanique kafkaïenne se fonde sur l'abime psychique qui est cet intérieur, cet espace non regredient de la nature, symbolisant un univers miniaturisé, métaphorisé et metonymisé par son écriture de la terre maternel et sa source de la nature dite- anima.

Cette représentation de substitution de la nature kafkaïenne est perçue à travers l'appréhension refoulée de l'animisme humain et de la régression de l'espace hydrologique par les kafkaïens. En d'autres termes, le refoulement de la nature chez les personnages de Kafka les plonge dans « des digues contre l'assaut de vieux monde, dominé par les eaux océaniques» (Freud, 1985, p. 241), symbolisés par la fluidité - la rivière, le fleuve, l'océan- *Dans de La Muraille de Chine*. La nature écologique est ainsi, miniaturisée par la psychè et son contenu.

Dans les romans *La Colonie Pénitentiaire* et *Dans de La Muraille de Chine*, les actants parcourent, en effet, verticalement et obliquement la nature, à partir de leurs corps contrôlé par leur psychè les liant à la

verdure de la flore, sur laquelle ils errent et s'équilibrent afin d'exposer leurs perceptions et leurs représentations pensées de l'océanique qui s'ancre dans le paysage de la nature *anima*. Ce grand paysage n'est autre qu'une descente dans les abîmes de la psychè, métaphore d'un retour à l'enfance allégorisant l'underground naturel.

2.2. Allocution et personnalisation des entités de l'underground naturel

Kafka harangue et célèbre le paysage naturel en personnalisant l'orographie, la fluidité, les oiseaux et les astres, à travers les procédés de descriptions surréalistes, de monologisation et de panégyrisation de l'effet de sensibilité créée par la nature sur ses aventuriers, en tant qu'humain pensant. Cette évocation muse et nourrit sa sensation océanique, qui s'exprime sous une double forme de pensée, comprenant le régrédient qui se réfigure le dynamisme de la pensée animique dans les topiques psychiques, qui selon S. Freud (1985, p. 241), sont «représentés par le refoulement et le Moi, l'inconscient du Moi et la conscience de l'inconscient.». Ces lieux- non lieux de la psyché actantielle sont des médiums transportant les kafkaïens dans les territoires du continuum psychique, dans une atmosphère écologique, déployée à l'infini dans l'illimité des multiples constructions du grand péril cruel des profondeurs du fleuve, comparées aux *Malaises* «ténébreuses épouvantes, nocturnes, terrifiantes » dans *la Culture* de Freud. Ces malaises freudiennes sont réécrites par Kafka à travers ses représentations métaphorico-métonymiques les termes « obscurs, sombres et infinis» des fonds marins qui sont par correspondance, des territoires «underground» du continuum.

3. Le continuum psychique chez Kafka

Kafka développe une pensée produite par des « sensations océaniques », qui sont une attraction de l'âme et de l'esprit de ses personnages vers la profondeur de leur psychè. Ce psychique s'extériorise dans l'espace et dans la temporalité cosmique. La perception représentée de la réalité est l'expression du dépassement de soi ou la transgression de leur "moi" voire de leur être, afin d'embrasser l'imaginaire qui catalyse la muse poétique pensée-paysage du romancier dans univers infini. Mais, les personnages de Kafka, dans leur errance

psychique dans les labyrinthes de la nature, nourrissent l'univers de forces mystiques, mystérieuses et divinatoires qu'ils conçoivent comme des principes de l'explication de l'humanité, conçue comme un être personnel, et qu'ils s'évertuent à maîtriser, à canaliser et à s'approprier dans un continuum démesuré de l'infini. Le sentiment océanique de Kafka est aussi, l'indéfini, l'indéterminé, le « plein, et le vide », l'invisible et l'impalpable, à partir du visible et du concret, demeurant dans l'inachèvement de l'être de ses personnages, qui poétise un paysage de volume déployé vers le moins et le plus infini de l'univers cosmique.

La poétique de la pensée-paysage de la nature chez Kafka, de nature, prend en compte la théorie du sentiment océanique freudien qui se résume à la création d'une sensation océanique purement psychique, et celle de R. Rolland (1967, p. 268), qui fait l'analyse du sentiment religieux spontanée, plus exactement, de la sensation religieuse qui est le fait simple et direct de la sensation de l'éternel qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement d'un monde sans bornes perceptibles, et comme océanique, métaphore du volume psychique où se meuvent les flots de pensées spirituelles de l'humain.

Partant de cette représentation de la spiritualité océanique, l'expression de la pensée-paysage de Kafka établit un sentiment océanique oblitéré, à travers son esthétisation progressive de l'orographie, de l'espace aquatique de l'Europe et leur atmosphère dont leur cernement est lié à l'extase de l'âme qui enveloppe le "Moi" humain.

3.1. La poétique de l'extase kafkaïenne

Kafka crée une poétique de l'extase ou de l'exaltation à travers une pensée océanique, qui transcende toutes les frontières de la matière terrestre et du corps humains afin de produire une poétique pensée-paysage de la nature et de l'universel. Cette poétique se caractérise selon R. Rolland (1967, p. 264) par la dislocation de la matérialité et son effondrement au profit de la gradation ascendante et évaporatoire animique, qui s'homogénéise avec l'atmosphère. Ce dialogue présente le degré de spiritualité des hommes de Kafka qui métaphorise à la manière de Freud, l'archéologie des strates de l'être humain, et chez Rolland, le lieu d'extase naturelle, annonçant la création du romancier, d'une poétique de l'exaltation d'une vie intérieure, extériorisée et du désir d'exister dans leur "Moi" qui voile le monde et son contenu. C'est

pourquoi, dans l'élévation de leur stase spirituelle dans la nature, les personnages de Kafka dépassent et sortent des clivages matériels par l'extase. Cette transgression des frontières de la matière physique et visible pour un ailleurs sensible, les motive anaphoriser et métaphoriser le nom de « Dieu ». (F. Kafka, 1981, p. 6,56) dans leur expressions pensées dans les instants illimités d'union, et d'unification de leur âme à leur monde d'existence.

Les personnages kafkaïens sont ainsi, animés dans leurs excursions par une sensation océanique emplie par leurs surinvestissements pulsionnels produisant l'intelligence de la création poétique imminente et scatologique de Franz Kafka. En effet, la curiosité indéfinie est liée aux expériences extraordinaires de la nature auxquelles les personnages se livrent, pour atteindre « l'omniscient ». En d'autres termes pour Kafka, la pratique des excursions dans la nature, éveille comme le clarifie S. Freud (1994, p. 259) «des sensations nouvelles et des sentiments d'universalité conçus comme des régressions à des états immémoriaux de la vie d'âme ». Ces états esquissent la question métaphysique de l'immortalité du sentiment océanique et animique à la dimension du méta de la matière naturelle et humaine. Cette question s'inscrit dans la contiguïté de l'expression religieuse du sentiment océanique de R. Rolland qui stipule:

La sensation est bien d'avantage l'émanation d'une position paradoxale qui inclut l'humain, son Moi et son univers pour mieux les subvertir en une présence non dialectisée, non dialectisable. (R. Rolland, 1967, p.75)

La logique qui la gouverne est une logique subvertie. Il y règne la coïncidence des oppositions et des contradictions, avec leurs paradoxes et leurs retournements. (R. Rolland, 1967, p.266)

3.2. La poétique volumique de la fluidité

La topophilie kafkaïenne, continue, fragmentée et hétérogène métaphorise la nature des constituants physico-chimiques de la psyché humaine (pensée, comportement, désir, émotion). La physiologie des personnages narrateurs-auteurs de fréquenter et d'habiter ce microcosme éphémère, continue avec d'autres stimulateurs de l'imagination, notamment le paysage hydronymique ou de la fluidité. Ce monde immense, constituée par le fleuve, l'océan et même les précipitations se réfigure chez F. Kafka (1981, p.32) sous l'angle d'une binarité spatiale Terre/Eau et Nature/ Psyché, vague fluviale/ volume ou sous celui d'une

quantité de pensée qui symbolisent l'intériorité de la pensée humaine dont les limites sont métaphorisées par «Les bords des fleuves appelés «Rives».

La nature kafkaïenne présente une double action sur l'humain. Elle est, à la fois, positive et négative. La négativité émane de méconnaissance par l'homme, qui en cas de danger, voit l'étirement de ses frontières que Kafka métaphorise par les rives du vaste fleuve dans *la Muraille de Chine*. C'est une des formes expressives de la sensibilité océanique kafkaïenne. Le fleuve, par sa nature labyrinthique, exprime un mouvement, une échappée dans l'imaginaire des excursionnistes kafkaïens. L'oblique, ouverte sur le large fluvial, permet aux personnages de sortir de leur mésaventure aquatique. C'est ainsi que chez Kafka, cette invasion dans le fleuve élabore une structure plurielle et polysensorielle du milieu fluide telle que le peint M. Ponty dans *Phénoménologie de la perception* comme:

La mesure où l'aire perceptive caricature l'espace selon la succession d'objets qui propose infiniment de nouveaux horizons. C'est de cette manière, la noyade et ses réalités favorisent chez les accidentés, un sentiment psychique et la sensation visuelle qui s'ouvrent sur la superficie aquatique. Cette ouverture leur permet d'étirer la distance les séparant du milieu du fleuve jusqu'à la rive. (M. Ponty, 1945, p. 82)

Ce sentiment spatial du romancier est la pensée d'éternité dans le volumique et l'illimité sentimental et mental qui est une pensée pulsionnelle, transfrontalière et «no limit» de la matière physique pour le monde idéal, spirituel, qui est une sémiosphère continue et universelle, métaphorisant l'insaisissabilité et l'illimitée de la matière cosmique- du roman-.(S. Freud, 1994, p. 249, 251)

3.3. La déroute et l'élasticité des pensées des kafkaïens

La nature kafkaïenne est une colonie pénitentiaire et une muraille de chine présentant un « underground » géo-écologique enracinée dans l'underground de la faune et de la flore. Ces mondes subversifs sont explorés et exploités par personnages « chercheurs et soldats » (F. Kafka, 1988, p.121). Ces écosystèmes selon Bouvier N. (1989, p.180) catalysent et déroutent la route des pensées des excursionnistes, par l'entremise du souffle éolien qui éveille leur polysensorialité. Cet éveil sensoriel étire leur âme consciente, au-delà de la matière terrestre pour atteindre le spectre

très large de l'instinct poétique transcendantale où gravitent une pluralité de relations de communication entre les beautés «Des Divers» de la nature, le ciel et l'homme, nommément Ciel -Terre, Eau - Flore ; Homme - Nature ; Homme - Animal ; Homme - Eau ; Homme - Terre ; en possession de l'humain qui s'enivre de joie spirituelle. Cette épiphanie naturelle suspend la sensibilité et la volonté physique au profit de celle de l'esprit, du sentiment produit par les différentes représentations sensorielles et focales de l'infini horizontal. (F. Kafka, 1988, p. 10,57) Le personnage Obèse le ressort dans sa poétisation inconsciente et généralisée des «Divers» de la nature: « Ce paysage dérouté mes pensées. Il faut que je balance de mes décisions comme un point suspendu dans la tourmente.» (F. Kafka, 1988, p.25.)

En dépit de toute objectivité, Kafka plonge ses personnages psychotiques dans «un vertige écologique universel» qui brouille leur lucidité dans un espace cosmique illimité où dialoguent et s'unifient intériorité et extériorité; support terrestre, ciel et corps humain; âme, esprit et atmosphère; avant et après; visible et invisible; physique et métaphysique; concret et virtuel; personnages et monde naturel. Toutes ces binarités définissent la psychologie et le regard multifocalisé qu'exige la polysensorialité des hommes en papiers de Kafka. Ils sont toujours attirés par la sensibilité surréaliste de la continuité infinie de la discontinuité vers le néant et le vide qui constituent les formes de l'unité sémiologique de l'illimité sphérique.

Conclusion

En définitive, l'application conjuguée de l'écopoétique et la géopoétique a cette étude démontré que Kafka vit une sensation océanique, à partir d'un Moi dégradé et débridé qui s'est métamorphosé dans le déni de la souffrance, de la haine et de la mort. Ce sentiment océanique de Kafka est l'émanation d'une position de réception de l'esthétique d'analyse, à la fois, horizontale et verticale, subvertie et dialectisée de la poétique romanesque. Aussi, ce sentiment est une représentation figurale de la pensée spirituelle, née de l'introspection, au contact de l'intime partagée avec toute entité universelle. Ainsi, la logique de la sensation océanique freudienne et romaine est subvertie. Car Kafka combine les définitions de Freud et de Romain Rolland pour les retourner et les fonder sur une errance personnelle qui est un repli, un recentrement

de soi en soi et sur soi, au cœur de l'univers naturel menacé de chaos dans le plaisir de l'abstraction. Ce recentrement est l'expression d'un accomplissement existentiel, empli de l'âme de l'intelligence poétique du monde. Cette intelligence poétique s'unifie continuellement avec les formes de parcours du corps cosmique, pour allégoriser l'illimitation spirituelle de la création de la poétique du roman européen, toujours renouvelée dans la discontinuité de la continuité des pensées des courants ou mouvements littéraires.

Dans le sens de la poétique psychanalytique, le sentiment océanique de Kafka est une reviviscence d'affects liés à des souvenirs de la petite enfance et à la verve des relations sociales. Cette reviviscence est l'expression de la dénomination de l'humain par sa pensée, et par le penser de la nature, qui apparaît comme un gourou. Elle est le résultat d'une attraction psychique, hétérogène ou destructrice de la matière physique, conduisant vers l'illimité de l'entendement humain. Aussi, la poétique océanique du romancier est un suspens momentané du temps ou d'une temporalité expansive, orientée vers la création d'une dimension spirituelle entre littérature romanesque, humain et nature.

Sous l'angle écologique et géographique, le sentiment océanique de Kafka relève d'une intelligence naissant de l'expérimentation des relations de l'humain avec la nature et son environnement atmosphérique. Cette intelligence émerge singulièrement, d'un « élan vital » dans l'existence de l'humain, en tant que nature dans le paysage naturel, métonymisé par « le Grand Tout, et le Grand Tout-petit » mystiques. Ainsi, l'écriture erratique et oblitérée de la nature permet à Kafka d'interconnecter nature et lettres, lieu et imaginaire, nature et texte pour revaloriser l'esprit de la poétique romanesque. En d'autres mots, la sensation océanique kafkaïenne est l'expression progressive de l'état psychologique - imaginaire - infini de l'auteur, confirmant sa création de la poétique d'une nature transcendée. Cette poétique du continuum dramatise l'intelligence d'une éco-poétique, et d'une géo-poétique universelle ayant pour objet commun, l'examen des interactions entre Spiritualité et Littérature, afin de contribuer à la détermination culturelle d'une phénoménologie environnementale.

Références bibliographiques

- ABENSOUR Liliane, 2007, « L'Attraction vers l'illimité, Sensation Océanique, Psychose et Temporalité », *Revue française de psychanalyse*, Vol.71, Paris, PUF, pp.1061-1076.
- BOUVET Rachel, 2011, « *Topographier pour comprendre l'espace romanesque : Un acte pour comprendre l'espace romanesque* », *Topographie romanesque*, PUR/PUQ, Rennes/Québec, pp.79-91, En ligne sur <http://oic.uqam.ca/fr/publication/tpographier-pour-lespace-romanesque>, Consulté, le 17 juillet 2022.
- BOUVIER Nicolas, 1989, « Routes et dérouté. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des Sciences Humaines*, n° 214, p.177-187.
- CORBIN Alain, 2018, *La Fraîcheur de l'herbe. Histoire d'une Gamme d'émotion de L'antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, « Histoire ».
- FREUD Sigmund, 1985, *Un Trouble de Mémoire sur l'Acropole: Résultats, Idées, Problèmes*, II, Paris, Presses Universitaires de France.
- FREUD Sigmund, 1994, *Le Malaise de la culture*, in *Œuvre Complètes*, Vol. XVIII, Paris, Presses Universitaires de France.
- HAREL Simon, 2004, *Les paysages obligés de l'écriture migrante*, Théorie littéraire, Montréal, XYZ.
- HULIN Michel, 2008, *Le Mystique sauvage*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige ».
- KAFKA Franz, 1950, *La Muraille de Chine et autres récits*, Trad. Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Imprimerie Bussières.
- KAFKA Franz, 1988, *La Métamorphose suivie de la Colonie Pénitentiaire*, Trad. Lortholary Bernard. BEQ, Classique du XXe Siècle, Vol.85, Version 1.0, Paris, Libro/Flammarion.
- KENNETH White, 1994, *Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris.
- MERLEAU-PONTY Maurice, (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 278 p.
- REUTER Yves, 1996, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Armand Colin.
- ROMAIN Rolland, 1967, *Un Beau visage à Tous Sens*, Paris, Albin Michel.
- SCHOENTJES Pierre, 2015, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue ».
- WESTPHAL Bertrand, 2007, *La Géocritique: Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, Paradoxe.

Table des matières

Introduction.....	7
Première partie	
Rapports dialogiques dans le texte littéraire.....	13
MINDIÉ Manhan Pascal	
La dimension interartiale de l'écriture de <i>Guignol's Band 2</i> (Le Pont de Londres) et <i>Féerie pour une autre fois 2</i> (Normance) de L-F. Céline	15
KONÉ Yacouba	
Jeu littéraire et jeux vidéo dans le discours romanesque de Garréta 29	
KADIMA-NZUJI Gashella Princia Wynith	
Essai de catégorisation des anthroponymes référentiels dans les romans de Sony Labou Tansi.....	49
GUÉI Séraphine épse YAHA	
Dialogue littérature et médecine dans le roman d'Anne F. Garréta ..	67
LÔ Demba	
Réalités historiques et procédés dramatiques dans le <i>Cid</i> de Pierre Corneille	83
Deuxième partie	
Littérature et savoirs contemporains	99
EBA Axel Richard	
Le <i>Kitsch</i> , un mot à la nature complexe	101
SORO Zié Benjamin	
La cybernétique dans le roman français contemporain : un procédé de cyboorganisation narrative	117

DEMBÉLÉ Afou

Savoirs sociologiques et sociétaux locaux dans *Kaïdara et l'Éclat de la Grande Etoile* : quels apports pour le pouvoir moderne ? 135

SYLLA Daouda

L'écriture de l'histoire chez Patrick Deville : une expérience maximaliste 151

KETCHIAMAIN Hugues Merlin

Construction stratégique de l'image socio-discursive du personnage féminin dans *La Lame et le couteau* de Valentin Ateba Abeng 167

Troisième partie

Littérature et migration 191

ATEUFACK DONGMO Rodrigue Marcel

«Migritude » : entre résistance et légitimation de l'orthodoxie coloniale 193

ANGAMAN Etienne

Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poétique du continuum 217